

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS

**CENÁRIOS DA ÓPERA NA IMPRENSA CARIOCA: CULTURA, PROCESSO
CIVILIZADOR E SOCIEDADE NA *BELLE ÉPOQUE*
(1889-1914)**

LILIANE CARNEIRO DOS SANTOS FERREIRA

BRASÍLIA
2017

LILIANE CARNEIRO DOS SANTOS FERREIRA

**CENÁRIOS DA ÓPERA NA IMPRENSA CARIOCA: CULTURA, PROCESSO
CIVILIZADOR E SOCIEDADE NA *BELLE ÉPOQUE*
(1889-1914)**

Tese doutoral apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília como exigência parcial para obtenção do grau de Doutor em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Eloísa Pereira Barroso,
Universidade de Brasília.

BRASÍLIA

2017

LILIANE CARNEIRO DOS SANTOS FERREIRA

**CENÁRIOS DA ÓPERA NA IMPRENSA CARIOCA: CULTURA, PROCESSO
CIVILIZADOR E SOCIEDADE NA *BELLE ÉPOQUE*
(1889-1914)**

Tese doutoral apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da Universidade
de Brasília como exigência parcial para
obtenção do grau de Doutor em História.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Eloísa Pereira Barroso

PPGHis/Universidade de Brasília – UnB

Prof^a. Dr^a. Rosângela Patriota Ramos

PPGEAHC/Universidade Mackenzie – UPM/SP

Prof^a. Dr^a. Eleonora Zicari Costa de Brito

PPGHis/Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Everaldo Batista da Costa

PPGEA/Universidade de Brasília – UnB

Prof. Dr. Kelerson Semerene Costa

Universidade de Brasília – UnB

*Fiquem essas transcrições registradas
como elementos que possam ser
aproveitados pelo historiador que tratar
das artes no Brazil.*

(Oscar Guanabarino)

*Aos amores da minha vida: Rodrigo,
Felipe, Guilherme e Tom.*

Agradecimentos

A presente pesquisa nasceu quase por acaso. Revendo antigos documentos de família guardados, e lembrando de histórias contadas pela minha avó Haydée, procurei nos jornais da década de 1920 alguma referência sobre as apresentações de ópera que meu bisavô costumava assistir no Theatro Lyrico. Encontrei um vasto material, que me faria investir um enorme tempo para conhecer um pouco mais da história das apresentações líricas na cidade. Assim, busquei por artigos ou livros que reconstituíssem esse período, a partir das apresentações de ópera e percebi uma grande lacuna. Foi então que veio a primeira ideia de esboçar um projeto para o desenvolvimento de uma pesquisa em nível de doutorado, que foi acolhida pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília e, especialmente, pela orientadora Prof. Dra. Cléria Botelho da Costa, não pôde ver esse trabalho se completar.

A jornada de quase quatro anos que aqui se encerra foi repleta de encontros e desencontros. Encontros com meu passado, com uma cidade – o Rio de Janeiro – parte da memória coletiva da minha família, e por isso, parte de mim, que eu muito pouco, ou melhor, quase nada conheço; encontro com o meu amor pela música, pelo canto lírico; encontro, nas lembranças latentes na minha memória de uma série de ensinamentos e pessoas que fizeram parte da minha vida e que vieram à lembrança novamente nesses quatro anos; encontro com meu avô, que limpava pacientemente seus discos para me mostrar os trechos ou óperas que ele achava que eu iria gostar. Encontros com uma nova orientadora, prof. Dra. Eloisa Barroso, que com sensibilidade, paciência e interesse, me auxiliou nessa conturbada fase de escrita de uma tese de mais de quatrocentas páginas.

Dentre os desencontros, o mais doloroso foi a perda súbita da querida orientadora, professora Cléria, a quem eu tenho muito a agradecer, não só pelo seu papel nessa etapa, mas por toda a sua contribuição para a minha formação como historiadora, desde o meu ingresso para o Mestrado na UnB em 2003.

A feitura de uma pesquisa e da escrita de uma tese pode parecer um trabalho solitário, mas isso é exatamente o que ela não é. Pode parecer uma simples repetição de um protocolo pré-estipulado, mas nada mais verdadeiro do que atestar a contribuição de uma série de pessoas, família, amigos, colegas, que estiveram comigo, apoiando, confortando, sugerindo leituras, trocando ideias. Tenho, portanto, muito a agradecer à

minha família, meu marido Rodrigo e meu filho Felipe, que sempre estiveram ao meu lado, me agradando com seu amor e carinho em todos os momentos. À Elizangia, pela imensurável ajuda em casa. Também sou grata ao meu sogro, presença constante em nossa casa, sempre participando das nossas vidas, assim como meus sobrinhos Bernardo e Cecília, e minha afilhada Sofia, com seu carinho e alegria.

À minha mãe, Olga, pelo apoio e por aguentar pacientemente meus longos discursos ao telefone sobre as descobertas da pesquisa. Ao meu padrasto, Eduardo, meus irmãos, Mariana, Eduardo, Guilherme, e meu querido sobrinho Gustavo, pela recepção sempre calorosa em casa, com direito a muitas risadas. Aos cunhados Kadu e, especialmente à Dri, com quem eu tenho o imenso prazer de desfrutar de momentos musicais maravilhosos, ouvindo-a tocar ao piano ou, eventualmente, tocando para mim enquanto eu imposto minha voz enferrujada. Obrigada! Ficam aqui também meus agradecimentos aos meus avós Dulfê e Dulce, meus tios, meus primos, que estão constantemente em meu pensamento.

Agradeço à minha avó Haydée e meu saudoso avô Alamiro, por me iniciarem nesse maravilhoso mundo da ópera. Não fosse pela convivência próxima e pelos ensinamentos, essa tese jamais teria se tornado realidade. Ao meu pai, que me apresentou a abertura monumental do *Tannhäuser* em uma de suas visitas, desconstruiu o meu “italianismo musical”, e me incentivou a levar adiante a ideia da pesquisa. Ao meu querido tio Caco, pelas dicas de leitura e pelo companheirismo em momento tão delicado e trágico da história do nosso país. À tia Norma, por trazer um pouco de *ballet* à minha vida demasiada operística...

Aos colegas da Capes, com quem passava boa parte das minhas horas diárias, Janaína, Claudinha, Chicão, Hiba, Tatiane, Soraya, Simone, Inaê, Fabiana, Fabiano, Newton – que leu alguns trechos de meu projeto e deu sugestões –, pela paciência e apoio. Aos chefes, sempre muito compreensivos, Ítalo, Rubens e Weder, agradeço pelo apoio e pela oportunidade em trabalhar com a história desse órgão, fundamental no desenvolvimento da pós-graduação brasileira.

Ao querido amigo Marcello, pela amizade e pelos conselhos, ao João Marcelo e ao Pereira, frequentemente trocando boas ideias lá em casa. Obrigada!

Foram fundamentais, ainda, os membros da banca de qualificação, Prof. Dra. Rosângela Patriota, assim como a Prof. Dra. Lucília de Almeida Neves Delgado, que forneceram muitas ideias para o desenvolvimento dessa tese. Agradeço a disponibilidade, novamente, da Prof. Dra. Rosângela, parte da banca da defesa, e dos

professores Dra. Eleonora Zicari Costa (que esteve na minha banca do Mestrado e agora novamente vem oferecer seus conhecimentos para esse novo tema sobre o qual me debrucei nos últimos anos), Dr. Everaldo Batista da Costa e Dr. Kelerson Semerene Costa.

Também tenho muito a agradecer ao Prof. Dr. Estevão de Rezende Martins, em cuja disciplina “Seminário de Pesquisa” me presenteou com seu vasto conhecimento, além de dar algumas sugestões muito proveitosas.

Gostaria de agradecer, ainda, às professoras Kalinka Damiani, Mércia Ferreira e Neyde Thomas (in memoriam), que há anos compartilharam comigo seus conhecimentos sobre o canto lírico e estiveram sempre em meu pensamento durante a elaboração desse trabalho.

Por fim, não posso deixar de mencionar aquele que entrou na minha vida nesse último ano e que vem sempre me acompanhando, fazendo companhia em algumas madrugadas de escrita. Tom, obrigada pelo amor que trouxe a nossas vidas!

Resumo

A presente tese de doutorado objetivou estudar, tomando como referencial teórico os conceitos trabalhados no âmbito da História Cultural, a ópera no Rio de Janeiro no período entre 1889 e 1914, compreendido pelo que se convencionou denominar *belle époque*, enfatizando seu período republicano. A partir da compilação de informações relativas às apresentações de companhias líricas, companhias de teatro musicado de outros gêneros que traziam óperas em seus repertórios, e também de alguns espetáculos promovidos por iniciativas amadoras, buscamos compreender o espaço da ópera dentre as atividades artísticas que ocorriam na cidade. Ainda tomando as críticas, crônicas e textos opinativos de intelectuais ligados à crítica de arte nos periódicos da época, intentamos perceber os múltiplos significados a ela associados, de maneira a procurar fornecer algumas explicações para a realização de tantas temporadas líricas em um período em que o Brasil, especialmente sua capital, passava por crises que seriam, a princípio, empecilhos para a promoção de espetáculos caros. Percebemos que, a depender dos grupos de atores envolvidos – empresários, artistas, público, críticos – havia sentidos específicos atribuídos à ópera, os quais procuramos destacar e analisar, compreendendo ainda a importância desse gênero músico-teatral para a difusão de projetos civilizatórios que então tomavam forma naquele momento, e que tinham como veículo privilegiado a imprensa.

Palavras-chave: ópera, cultura, *belle époque*, crítica musical, República Velha, Rio de Janeiro.

Abstract

This thesis aims to study, taking as a theoretical reference the concepts adopted by Cultural History, the opera in Rio de Janeiro between 1889 and 1914, understood by what is known as *belle époque*, emphasizing its republican period. From the compilation of information about the performances of opera companies, music theater companies from other genres that brought operas in their repertoires, and also from some concerts promoted by amateur initiatives, we sought to understand the space of opera among the artistic activities that took place in the City. Taking criticisms, chronicles and opinion pieces of intellectuals linked to art review in the periodicals of the time, we try to perceive the multiple meanings associated with it, in order to provide some explanations for the accomplishment of so many lyrical seasons in a period in which Brazil, especially its capital, was experiencing crises that were, at first, obstacles to the promotion of expensive recitals. We perceive that depending on the groups of actors involved - entrepreneurs, artists, audiences, critics - there were specific senses attributed to the opera, which we tried to highlight and analyze, also understanding the importance of this musical-theatrical genre for the diffusion of civilizational projects that took shape at that moment, and had the press as a prime vehicle.

Key-words: opera, culture, *belle époque*, musical review, Old Republic, Rio de Janeiro.

Sumário

INTRODUÇÃO	18
PARTE I – BASTIDORES	38
CAPÍTULO 1: A ÓPERA NOS PALCOS CARIOCAS	39
1.1 O que é ópera?.....	39
1.2 O repertório operístico no Rio de Janeiro.....	47
1.2.1 A trajetória da ópera no Brasil desde 1808: algumas considerações sobre a tradição do gosto.....	47
1.2.2 O repertório das Companhias Líricas: entre o gosto do público e a influências das editoras.....	53
1.2.3 O repertório wagneriano e os wagneristas.....	83
1.2.4 O repertório operístico brasileiro nos palcos cariocas: entre o patriotismo e o estrangeirismo.....	90
1.3 As empresas líricas e o repertório: considerações sobre as óperas nos palcos do Rio de Janeiro.....	103
CAPÍTULO 2: OS ARTISTAS	114
2.1 Pesquisando os executores do repertório.....	114
2.2 O músico: de coadjuvante a protagonista.....	116
2.2.1 Artistas líricos: de Portugal para o Brasil (1706-1889).....	118
2.3 Artistas líricos nos trópicos.....	126
2.3.1 Riscos e perigos da profissão no Rio de Janeiro.....	135
2.3.2 Os cantores líricos no Rio de Janeiro.....	148
2.3.2.1 Cantores italianos no Rio de Janeiro: um mercado em crise.....	165
2.3.2.2 Os grandes cantores no Rio de Janeiro.....	169
2.3.3 Maestros, orquestras, coros e bailados.....	177
2.3.4 Músicos brasileiros.....	189
2.3.5 Uma profissão que se aprende de criança: artistas infantis.....	203
2.4 Considerações sobre os artistas no Rio de Janeiro.....	205

CAPÍTULO 3: A EMPRESA DA ÓPERA.....	207
3.1 A ópera como negócio.....	208
3.2 Luigi Milone e Luigi Ducci: nem só de ópera vive um empresário.....	224
3.3 Giovanni Sansone: das óperas a preços populares às companhias de “primeira ordem”.....	227
3.4 O Sindicato Lyrico Fluminense.....	241
3.5 Quando a companhia popular é apropriada pela elite.....	248
3.6 Rivalidade e trabalho conjunto entre empresários.....	254
3.7 O Theatro Municipal: uma nova relação com a empresa lírica.....	260
3.8 Companhia lírica ou “colégio ambulante”?.....	269
3.9 Considerações sobre as empresas líricas.....	274
PARTE II – REPRESENTAÇÕES.....	281
CAPÍTULO 4: FREQUENTANDO OS ESPETÁCULOS LÍRICOS: OS TEATROS E O PÚBLICO.....	283
4.1 A população carioca da <i>belle époque</i>	283
4.2 Os teatros.....	287
4.2.1 Teatros populares.....	293
4.2.2 Os grandes teatros.....	299
4.2.2.1 O Teatro São Pedro de Alcântara.....	299
4.2.2.2 O Teatro Lyrico.....	301
4.2.2.3 O Theatro Municipal.....	305
4.3 O público de ópera no Rio de Janeiro.....	312
4.3.1 A crise de público de ópera no Rio de Janeiro da <i>belle époque</i>	347
CAPÍTULO 5: A CRÍTICA DE ÓPERA E A EDUCAÇÃO DO GOSTO.....	354
5.1 Os críticos e cronistas de ópera nos jornais cariocas: algumas considerações biográficas.....	354
5.1.1 Oscar Guanabara (1851-1937).....	354
5.1.2 José Rodrigues Barbosa (1857-1939).....	362
5.1.3 Luiz de Castro (1863-1920).....	365
5.2 A crítica musical na imprensa carioca da <i>belle époque</i>	370

5.2.1 Breve histórico da crítica teatral na imprensa carioca.....	370
5.2.2 Aspectos da crítica de ópera nos periódicos da <i>belle époque</i> fluminense.....	373
5.3 A ópera civilizadora: “uma catequese bem dirigida”	390
5.3.1 A educação do povo pela ópera.....	391
5.3.2 Por uma política pública para a ópera.....	411
5.3.2.1 A educação formal: da formação de artistas à formação do público.....	411
5.3.2.2 A subvenção governamental às companhias líricas: a educação pela prática.....	429
 CAPÍTULO 6: OS PARTIDOS MUSICAIS DA REPÚBLICA: ITALIANISTAS	
X WAGNERISTAS	440
6.1 O italianismo no Brasil: uma longa tradição.....	441
6.2 Wagner e o Brasil: a ciência e a idolatria.....	449
6.3 Guanabario italianista: desfazendo um mal-entendido.....	475
 CONCLUSÃO	 480
 REFERÊNCIAS	 486
 ANEXOS	 505
I. Lista das óperas apresentadas no Rio de Janeiro (1889-1914).....	507
II. Número de apresentações das óperas por ano (1889-1914).....	512
III. Espetáculos de ópera no Rio de Janeiro (1889-1914).....	518
IV. Artistas líricos no Rio de Janeiro (1889-1914).....	628
V. Teatros de ópera no Rio de Janeiro (1889-1914).....	673
VI. Empresários líricos e companhias líricas atuantes no Rio de Janeiro.....	674
VII. Imagens da ópera nos periódicos.....	683

Índice de Figuras

Figura 1: Gráfico da diferença de preços entre companhia popular e companhia de primeira ordem.....	238
Figura 2: Gráfico da média dos preços cobrados por tipo de companhia.....	239
Figura 3: Gráfico da evolução dos preços dos camarotes de 1 ^a ordem.....	239
Figura 4: Gráfico da evolução dos preços das galerias.....	240
Figura 5: Localização aproximada dos primeiros teatros do Rio de Janeiro.....	288
Figura 6: Localização dos teatros São Pedro de Alcântara e Provisório.....	290
Figura 7: Localização dos teatros do Rio de Janeiro, com apresentações de ópera no período entre 1889-1914.....	292
Figura 8: Gráfico do Recenseamento de 1906 por nacionalidade.....	313

Índice de Tabelas

Tabela 1: Quadro das óperas com maior número de récitas e maior frequência nas temporadas do Rio de Janeiro.....	57
Tabela 2: Óperas de estreia de companhias líricas atuantes no Rio de Janeiro.....	61
Tabela 3: Estreias das óperas de Wagner na Europa e no Rio de Janeiro.....	90
Tabela 4: Média de preços avulsos das companhias dirigidas por Giovanni Sansone (valores arredondados).....	237
Tabela 5: Preços avulsos de camarotes de 1ª ordem e galerias nos teatros alugados pela Companhia Lírica Sansone.....	238
Tabela 6: Receitas da Companhia do Sindicato Lyrico, conforme informação dada por Luiz de Castro.....	248
Tabela 7: Despesas da Companhia do Sindicato Lyrico, conforme informação dada por Luiz de Castro.....	249
Tabela 8: Preços cobrados pelos lugares nas apresentações da companhia lírica da empresa Billoro & C.....	256
Tabela 9: Relação entre companhias líricas, teatros e público.....	286
Tabela 10: Conteúdos relativos à Música descritos pela <i>Reforma Benjamin Constant</i> de 1890.....	425

Introdução

O Rio de Janeiro, pelo menos desde a chegada da Corte portuguesa, em 1808, contava com espetáculos operísticos frequentes. O auge dessa atividade teria ocorrido no período do Segundo Império,¹ quando grandes artistas internacionais passaram pela cidade para temporadas de ópera. A Proclamação da República inauguraria um novo momento da história política brasileira, mas as mudanças trazidas pelo novo regime e todas as suas consequências pouco afetaram, em um primeiro momento, a afluência anual de companhias líricas e de outros gêneros músico-teatrais. Há registros de um expressivo número de espetáculos de ópera nos vários teatros da cidade. A pesquisa que aqui apresentamos surgiu do interesse em analisar os motivos pelos quais a ópera se fazia tão importante para a sociedade da época. Nosso objeto de pesquisa, portanto, foi a ópera, no intuito de percebermos seus múltiplos significados ou múltiplas representações, atribuídos por diferentes atores que a ela se relacionavam, no período da *belle époque* carioca.

A historiografia brasileira sobre a Primeira República ou República Velha – denominação repleta das ambiguidades típicas desse período – destaca o momento conturbado por que passara o país: crises econômicas, carestia, instabilidade política, revoltas, e uma reforma urbana que procurava esconder das vistas da alta sociedade, e dos estrangeiros que aportavam na capital, os resquícios do que se considerava como atraso, ignorância, insalubridade. A Primeira República se estruturou, como bem afirma Lilia Moritz Schwarcz, sobre a ambiguidade e a contradição:² uma modernidade de fachada, que visava resolver nas aparências – ou na espera por algum milagre – os grandes problemas brasileiros que já se mostravam críticos na época.

Essa ambiguidade contrastava com o contexto do mundo ocidental, em que o otimismo tomava os espíritos nas grandes potências europeias. A *belle époque* deve seu nome à atmosfera de felicidade, paz e prosperidade que antecedeu à Primeira Guerra Mundial. No Brasil, como bem definira Nicolau Sevcenko, diante das múltiplas crises e da realidade que teimava em se sobrepor aos ventos do progresso, restou tentar colocar,

¹ FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro, Garamond: 2013, p. 41.

² SCHWARCZ, L. M. As marcas do período. In.: SCHWARCZ, L. M. (coord.). *A abertura para o mundo: 1889-1930. História do Brasil Nação: 1808-2010*. V. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 27.

à força, compulsoriamente, o país nos trilhos da modernidade.³ Superada a primeira década do novo regime, em que se acumularam mais frustrações do que realizações, o período de estabilidade e de revigoramento da economia deu lastro para obras que vieram materializar a *belle époque* brasileira, aprofundando ainda mais as contradições. Por um lado, vigorava a ideia de que um novo país demandava uma capital renovada e cosmopolita, que melhor se alinhasse aos ideais de progresso e civilidade, e que consistisse em vitrine do país. Com o presidente Rodrigues Alves (1902-1906), foi concretizado o audacioso plano de remodelação do Rio de Janeiro, em três frentes: a reforma urbana da capital federal, a cargo do prefeito Pereira Passos; a reforma do porto carioca, a cargo do político e engenheiro catarinense Lauro Müller; e o saneamento da cidade, sob coordenação do médico sanitarista Oswaldo Cruz.

O que se esperava da nova cidade era que esta se tornasse o espelho das pretensões das classes abastadas, tanto no que diz respeito à paisagem urbana, quanto ao modo de vida aburguesado. O modelo adotado foi a Paris do Barão de Haussmann, considerada então como o expoente do requinte e elegância, encarnação de todas as qualidades e virtudes da *belle époque*. A população pobre, que ocupava cortiços considerados focos de doenças, fora expulsa violentamente do centro da cidade e obrigada a abrir suas casas para os agentes de saúde pública. De fato, o auge da *belle époque* no Rio de Janeiro, se por um lado significou a concretização de um plano de modernização há muito aventado pela elite, por outro se deu de maneira autoritária, de cima para baixo, afetando a maioria da população, expulsa de suas moradias e tolhida de qualquer participação nas benesses da nova cidade.

A ópera se enquadrava perfeitamente nesse jogo de aparências e muito de sua sobrevivência como espetáculo preferido dos *habitués* dos teatros cariocas se deve a uma série de características atribuídas a ela. Afinal, a ópera era, por um lado, uma expressão cultural de uma elite letrada, que pretendia construir uma sociedade baseada em preceitos de civilidade europeus. Rogério Budazs destaca que “após a coroação de D. Pedro II a ópera passa cada vez mais a ser vista como propriedade cultural de uma elite que compreendia o idioma italiano e tinha familiaridade com as novas convenções do *bel canto*”.⁴ Era tida então como entretenimento aristocrático, cuja frequência pelas boas famílias era praticamente obrigatória. Ademais, a ópera era um tipo de

³ SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 37.

⁴ BUDAZS, R. Do libreto ao cordel. *Pesquisa na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010, p. 128.

divertimento que valorizava o intelecto, ainda que aparente, além de ser muito apreciada na Europa. E o modelo de sociedade e cultura almejado era primordialmente a França, não necessariamente a real, mas sua representação no imaginário social reforçado constantemente pelos intelectuais que trabalhavam na imprensa.

Reconhecida como um entretenimento “*chic*”, de bom gosto, ela possuía um papel de destaque na vida teatral da cidade, papel este que seria ressaltado, sobretudo, no projeto de modernização da capital, Rio de Janeiro, com a inauguração do Theatro Municipal em 1909. Mais do que isso, era considerada, pelos intelectuais ligados à música, sobretudo aqueles vinculados ao Instituto Nacional de Música, como um meio para se promover a civilização, aprimorando a sociedade brasileira, sua educação e gosto musicais.⁵ Nesse sentido, intelectuais discutiam em jornais e revistas em circulação no Rio de Janeiro sobre a necessidade de se melhorar o gosto musical brasileiro, ora criticando a assumida preferência do público pela ópera italiana, pela música vocal e pelos gêneros ditos “ligeiros” (a opereta, a ópera-cômica, o *vaudeville*, as mágicas etc.), ora considerando que a ópera bem apresentada, fosse ela italiana, francesa ou alemã, constituía-se como elemento fundamental para o crescimento e modernização da sociedade.

Portanto, é importante destacar que, se afirmamos que a ópera era uma expressão cultural da elite, não quer isso dizer que ela estava restrita aos círculos da alta classe. Certamente, percebemos em alguma medida a ideia de que a ópera funcionava então como elemento de distinção de social.⁶ Jeffrey Needell reforça essa ideia ao destacar que a frequência à ópera estava intimamente ligada à percepção coletiva de que ela era um entretenimento de bom gosto, além possibilitar à alta classe carioca o desfile nos camarotes com as roupas da moda e a menção, no dia seguinte, nas colunas sociais dos jornais.⁷ Mas não somente isso. Era premente, no intuito de civilizar o país, que hábitos culturais ditos civilizados fossem difundidos de maneira ampla na sociedade. Assim, eram múltiplos os significados atribuídos à ópera naquela época, assim como o papel que ela representava na sociedade também podia assumir diferentes formas.

Nosso principal objetivo foi identificar e analisar os diferentes papéis desempenhados pela ópera na sociedade da *belle époque* no Rio de Janeiro, por meio

⁵ PEREIRA, A. R. Entre a crítica e o deboche: a “música nacional” nas pautas da imprensa no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). In.: ENGEL, M. G.; SOUZA, F. F.; GUERELLUS, N. S. (orgs.). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 2015, p. 108.

⁶ BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

⁷ NEEDELL, J. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

dos discursos sobre o gênero artístico presentes nos jornais e revistas da época. A ópera se situava na convergência de algumas relevantes disputas travadas na imprensa, que diziam respeito aos projetos que os vários grupos atuantes nos meios de comunicação elaboravam e idealizavam para o país. Os periódicos da época também apresentam características importantes para a compreensão da sociedade carioca da *belle époque*.

A decisão em situar a pesquisa no âmbito da História Cultural se deve ao fato de considerarmos que o aparato conceitual que a norteia auxilia a compreender, a partir da ópera e suas representações elaboradas à época, aspectos da sociedade daquele momento e seu contexto, suas disputas políticas, as dificuldades por que passava, sua visão de mundo. Entendemos, assim como Roger Chartier sugere para uma história cultural da leitura, que uma história da ópera nos primeiros anos da República brasileira deve ser compreendida no âmbito da construção de sentidos que a envolvem.⁸ Tomamos a ópera como representação de um ideal de sociedade, que também expressava suas contradições e contrastes. Compreendemos representação, nesse caso, como a presentificação de uma ausência; ou seja, a ópera, tomada como representação, apresenta-se à sociedade como presença de aspectos de uma sociedade ideal, europeizada, consonante a um ideal de civilidade então em pauta. Lembra o historiador que, quando representação e representado são diferentes, existe “uma relação decifrável [...] postulada entre o signo visível e o referente significado – o que não quer dizer, é claro, que é necessariamente decifrado tal qual deveria ser”.⁹

Dessa forma, a ópera funciona como representação na medida em que ela é reconhecida como signo pela sociedade em que está atuando como tal. Percebemos, dessa forma, um referencial simbólico que auxilia nas conotações associadas a ela, de maneira que há um compartilhamento pela sociedade dos valores nela incutidos. Esses valores, como veremos, são múltiplos e dependem, em grande medida, da posição social dos grupos que dela se apropriam, seus interesses, suas disputas por espaço. Há de se destacar, ainda, que o contexto que selecionamos para apreender os significados da ópera – que diz respeito à mudança de regime, do monárquico para o republicano – é pleno de representações e de disputas por aquilo que Bronislaw Baczko denominou de imaginário social, identificado pelo autor como um duplo fenômeno: por um lado,

⁸ CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002, p. 27.

⁹ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991, p. 184.

atuando na produção de representações da “ordem social” e, por outro, existindo uma relação dialética entre a atividade imaginativa individual em um fenômeno coletivo.¹⁰

Os conceitos de representação e imaginário estão estreitamente vinculados, uma vez que, para que as representações revelem seus sentidos, elas dependem de uma estrutura compartilhada de pensamento e valores coletivos, que correspondem, segundo Baczko, ao imaginário social, consistindo este em uma das “forças reguladoras da vida colectiva”.¹¹ Representação e imaginário social são, dessa forma, conceitos-chave para a compreensão de nosso objeto de pesquisa, uma vez que estamos a trabalhar, também, com discursos dos críticos, em que uma série de representações estavam projetadas.

Assim, procuramos analisar nossas fontes tentando perceber nelas as inúmeras representações elaboradas sobre a ópera e sua relação com uma sociedade almejada pela elite. Nas palavras da historiadora Sandra Pesavento, buscamos “decifrar a realidade do passado por meio de suas representações, tentando chegar àquelas formas, discursivas e imagéticas, pelas quais os homens expressaram a si próprios e ao mundo”.¹² Levamos em consideração, tal como afirma Stuart Hall, que “em toda cultura há sempre uma grande diversidade de significados a respeito de qualquer tema e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo”.¹³ As representações elaboradas sobre a ópera, sobretudo aquelas formuladas, dialogavam com as noções de modernidade e ciência, então em voga naquele momento. Foi necessário que dispuséssemos de um olhar cuidadoso, indo além do que as fontes se mostravam em sua superficialidade, considerando seus silêncios e lacunas, sua intencionalidade em ressaltar alguns aspectos em detrimento de outros. Assim nos aproximamos da complexidade de sentidos em que estava envolta a ópera, ao mesmo tempo em que nos distanciamos de simplificações, as quais se relacionavam, por sua vez, à delimitação estabelecida ao se tomar esse tipo de espetáculo a partir de um estrato social específico, da elite, pré-estabelecido.

Nesse sentido, procuramos perceber a ópera como uma expressão cultural de valores específicos, certamente vinculados à elite, mas não restrita a ela. Seguindo os conselhos de Chartier, intentamos nos distanciar da percepção de que “as clivagens culturais estão forçosamente organizadas segundo um recorte social previamente

¹⁰ BACZKO, B. Imaginação social. In.; *Enciclopedia Einaudi*. V. 5. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 308.

¹¹ *Idem*, p. 309.

¹² PESAVENTO, S. J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003, p. 42.

¹³ HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2016, p. 20.

construído”.¹⁴ Consistia, certamente, em representação de uma visão de mundo que deveria ser difundido, envolvendo, pois, os conflitos que lhe são inerentes e acentuados pelas disputas de poder que estavam então em jogo, na batalha por um modelo de sociedade que perpassava, também, pela música e pela ópera.

Buscamos tecer uma apreciação crítica sobre o nosso objeto para além da tradicional dicotomia cultura erudita/cultura popular, maneira que foram por muito tempo debatido os temas relacionados à cultura.¹⁵ Procuramos problematizar as interpenetrações e conflitos entre ambas, percebendo-as, sobretudo, em sua relação dialética, explorando o conceito de circularidade cultural desenvolvido por Mikhail Bakhtin.¹⁶ Consideramos cultura um sistema de representações, compartilhado entre indivíduos de um determinado extrato social – conforme destaca Antoine Prost, “toda a cultura é cultura de um grupo”¹⁷ – em um tempo também específico. Mas é preciso frisar que isso não significa que a cultura seja estanque, isolada ou restrita somente a um determinado grupo social. A esse respeito, nos parece útil a ideia de Bakhtin, que rompe com o preceito de que cada grupo desenvolve de maneira isolada o seu sistema de significações, seus valores, seus costumes, ao constatar que existe uma intercomunicação, ou uma circulação de ideias, valores e significados, estabelecendo assim relações com outros grupos, exercendo, enfim, influências mútuas.

Ao estudar as obras de Rabelais, Bakhtin percebeu que só era possível compreendê-la ao se tomar o diálogo estabelecido entre a cultura escrita, da qual Rabelais era parte socialmente, com aquela das ruas, oral, que subjaz em suas obras. Algo semelhante fez Carlo Ginzburg, ao buscar compreender as ideias heréticas – e um tanto distorcidas – de um moleiro italiano que vivera há alguns séculos. Para entender as elaborações de Menocchio, foi preciso não só reconstruir seu contexto social, mas ir aos livros que ele leu, de maneira muito peculiar, há de se dizer, e que embasou suas teorias acerca da criação do mundo, unindo elementos da cultura popular e da erudita, letrada. Assim, nas palavras de Ginzburg, a circularidade cultural consiste num “influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica”.¹⁸ Há, pois, uma relação recíproca, pontos de contato que não podem ser ignorados pelo historiador. Ademais, é

¹⁴ CHARTIER. Op. Cit., 1991, p. 180.

¹⁵ HALL. Op. Cit., p. 19.

¹⁶ BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec / Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

¹⁷ PROST, A. Social e cultural indissociavelmente. In.: RIOUX, J-P.; SIRINELLI, J-F. (dirs). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p. 134.

¹⁸ GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 21.

nesses contatos em que afloram os conflitos, as disputas por espaço e, em certa medida, a luta pela hegemonia, isto é, a prevalência de representações e de um imaginário social que visa a difundir uma elaboração simbólica do mundo, da sociedade. Dessa forma, tomando como ponto de partida a percepção da circularidade cultural, não só é impossível compreender a cultura como expressão pura e incomunicável de grupos específicos, como também é equivocada a ideia de buscar compreender, no nosso caso, a ópera, sem considerar as influências a que estava sujeita.

No caso que estamos a estudar, percebemos essa interligação ou dialogismo nas iniciativas de tornar a ópera acessível ao “povo” e na busca por aspectos do folclore para a construção de uma música erudita nacional.¹⁹ Certamente, a própria produção musical e, notavelmente, a produção operística não conseguiria se isolar no restrito meio teatral, chegando de alguma maneira às ruas, sendo acessada por várias camadas da população. Mas não só isso. Não se tratava de um movimento acidental, mas sim, proposital. É aí que registramos as cobranças dos críticos e intelectuais em relação ao governo, para que se colocassem em prática políticas públicas voltadas para a difusão cultural, com vistas à predominância das vozes elitistas e a aniquilação, se possível fosse, dos aspectos relacionados à cultura popular, especialmente a urbana, impregnada por caracteres que afetavam, segundo os intelectuais, a própria moral da sociedade carioca.

Retomando o que nos ensina Bakhtin, é fundamental que um estudo sobre a cultura dita oficial, erudita, dominante – porque expressa valores de uma elite que se encontrava no comando da sociedade e precisava legitimar suas ações – leve em consideração a cultura popular, sob risco de deformar nossa interpretação acerca do passado. Adverte-nos o autor de que “cada época da história mundial teve o seu reflexo na cultura popular. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública cheia duma multidão a rir”.²⁰

Devemos ainda reforçar, como já dissemos, que as interpenetrações culturais geram conflitos, uma vez que está presente a disputa por espaço, por hegemonia. Se a ópera possuísse um lugar de prestígio assegurado na sociedade da *belle époque* carioca, não haveria necessidade dos jornalistas, críticos e demais intelectuais em escrever e discursar tanto a seu respeito, no intuito de sensibilizar os leitores para que fossem aos

¹⁹ ANDRADE, C. L. B. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013, p. 21-22.

²⁰ BAKHTIN, op. cit., p. 419.

teatros assistir aos espetáculos. Compreendemos, assim, que a ópera era símbolo de uma cultura dominante cuja hegemonia não estava assegurada, existindo constantes ameaças de outras formas de arte e entretenimento, sobretudo daquelas consideradas “popularescas”, como a ópera-cômica, os *vaudevilles*, as operetas etc., que poderiam colocar a perder todo um ideal que se desejava implantar.

É importante ainda assinalar que a ópera poderia ser compreendida também como uma prática estruturante das representações a ela associadas. Contudo, ao contrário de Chartier, que propõe perceber as práticas submetidas às matrizes das representações coletivas,²¹ ou seja, em níveis diferentes, preferimos adotar a reflexão proposta nesse sentido por Raymond Williams, de forma que consideramos existir uma relação dialética entre representações e práticas. Williams advoga pela convergência de ambas, com a finalidade de possibilitar uma visão sem hierarquias ou diferenças de nível entre elas.²² Nesse sentido, consideramos a ópera como uma expressão cultural que consiste, simultaneamente, em representação e “prática significante”. A prática não está simplesmente inscrita em redes ou sistemas de representações, mas elas auxiliam na construção dos sentidos, ora reforçando, ora criando significados. Dito de outra forma, ela não só espelha um conjunto de valores, mas é fundamental para a atribuição de significado e sentido. Ao considerarmos a ópera como obra de arte, observamos a mudança, enfim, de seu papel na sociedade: não como reflexo, mas como parte do discurso explicativo da sociedade que a cria, dando inteligibilidade e sentido a esses valores; em outras palavras, ao invés de pensarmos que as práticas dependem da “matriz de representação” para fazer sentido, entendemos que há uma dependência mútua entre ambas.

Tais sentidos são coletivos, de forma que as representações elaboradas acerca da ópera estabelecem e definem afinidades e diferenças, constituindo-se como referência para a produção de identidades sociais. Sabemos que, em termos práticos, é impossível dissociar cultura de identidade. A identificação de um sujeito a um grupo se dá por meio do sistema de significações compartilhado socialmente, bem como as práticas que então auxiliam na construção e reforço de tal sistema, conforme vimos acima. De acordo com Stuart Hall, ao trabalharmos com o conceito de representação, estamos trabalhando

²¹ CHARTIER. Op. Cit., 1991, p. 183.

²² WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 13.

diretamente com a identidade.²³ Assim, devemos compreender o conceito de identidade também como “identidade cultural”, pois por definição elas estão intimamente ligadas.

Os estudos de Stuart Hall sobre identidade destacam seu caráter múltiplo. Ao contrário de compreender a identidade como um monólito, Hall afirma que há uma pluralidade de identidades assumidas por cada indivíduo (na medida em que há, igualmente, múltiplas culturas).²⁴ Nesse sentido, percebemos que, ao tomarmos a ópera como representação ou como componente de um sistema simbólico, perpassamos inevitavelmente pelo conceito de identidade, uma vez que se faz necessário “pensar a questão do público como um agrupamento de agentes sociais que produz e consome música, que interage com a obra de arte e que forma, de maneira mais ou menos análoga, certa identidade entre as pessoas que o compõe”.²⁵

Há ainda que se considerar a importância legada pela historiografia sobre os primeiros anos da República à questão da formação da identidade nacional, que traz em seu bojo ideais de civilidade que repercutiriam, enfim, no gosto musical a ser desenvolvido naquele momento. José Murilo de Carvalho, adotando o conceito de Baczkó acerca da imaginação – ou imaginário – social, nos mostra que a Proclamação da República demandou a construção de elementos que fundamentassem a nova identidade nacional, como forma de legitimação do novo regime ao mesmo tempo em que se buscava uma reafirmação da unidade do país.²⁶ Tal processo se deu, conforme demonstra o historiador, na definição de novos símbolos – ou o reaproveitamento dos velhos, revestidos de novos significados – que legassem a almejada unidade, o sentimento de pertencimento a uma nova nação, que então renascia como República. Destaca Carvalho que a “manipulação do imaginário social é particularmente importante em momentos de mudança política e social, em momentos de redefinição de identidades coletivas”.²⁷ Foi assim, portanto, que se deu a construção de toda uma simbologia e a escolha de marcos identitários que remetessem à nova ideia de nação republicana: a bandeira nacional, o hino, os heróis, as datas cívicas etc.

O mesmo verificamos em relação à ópera. Ao analisarmos os textos dos críticos que atuavam na imprensa, percebemos que são subjacentes a eles um discurso acerca de

²³ HALL. Op. Cit., p. 25.

²⁴ HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002, p. 12-13.

²⁵ MONTEIRO, M. Aspectos da música no Brasil na primeira metade do século XIX. In.: MORAES, J. G.; SALIBA, E. T. (org). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 88.

²⁶ Cf. CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²⁷ Idem, p. 11.

um ideal de nação, que deveria ser colocado, divulgado e construído. Destaca Baczko, nesse sentido, que em momentos de inflexão, compete às elites a apropriação e a ressignificação de ritos e símbolos como forma de influência e manipulação, uma vez que esses rituais e símbolos “fornecem um cenário e um suporte para os poderes que sucessivamente se instalam, tentando estabilizar-se”.²⁸ Nesse ponto, a educação tem uma função importante, se opondo à instrução, que simplesmente visa difundir saberes. A educação tem como intuito, além disso, “formar almas”,²⁹ mexendo com o imaginário coletivo, as representações que ele incute e provocando sentimentos em seus interlocutores.

Nesse sentido, alguns intelectuais da *belle époque* acreditavam que a música, e incluída nessa categoria a ópera, possuía papel preponderante na formulação de uma nova nação, baseados em ideais positivistas, bastante correntes então. Reconhecemos, ainda, na leitura das fontes e da bibliografia consultada aspectos que nos remetem a pensar a identidade nacional no escopo estabelecido por Benedict Anderson, reconhecendo-a como uma “comunidade imaginada”, uma vez fundada em aspectos imaginários, simbólicos, que buscam definir, sobretudo, um sentimento de pertencimento a uma nação.³⁰

Dessa forma, percebemos a ópera não apenas como um símbolo compartilhado somente entre aqueles que discutiam, formulavam e forjavam uma identidade nacional fundada em seus valores. Era também um marco da identidade social, parte de um conjunto de rituais que consolidavam o pertencimento a um determinado grupo. Como entretenimento de bom gosto, congregava ao seu redor um grupo que se pretendia distinto por seus hábitos elegantes, alinhados aos costumes sociais da burguesia europeia, sobretudo a francesa. A ópera, para este seleto grupo, era símbolo de *status*, de uma posição privilegiada em que a outra face seria a exclusão. Ela servia de demarcação de um espaço cujo acesso era restrito a um grupo, era um elemento de distinção nos termos de Bourdieu. Perpassa, assim, as diferenciações sociais, de afirmação de uma classe que vê na ópera uma forma de se afirmar, de se mostrar, de ostentar, de se distinguir. Destarte, “[seguir] os modelos de comportamento significava inserir-se e fazer parte de um determinado grupo que se diferenciava dos outros pela

²⁸ BACZKO. Op. Cit., p. 324.

²⁹ Idem.

³⁰ Cf. ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

postura, pelo gosto e pelo costume”.³¹ Ao mesmo tempo em que a ópera representava um elemento de identificação, firmava-se como elemento de alteridade, por consistir em um fator de diferenciação e distinção a partir do gosto, de um grupo em relação a outro.³²

São poucos os estudos no âmbito da História Cultural que procuraram se debruçar sobre as manifestações culturais tradicionalmente ligadas à elite ou à cultura hegemônica. De acordo com Chartier, isso se deve, pelo menos em parte, à zona de conforto do historiador, acostumado a se amparar em longas séries documentais e pela “preferência dada ao maior número, logo à investigação da cultura tida como popular”.³³ Vemos uma grande profusão de teses e publicações que privilegiam a cultura popular, que no âmbito da música e do teatro da Primeira República, se manifestava, sobretudo, no samba, no choro, no teatro de revistas etc. Nesse sentido, buscamos estabelecer nosso ponto de vista na ópera, entendendo suas relações com a cultura subalterna, a disputa por espaço e por público, no âmbito de projetos civilizadores que eram veiculados pela imprensa.

Os jornais e revistas em circulação na época exerceram um importante papel, como testemunhos – registrando as discussões e impressões dos intelectuais que ali escreviam –, e como difusores de concepções e valores, indicando os rumos a serem seguidos pela República, veiculando, pois, representações, na intenção de pautar o imaginário social. Os textos publicados pelos periódicos consistem em fontes históricas, representações de um passado, e como tal devem ser analisadas, mediante procedimentos metodológicos que visem não só compreender o que foi escrito, mas buscar os seus sentidos na relação do texto com seu autor e seu contexto. Essas fontes expressam em grande medida as impressões subjetivas dos autores, suas esperanças e desilusões; é o resultado de múltiplas escolhas – do cronista, do diretor do periódico, da sua linha ideológica e das expectativas dos leitores.³⁴ Assim, “[o] pesquisador dos jornais e revistas trabalha com o que se tornou notícia, o que por si só já abarca um espectro de questões, pois será preciso *dar conta das motivações que levaram à decisão de dar publicidade a alguma coisa*”.³⁵ São fontes, portanto, repletas de lacunas, de não

³¹ MONTEIRO, M. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808 – 1821*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 67.

³² Cf. BOURDIEU. Op. Cit.

³³ CHARTIER. Op. Cit., 2002, p. 15.

³⁴ DE LUCA, T. R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153, p. 133.

³⁵ Idem, p. 140. [grifo no original]

ditos, de esquecimentos, propositais ou não. No que tange à análise dos espetáculos operísticos, especificamente, essas fontes estão suscetíveis a se imiscuírem em aspectos pessoais de gosto, de concepção de arte, cultura e sociedade. Também estão envoltas em disputas por credibilidade, poder e influência, pessoais e empresariais – os jornais analisados já se inseriam em uma lógica mercadológica e empresarial.³⁶ Constituem – ou visam constituir – dessa forma, uma memória coletiva, social, articulando lembrança e esquecimento, invocando diferentes temporalidades – passado, presente e futuro. Vale ressaltar que a memória é parte do sistema de representações que mencionamos, vinculada com o imaginário social, que auxilia na elaboração de sentidos e na construção narrativa dos discursos de críticos e cronistas.

Para analisar os periódicos, adotamos como recurso metodológico alguns procedimentos sugeridos por Tania Regina De Luca.³⁷ Procuramos observar, paralelamente à análise dos textos, questões relativas à materialidade dos impressos consultados, tais como número de páginas, aspectos formais dos artigos e críticas, bem como sua distribuição interna. Não nos restringimos às colunas dedicadas a temas afetos ao mundo artístico. Foi assim que identificamos, em meio às mensagens telegráficas publicadas nos jornais diários, notícias sobre a ópera em outras cidades e no exterior, o que revelou que ela detinha tal importância a ponto de ser pauta de vários periódicos em inúmeros lugares do mundo e do Brasil. A ópera consistia em um dos assuntos que faziam parte do interesse cotidiano dos leitores. As referências à ópera encontradas em diversos espaços dos jornais e revistas consultados, fora das seções especializadas, demonstram a relevância desse tipo de espetáculo no período entre 1889 e 1914.

O fazer jornalístico daqueles tempos era muito diferente do de hoje. Os textos não eram precedidos por manchetes, ainda que na Europa esse recurso jornalístico já fosse conhecido e usado na grande imprensa, especialmente no norte do continente.³⁸ Mesmo títulos não eram empregados com frequência. Os jornais de circulação diária, em particular, apresentavam, pelo menos até a primeira década do século XX, entre quatro e oito páginas, tomadas quase inteiramente por texto, sendo raro o uso de imagens ou ilustrações, os quais começaram a aparecer com maior frequência a partir da virada da primeira década. Algumas edições especiais chegavam a extrapolar o número

³⁶ SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 274-275.

³⁷ DE LUCA. Op. Cit., p. 111-153.

³⁸ SODRÉ. Op. Cit., p. 282.

de páginas, em raras ocasiões. Mesmo reduzidos em páginas, os periódicos encontravam na ópera um tema frequente nas colunas dedicadas ao mundo artístico. Percebemos, ainda, o uso metafórico do vocabulário operístico em textos de política e economia, evidenciando o grau de conhecimento acerca da ópera compartilhado por redatores e leitores.

O concerto parlamentar de hontem esteve esplendido. Foram cantados diversos trechos da opera “*Forças da terra*”, escrita pela comissão de marinha e guerra. O tenor Nilo Peçanha atacou as primeiras notas, com acompanhamento marcial da orchestra. De repente, entrou em scena a *prima-dona* “*Revolta*”, pateada pelos espectadores da opposição. [...]

Na 2ª parte do concerto, cantou o *soprano ligeiro* Sr. Mello Rego com surdina na orchestra. Dotado de voz fraca, de um tenue fio de voz, quasi imperceptivel, conseguiu, porém, agradar pela maneira artistica com que cantou a aria da “*Injustiça*”. Depois a orchestra tocou o *intermezzo* das votações, sob a regencia do correcto maestro Sr. presidente, tomando parte na execução 115 violinos e duas flautas (*os leaders*).³⁹

É importante ressaltar que nessa época, segundo Sodré, o texto jornalístico passava a se tornar, paulatinamente, menos literário.⁴⁰ Porém, ainda percebemos o uso de figuras de linguagem e outros recursos que soariam estranhos atualmente em reportagens e artigos de jornal, muito mais objetivos e obedecendo às atuais técnicas jornalísticas.

A presença da ópera nos jornais era constante, intensificando-se durante as temporadas líricas na cidade, quando além das notas acerca de novas óperas, cantores famosos, compositores, empresários, temporadas líricas em diversas cidades do Brasil e do mundo, eram acrescentadas as críticas aos espetáculos, além dos anúncios e das chamadas para as récitas. A principal temporada teatral do Rio de Janeiro dava-se no inverno, ocorrendo nessa estação o ápice da atividade dos resenhistas, que promoviam verdadeiras batalhas em suas colunas: “Eis que volta a estação dos espectaculos, dos concertos e das festas. A critica está a postos, de espingarda engatilhada, pompta a fazer fogo, quer sobre os artistas, quer sobre si mesma, dividida que está em dous partidos adversos”.⁴¹ O movimento sazonal das companhias teatrais e líricas foi assim descrito pelo periódico *Don Quixote*:

O marasmo dura de Dezembro a Maio – meio anno. – Na outra serie de mezes ha theatro. O que falta num semestre superabunda no outro. As

³⁹ VAILLANT. Echos da câmara. *O Paiz*, 24 jul. 1897, p. 1.

⁴⁰ SODRÉ. Op. Cit., p. 283.

⁴¹ Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 26 maio 1897, p. 1.

companhias estrangeiras vem como as andorinhas e os deputados e durante alguns mezes a secção teatral dos jornaes cresce, os theatros todos são occupados e o publico apparece mais ou menos.

A chronica acompanha a evolução – faz parte da estação teatral. Mingua quando não ha nada a dizer e avulta quando pululam as “primeiras” e os theatros todos funccionam.

[...]

O assumpto não falta, avante chronista, multiplica-te para ver tudo, enche papel, muito papel para tratar de tudo.⁴²

O tema ocupava, sobretudo entre junho e outubro (por vezes se estendendo até novembro) de cada ano, um espaço considerável nos jornais e revistas. Registramos alguns casos particulares dignos de nota, como o destaque de primeira página no jornal *O Paiz* dado à *première* europeia do *Falstaff*, última ópera de Verdi.⁴³ A crítica das apresentações de ópera podia se estender por várias colunas, especialmente quando uma nova ópera, muito esperada, era enfim levada aos palcos cariocas. Nesses casos, era comum que os jornais trouxessem, antes da apresentação, informações detalhadas acerca da obra, para orientar o público acerca do enredo.⁴⁴ Eram comuns ainda as homenagens a compositores, como o longo texto de Oscar Guanabarro em obituário de Giuseppe Verdi,⁴⁵ ou os detalhes da estreia de uma nova versão do *Fausto*, de Gounod, na *Opéra Garnier*, em Paris.⁴⁶

Nossa principal fonte de pesquisa foi o jornal *O Paiz*, periódico republicano existente desde 1884, que contava então com uma das figuras mais proeminentes e polêmicas da crítica de arte de seu tempo, Oscar Guanabarro. Esse jornal, além disso, possui grande número de edições disponíveis no sítio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional, desfalcado por algumas poucas edições. Embora tenhamos encontrado boa parte de nossas fontes n’*O Paiz*, nossa pesquisa não ficou restrita a esse jornal somente. Recorremos a outros periódicos da época, como a *Gazeta de Notícias* (criada em 1874) e o vespertino *A Notícia* (1894) – jornais que contavam com os mesmos elementos na redação,⁴⁷ dentre eles Luiz de Castro, outro crítico respeitado naquele período – e o *Jornal do Commercio*⁴⁸ – em que atuou como crítico, a partir da

⁴² FOGUETE, E. Symphonia. Theatros. *Don Quixote*, 03 ago. 1901, p. 7.

⁴³ *O Paiz*, 19 mar. 1893, p. 1.

⁴⁴ Como exemplo, citamos o extenso resumo da ópera *Die Walküre*, de Wagner, que estreou no Rio de Janeiro em 02 de setembro de 1913, publicado no jornal *O Paiz*, na seção Artes e Artistas, em duas partes. (*Walkyria*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 set. 1913, p. 5; *Walkyria*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 set. 1913, p. 2.)

⁴⁵ GUANABARINO, O. Giuseppe Verdi. *O Paiz*, 24 jan. 1901, p. 1.

⁴⁶ O *Fausto* em 1908. *O Paiz*, 25 fev. 1908, p. 4.

⁴⁷ SODRÉ. Op. Cit., p. 265.

⁴⁸ O *Jornal do Commercio*, que teve seu lançamento ainda na década de 20 do século XIX, consistia em um dos maiores jornais e de maior tradição no Rio de Janeiro na virada do século. Ainda existente, é um

década de 1890, José Rodrigues Barbosa, músico amador que, assim como Castro estabeleceria estreitas ligações com o Instituto Nacional de Música, deflagrando várias polêmicas com Guanabarro.⁴⁹ Dentre as revistas, destacamos, principalmente, a *Kósmos*, de existência curta (1904-1906), e a *Rua do Ouvidor* (lançada em 1900).⁵⁰ Dedicavam, no entanto, um espaço menor às óperas, tratando das apresentações de forma superficial. Os principais veículos de divulgação e crítica eram, de fato, os jornais diários, que corriam contra o tempo para dar, antes dos concorrentes, as notícias sobre o espetáculo. Primeiramente, as críticas eram publicadas dois dias após a apresentação e, com a acirrada concorrência entre jornais, passaram a constar das edições do dia seguinte à récita.⁵¹ O crítico devia, assim, escrever seu texto durante os intervalos do espetáculo, no teatro, finalizando-o apressadamente, a tempo de providenciar sua publicação:

Compreende-se o quanto é difícil dar opinião segura e minuciosa sobre uma estréia de companhia lyrica, quando apenas temos, para escrever, o espaço de tempo que medeia o cahir do panno, no final da peça, e o concluir da paginação da folha, que deve ser impressa em poucos instantes.⁵²

Guanabarro, segundo relato de um colega, costumava tomar notas durante a apresentação, de maneira improvisada: “Como critico musical, ouvia ainda as operas até ao fim, aproveitando os intervallos para notas rapidas sobre o joelho, deixando para depois do espectáculo a impressão de conjunto e o julgamento decisivo”.⁵³ Era comum que as empresas providenciassem uma sala no próprio teatro para a imprensa, a fim de

dos jornais mais antigos em circulação no Brasil. Embora tenhamos ciência de sua importância, não tivemos acesso a ele em tempo para dar consecução à pesquisa. Em virtude de questões relativas a direitos autorais, a Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional só pôde disponibilizá-lo quando já estávamos no final do processo de coleta das fontes para nossa pesquisa. Ademais, o período disponibilizado que nos seria útil correspondia somente à década de 1890. De qualquer maneira, conseguimos coletar alguns textos importantes publicados naquele jornal, dentre os quais o longo relatório de Leopoldo Miguez acerca da organização dos conservatórios de música europeus, experiência que serviria para o então diretor do Instituto Nacional de Música definir um modelo a ser seguido por essa Instituição.

⁴⁹ Cf. PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

⁵⁰ Na sessão *Referências*, da presente tese, apresentamos a lista completa de todos os periódicos pesquisados. Mencionamos, aqui, tão somente aqueles que representam a maioria das fontes consultadas.

⁵¹ GUANABARINO, O. *Jornal do Commercio: sua critica musical. Secção Livre. O Paiz*, 07 ago. 1892, p. 3.

⁵² GUANABARINO, O. *Africana. Companhia Lyrica italiana. Diversões. O Paiz*, 18 jun. 1889, p. 2.

⁵³ Oscar Guanabarro: o seu falecimento, hoje. *Gazetilha. Jornal do Commercio*, 17 jan. 1937, p. 10. Apesar de o obituário afirmar que Guanabarro assistia a todas as óperas, até o fim, sabemos, por informações dele próprio em suas críticas, que nem sempre ele permanecia até o final dos espetáculos. Isso se devia a vários motivos, tais como uma apresentação pouco empolgante por parte da companhia ou, como ocorria com maior frequência, em virtude do escasso tempo para entregar o texto para impressão, a fim de que ele constasse na folha do dia seguinte.

possibilitar a elaboração das primeiras linhas.⁵⁴ Podemos imaginar a correria na redação para, durante a madrugada, rodar os exemplares do jornal, os quais deveriam ser distribuídos logo pela manhã aos leitores.⁵⁵ Praticamente todos os jornais passavam por essa dificuldade, de forma que não faltavam escusas dos autores em virtude da urgência.⁵⁶ Na *Gazeta de Notícias*, o crítico se desculpava pela “curta resenha, escripta ás pressas, ao sahir do espectáculo”.⁵⁷ No jornal *O Paiz*, outro crítico justificava a ausência de comentários sobre todos os artistas, por ter ele traçado “esta chronica ao terminar o espectáculo, sem tempo, portanto, de tratar de todos os assumptos”.⁵⁸ Por esse motivo, era comum que os críticos deixassem o teatro antes do término da ópera, para que fosse possível entregar o texto à tiragem: “A ultima impressão do publico não a conhecemos nós, que, forçados pela estreiteza do tempo para traçar algumas linhas relativas á estréa da companhia lyrica, deixamos o theatro antes de terminar o duetto epilogo do drama da *Aïda*”⁵⁹; “Nada diremos sobre o epilogo, que não ouvimos pelo adiantado da hora. Retirámo-nos do theatro a tempo de traçar estas linhas”.⁶⁰

A crer nos relatos que encontramos nos jornais da época, havia, provavelmente, aqueles escritores que, em situação muito parecida com aquela relatada por Isaías Caminha, personagem de Lima Barreto,⁶¹ formulava o seu texto antes da execução da ópera,⁶² acrescentando posteriormente as intercorrências e demais detalhes acerca do espetáculo: “facil seria a qualquer dos criticos do jornalismo fluminense formular a sua chronica antes de começar a execução da opera, prevendo a nitidez da orchestra e a

⁵⁴ Theatro S. Pedro – Madame Butterfly, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1910, p. 4.

⁵⁵ Segundo Sodré, nessa época os jornais mais importantes, como era o caso de *O Paiz*, já dispunham de máquinas que podiam rodar uma quantidade significativa de exemplares por hora. Assim, provavelmente, os avanços tecnológicos implementados nas redações e oficinas foram em grande medida responsáveis pela rapidez que as resenhas das apresentações surgiam nas edições diárias dos jornais. (Cf. SODRÉ. Op. Cit., p. 266.)

⁵⁶ A estréa. Theatro Lyrico. *Gazeta de Notícias*, 05 set. 1907, p. 1; No Lyrico. *Gazeta de Notícias*, 11 set. 1907, p. 3; GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Os palhaços, de Leoncavallo, e Cavalleria rusticana, de Mascagni. Primeiras representações. *O Paiz*, 29 abr. 1908, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Germania, drama lyrico de Franchetti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jun. 1910, p. 3.

⁵⁷ Na sala e nos bastidores. No Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 21 out. 1903, p. 2.

⁵⁸ Theatro Apollo – Fausto, opera em cinco actos, de Gounod. Primeiras representações. *O Paiz*, 12 abr. 1907, p. 2.

⁵⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jun. 1897, p. 4.

⁶⁰ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 ago. 1902, p. 3.

⁶¹ BARRETO, L. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2002. Referimo-nos a uma passagem em que Isaías Caminha, narrador da história, fala sobre a pressa em dar notícia a respeito de um provável assassinato, do qual se sabia muito pouco. Enquanto os repórteres se dirigiam para o local do crime, era preciso já dar início à “cabeça” da reportagem, com floreios e especulações, no intuito de ser o primeiro jornal a dar a notícia.

⁶² GUANABARINO, O. Jornal do Commercio: sua critica musical. Secção Livre. *O Paiz*, 07 ago. 1892, p. 3.

segurança dos córos [...]”.⁶³ Houve igualmente aqueles que não se furtavam em plagiar⁶⁴ críticas ou artigos de livros sobre o assunto:

Como é bom o *Jornal do Commercio*. Elle podia dizer: Representou-se hontem a *Aïda*; a nossa noticia vem no Larousse, tomo tal, pagina tal; mas, não senhor; o Larousse é obra rara, e o leitor não está para massadas e por isso o artiguinho já vem traduzido.
Vou comprar o Larousse e anunciar-me critico á disposição dos apertados.⁶⁵

Quanto às notícias vindas do exterior, essas chegavam rapidamente por meio dos serviços telegráficos. A instalação de novos e exclusivos telégrafos pelo jornal *O Paiz* possibilitou a instantânea difusão das informações acerca dos fatos que ocorriam no mundo. Cabe ressaltar que, quando inaugurado esse novo sistema, o jornal fora responsável por dois furos de reportagem, um deles relativo à estreia da nova ópera de Mascagni.⁶⁶ Outra tecnologia que acabara de ser inventada, o “teatrophone”, foi testada pela primeira vez com a transmissão de uma ópera entre as cidades de Paris e Londres, em 1891.⁶⁷

Nosso trabalho consistiu em recolher os indícios do passado e, a partir de fragmentos, buscar estabelecer relações entre eles, reconstruindo um quadro, uma interpretação do passado.⁶⁸ Como resultado desse processo, construímos uma narrativa, que não se pretende uma verdade única e absoluta, tampouco a única interpretação possível. Contudo, por ser um estudo ainda inédito, no que diz respeito não só ao tema, como ao período em que delimitamos, sentimos a necessidade em compilar alguns dados, bem como explicar e descrever o funcionamento da indústria operística que atuava no Rio de Janeiro. Os dados recolhidos estão organizados ao final da presente tese, em anexos. Eles possibilitaram, ainda, que tivéssemos uma melhor medida das apresentações de ópera, do tipo de repertório apresentado, dos artistas, que ajudam a compor nossa argumentação, enfatizando a importância atribuída à ópera naquele momento.

⁶³ Theatro Apollo – Manon Lescaut, opera em quatro actos, de Puccini. Primeiras representações. *O Paiz*, 04 abr. 1907, p. 2.

⁶⁴ GUANABARINO, O. Solfejando. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 nov. 1896, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Tristão e Isolda, tres actos, de Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 maio 1910, p. 3.

⁶⁵ 1º VIOLINO. Rabecadas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 ago. 1892, p. 2.

⁶⁶ Grande sucesso. *O Paiz*, 19 jan. 1901, p. 2.

⁶⁷ Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 abr. 1891, p. 2; O telephone entre Paris e Londres. Carta Parisiense. *O Paiz*, 18 abr. 1891, p. 1.

⁶⁸ GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 152.

Tratando-se de um longo trabalho, dividimos a tese em duas partes. A primeira, a que denominamos “Bastidores”, compõe-se de três capítulos e está dedicada à descrição analítica do funcionamento da indústria da ópera no Rio de Janeiro, que obedecia a uma lógica percebida também em outros países, o que se configura, em certa medida, em um mercado amplo estabelecido no ocidente. Assim, buscamos nesse primeiro momento, verificar os aspectos relacionados à montagem das óperas na cidade, apreciando, em cada um dos três capítulos que a compõe, os aspectos principais que estão por trás das apresentações de ópera.

No primeiro capítulo, tratamos da definição de nosso objeto de estudo, a ópera, e do repertório trazido pelas companhias líricas, mistas e de amadores que apresentavam o gênero nos teatros do Rio de Janeiro. Procuramos delimitar o conceito de ópera, que à primeira vista parece simples, mas que traz algumas subdivisões e classificações que julgamos importantes detalhar. Há um grande número de espetáculos de teatro musicado levado aos palcos cariocas, de forma que era necessário estabelecer o que consideraríamos como ópera, dentro da perspectiva das fontes e dos discursos dos críticos e intelectuais que relacionavam o gênero com um projeto civilizador a ser implantado no país. Tecemos nesse capítulo uma análise baseada em dados que recolhemos durante a pesquisa, os quais nos forneceram indicadores importantes para identificar o que os críticos falavam sobre o gosto do público carioca. Assim, compilando informações acerca do repertório e procedendo uma análise baseada em números, confrontada ainda com o que diziam os periódicos, foi-nos possível verificar em que medida os relatos da imprensa condiziam com a realidade ali apresentada.

Uma vez explanada a questão do repertório, dedicamos o segundo capítulo aos artistas envolvidos nas apresentações operísticas cariocas, especialmente cantores e maestros, nacionais e estrangeiros. A presença, ainda que esporádica, de artistas de fama internacional lança luz à posição do Rio de Janeiro no circuito operístico do mundo ocidental, revelando sua posição, ao menos nesse momento, de periferia do sistema, que contrasta com sua ânsia em se projetar como capital da civilização da América do Sul.⁶⁹ Embora tenhamos situado esse capítulo na parte dos “Bastidores”, é importante perceber que há grande dose de representações aferidas à ópera pelos atores abordados por nós nessa seção, que devem ser compreendidas no todo amplo que buscamos abarcar. Além disso, trazemos informações que nos permitiram vislumbrar aspectos acerca da forma de

⁶⁹ Theatro Municipal. *O Commentario*, abr. 1904, p. 306.

contratação, as dificuldades e vantagens do *métier*, alvos também de análise nesse capítulo.

No terceiro e último capítulo dessa parte, tratamos dos empresários e da empresa das companhias líricas. A percepção dos empresários, responsáveis diretos pelas montagens das companhias líricas, nos permite compreender o funcionamento financeiro e administrativo das companhias líricas, assinalando que tais aspectos exerciam uma influência que não pode deixar de ser considerada. Os empresários também projetavam suas representações sobre as óperas, que se faziam peculiares em decorrência de seu meio e sua função. Buscamos, ainda, estabelecer a relação entre os problemas econômicos sentidos na capital com a encenação constante de espetáculos que dispendiam recursos que, muitas vezes, nos levam a questionar sobre a compensação financeira dessas empreitadas no Rio de Janeiro. Procuramos estabelecer, nesse momento, alguns estudos acerca dos valores de ingressos que repercutiam diretamente na relação da ópera com o tipo de público – elite ou classes populares – a que as companhias tinham como alvo.

Encerrando a primeira parte, dedicamos a segunda, denominada “Representações”, à ênfase na recepção da ópera, ou seja, quais sentidos eram atribuídos à ópera por aqueles que estavam assistindo aos espetáculos. Nosso intuito, nessa parte, foi focar as diversas representações, assentadas nas informações que compilamos e apresentamos na primeira parte.

No Capítulo 4, enfatizamos o público e os teatros frequentados. Embora nossas fontes se concentrem na avaliação e descrição de críticos e cronistas, eles também eram parte do público e, ainda, descreviam as reações do auditório, como se comportavam, quem eram os frequentadores dos teatros principais e dos menores, bem como nos é possível, a partir desses relatos, compreender quem eram os ocupantes dos diversos lugares internos – camarotes, cadeiras, galerias. O público é parte importante, senão fundamental, da relação estabelecida entre a ópera e os projetos de civilização que se pretendia implantar. Era o alvo dos textos dos críticos, que tinham como objetivo divulgar e realizar uma propaganda dos espetáculos, inculcando a percepção de que frequentar a ópera estava dentre os aspectos a serem observados no intuito de se elevar o povo brasileiro ao nível de civilidade almejado, ou seja, ao nível do modelo europeu, especialmente o francês, seus costumes e hábitos.

Em seguida, no Capítulo 5, concentramo-nos na análise dos textos dos críticos e cronistas, buscando perceber suas representações próprias sobre os espetáculos de ópera

e seu papel pedagógico, propagandístico e de formação de opinião. Localizamos, nesses textos, cobranças ao governo municipal e da República, no sentido da necessidade de se estabelecer políticas públicas que visassem à garantia dos espetáculos considerados civilizados, como a ópera, o que ressalta em grande medida as expectativas e frustrações dos ideólogos ou daqueles que idealizaram uma República que não corresponderia exatamente aos anseios percebidos num primeiro momento. Nesse sentido, buscamos explicitar a relação das críticas aos espetáculos com a difusão e indução de modelos civilizacionais, que então se colocavam em disputa nos vários meios de comunicação da época.

Seguindo nossa análise das representações sobre a ópera elaboradas pelos críticos, dedicamos o Capítulo 6 ao exame de dois projetos civilizacionais que então se colocavam em embate nas páginas dos periódicos da época: os críticos de tendência italianista e aqueles de viés wagnerista. Procuramos demonstrar as diferenças, as polêmicas e as semelhanças entre os projetos, bem como desfazer alguns mal-entendidos acerca das disputas que se colocavam, à princípio, em relação à estética que deveria ser considerada como norteadora do gosto musical brasileiro, mas que abarcavam em grande medida as próprias expectativas a respeito do ideal de nação que então se vislumbrava e procurava se implantar – ou impor.

A narrativa que aqui se apresenta, em longo trabalho de pesquisa, que procuramos desenvolver com cuidado, visando contribuir para a discussão acerca da sociedade que se vislumbrava, expõe em grande medida os problemas por que passou o país em seus primeiros anos como república. Assim, nos assentamos em dados recolhidos das fontes para auxiliar na fundamentação de nossas hipóteses de pesquisa, como já afirmamos. Nosso objetivo foi abarcar os vários significados ou representações elaborados a respeito da ópera e seus reflexos na sociedade da época, bem como analisar as formas como as apresentações auxiliaram na construção de um ideal de sociedade, espelhada na cultura europeia. Apesar do grande trabalho aqui apresentado, não pretendemos, no entanto, que este seja uma visão final, de maneira que ele aponte para a pluralidade de aspectos que podem ser compreendidos no âmbito da história.

PARTE I – BASTIDORES

1. A ópera nos palcos cariocas

Não tarda a aparecer ou a chegar a companhia lírica. Tudo cessa diante da música. Política, Estados, finanças, desmoronamentos, trabalhos legislativos, narcóticos, tudo cessa diante da bela ópera, do belo soprano e do belo tenor.

*É a nossa única paixão, – a maior, pelo menos.
(Machado de Assis)¹*

1.1 O que é ópera?

A definição de ópera pode parecer, à primeira vista, simples e objetiva. Contudo, ao iniciarmos as pesquisas sobre as companhias líricas, percebemos quase imediatamente a necessidade de esclarecer e delimitar o conceito, para que então fosse possível compreender, em primeiro lugar, *o que se entendia* por ópera no período que determinamos para nossa análise (a *belle époque* carioca em seu período republicano – 1889 a 1914). A partir desse entendimento, chegamos a uma definição de ópera que não se coaduna exatamente com a percepção desse conceito no presente e que demonstra a pluralidade de interpretações dada a este termo. Em decorrência das várias denominações atribuídas à ópera – ópera cômica francesa, ópera bufa, poema sinfônico, drama lírico etc. – vimos que era preciso buscar um recorte temático razoável, sem nos estendermos demasiadamente sobre as subdivisões e as relações com outros gêneros semelhantes. Nossa preocupação era dar uma inteligibilidade mínima para o termo, sem nos perdermos em aspectos que são discutidos com maior propriedade pela musicologia, considerando ser esta tese primordialmente o resultado de um trabalho de pesquisa na área de *história*.

Como ponto de partida em relação à definição do termo, recorreremos a um dicionário da área musical, com o intuito de buscar um amparo basilar ao tema central desta tese. Assim, define o Dicionário Grove de Música que a ópera consiste numa “[obra] musical dramática em que alguns ou todos os papéis são cantados pelos atores; uma união de música, drama e espetáculo, com a música normalmente desempenhando a principal função”.² Outra definição, complementar à do Grove, seria a de que “[desde]

¹ ASSIS, M. *Obra completa de Machado de Assis*. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

² ÓPERA. In.: GROVE, G. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 672.

suas origens, a ópera pretende ser uma síntese da poesia e da música no drama cantado, na mímica e na representação”.³

O primeiro problema com o qual nos deparamos é aquele concernente à relação entre aquilo que as nossas fontes julgavam ser ópera e suas subdivisões ou subgêneros, ou mesmo denominações correlatas, bem como a comparação dessas com outros gêneros bastante semelhantes, mas tidos então como inferiores, ligeiros ou menores. Seriam considerados gêneros inferiores os *vaudevilles*, as mágicas, as operetas, as zarzuelas, as óperas cômicas e óperas bufas. Mas a limitação entre a ópera – um drama sério – e as demais formas de teatro musical – frequentemente relacionadas ao riso, à comédia e à sátira e, possivelmente por isso, vinculadas ao popularesco – era muito mais permeável do que imaginávamos. Segundo Dumesnil, poderíamos distinguir dois grandes tipos ou categorias de ópera. Na Itália, seriam a *opera seria* e a *opera buffa* e, na França, *grand opéra* e *opéra-comique*. Se, por um lado, há alguma equivalência entre os termos *opera seria* e *grand opéra*, o mesmo não se aplica às duas outras denominações. Na Itália, a *opera buffa*⁴ estava mais relacionada, de fato, à sua característica cômica, satírica. Já na França, a *opéra-comique*, ressalta o autor, podia ser a denominação dada a “todas as obras em que o ‘falado’ se alterna com árias cantadas, e sem levar em consideração características mais ou menos ‘cômicas’ do libreto. Assim *Carmen*, obra essencialmente dramática, pertence ao repertório da *opéra-comique*”.⁵ Diante do esclarecimento de Dumesnil acerca da *opéra-comique* francesa, percebemos que a ópera-cômica a que faziam referência os jornais da época, em relação ao gênero trazido por companhias de ópera-cômica, estava mais relacionada com a versão satírica, engraçada, de crítica aos costumes. Para evitarmos confusões, tratamos das obras de Bizet, Massenet e outros compositores de *opéra-comique* simplesmente como óperas ou ópera lírica, conforme era comum encontrarmos nos jornais.

³ “Dès l’origine donc, l’opéra prétend être une synthèse de la poésie et de la musique dans le drame chanté, mimé et représenté” [tradução livre]. DUMESNIL, R. *L’opéra et l’opéra-comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971, p. 5.

⁴ A ópera cômica ou bufa viveu seu tempo de glória na Itália, especialmente no século XVIII e início do século XIX, quando compositores célebres como Mozart, Paisiello, e até Rossini e Donizetti compuseram obras primas neste gênero. Conforme argumenta Alan Mallach, teria sido no decorrer do século XIX, especialmente com a tradição verdiana, que a ópera cômica ou bufa seria relegada a segundo plano, como obra inferior, estando banida dos *teatri massimi*, como eram conhecidos os maiores e principais teatros italianos como o *Scala* de Milão ou o *La Fenice*, em Veneza. No Brasil, algumas óperas bufas célebres permaneceram no repertório das companhias líricas, como veremos a seguir. (MALLACH, A. *The Autumn of Italian opera: from verismo to modernism, 1890-1915*. Boston: Northeastern University Press, 2007, p. 274)

⁵ “[...] tous les ouvrages dans lesquels le ‘parlé’ alterne avec les airs chantés, et sans tenir compte du caractère plus ou moins ‘comique’ du livret. Ainsi *Carmen*, ouvrage essentiellement dramatique, appartient-il au répertoire de l’opéra-comique” [tradução livre]. DUMESNIL. Op. Cit., p. 10.

Contextualizando a questão da nomenclatura e classificação, buscamos inseri-las nas discussões em voga na época,⁶ observando, pois, que elas se relacionavam, por um lado, aos debates sobre a “música séria”, a qual elevaria o gosto artístico do público. Tais debates eram, em parte, suscitados pelas obras de Richard Wagner, compositor alemão que, por meio de suas óperas e escritos de caráter teórico, buscou ressignificar a ópera e estabelecer novos parâmetros, abrindo o campo para uma nova percepção do gênero em convergência com o que ele designou como a “obra de arte total”.⁷ Dessa forma, as discussões sobre o que era a ópera naquele momento se localizavam no cerne das problematizações propostas por Wagner e ampliadas – e por vezes radicalizadas – por seus discípulos, fossem eles músicos, críticos ou simplesmente diletantes. Por isso algumas indefinições e mesmo contradições podem ser encontradas em relação ao termo. Vejamos com mais detalhes essa questão.

De maneira geral, percebermos nas fontes pesquisadas o uso constante do termo “ópera lírica”, que se contrapunha aos outros gêneros, tidos então como inferiores àquela. Assim, as companhias líricas eram aquelas que traziam em seu repertório óperas líricas e, em alguns raros casos, concertos sinfônicos e mesmo espécies de óperas em forma de concerto – como foi o caso de *Colombo*, de Carlos Gomes, que não fora escrita, a princípio, para ser encenada como peça músico-teatral, mas sim para ser apresentada em forma de concerto. A ópera lírica era considerada, então, como a “mais difícil das produções”, por ser ela “synthese das bellas artes, centro de convergencia de todos os fulgores e energias da cerebração genial”,⁸ por isso sua supervalorização em relação às operetas e óperas cômicas ou bufas. A ideia de síntese das belas artes evocada pelo autor do trecho é consonante à elaboração wagneriana da “obra de arte total”. Era intuito da ópera lírica despertar paixões, provocando na plateia efeitos que respondessem à intensidade de determinada passagem musical, expressa pelo crescendo da orquestra ou pela sustentação mais demorada de uma nota aguda pelos cantores.⁹ Em via de regra, a ópera lírica se aproximava mais da ópera séria, cujo tema evocava o drama, o sofrimento e a tragédia. Mas nem sempre.

Podiam figurar do repertório das companhias líricas óperas bufas ou cômicas – no sentido francês do termo –, que se destacavam pela qualidade musical ou pelo fato de ser obra de compositor consagrado em óperas líricas. Era este o caso do *Barbeiro de*

⁶ Trataremos dessas discussões com maior propriedade no Capítulo 3 da Parte II desta tese.

⁷ KERMAN, J. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 19.

⁸ MONIZ, R. A Carlos Gomes. *O Paiz*, 17 jun. 1906, p. 1.

⁹ GUANABARINO, O. Aida. Companhia lyrica italiana. *Diversões. O Paiz*, 22 jun. 1889, p. 2.

Sevilha, de Gioacchino Rossini, e das alegres *Don Pasquale*, *La Fille du Régiment* e *Elisir d'Amore*, de Gaetano Donizetti, que foram encenadas tanto por companhias líricas quanto por outras companhias de gêneros músico-teatrais diversificados. A propósito da célebre obra de Rossini, destaca um crítico que das óperas bufas que eram apreciadas em larga escala no passado, o *Barbeiro* seria a única a sobreviver.¹⁰ De fato, ela permaneceu no repertório tanto de companhias líricas quanto de companhias “mistas” por muito tempo, levando grande audiência aos teatros onde era representada, resistindo bravamente ao wagnerismo: “[O Barbeiro de Sevilha de Rossini] é um trabalho genial, que atravessará os séculos a despeito de quantos Wagners apareçam”.¹¹

Procuramos demonstrar, dessa forma, que quer o enredo da ópera se baseasse num drama, quer se valesse de histórias mais leves e cômicas, esse fator não consistia em elemento determinante para delimitar as fronteiras entre a ópera lírica e os demais gêneros ligeiros. Mesmo Wagner chegou a compor uma ópera “menos séria”, *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Os Mestres Cantores de Nuremberg*), porém não menos exaltada por seus admiradores. Nesses casos, a qualidade musical parecia se sobressair à temática do libreto. Vale ressaltar o que o crítico do *Jornal do Commercio* teria destacado em relação a Rossini, cujas reformas propostas para o gênero operístico marcaram não só sua época como o desenvolvimento da ópera para os próximos anos. Fora Rossini quem teria engrandecido o papel da orquestra, bem como fora ele quem limitou a liberdade de improviso dos cantores, fazendo valer os escritos do compositor em detrimento da criação de floreios pelos artistas, muito comum na ópera italiana de período anterior.

Os sucessos obtidos pelos grandes artistas do 18º século havião no entanto demasiado bem demonstrado a importancia do canto considerado como elemento essencial do drama lyrico, para que a revolução operada pelo maestro Rossini, engrandecendo o papel da orchestra, compromettesse a frescura e a flexibilidade do orgão vocal. A melodia, posta em evidencia e acompanhada sobreamente não deixava de fluctuar limpida e luminosa; ella deixava ao cantor o tempo de respirar, de desafogar sua imaginação, e de semear o espaço que percorria de caprichos, de *gorgheggi* [trinados] adoráveis, que embellezavão a verdade sem desnatura-la. O verdadeiro character dessa revolução, é que o *virtuosi* tem de permutar sua realza

¹⁰ Theatro Lyrico – O barbeiro de Sevilha, opera em tres actos, de Rossini. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 out. 1905, p. 2.

¹¹ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 21 out. 1894, p. 1.

absoluta por uma limitada realeza, porém, ainda gloriosa, e se contentar em ser a parte saliente de um todo complexo e poderoso.¹²

Ao tratarmos da questão temática, ressaltamos mais um aspecto a ser considerado em relação à ópera: o libreto. O libreto consiste no enredo da ópera, frequentemente escrito por um libretista, que podia ser escolhido pelo compositor, de acordo com suas afinidades, com o tipo de obra que se pretendia criar, ou ainda por imposição de um editor.¹³ Seu texto corresponde às falas dos personagens, indica as ações e dá ao compositor os ensejos para a criação musical. O sucesso de uma ópera dependia, assim, também da qualidade do libreto e não raras vezes foi este o culpado pelo seu fracasso. Vimos, em nossas fontes, vários relatos nesse sentido. Um dos mais emblemáticos foi o da ópera *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, cujo libreto, escrito primeiramente por Alfredo Taunay, foi reelaborado por Rodolfo Paravicini, cometendo incorreções históricas que comprometeram em grande medida a verossimilhança dos fatos ali narrados, prejudicando a ópera como um todo.

Analysando o libretto, em primeiro logar, condemnámos toda a colaboração do librettista Paravicini, que addicionou ao esboceto, dado ao maestro [Carlos Gomes] pelo visconde de Taunay, os maiores disparates historicos ao lado de prochronismos irrisorios.

Sem descer a minuciosidades, que augmentariam a carga do autor da parte litteraria da peça, discutimos a época em que a acção se passa, isto é, 1567, desenvolvendo-se das margens do Parahyba a Nitheroy e florestas do Rio de Janeiro.

Apontando a data marcada no libretto vimos logo a impossibilidade de haver em tudo aquillo verdade historica.

E na verdade a condessa de Boissy, ou outra qualquer fidalga franceza em Nitheroy naquella época, seria um disparate, e a festa abolicionista ainda mais, pois naquella época só a Igreja combatia a escravidão dos indios. [...]¹⁴

Percebemos, nessa passagem, a importância do libreto ser convincente e, apesar das possibilidades de ficcionalização inerentes à arte, esta não devia extrapolar totalmente os limites impostos pela verossimilhança. Os fatos narrados pelo libreto podiam ser fantasiosos, seus personagens serem fruto apenas da imaginação do escritor, porém uma vez que seu contexto se remetia a um local e um período histórico

¹² G. M. A proposito do Theatro Lyrico. Folhetim do Jornal do Commercio. *Jornal do Commercio*, 09 ago. 1891, p. 1.

¹³ Richard Wagner não delegava a escrita dos libretos de suas óperas a ninguém. Era ele próprio quem as escrevia. Já Ruggero Leoncavallo, autor da ópera *Pagliacci*, escreveu boa parte de seus libretos, mas em determinado momento passou a responsabilidade para um libretista. Arrigo Boito, que também se revelou compositor com o *Mefistofele*, se destacou como libretista de Giuseppe Verdi em suas duas últimas óperas, *Otello* e *Falstaff*.

¹⁴ GUANABARINO, O. *Lo Schiavo*. Theatro lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 ago. 1894, p. 2.

determinado, qual seja, Niterói nos primeiros cem anos da colonização portuguesa, não podia destoar de maneira tão grosseira como ocorrera com o libreto de *Lo Schiavo*, que tratava de abolicionismo.

Outra ópera de compositor brasileiro, a *Artemis*, de Alberto Nepomuceno, também fora criticada à época de sua estreia por causa de seu libreto, mas sob outro aspecto. A crítica, severa, se deu em virtude de seu enredo polêmico, elaborado pelo escritor Coelho Netto. Buscando seguir a tradição wagneriana,¹⁵ de propor temática baseada na mitologia, o enredo tratava de um escultor que, apaixonado por uma estátua, Artemis, criada por ele próprio, no intuito de dar vida a ela, assassina a filha criança para inserir o coração dela na obra de arte.

Se ha monstros dessa tempera nas aberrações da natureza, devem elles figurar em tratados de criminalogia; mas a arte, que procura a contemplação dos espíritos, não tem o direito de ir buscal-os nos antros hediondos de sua existência para expol-os, com pretenção de educar o senso artistico de um povo civilizado e de caracter bondoso.¹⁶

A censura aos libretos das óperas de Carlos Gomes¹⁷ e de Nepomuceno, por certo, era menos comum de ocorrer do que outros casos, frequentemente relatados pelos críticos da época, de que os libretos careciam de “situações líricas” que inspirassem a música do compositor ou dessem ensejo a algum efeito musical de maior impacto. A interferência do libreto na composição da ópera, especialmente na sua inspiração sobre o compositor e a música que este iria suscitar a partir da história ali contada, buscando traduzir em linguagem musical o que era descrito no libreto em linguagem literária, é aspecto discutido no âmbito da crítica operística. O musicólogo Joseph Kerman, ao elaborar sua reflexão sobre a relação entre libreto e música na ópera, destacava que:

O texto traz à luz, ou direciona, tendências latentes que o compositor, de outra forma, poderia vir a não realizar – no começo, o libreto é a inspiração. Por outro lado, o compositor introduz seus ideais e suas forças particulares no

¹⁵ Lembra um cronista d’*O Paiz*: “Wagner, com as suas novas theorias sobre o drama musical, ia mais longe, não admittia em scena, cantando, acompanhados por uma orchestra, personagens historicos, e a proposito disso escreveu bastante, para provar que só as lendas podiam e deviam ser musicadas”. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 jul. 1902, p. 2.

¹⁶ GUANABARINO, O. Centro Artistico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 out. 1898, p. 2.

¹⁷ Carlos Gomes ainda teria outra ópera que suscitaria duras críticas em virtude de um libreto ruim: *Condor*, de 1891. Essa teria sido a causa do êxito medíocre dessa obra na Itália: “Pessoa de muita competencia nos escreve de Milão, sob a data de 22 do mez passado dizendo, acerca da primeira representação da ultima opera do nosso compatriota, que ‘infelizmente o exito foi mediocre, como pôde verificar dos jornaes que remetto. Isto foi devido ao libreto que, como dizem algumas das folhas, está abaixo da critica. Com tal aborto, por mais talento e genio que tenha o maestro Gomes, o exito só poderia ter sido o que foi’”. (O “Condor” de Carlos Gomes. *Jornal do Commercio*, 15 mar. 1891, p. 1.)

texto e só pode ter sucesso se contar com elementos nesse texto que realmente se lhe adequem – no final o libreto é a limitação.¹⁸

A interpretação dada pelo musicólogo de que o libreto consistia em inspiração e limitação nos parece comportar a análise dos críticos cariocas do início da República, acerca da falta de “situações líricas” no libreto. A história podia, *a priori*, ser boa, criar expectativas que, contudo, ao serem traduzidas em música, eram frustradas. Teria sido este o caso da *Manon*, de Jules Massenet, em que, segundo Oscar Guanabario, crítico d’*O Paiz*, o libreto apresentava “o grande defeito de não oferecer ao compositor as situações líricas imprescindíveis ao desenvolvimento da partitura”;¹⁹ da ópera *Les Pêcheurs de Perles*, de Georges Bizet: “o libretto, ainda que apresente boas condições para ser musicado, não tem consigo as situações líricas que um drama moderno deve proporcionar ao compositor”;²⁰ e, ainda, da ópera com temática sacra de Giovanni Giannetti, *Christo alla festa di Purim*: “o libretto, tal como está, é defeituoso para uma ópera lírica. O autor do drama visando unicamente os efeitos dramáticos não podia cogitar da criação das situações líricas, tão necessárias ao drama musical”.²¹

Houve casos em que a composição, embora considerada grandiosa pelo crítico, perdia gravemente seus atributos em decorrência de um libreto ruim. Assim, lamentava o mesmo Guanabario, em relação à obra do brasileiro Leopoldo Miguez, *Saldunes*: “é lamentável ver um trabalho tão elevado, tão extraordinário, como é a partitura de Leopoldo Miguez, perdido por causa do libretto”.²² Por outro lado, o libreto também servira de parâmetro para avaliação comparativa entre óperas baseadas em mesma obra literária, como as *Bohèmes*, de Giacomo Puccini e Ruggero Leoncavallo, em que esta foi considerada pelo crítico d’*O Paiz* como mais fiel ao livro,²³ ainda que a outra tivesse obtido maior sucesso.

Os exemplos que procuramos elencar acima demonstram a importância aferida ao libreto como parte fundamental da ópera, dada sua parte dramática, teatral, da qual dependia diretamente. Outra característica de fundamental importância para caracterizar a ópera era a encenação. Assim, o concerto – ou ópera sinfônica, como alguns chegaram a denominar esse tipo de obra,²⁴ na verdade de difícil classificação – de Carlos Gomes,

¹⁸ KERMAN. Op. Cit., p. 172.

¹⁹ GUANABARINO, O. *Manon*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1897, p. 2.

²⁰ GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 set. 1902, p. 2.

²¹ GUANABARINO, O. *Christo alla festa di Purim*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 dez. 1904, p. 2.

²² GUANABARINO, O. *Saldunes*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 set. 1901, p. 2.

²³ *La Bohème* de Leoncavallo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 ago. 1906, p. 3.

²⁴ *O Paiz*, 05 ago. 1892, p. 1.

Colombo, que mencionamos anteriormente, não se enquadrava na concepção de ópera pela impossibilidade de dramatização: “*Colombo* não é uma ópera, não pôde ser representado por faltar a acção dramática”.²⁵

A definição do que era a ópera podia se dar, também, por meio do que *não* se considerava ópera. Encontramos nos jornais pesquisados, como já afirmamos, referências a outros gêneros que podiam se assemelhar à ópera, num primeiro olhar, mas que dela se distinguiam e se classificavam como gênero “ligeiro”. Exemplo desse caso eram as operetas vienenses, que ao final da primeira década do século XX, invadiram os teatros cariocas, como é possível de se observar a partir do aumento explosivo do número de récitas desse tipo de espetáculo. Podemos afirmar que as operetas tornaram-se uma verdadeira moda no Rio de Janeiro, competindo vantajosamente com a ópera lírica. Em 1909, o jornal *O Paiz* fazia a contagem das apresentações da opereta *Die lustige Witwe (A Viúva Alegre)*, do compositor austro-húngaro Franz Lehár. Em 24 de agosto, a opereta ia para sua 45ª representação somente naquele ano,²⁶ completando 53 récitas menos de um mês depois,²⁷ consagrando-se como o grande sucesso de 1909.²⁸ Como argumentaria um crítico, por ser um tipo de obra “inferior”, era mais fácil com a opereta se atingir o “bom”, do que na ópera.²⁹ Queria isto dizer que a ópera lírica era de montagem mais complexa, assim como sua música e técnica exigida dos artistas era mais aprimorada, necessitando de pessoal mais especializado para dar conta do repertório. Contudo, a opereta ganhou o gosto do público carioca – assim como conquistara também o europeu – provavelmente por sua música leve e engraçada, uma música de entretenimento condizente com os ventos otimistas e despreocupados que sopravam nos tempos de *belle époque*.

Ainda que a opereta ganhasse muito espaço ao final da primeira década do século XX, não seria ela que suplantaria a ópera como diversão chique e de bom gosto. Assim como na Itália, a chegada do cinema parece ter sido mais determinante nesse sentido, ocupando espaços e se tornando preferência tecnológica no mesmo período. Ainda assim, a ópera preservou algum espaço, mesmo que muito menor do que fora até então.

²⁵ GUANABARINO, O. Colombo. Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 out. 1892, p. 2.

²⁶ Viuva Alegre. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1909, p. 4.

²⁷ Viuva Alegre. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 set. 1909, p. 5.

²⁸ A Empresa Paschoal Segreto. *O Paiz*, 17 mar. 1910, p. 7.

²⁹ Às terças-feiras. *A Federação*, 26 nov. 1895, p. 1. (Folha de Porto Alegre/RS)

1.2 O repertório operístico no Rio de Janeiro

1.2.1 A trajetória da ópera no Brasil desde 1808: algumas considerações sobre a tradição do gosto

A seleção do repertório por um empresário lírico deveria levar em consideração alguns aspectos, os quais precisavam ser cuidadosamente balanceados: o gosto do público (clientela); as possíveis interferências das editoras, as quais eram detentoras de direitos autorais das obras mais executadas; e a adequação do elenco disponível à seleção de óperas, escolhidas de acordo com as vozes e temperamento artístico de cada cantor – especialmente aqueles que desempenhariam os papéis principais. Em nossa pesquisa, percebemos claramente a influência desses elementos na composição do repertório das companhias líricas, os quais procuraremos demonstrar adiante.

Primeiramente, ao coletarmos as informações sobre as várias companhias líricas que vieram ao Rio de Janeiro, percebemos a predominância daquelas de nacionalidade italiana, o que repercute fortemente na escolha do repertório pelo empresário. A presença da ópera italiana no Brasil, no entanto, não está relacionada somente à proveniência das companhias líricas italianas no período republicano. Ela vem desde, pelo menos, a vinda da Família Real Portuguesa para a então colônia, em 1808, como podemos observar por meio de pesquisas desenvolvidas sobre a ópera e a música no Brasil em outros momentos de sua história. Não deixando de considerar a presença da ópera mesmo antes desse período, o historiador Maurício Monteiro analisa como a presença da Família Real no Rio de Janeiro modificou hábitos e sedimentou gostos cortesãos no seio da sociedade carioca.³⁰ Muito apreciada pela Corte portuguesa, desde pelo menos o século XVIII,³¹ a ópera italiana teve papel central na vida cultural cortesã de Lisboa, sendo transplantada para o Rio de Janeiro tão logo a cidade se transformou no novo centro do reino português. Uma das medidas tomadas por D. João VI durante sua permanência no Rio de Janeiro foi a construção de um teatro de ópera apropriado – o Real Theatro São João, inaugurado em 1813 –, já que aquele existente – a Casa de Opera de Manuel Luiz, também conhecida como Opera Nova – não dava as condições

³⁰ MONTEIRO, M. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808 – 1821*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 17.

³¹ Sobre a influência da música italiana em Portugal, cf. BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. New York: Cambridge University Press, 1989.

ideais para a encenação dos espetáculos preferidos do monarca lusitano e seu séquito. Ao verem o rei e sua família frequentar o teatro, os habitantes da cidade sentiam-se participantes da vida cortesã e passavam a desfrutar, junto à sua majestade, do mesmo espaço e do mesmo tipo de entretenimento, visto como de bom-gosto.³²

Durante os anos em que D. João VI permanecera em terras brasileiras, em seu teatro de óperas foram encenadas obras de Rossini, Mozart, Marcos Portugal e do Padre José Maurício Nunes Garcia, este último brasileiro. Nessa época, o Rio de Janeiro despontava então na América do Sul como a cidade com maior acesso a óperas, enquanto Buenos Aires e Montevideo passavam ou estavam ainda por atravessar os processos de independência de seus respectivos países. As óperas na corte portuguesa estabelecida no Brasil eram então montadas com artistas empregados pela própria corte, compostas por artistas portugueses, brasileiros e italianos, dentre os quais estavam *castratti*³³ – homens cantores que faziam as vozes femininas em óperas e outras peças – trazidos por D. João VI.³⁴

Retornando D. João VI a Portugal, a tradição da ópera italiana não desapareceria. Apesar das instabilidades políticas que marcariam o Primeiro Reinado e o subsequente período regencial, a fase histórica então lembrada por vários críticos dos jornais cariocas como “áurea” no que tange às óperas que eram encenadas no Rio de Janeiro seria aquele durante o reinado de D. Pedro II. Mais precisamente, seriam dois momentos específicos que auxiliaram a compor uma memória posterior sobre a ópera na Corte brasileira: a época do teatro Provisório (1852-1875), durante a qual o Rio de Janeiro testemunhou a criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857-1863), e a vinda das companhias líricas de Angelo Ferrari no final da década de 70 e primeiros anos da década de 80 do século XIX.

³² MONTEIRO. Op. Cit., p. 19.

³³ Os *castratti* eram recorrentemente usados em períodos anteriores, quando as mulheres não eram aceitas como cantoras, especialmente no que se refere à música sacra. Portugal, bastante católico e conservador, manteve por mais tempo o afastamento das mulheres dos palcos de música do que outros países europeus, mantendo assim esse tipo de músico em suas cortes também por tempo maior. O que caracterizava o *castrato*, recrutado ainda criança em virtude da beleza de sua voz, era a manutenção do timbre infantil, agudo, conseguindo por meio da castração realizada antes da puberdade, daí a denominação dada a este cantor.

³⁴ PACHECO, A. J. V. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009, p. 39.

O teatro Provisório foi concebido para receber espetáculos de ópera após um incêndio no teatro São Pedro de Alcântara.³⁵ Como podemos presumir a partir de seu nome, ele não fora erigido como substituto definitivo do teatro São Pedro; deveria, ao invés disso, oferecer sua sede às montagens de ópera enquanto aquele teatro passava pela necessária reconstrução. Contudo, sua existência foi mais duradoura e em seu palco foram dados grandes e memoráveis espetáculos, como a da grande prima-dona da época, Rosina Stoltz, em 1852, famosa principalmente no papel principal da *Favorita*, ópera de Gaetano Donizetti. A passagem “da Stoltz”, como era então chamada, teve tamanha repercussão que chegou a figurar em obras literárias.³⁶ Ainda que tivesse sido uma experiência cujo término fora um tanto conturbado – a cantora deixou sorrateiramente o Rio de Janeiro após desentendimentos com o público³⁷ –, suas récitas e, em especial, seu benefício,³⁸ seriam constantemente lembrados por cronistas e críticos no período republicano. Foi no Provisório também que ocorreram as apresentações da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, instituição que tinha por objetivo incentivar a produção de óperas nacionais e a apresentação de óperas estrangeiras traduzidas para a língua portuguesa.³⁹ Carlos Gomes, um dos grandes compositores de ópera brasileiros – senão o maior – estreou sua primeira obra autoral em espetáculo promovido por essa instituição, que contava com subvenção imperial. Entretanto, os gastos com a Guerra do Paraguai tornariam a manutenção da Ópera Nacional, pelo Imperador, inviáveis em pouco tempo, extinguindo-se ela poucos anos depois de inaugurada.⁴⁰ Ainda que a experiência tenha sido efêmera, ela rendeu importantes frutos, tais como a carreira de Carlos Gomes na Itália e a referência constante às vantagens da subvenção governamental aos espetáculos operísticos, discurso amplamente explorado pelos defensores da educação musical do povo brasileiro, conforme veremos com maior atenção em capítulo posterior.

³⁵ O teatro São Pedro de Alcântara foi construído sobre as ruínas do Theatro São João, consumido inteiramente por um incêndio em 1821 (DIAS, J. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 73.).

³⁶ Exemplo de menção ao benefício da Stoltz em obras literárias é o livro de Lima Barreto, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*.

³⁷ DORIA, E. Cantoras doutro tempo. Rosina Stoltz. *Revista Brasileira*. Tomo VII, jul.-set. 1896, p. 186-188.

³⁸ O benefício consistia numa apresentação especial, cujas rendas eram revertidas para o artista beneficiado. Discorremos mais sobre este aspecto no Capítulo 2 desta tese.

³⁹ FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 37.

⁴⁰ Mas não teria sido tão somente o esgotamento financeiro pela Guerra do Paraguai a causa que levou ao fim da iniciativa. Somou-se a isso, segundo Enio Squeff, a lucratividade e o imediatismo proporcionado pela importação de elencos operísticos estrangeiros. Cf. SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira - música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004, p. 72.

No período que sucedeu aos áureos tempos do Provisório e da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, não deixaram de aparecer no Rio de Janeiro as companhias italianas de ópera. Com a inauguração em 1871 do Imperial Theatro D. Pedro II (rebatizado em 1890 de Theatro Lyrico), ficava a cidade provida de mais um teatro de ópera, espaço que se destacaria mais por sua excelente acústica do que pela suntuosidade da edificação.⁴¹ A presença constante da ópera italiana na Corte influenciaria a música de salão e a febre pelos pianos nas casas das famílias que desejavam ser bem-vistas pela sociedade.⁴² No final da década de 1870, chegava ao Rio a companhia lírica italiana do empresário Angelo Ferrari, composta por artistas de grande fama. Os anos em que Ferrari trouxe companhias líricas teriam sido, conforme relato de cronistas e críticos, os últimos em que o público fluminense pôde desfrutar de óperas montadas com maior esmero, ouvindo cantores de grande fama e prestígio. Desses, o destaque foi o tenor Francesco Tamagno, antes de Caruso, o maior tenor de seu tempo. A última companhia de Angelo Ferrari no Rio de Janeiro foi a de 1893, depois de alguns anos de ausência, em curta estação de apenas oito récitas, em que se destacaram a estreia das novas óperas de Verdi, *Falstaff*, e de Puccini, *Manon Lescaut*, esta última com o mesmo elenco principal que teria cantado a *Manon* em sua estreia na Itália.⁴³

Em praticamente um século, o público fluminense se habituou a receber espetáculos de ópera, primeiramente por meio dos artistas da Corte e, depois, pelas companhias líricas italianas. Assim, construiu-se e moldou-se o gosto do público, sobretudo pela ópera da escola italiana, cujas características principais eram o protagonismo da melodia e o destaque ao papel do cantor e suas virtuosidades vocais. Ainda que, durante o século XIX, a influência da cultura francesa ganhasse cada vez maior prestígio, especialmente na Corte brasileira, o idioma da ópera era o italiano⁴⁴ – tanto em decorrência da origem de boa parte dos artistas e companhias líricas, quanto pela crença geral de que o idioma da Itália seria o mais adequado ao canto.⁴⁵

Com a Proclamação da República, em 1889, percebemos um movimento simultâneo de renovação dos gostos e hábitos e de negação a tudo o que correspondesse aos tempos da monarquia. Os ideais positivistas, que tanto influenciaram os intelectuais

⁴¹ Trataremos de aspectos específicos sobre o Theatro Lyrico no Capítulo 4 desta tese.

⁴² FREIRE. Op. Cit., p. 86.

⁴³ GUANABARINO, O. Manon Lescaut. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1893, p. 2.

⁴⁴ Notícias de Nitheroy. *O Paiz*, 21 jun. 1906, p. 4.

⁴⁵ Theatro Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 out. 1910, p. 5.

que conceberam a nova forma de governo, também alcançaram em certa medida o campo da música, abrindo espaço para as discussões a respeito das reformas operadas por Wagner e sua música do futuro no gênero operístico.⁴⁶ Assim, vemos acirrar nos jornais cariocas – como reflexo tardio das discussões que já ocorriam na França há mais tempo –, principalmente nos anos de 1890, os debates entre os amantes do wagnerismo e aqueles que exaltavam o italianismo musical. Para os primeiros, a ópera italiana representava o velho, o ultrapassado, enquanto que as óperas do mestre alemão pronunciavam o futuro, a vanguarda da música. As projeções para o futuro, à propósito, eram a tônica do momento e, da mesma forma que o Brasil então parecia evoluir nos estágios civilizacionais no que se referia ao sistema político, haveria igualmente de evoluir no que tange à cultura e à música de forma mais particular. A concepção linear da história, aquela que pregava a evolução dos povos, os quais passariam necessariamente por etapas determinadas, ideia muito difundida pelo positivismo, parecia valer para todos os aspectos relativos à cultura e à sociedade. Observamos nesse momento o crescimento da propaganda wagnerista, que paradoxalmente não acompanhava a implementação efetiva de um repertório wagneriano nos teatros de ópera cariocas. Os argumentos que buscavam explicar tal fenômeno apontavam diversas hipóteses: a necessidade de educar o povo no que diz respeito às artes e à música, a complexidade da forma musical wagneriana – mais científica se comparada às demais – e a persistência do público ao preferir a ópera italiana, tida como mais fácil e melódica, construída para provocar, despertar, emoções na plateia de maneira mais espontânea.⁴⁷

Os partidários do wagnerismo afirmavam que a ópera italiana estava em franca decadência, o que em parte correspondia à realidade. A antiga forma do *bel canto*, que no início do século XIX revolucionara a ópera e o canto na Itália com as obras de Gioacchino Rossini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini, e mesmo a fase mais intensa de produção de Verdi, encontrava-se em processo de esgotamento. As últimas óperas de Verdi já apresentavam marcas da influência de Wagner, assim como o *Mefistofele*, de Arrigo Boito, considerada por alguns como a mais filosófica das óperas italianas,⁴⁸ e

⁴⁶ Sobre as influências do positivismo sobre os debates acerca da música nos primeiros anos da República, Cf. ANDRADE, C. L. B. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013.

⁴⁷ Iremos tratar desse assunto no Capítulo 5 desta tese.

⁴⁸ GUANABARINO, O. Mephistopheles. Companhia Lyrica Italiana. Diversões. *O Paiz*, 10 jul. 1889, p. 2.

como o ponto de ligação entre a música italiana e o ecletismo.⁴⁹ Outro crítico foi mais direto em reconhecer nela a influência direta da música de Wagner: “O Mephistopheles, de Boito, é por assim dizer o primeiro écho da escola wagneriana, que se ouviu na Itália”.⁵⁰ Mas seria ainda na última década do século XIX que a ópera italiana veria o seu renascimento, como renovação da própria escola melódica italiana, por meio do verismo, estilo que teve como principais representantes Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo e Giacomo Puccini.

Dessa forma, percebemos que o contexto em que estão inseridas as discussões sobre escolas ou estilos operísticos tendia a provocar muitas polêmicas, as quais abordaremos em capítulo posterior. Por ora, nos importa demonstrar este cenário, para melhor entendermos as questões inerentes à escolha do repertório pelas companhias líricas que afluíam ao Rio de Janeiro. Tal escolha levava em consideração, por um lado, o gosto do público, construído de acordo com preceitos que já vinham de algum tempo, conforme demonstramos aqui. Mas outros aspectos influenciavam nessa escolha, como o papel dos editores de partitura italianos, os quais muitas vezes sugeriam ou até mesmo impunham certas regras, com a finalidade de resguardar seus interesses comerciais e econômicos. As editoras, de acordo com estudo feito por John Rosselli, passaram a exercer forte influência no mercado lírico italiano a partir da década de 1870, chegando a ocupar o espaço que era, anteriormente, reservado ao empresário, como a contratação de autores e cantores.⁵¹ As principais editoras, a Ricordi, a Sonzogno e a Lucca, esta última comprada por Ricordi no final do século XIX, tinham força para impor ao empresário interessado em levar óperas sob sua custódia, desde as óperas que deviam ser representadas até a indicação de artistas específicos para um determinado papel. A propósito, foi com a ascensão do papel das editoras que passou a vigorar o esquema de “óperas de repertório”, que discutiremos no próximo tópico. Ricordi e Sonzogno, portanto, representavam um verdadeiro duopólio⁵² no que se referia à publicação de óperas na Itália, e eram a essas casas que os empresários que traziam companhias líricas ao Brasil recorriam.

⁴⁹ GUANABARINO, O. Mephistopheles. Companhia Lyrica Italiana. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 ago. 1892, p. 2. O ecletismo consistia, segundo fontes de jornal da época, num estilo operístico desenvolvido por compositores franceses, que se inspiravam tanto na escola italiana e na escola alemã, usando elementos de ambas para compor um estilo próprio de composição. Charles Gounod e Jules Massenet seriam expoentes dessa escola.

⁵⁰ Teatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 26 set. 1891, p. 2.

⁵¹ ROSSELLI, J. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 175.

⁵² MALLACH, A. Op. Cit., p. 211.

Como a maioria dos compositores cedeu seus direitos para os editores, estes últimos podiam agora controlar a apresentação de certas óperas, incentiva-las ou impedi-las de ser apresentadas por meio da imposição de taxas mais altas. Os editores ditavam quais cantores e maestros deviam ser contratados e impunham cláusulas de exclusão, forçando o empresário a apresentar várias óperas da mesma editora, impedindo-o de encenar trabalhos de seus oponentes comerciais. Esse direcionamento intenso do repertório levou ao desenvolvimento de um cânone. Um número relativamente pequeno de trabalhos era cantado com certa frequência: óperas bem sucedidas de Rossini, Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini, um par de *grands opéras* francesas, os primeiros e intermediários trabalhos de Richard Wagner e tudo de Giuseppe Verdi.⁵³

Antes, porém, de darmos início à análise do repertório das companhias líricas que atuavam no Rio de Janeiro, consideramos necessário esclarecer que, ao tratarmos desse assunto, não tivemos por objetivo realizar uma análise do enredo das óperas. O que procuramos fazer é apontar aquelas que se destacaram no período e tentar compreender os motivos pelos quais essas óperas eram cantadas com tanta frequência no Rio de Janeiro. Para isso, nos baseamos principalmente nos relatos dos críticos e dos cronistas dos jornais, cuja função era demonstrar a reação do público a certas obras.

1.2.2 O repertório das Companhias Líricas: entre o gosto do público e a influência das editoras

De maneira bastante semelhante aos grupos teatrais, tais como aqueles analisados por Roger Chartier,⁵⁴ era comum na Itália dos séculos XVIII e princípios do

⁵³ “As most composers had ceded their rights to the publishers, these latter could now control the performances of certain operas, nurture them or prevent them from being performed through imposing higher fees. The publishers dictated which singers and conductors would be hired and imposed exclusion clauses, forcing the impresario to present several operas from the same publishing house, and preventing him from staging works by their business rivals. This intensified ‘steering of the repertoire led to the development of a canon. A relatively small number of works were played relatively often: successful operas by Rossini, Gaetano Donizetti and Vincenzo Bellini, a couple of French *grands opéras*, the early and middle works of Richard Wagner and everything by Giuseppe Verdi.” (TOELLE, J. Opera as business? From impresario to the publishing industry. *Journal of Modern Italian Studies*. p. 448-459, 17 jul. 2012, p. 455).

⁵⁴ CHARTIER, R. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI e XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002. Nessa obra, Roger Chartier faz uma análise do processo de tradução do texto dramático para o literário, problematizando a questão da oralidade e as limitações impostas pela escrita, o que ocorria quando das peças teatrais eram repassadas para o papel. Ao buscar compreender o contexto em que se deram tais transformações, Chartier procura esclarecer sobre o modo de trabalho dos grupos teatrais em várias partes da Europa, entre os séculos XVI e XVIII, os quais se assemelham em vários aspectos aos das empresas líricas italianas estudadas por John Rosselli (op. cit.). Podemos tecer um paralelo, tendo por base os dois estudos, entre o dramaturgo – o autor das peças – e o

XIX que um determinado grupo ou companhia lírica detivesse a exclusividade de uma ópera. Isso porque o empresário lírico contratava um compositor e um libretista para escrever a ópera que seria encenada pela companhia gerenciada por aquele empresário.⁵⁵ É por este motivo que vemos, nessa época, um grande número de óperas – cujas partituras estão, em sua maioria, perdidas – e a produção de obras operísticas por um único compositor era singularmente numerosa. Para os espectadores daqueles tempos, a ópera significava, obrigatoriamente, uma obra sempre nova, de forma que não se repetia o repertório nem, tampouco, uma mesma obra poderia ser levada aos palcos por companhias diferentes. Ou seja, fazia parte do conjunto da companhia aquele repertório específico, próprio e constantemente renovado. Na medida em que as óperas foram se tornando mais complexas, envolvendo mais massas orquestrais e coros e, portanto, exigindo maior trabalho dos compositores, maior número de artistas e melhor organização cênica, foram tornando-se proporcionalmente mais complicadas as montagens e a própria produção de novas óperas. Os compositores foram, então, diminuindo o ritmo das novas produções, uma vez que essas demandavam um tempo maior para serem elaboradas, e os empresários, por sua vez, passaram a ter menos opções de obras inéditas. Ademais, por motivos econômicos, óperas já conhecidas e bem-sucedidas eram mais repetidas, por significarem certeza de lucros, ao passo que afastavam as dúvidas acerca do sucesso ou fracasso de uma nova obra.⁵⁶ É nesse mesmo contexto que as editoras começaram a se estruturar de modo que, pouco tempo depois, selecionavam as óperas nas quais iriam investir para reprodução e circulação, tomando espaço, enfim, de uma parte do trabalho que cabia até então aos empresários. As “óperas de repertório”, que começaram a ser largamente utilizadas na Itália por volta de 1840,⁵⁷ portanto, consistiam num conjunto de obras consagradas – seja pelo sucesso com o público, seja pela qualidade musical –, que eram repetidas, revendidas, reencenadas frequentemente, garantindo ao empresário uma previsão mais certa de obtenção de lucros, dando margem a recuperar possíveis prejuízos ocasionados por

compositor das óperas. Enquanto as peças não eram de fácil reprodução e circulação, elas eram limitadas ao âmbito de uma companhia ou grupo teatral específico, assim como acontecia com as óperas. A partir do momento que passaram a ser veiculadas em texto escrito ou em partituras impressas – não mais manuscritas –, foi possível a maior difusão das obras, ou seja, possibilitou-se que uma mesma obra, seja dramática, seja operística, fosse levada à cena por diferentes companhias nos mais variados locais e até mesmo simultaneamente.

⁵⁵ ROSSELLI. Op. Cit., p. 122-123.

⁵⁶ Idem, p. 8.

⁵⁷ Idem.

óperas novas fracassadas, bem como garantindo e incrementando o poder dos editores, donos das peças. A ópera de repertório seria, enfim,

daquellas que desde a primeira vez que foram levadas á scena, nunca mais deixaram de fazer parte dos repertorios de todas as companhias e cantadas sempre com grande successo em todos os palcos lyricos do mundo, tornando-se obrigatorio a sua representação a todos os emprezarios que tímberem em bem servir ao publico ou paizes onde levem as suas companhias.⁵⁸

No caso das companhias líricas que se apresentavam no Rio de Janeiro anualmente, é evidente o uso das “óperas de repertório”, muitas vezes em detrimento das óperas novas – as quais podiam ser denominadas *opera d’obliggo* ou *opera d’oblige*, ou seja, a ópera cuja companhia se obrigava a encenar perante o público, constituindo-se muitas vezes como a novidade da estação.⁵⁹ Aliás, a falta de renovação do repertório das companhias líricas que vinham à então capital brasileira era motivo de seguidas reclamações, especialmente dos críticos e cronistas dos jornais consultados. Em nossa pesquisa, realizamos um levantamento das óperas encenadas pelas companhias líricas e de outros gêneros incluindo alguma ópera – as quais denominamos como “mistas” – entre 1889 e 1914 e percebemos um conjunto de óperas que, de fato, apareciam em praticamente todas as temporadas. O grupo de óperas com maior número de récitas no total (maior número de representações durante o período de 1889 a 1914) e com maior frequência nos palcos (as que foram levadas à cena por um maior número de anos, consecutivos ou alternados) foram as que estão listadas na Tabela 1,⁶⁰ abaixo:

⁵⁸ Teatro Apollo – Bohême, de Puccini. Primeiras representações. *O Paiz*, 12 set. 1908, p. 4.

⁵⁹ ROSSELLI. Op. Cit., p. 8.

⁶⁰ Quanto aos dados constantes na tabela, esclarecemos o que segue: 1) Para cálculo da Frequência, consideramos apenas os anos em que houve temporada de companhia lírica no Rio de Janeiro. Portanto, dos 26 anos que compreende a pesquisa, consideramos apenas 25 anos, uma vez que em 1890 não houve apresentações de ópera. 2) Ainda quanto à Frequência, as óperas que tiveram sua estreia posterior a 1889, foram diminuídos os números de anos em que não podiam ser encenadas no Rio, por não existirem ainda. Dessa forma, para a *Bohème*, por exemplo, que teve estreia em 1896, na Itália, e estreou no Rio de Janeiro somente no ano seguinte, em 1897, consideramos como o total de temporadas a contagem dos anos a partir de sua estreia no Rio de Janeiro. 3) O Total de Récitas considera o total de apresentações das óperas, frequentemente apresentadas mais de uma vez por ano, inteiras – o que era mais comum – ou em trechos (um ou mais atos).

Tabela 1: Óperas com maior número de récitas e maior frequência nas temporadas do Rio de Janeiro.

Ópera	Compositor	Estreia	Nacionalidade da ópera	Total de récitas	Frequência
<i>Aída</i>	Giuseppe Verdi	1871	Italiana	131	96%
<i>Cavalleria Rusticana</i>	Pietro Mascagni	1890	Italiana	171	96%
<i>Faust</i>	Charles François Gounod	1859	Francesa	60	80%
<i>Il Guarany</i>	Antonio Carlos Gomes	1870	Brasileira	85	84%
<i>Il Trovatore</i>	Giuseppe Verdi	1853	Italiana	69	88%
<i>La Bohème</i>	Giacomo Puccini	1896	Italiana	147	100%
<i>La Gioconda</i>	Amilcare Ponchielli	1876	Italiana	118	96%
<i>La Traviata</i>	Giuseppe Verdi	1853	Italiana	64	80%
<i>Manon Lescaut</i>	Giacomo Puccini	1893	Italiana	53	72%
<i>Mefistofele</i>	Arrigo Boito	1876	Italiana	57	96%
<i>Pagliacci</i>	Ruggero Leoncavallo	1892	Italiana	98	95%
<i>Rigoletto</i>	Giuseppe Verdi	1851	Italiana	90	92%
<i>Tosca</i>	Giacomo Puccini	1900	Italiana	137	100%

Da Tabela 1, temos um panorama preliminar do repertório básico de uma companhia lírica no período que corresponde aos primeiros anos da república. Não significa que essas óperas eram levadas todos os anos, nem por todas as companhias líricas. Mas sua frequência nos programas das companhias diz muito sobre a montagem de uma temporada lírica e pode dar pistas sobre as preferências do público, sobretudo quando cruzamos com outras informações, obtidas a partir da leitura e análise das críticas aos espetáculos. É possível pensarmos, ainda, diante de tantos títulos repetidos seguidamente, a existência de interferências das editoras na escolha dos repertórios. Procuraremos analisar, em seguida, cada um desses pontos. Primeiramente, vejamos algumas das reclamações feitas nos jornais, especialmente no que tangem à antiguidade e repetição do repertório que era levado aos palcos por companhias líricas naqueles anos.

Para a estação lírica de 1897, o empresário italiano Giovanni Sansone prometera uma temporada que renovaria o repertório “gasto” das companhias que visitavam o Rio de Janeiro todos os anos. Queria ele dizer que traria óperas novas, mas, também, óperas antigas, essas últimas há tempos ausentes dos teatros da cidade.⁶¹ Contudo, seu intento parece não ter se cumprido, a julgar pelas reclamações nas folhas diárias da capital.⁶² Alguns cronistas sugeriram, dessa forma, a substituição de algumas peças levadas com

⁶¹ Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, 26 mai. 1897, p. 1.

⁶² CASTRO, L. A Antonio Arroyo. Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, 11 jan. 1898, p. 2.

grande frequência aos palcos, para abrir espaço a óperas desconhecidas até então do público (a *Aída*, de Verdi, poderia dar lugar a *Sansão e Dalila*, de Saint-Saëns).⁶³

Anos mais tarde, em 1905, o Sindicato Lyrico Fluminense, sob direção do crítico Luiz de Castro, apresentou como proposta a substituição do repertório antiquado das companhias líricas que se apresentavam no Rio de Janeiro, trazendo ainda óperas já conhecidas pelo público, porém contendo partes que eram frequentemente suprimidas quando apresentadas no país. Destacavam, ainda, a promessa de levar óperas novas aos palcos.⁶⁴ A escolha do repertório pelo Sindicato, acrescentava outro artigo, levaria em consideração o ecletismo,⁶⁵ a necessidade de trazer óperas novas e fazer o público ouvir, pelo menos, um concerto sinfônico.⁶⁶ Ao tentar cumprir tais promessas, além de incorrer em erros de gerenciamento e ter de enfrentar a dura crítica – ou propaganda negativa – de Oscar Guanabara, o Sindicato se viu imerso em graves problemas financeiros e terminou a temporada amargando prejuízos que frustraram a continuidade de associação.⁶⁷

São recorrentes as reclamações nos jornais sobre o “repertório usado”⁶⁸ ou muito explorado.⁶⁹ Em parte, atribuímos tal fato à afluência maior de companhias ditas populares ou de 2ª ordem, as quais, em decorrência de seu orçamento modesto, apresentavam óperas mais antigas ou óperas de repertório.⁷⁰ A necessidade de diminuir custos levava tais companhias a evitarem as novas óperas, mais caras em virtude dos valores cobrados pelas partituras e pelas exigências impostas para sua encenação. Além disso, as companhias populares possuíam elenco mais enxuto, composta por artistas limitados sob o ponto de vista técnico, frequentemente ou iniciantes inexperientes ou cantores em fim de carreira, cuja voz já se encontrava em decadência após anos de abusos ou técnica defeituosa. Óperas novas demandavam maior número de ensaios, além do tempo dado aos artistas para aprenderem suas partes. Todo esse processo encarecia o orçamento já apertado das companhias. Assim, era mais prático e econômico se servir de óperas já conhecidas pelo elenco. Para aferir lucros, esse tipo de empresa precisava levar certa quantidade de apresentações aos palcos, de forma que a

⁶³ Idem.

⁶⁴ Sindicato Lyrico Fluminense. *Jornal do Brasil*, 06 jan. 1905, p. 1.

⁶⁵ Nesse caso, e ecletismo se refere à variedade de estilos e escolas operísticas, tendo em vista ser Castro um notório wagnerista, crítico radical das óperas da escola italiana.

⁶⁶ Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Notícias*, 08 mai. 1905, p. 2.

⁶⁷ Tratamos mais detidamente do Sindicato Lyrico no Capítulo 4 desta tese.

⁶⁸ Pe. J. S. de R. O “Lyrico”. Assumptos profanos. *A Notícia*, 23 e 24 ago. 1905, p. 2.

⁶⁹ CASTRO, L. Theatro Municipal: La Tosca. Notas de Música. *A Notícia*, 09 e 10 de ago. 1910, p. 3.

⁷⁰ Palace-Theatre – Lucia de Lammermoor, de Donizetti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 out. 1909, p. 4.

perfeição das récitas ficava comprometida em virtude dos poucos ensaios que se faziam (quando o faziam): “A necessidade de dar espectáculos seguidos, afim de se obter o produto indispensavel para que a companhia se mantenha, toma quasi todo o tempo que podia ser empregado nos ensaios”.⁷¹ Assim, as óperas de repertório, mais antigas e de maior familiaridade pelos artistas, eram uma opção natural dos empresários ocasionando, por outro lado, a repetição das mesmas óperas anualmente – e por vezes dentro do mesmo ano, por companhias diferentes. Um crítico chegou a contestar que o repertório das companhias líricas italianas era o mesmo há 20 ou 30 anos. O mesmo autor ressaltava ainda que, em Buenos Aires, eram comuns as novidades da estação europeia serem logo em seguida estreadas na capital argentina.

Quanto ao repertorio a ser exhibido nesta capital, na proxima temporada, é elle quasi o mesmo de ha 20 ou 30 annos passados, com uma ou duas novidades para nós, mas coisa velha no mundo artistico.

[...]

Outro tanto não succede em Buenos Aires. O publico ali ouve e applaude o *Trovador*, cantado pela Darclée; mas ao lado desse monumento historico da musica italiana apparecem as ultimas novidades, como a *Germania*, de Franchetti, por exemplo, cantada pela primeira vez, não ha tres mezes, e já em ensaios na capital argentina.⁷²

Entretanto, não bastassem os custos elevados das novidades operísticas, e a despeito da reclamação dos críticos, os quais se pretendiam porta-vozes do público, em relação à antiguidade do repertório lírico no Rio de Janeiro, seria este mesmo público quem exigia, ao mesmo tempo, uma ópera diferente por noite, assim como era essa mesma audiência quem abandonava as novidades tão logo elas fossem levadas ao palco: “O nosso publico quer ouvir operas novas e as abandona antes de conhecel-as”.⁷³ Outro cronista d’*O Paiz* evidenciava o mesmo fenômeno, anos mais tarde.

É de frequencia ouvirem queixas de que os emprezarios que nos trazem as suas companhias, apegam-se exclusivamente ao repertorio antigo, não nos dando novidades, isto é, operas que aqui não tenham sido cantadas.

Até certo ponto é uma verdade, mas não se lembra o publico que, sempre que se abalançam a montar uma opera nova, o que lhes custa muito trabalho e não pequenas despezas, o fazem em geral para uma unica representação, porque a nossa platéa não admite repetições, e o mais que faz é concorrer medianamente ao espectáculo.⁷⁴

⁷¹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 dez. 1895, p. 2.

⁷² Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 jul. 1902, p. 2.

⁷³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 set. 1902, p. 2.

⁷⁴ Theatro Apollo – Amico Fritz, opera em tres actos, de Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 fev. 1911, p. 4.

A rejeição do público carioca em assistir a récitas de uma mesma ópera dentro de uma temporada levava os empresários a evitar os riscos de trazer óperas inéditas aos teatros da então capital brasileira. João do Rio, em sua coluna da revista *Kosmos*, de setembro de 1904, referindo-se à companhia de Luigi Milone, ironizava a imagem que o público carioca tinha de si, acerca do seu “amor pela música”:

Como o commum de taes empresas, além d’esses artistas, a companhia tinha a encenação deficiente, os coros falhos, a orchestra fraca e um repertorio avelhado. É sempre assim. Esta cidade de musicographos está atrazadissima no movimento musical. Os empzezarios não se arriscam a trazer novidades, estream invariavelmente com a *Gioconda*, *Aida*, *Trovador*, *Ballo in Maschera*, reeditam as tres acclamadas operas de Puccini, a *Cavalleria*, os *Palhaços* e ficam por ahi. O grosso do *stock* lyrico resume estas operas e o *Guarany*, em recita de gala, no dia 7 de Setembro. Um verdadeiro pavor apodera-se das empresas quando se fala de trabalhos novos.⁷⁵

Assim, a culpa em relação à falta de renovação do repertório das empresas de ópera lírica havia de recair sobre o próprio público. Não obstante, as preferências da maioria dos frequentadores dos espetáculos de ópera no Rio de Janeiro iam, muitas vezes, de encontro aos quesitos necessários para uma apresentação de qualidade. Uma delas, que mencionamos anteriormente, a exigência em ter uma ópera diferente por noite, fato levantado pelos periódicos fluminenses constantemente, como neste trecho, extraído de crítica de Guanabarino escrita em 1889, em que indulgencia a má impressão causada pela ópera de estreia da companhia lírica: “Aqui, no entanto, é isso mais desculpável [a estreia ruim], porque é o proprio publico quem atropela os ensaios exigindo uma grande opera de duas em duas recitas, quando nos grandes theatros uma boa opera atravessa uma estação inteira”.⁷⁶

Diante de um público difícil e imprevisível, a escolha do repertório por uma empresa consistia numa verdadeira estratégia com vistas a encher o teatro. Para tanto, uma boa impressão na estreia podia repercutir positivamente no restante da temporada, na mesma proporção que a hipótese contrária podia selar antecipadamente o desfecho trágico da empresa. De acordo com um cronista, costumeiramente as companhias tendiam a estrear com as óperas *Aída*, de Verdi,⁷⁷ ou *La Gioconda*, de Ponchielli, óperas

⁷⁵ DO RIO, JOÃO. O mez no teatro. *Kosmos*, Anno I, N. 9, set. 1904, p. 14.

⁷⁶ GUANABARINO, O. *Gioconda e Aida*. Companhia Lyrica Italiana. Diversões. *O Paiz*, 01 jul. 1889, p. 2.

⁷⁷ Sobre a preferência em estrear com a *Aída*, de Verdi, citamos em seguida duas passagens, extraídas de jornais e momentos diferentes, que captam essa percepção por parte dos cronistas da época: “É provável que a nova empresa da Companhia Lyrica, que se estreou hontem, seja como sempre atacada pelo facto de apresentar os seus artistas ao publico fluminense com a opera *Aida*, como tem acontecido quase todos

que, como vimos na Tabela 1, estão dentre as mais representadas e mais frequentes nos palcos líricos da capital da república. Cronistas alertavam os empresários sobre o risco que corriam ao preferir estrear com outra ópera, risco este que, ainda assim, alguns preferiram correr, algumas vezes acertadamente.

As companhias lyricas que vêm ao Rio de Janeiro de ordinario fazem sua estréa com a *Aída* ou a *Gioconda*. Conhecem a influencia irresistivel que sobre o nosso publico exerce a musica dessas operas, ora apaixonada e terna, ora traduzindo as mais dramaticas situações e revestindo as paixões mais violentas.

Na ultima empreza Ducci, Mancinelli procurou a todo transe fugir dessa norma, e não poupou esforços para dar a primeira recita com o *Tannhäuser*. Sobrevierão enormes dificuldades; as contrariedades amontoavão-se diante do caminho da empreza, fazendo perigar sua derrota; mas nenhum obstaculo conseguiu demover o regente do seu proposito, e o espectáculo anunciado começou com uma das mais brilhantes concurrencias que temos visto no Theatro Lyrico.⁷⁸

A percepção do escritor quanto à preferência por certas óperas em estreias pode ser confirmada, em parte, pelo levantamento que realizamos sobre as óperas de estreia de cada uma das companhias líricas que passaram pela cidade no período entre 1889 e 1914, demonstrada na Tabela 2, abaixo.

Tabela 2: Óperas de estreia de companhias líricas atuantes no Rio de Janeiro.

Ópera	Compositor	Nº de Cias. Líricas
Aída	Giuseppe Verdi	20
Tosca	Giacomo Puccini	6
La Gioconda	Amilcare Ponchielli	5
La Bohème	Giacomo Puccini	4
Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni	3
Ernani	Giuseppe Verdi	2
Il Guarany	Carlos Gomes	2
L'Africaine	Giacomo Meyerbeer	2
Lucia di Lammemoor	Gaetano Donizetti	2
Manon Lescaut	Giacomo Puccini	2
Rigoletto	Giuseppe Verdi	2
Tannhäuser	Richard Wagner	2

os annos” (GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jun. 1899, p. 2.). Na *Gazeta de Notícias*, de 1903, fala-se em “tradição inexplicável” a estreia com a célebre ópera verdiana, encomendada para a inauguração do Canal de Suez: “E é com ansiedade, numa expectativa sympathica, que a platéa começa a ouvir o primeiro acto da *Aída*,— opera que, por uma tradição inexplicavel, mas totalmente aceitável, é sempre ou quasi sempre escolhida para a apresentação das ‘troupes’ lyricas” (Na platéa e nos bastidores. Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 16 out. 1903, p. 2.).

⁷⁸ Theatro Lyrico. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 06 nov. 1895, p. 2.

As óperas mais empregadas em uma estreia,⁷⁹ não por coincidência, eram também aquelas que mais vezes foram encenadas, por consistirem, provavelmente, nas preferidas do público. E, de fato, as primeiras óperas da lista acima eram as que mais atraíam público aos teatros, conforme podemos inferir a partir do que escreviam críticos, cronistas e colunistas dos jornais: “Hontem á noite, como estava anunciado, foi finalmente cantada a *Aída* e, apesar do aguaceiro que desabou sobre esta cidade, produzindo uma verdadeira enchente, assim mesmo, levou ao teatro bastante concorrência”.⁸⁰ A *Aída*, de Verdi, era ópera obrigatória nos programas das companhias líricas.⁸¹ Era frequentemente tratada como uma das prediletas do Rio de Janeiro,⁸² tão popular como querida do público.⁸³ Sua montagem era de grande complexidade e exigia certo luxo na indumentária e nos cenários, em virtude de a história se passar no Egito faraônico. Era, pois, uma obra de grande responsabilidade,⁸⁴ consistindo, à primeira vista, num risco para estreia de uma companhia lírica, sobretudo se consideramos que, por ser uma das prediletas do público, era então bem conhecida pelos diletantes, podendo expor perigosamente eventuais defeitos dos artistas e da companhia como um todo.⁸⁵ A preferência pela ópera de Verdi, encomendada para a inauguração do Canal de Suez, não era, contudo, fortuita. A *Aída* foi um marco dentre as obras do compositor;

⁷⁹ Há ainda outras óperas que foram apresentadas em estreias apenas uma vez. São elas: *Carmela*, de Araujo Vianna; *Carmen*, de Georges Bizet; *Pagliacci*, de Ruggero Leoncavallo; *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Parsifal* e *Die Walkyrie*, de Richard Wagner; *Il Trovatore* e *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi; *Iris*, de Pietro Mascagni; *La Sonnambula*, de Vincenzo Bellini; *Les Huguenots*, de Giacomo Meyerbeer; *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes; *Lucrezia Borgia*, de Gaetano Donizetti; e *Samson et Dalila*, de Camille Saint-Saëns. Algumas companhias fizeram mais de uma temporada por ano, contando, portanto, duas estreias.

⁸⁰ Palace-Theatre – *Aída*, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 out. 1909, p. 4.

⁸¹ Em 1889, comentário do crítico Oscar Guanabarro deixava explícito o prestígio da ópera de Verdi: “A *Aída* é [...] opera obrigada a todos os repertórios da actualidade” (GUANABARINO, O. *Aída*. Companhia Lyrica Italiana. *O Paiz*, 22 jun. 1889, p. 2.). Passados vários anos, a condição da *Aída* não teria se modificado, conforme podemos perceber a partir da apreciação do mesmo crítico, destacando ainda a presença dessa obra em estreias: “Como peça de estréia de uma companhia lyrica, a ‘Aída’ se impõe naturalmente aos empregarios” (GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – *Aída*, estréia da companhia lyrica. Primeiras representações. *O Paiz*, 24 abr. 1908, p. 2.).

⁸² A predileção pela ópera *Aída*, de Verdi, foi destaque em vários periódicos, em diferentes momentos, como podemos perceber nos exemplos a seguir. Na *Gazeta de Notícias*, em 1891, o colunista assim se referiu à ópera: “Pertence esta opera ao numero das predilectas do publico fluminense” (Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 09 jul. 1891, p. 1.). Guanabarro, em 1904, falava que a *Aída* era “da mais querida das partituras de Verdi” (GUANABARINO, O. *Aída*, opera de Verdi, pela companhia lyrica da empresa Milone. Primeiras Representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1904, p. 2.). Novamente na *Gazeta*, em 1906: “É da especial predilecção do nosso publico a opera Aída” (Apollo. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 12 abr. 1906, p. 2.). E mesmo nos últimos anos que fazem parte de nossa pesquisa, vemos referência nesses termos pelo *Paiz*: “Sendo [a *Aída*] uma das operas mais apreciadas pelo publico desta capital” (GUANABARINO, O. Theatro Municipal – *Aída*, opera em quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 jul. 1907, p. 5.).

⁸³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 out. 1896, p. 2.

⁸⁴ ARCADIANO. Polytheama. Pelos theatros. *Revista Illustrada*, jan. 1893, p. 6.

⁸⁵ Companhia Lyrica. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*, 27 out. 1895, p. 3.

sua forma musical inovou seu estilo de composição e frequentemente, por isso, era considerada a melhor ópera do longo italiano.⁸⁶

Outra ópera muito apreciada pelo público do Rio de Janeiro, conforme vimos nas Tabelas 1 e 2, era *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli.⁸⁷ A popularização dessa ópera foi tema de discussão entre os críticos, especialmente aqueles de orientação anti-italianista. Rodrigues Barbosa, por exemplo, afirmava que a ópera de Ponchielli tornara-se “popular pelas concessões feitas pelo autor ao gosto dos menos requintados na arte”.⁸⁸ Luiz de Castro era ainda mais duro em sua apreciação; ponderava que das óperas italianas mais antigas, “só resistem ainda as que, como a *Gioconda*, têm por si o levantar de pernas mais ou menos gordas dos bailados absurdos”.⁸⁹ Outros, com maior comedimento, diziam que a *Gioconda* “tem bellezas incontestáveis”,⁹⁰ que pareciam prevalecer no julgamento do público. Em decorrência de seu favoritismo,⁹¹ era uma das que chamava maior audiência nas temporadas líricas,⁹² ainda que as condições meteorológicas do Rio de Janeiro, nas noites de suas récitas, não fosse das mais favoráveis: “E apesar do tempo, pessimo para os fluminenses, que ainda não se habituaram á chuva, encheu-se o theatro Apollo, que attraiu a concurrencia publica com o annuncio da representação da ‘Gioconda’, incluída ha muito no repertorio popular e querido”.⁹³ *La Gioconda* era a única ópera de Ponchielli conhecida no Brasil até então e fora ela quem imortalizaria seu compositor no mundo da ópera:

A *troupe* da empresa Paschoal Segreto deu-nos hontem, no Carlos Gomes, a opera-baile (como dizem os annuncios) *La Gioconda*.

⁸⁶ GUANABARINO, O. Giuseppe Verdi: comemoração do seu centenário. *O Paiz*, 23 dez. 1913, p. 3.

⁸⁷ A. Palermi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1898, p. 2.

⁸⁸ BARBOSA, R. Companhia Lyrica Sansone. *Revista Brasileira*, Tomo XI, jul. a set. 1897, p. 60-61.

⁸⁹ CASTRO, L. A musica na America do Sul. *Chronica Musical. A Notícia*, 27 e 28 mai. 1898, p. 2.

⁹⁰ Ponchielli. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jan. 1894, p. 2.

⁹¹ Em chamada para apresentação da *Gioconda*, afirma-se ser esta “uma das operas mais queridas do publico caiooca”. Ressaltava ainda que “as enchentes que tem tido o Apollo com a representação da bella partitura de Ponchielli, provam sobejamente quanto dissemos” (*Gioconda*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1907, p. 4).

⁹² Embora não fosse *sempre* que a ópera levasse grande público para as récitas, em nossa pesquisa percebemos alguma tendência que confirma, na maior parte das vezes, as afirmações nesse sentido. Citamos a seguir alguns trechos que corroboram essa percepção: “A *Gioconda*, cantada hontem pela companhia lyrica da empresa Milone, além de ser uma das operas que maior concurrencia arrasta ao theatro durante as nossas estações lyricas, tinha consigo o interesse pela estréa do tenor Pietro Ferrari e a Sra. Julia Prandi” (GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jun. 1899, p. 2.). Alguns anos depois, outra afirmação sobre a capacidade dessa ópera em arregimentar audiência: “O 1º acto dessa opera, que sempre attrae muita gente ao theatro Lyrico, terminou em meio de profundo silencio entre os espectadores” (*La Gioconda*, de Ponchielli, cantada hontem pela companhia lyrica da empresa Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 13 ago. 1903, p. 1.).

⁹³ *Theatro Apollo* – “*La Gioconda*”, opera em quatro actos, de Ponchielli. Primeiras Representações. *O Paiz*, 28 abr. 1907, p. 2.

É essa a única ópera de Amilcare Ponchielli, que se conhece nessa capital. Cremos mesmo que é a única desse maestro, que fez sucesso, e que tem sido cantada, fora da Itália, em quase todas as cenas do mundo. Na verdade, a música de *La Gioconda* é deliciosíssima. Além disso é uma ópera de grande espetáculo, movimentada, cheia de atractivos.⁹⁴

Aída e *La Gioconda* eram óperas de repertório mais antigo, cujas estreias se deram em 1871 e 1876, respectivamente. À medida que novas óperas eram lançadas no mercado⁹⁵ – e se fizessem sucesso – elas podiam ser incorporadas ao repertório das companhias líricas, inclusive daquelas que vinham frequentemente para a América do Sul. Nem sempre, portanto, uma ópera nova cantada no Rio de Janeiro entrava para o repertório permanente das companhias. Exemplos são vários; de Verdi, podemos citar suas duas últimas óperas. *Otello* (1887), cuja estreia no Brasil se deu dois anos depois do seu lançamento na Itália, foi considerado o grande acontecimento artístico do Rio de Janeiro de 1889: “A última produção de Verdi é o grande acontecimento artístico que actualmente domina o Rio de Janeiro”.⁹⁶ Chegou a ser cantada outras vezes no Rio de Janeiro nos anos que se seguiram, mas a dificuldade de encontrar um bom elenco que conseguisse dar conta das dificuldades da partitura muitas vezes levou a récitas desastrosas, como em 1891.

Pois olhem; bem encadernado estava o *Othello*. Os cenários eram sumptuosamente bellos; os vestuários luxuosíssimos; todos os detalhes e assessorios da mais apurada *mise en scène*. Encadernação virtuosa, é certo; mas por dentro páginas truncadas, folhas dilaceradas, um desastre, enfim.⁹⁷

Outro problema dessa obra consistia na dificuldade de compreensão pelo público. Inspirado nas novidades introduzidas por Wagner, Verdi fez de *Otello* uma música com maior elaboração, necessitando, segundo os críticos, de mais de uma audição para que o público pudesse entendê-la: “essa é uma das operas que exige repetidas audições, uma magnífica orchestra e um conjunto de artistas superiores para poder ser bem compreendida e admirada”.⁹⁸ Ainda assim, a ópera que tratava dos ciúmes do mouro de Veneza por sua bela mulher Desdêmona, teve 33 récitas no período

⁹⁴ Companhia Lyrica. Primeiras. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 30 out. 1907, p. 3.

⁹⁵ Cabe ressaltar que, embora a produção de novas óperas não fosse tão grande quanto já havia sido em outros tempos, os anos que compreendem o final do século XIX e início do século XX ainda eram prolíficos em novidades operísticas. Entretanto, eram poucas as que conseguiam sobreviver, ecoando a dúvida do cronista: de várias óperas novas, “quantas viverão?” (Operas novas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jul. 1897, p. 2.).

⁹⁶ *Othello*. Diversões. *O Paiz*, 30 ago. 1889, p. 2.

⁹⁷ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 20 jul. 1891, p. 1.

⁹⁸ *Othello*. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 ago. 1899, p. 3.

entre 1889 e 1914, embora sua frequência fosse mais baixa: dos 25 anos de óperas no Rio, em doze o *Otello* não foi encenado. Era, no entanto, considerada uma obra de arte, que dificilmente desapareceria dos repertórios, assim como a *Aída*.

Do seu vazio escriptorio desaparecerão, é certo, umas tantas partituras que envelheceram durante o seu seculo; outras vão morrendo lentamente com as gerações que passam e são succedidas por outras mais exigentes; mas o *Otello* viverá como obra d'arte vasada em moldes eternos, como musica philosophica, como traducção duradoura da criação de Shakspeare [sic]; a *Aída* jamais será esquecida emquanto na terra houver um palco lyrico, sendo, como é, a opera mais completa, mais profunda, mais estudada e a que reúne todos os requintes d'essa estranha arte tão fascinadora, tão attrahente, tão querida e ainda não definida.⁹⁹

A última ópera de Verdi, o *Falstaff*, que assim como *Otello* se baseava em história de Shakespeare, teve estreia ainda mais estrondosa no Brasil e desaparecimento mais rápido dos repertórios. A estreia do *Falstaff* no Rio de Janeiro se deu no mesmo ano em que ela estreou na Itália, em 1893. Já nos meses que seguiram ao lançamento mundial da ópera, os jornais brasileiros anunciavam seu sucesso: tratavam do lançamento de uma edição especial da partitura para colecionadores,¹⁰⁰ davam informações sobre o enredo da ópera em espaços vultosos das edições jornalísticas,¹⁰¹ tratavam dos boatos sobre possibilidade de apresentações do *Falstaff* “falsificado” na capital brasileira, no teatro Santanna¹⁰² e, finalmente, anunciavam a representação da ópera no Rio de Janeiro, efetivada simultaneamente, na mesma noite em teatros distintos, por duas empresas líricas de primeira ordem. Essa estreia consistiu numa verdadeira corrida entre companhias líricas pela primeira apresentação da ópera na cidade.¹⁰³ Passada a estreia, mais elogios dos críticos à ópera e à genialidade de seu compositor, prevendo-se que a última obra-prima de Verdi consistia num marco na

⁹⁹ GUANABARINO, O. Giuseppe Verdi. *O Paiz*, 24 jan. 1901, p. 1.

¹⁰⁰ “A partitura do *Falstaff* teve uma edição especial de 100 exemplares, destinados aos bibliophilos; desses recebeu o eminente pianista Arthur Napoleão o volume n. 11 com o seu nome impresso em letras vermelhas”. (Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 mar. 1893, p. 2)

¹⁰¹ Em primeira página, inteiramente dedicada ao *Falstaff*, o *Paiz* deu notícias sobre a récita de lançamento da ópera ocorrida no Scala, em Milão, a 10 de fevereiro de 1893. A página trazia ilustrações dos personagens e texto nas laterais com várias informações sobre a estreia: resumo da ópera, descrição do teatro e seu público, o tumulto na porta do teatro etc. (*O Paiz*, 19 mar. 1893, p. 1.)

¹⁰² Profanação. *Falstaff* no Santanna. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 abr. 1893, p. 2.

¹⁰³ Chegando primeiro no Rio de Janeiro, a companhia Ducci, por meio de seu regente, já tomava algumas providências para se antecipar à companhia Ferrari: “O digno regente da companhia providenciou hontem mesmo para que a nova partitura de Verdi, o *Falstaff*, seja cantada antes da estréia da companhia Ferrari, de modo a manter-se a promessa feita ao publico de ser, pela companhia lyrica organizada expressamente para o Rio de Janeiro, executada essa opera pela primeira vez nesta capital” (Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jul. 1893, p. 2.). Entretanto, no dia 28 daquele mesmo mês, as duas companhias anunciavam a ópera, cada uma para o teatro em que estava a ocupar: a Ducci, no Lyrico, e a Ferrari, no São Pedro de Alcântara (Diversões. *O Paiz*, 28 jul. 1893, p. 2.)

história da música italiana,¹⁰⁴ cuja decadência já era visível.¹⁰⁵ No ano de 1893, o *Falstaff* fora levado aos palcos cariocas dez vezes. No ano seguinte, uma única apresentação foi levada à cena, para então a ópera sumir dos repertórios nos anos seguintes. As razões para tal desaparecimento, depois da campanha tão forte – principalmente no jornal *O Paiz* – não são esclarecidas pelos jornais. Cabe ressaltar que sequer encontramos menções ao *Falstaff* em anos posteriores a 1894, exceto na ocasião da notícia sobre a morte de Verdi, quando se fez um retrospecto de suas obras.¹⁰⁶

Várias outras óperas novas também receberiam esse mesmo destino, embora com estreias mais modestas e, nem sempre, com o sucesso da última ópera de Verdi: *La Navarraise* (1894), de Jules Massenet, estreada no Rio de Janeiro em 1898, ouvida com indiferença pelo público e recebida com críticas negativas pela imprensa, teve apenas duas récitas;¹⁰⁷ *Fedora* (1898), de Umberto Giordano, cujas partes necessitavam de mais de uma audição para ser compreendida, foi ouvida três vezes no ano de sua estreia no Rio de Janeiro, em 1899, e depois alguma vez mais em 1905, 1909, 1910 e 1913;¹⁰⁸ *Sapho* (1897), de Massenet, representada uma única vez em 1899, de libretto ruim, segundo o crítico;¹⁰⁹ *Amica* (1905), de Pietro Mascagni, “um sacrifício para os artistas e decepção para o auditorio”,¹¹⁰ levada duas vezes aos palcos em 1905 e depois uma vez mais quando Mascagni esteve na cidade, em 1911; *La Bohème* (1897), de Ruggero Leoncavallo, foi considerada muito difícil e teve somente quatro representações no ano de sua estreia no Brasil, em 1906.¹¹¹ Há ainda vários outros casos, dentre os quais uma série de óperas brasileiras, que analisaremos em sessão a parte mais adiante.

Com destino diferente das óperas citadas anteriormente, podemos destacar, em primeiro lugar, a *Cavalleria Rusticana* (1890), de Pietro Mascagni, cuja estreia se deu

¹⁰⁴ “Já dissemos que o *Falstaff* abre nova senda á musica lyrica do nosso seculo, e que esse prodigio de um homem de 80 annos, que provocou bellissimo artigo de Lombroso acerca desse facto psychologico, ha de refletir beneficamente na evoluçao musical da Italia” (GUANABARINO, O. *Falstaff – Verdi*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 jul. 1893, p. 2.)

¹⁰⁵ MALLACH, A. Op. Cit., p. 14-20.

¹⁰⁶ GUANABARINO, O. Giuseppe Verdi. *O Paiz*, 24 jan. 1901, p. 1.

¹⁰⁷ “A *Navarresa* não foi bem accollhida pelo publico, que a ouviu com indifferença, mesmo porque, tratando-se de uma partitura de Massenet, deviamos todos esperar coisa melhor”. (GUANABARINO, O. *A Navarresa*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 set. 1898, p. 2.)

¹⁰⁸ “Evidentemente, o 2º acto vale por toda a peça, mas exige ser ouvida mais de uma vez para ser bem comprehendida”. (GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 jul. 1899, p. 2.)

¹⁰⁹ “É certo que a musica moderna apresenta um adiantamento enorme; mas os libretos não progridem. O realismo, o naturalismo, o naturismo e outras *convenções* não podem, por ora, substituir a convenção da scena lyrica”. (GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 ago. 1899, p. 4.)

¹¹⁰ GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico – Amica*, drama lyrico, em dois actos, libretto de P. Berel, musica de Mascagni. Primeiras Representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 set. 1905, p. 2.

¹¹¹ *La Bohème* de Leoncavallo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 ago. 1906, p. 3.

no Rio de Janeiro em 1891, tornando-se imediatamente peça obrigatória das companhias líricas, fossem de primeira ou de segunda ordem. Antes de tudo, devemos considerar a obra de Mascagni como um marco na história da ópera italiana. A *Cavalleria rusticana* significou a renovação do estilo musical italiano, lançando as bases da escola verista. Até então, a ópera italiana experimentava um período de decadência, decorrente de vários aspectos, dentre os quais a propaganda wagnerista – que colocava em cheque a antiga escola do *bel canto* – e a ausência de novos compositores que viessem a substituir ou dar continuidade ao trabalho de Verdi.¹¹² Além disso, foi essa mesma ópera que deu destaque à editora Sonzogno, que se firmaria a partir de então como principal concorrente da tradicional casa Ricordi, monopolizadora do direito das partituras das mais famosas óperas da Itália.¹¹³ A ascensão da casa Sonzogno, ademais, representou a abertura de um espaço até então de difícil acesso pelos novos compositores, fazendo que jovens músicos pudessem ver suas obras levadas aos palcos e publicadas por uma casa editorial. Nesse sentido, o monopólio assumido até então por Ricordi, de certa forma, contribuiu para a estagnação da ópera italiana, evitando lançar novos compositores, preferindo adotar uma postura conservadora e que não os arriscasse a investir em negócios imprevisíveis.

A *Cavalleria rusticana* foi vencedora do segundo concurso lançado por Sonzogno,¹¹⁴ em 1888, para óperas de um ato, ou seja, óperas curtas, de compositor novato, uma estratégia – acertada – do editor para formar um catálogo de compositores talentosos, a fim de ocupar um mercado até então dominado pela casa Ricordi.¹¹⁵ A ópera do jovem Pietro Mascagni estreou em 1890 e foi muito bem recebida na Europa,

¹¹² MALLACH. Op. Cit. 14-20.

¹¹³ Idem, p. 212.

¹¹⁴ Idem, p. 22. *Pagliacci*, de Leoncavallo, outro grande sucesso que passou a compartilhar os espetáculos com a obra de Mascagni, não chegou a participar dos concursos de Sonzogno. No entanto, serviu-se do novo mercado aberto às óperas de curta duração, recebendo apoio da editora Sonzogno, que a lançou. Tanto a *Cavalleria rusticana* quanto *Pagliacci* eram óperas de grande apelo popular, por sua música melodiosa, de instrumentação imponente. Para alguns críticos, tais como Rodrigues Barbosa, no entanto, essas duas óperas eram “obras de fancaria, douradas por uma instrumentação pretenciosa *pour épater le bourgeois*”. (BARBOSA, R. Companhia Lyrica Sansone. *Revista Brasileira*. Tomo XI, jul. a set. 1897, p. 61.)

¹¹⁵ Sobre os concursos de óperas de Sonzogno, há uma chamada para sua edição de 1902 n’*O Paiz*, em que estão enumerados alguns critérios para participação. Podiam participar compositores estreantes de todas as nações, desde que a ópera se constituísse em apenas um ato, totalmente inédita, baseada em libreto interessante e moderno. Para concorrer, o participante deveria entregar à editora as partituras, tanto orquestrais quanto sua redução para canto e piano, até certa data, juntamente com a tradução rítmica em italiano, caso se tratasse de obra em língua estrangeira. Uma comissão julgaria as peças e três delas iriam ser julgadas pelo público, sendo a encenação de todas as três sob responsabilidade de Sonzogno. A vencedora ganharia o prêmio de 50 mil francos, ficando a Sonzogno os direitos comerciais da obra, preservando, entretanto, o direito autoral do compositor. (Concurso melodramático internacional. *Artes e Artistas*. *O Paiz*, 17 fev. 1902, p. 4.)

chegando no ano seguinte ao Rio de Janeiro. A célebre cantora Helena Theodorini foi encarregada do papel de Santuzza, personagem principal da peça.¹¹⁶ A popularização da ópera foi rápida entre o público fluminense e, em 1892, a *Cavalleria* figurava no repertório de uma companhia lírica popular, sendo levada aos palcos naquele ano por 25 vezes. Essa ópera tornou-se um forte instrumento de disseminação e popularização da ópera na capital federal, sendo “executada, tanto por companhias líricas de primeira ordem, como até descido a theatros de magicas e operetas”.¹¹⁷

Certamente, se por um lado para aqueles que pregavam a necessidade de educação do povo de acordo com os moldes civilizacionais europeus, a presença de uma ópera em teatros frequentados por um público menos seletivo era bem visto, para outros, que tentavam se distinguir por meio da frequência a um tipo de espetáculo que não deveria ser acessível a todos, a *Cavalleria* acabou vulgarizada e, em menor escala, combatida e até caluniada,¹¹⁸ tanto no Brasil como também na Europa. De certo, a obra de Mascagni não deixou de ser uma ópera lírica, a despeito da influência da música popular italiana e dos elementos composicionais emprestados de gêneros considerados então como inferiores, frutos da experiência do compositor como maestro em companhias de operetas.¹¹⁹ Por isso, dependia de cantores com preparo, de uma orquestra com mínimo de qualidade e de cenários que condissessem com o que uma ópera exigia. Mas a abrangência da peça, devido em grande parte ao seu enredo dramático, música envolvente e de melodias “fáceis”, seu tamanho enxuto – apenas um ato – e montagem relativamente barata, fez que ela se tornasse uma das mais queridas do público carioca.¹²⁰ Era, por todos esses aspectos, considerada por muitos como uma ópera “verdadeiramente popular”:

Se existe uma opera verdadeiramente popular, é sem a menor duvida a primeira [a *Cavallaria rusticana*, de Mascagni], que cantada sempre nos theatros de todas as cidades de provincia, na Europa, faz igualmente parte dos repertorios dos grandes palcos do mundo, não se passando temporada lyrica em *Convent Garden* em que não seja levada á scena.¹²¹

¹¹⁶ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 12 set. 1891, p. 2.

¹¹⁷ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 out. 1898, p. 2.

¹¹⁸ Grande sucesso. Companhia Lyrica. Parque Fluminense. *O Malho*, 18 abr. 1903, p. 5.

¹¹⁹ MALLACH. Op. Cit., p. 32.

¹²⁰ Theatro Apollo – *Cavalleria Rusticana*, 1 acto de Mascagni e *Traviata*, 2 actos de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 jun. 1902, p. 2.

¹²¹ *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, e *Pagliacci*, de Leoncavallo. Primeiras representações. *O Paiz*, 13 set. 1908, p. 2.

A *Cavalleria*, assim como a ópera *Pagliacci*, da qual falaremos a seguir, também conseguiu êxito colossal em Viena e Berlim,¹²² ainda que constantemente se afirmasse que a popularidade dessa ópera houvesse cessado rapidamente no velho continente.¹²³ No Rio de Janeiro, no entanto, ela persistiu no gosto do público, desde que foi apresentada pela primeira vez.

O publico fluminense, em se tratando de operas lyricas, só aprecia o genero altamente dramatico, a musica dramatica italiana, com os concertantes de grande sonoridade nos finaes dos actos, como na *Aída*, na *Gioconda* e tantas outras.

Pouco se fala do *Faust*, do *Mephistopheles*, da *Carmen*, da *Mignon*; *Manon Lescaut*, de Puccini, passou despercebida; *Roi de Lahore* caiu no esquecimento e assim todo o repertorio fino tem dificuldade de se impôr, quando, no emtanto, a *Cavalleria rusticana* rapidamente se apoderou do publico e tornou-se musica popular.¹²⁴

Posterior ao sucesso da *Cavalleria*, seguiu-se a ópera *Pagliacci* (1892), de Leoncavallo, nos mesmos moldes que a primeira, também de caráter popular,¹²⁵ contudo sem alcançar o mesmo sucesso daquela junto ao público carioca.¹²⁶ Ainda assim, tornou-se comum a apresentação de ambas numa mesma noite, tradição que se mantém até os nossos dias.

A última década do século XIX foi marcada pela ascensão de outro compositor italiano, que alcançaria maior sucesso que Mascagni e Leoncavallo. Giacomo Puccini foi rapidamente contratado por Ricordi, assim que um dos jurados do primeiro concurso de Sonzogno, Amilcare Ponchielli, reconheceu o talento do jovem músico que havia submetido sua obra ao certame. Comunicando Giulio Ricordi sobre o futuro promissor que Puccini teria, provavelmente Ponchielli contribuiu para a derrota da ópera *Le Villi* naquela ocasião.¹²⁷

Durante a leitura dos jornais que consistiram em nossas principais fontes de pesquisa, a primeira que contava no elenco com a soprano brasileira Clotilde Maragliano, na Itália em 1892. O foco da nota, entretanto, está mais dirigida à artista do

¹²² No paiz da arte. *A Notícia*, 02 e 03 abr. 1909, p. 4.

¹²³ Theatros e musica. *Jornal do Commercio*, 11 nov. 1895, p. 3.; GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 ago. 1904, p. 3.

¹²⁴ Carmen. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 mai. 1896, p. 2.

¹²⁵ “É musica de caracter popular, distinguindo-se pelo cuidado de orquestração, mas caindo em muitos trechos na banalidade das composições que visam a propagação rápida, a trauteação pela boca do povo ao sair do espectáculo” (I *Pagliacci*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 jul. 1894, p. 2.).

¹²⁶ “*Os palhaços* não é das operas mais estimadas do nosso publico, que até aqui tem sido sempre bem injusto com essa tão bem trabalhada partitura quanto difficil de ser executado”. (Parque Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 mai. 1903, p. 4.)

¹²⁷ MALLACH. Op. Cit., p. 67.

que à obra em si. No ano seguinte, tem-se no Rio de Janeiro a primeira apresentação de uma ópera do compositor. Tratava-se da *Manon Lescaut*, cuja estreia na Itália havia se dado naquele mesmo ano. Apesar de bem recebida pela crítica, que a classificou como uma das melhores partituras da arte moderna e destacou a peculiaridade de Puccini em não dispor de prelúdio ou profonia para abrir a ópera,¹²⁸ *Manon* não conseguiu agradar ao público fluminense em sua primeira audição.¹²⁹ Contudo, a despeito da primeira impressão, as récitas seguintes foram mais bem recebidas pelos cariocas, que foram enfim conquistados pelas melodias de Puccini.¹³⁰ A partir de então, a *Manon Lescaut* passou a ser tratada pelos críticos como uma ópera que conseguia, costumeiramente, atrair boa concorrência.¹³¹

A segunda ópera de Puccini a estrear no Brasil foi um sucesso colossal, assim como já havia ocorrido na Europa, sucesso esse que permanece até os nossos dias. *La Bohème* chegou ao Rio de Janeiro em 1897, antecedida de grande fama conquistada na Europa. A obra-prima ou *bijou*¹³² de Puccini fora, no velho continente, a salvação das empresas arruinadas naquele ano.¹³³ Na capital brasileira, foi recebida como sinal do ressurgimento da ópera italiana, uma esperança de continuidade pós-Verdi. Seu enredo, que trata da vida difícil, mas ainda assim encantadora, de jovens boêmios,¹³⁴ ganhou grande popularidade.

O facto é que, quando se annuncia esta peça em um theatro do Rio de Janeiro, não ha individuo dos que têm essa noticia, até entre os mais pobres, que não obtenha os meios de poder comprar uma cadeira ou uma “entrada geral” para assistir á sympathica narração de uma vida rica de illusões, de onde emanam os mais encantadores sons inspirados por um coração cheio de amor e de vida.

[...]

Os ricos, os que têm conforto e que nunca experimentaram as cruezas da existencia dos Rodolphos, lendo as paginas de Murger e ouvindo as melodias de Puccini, sentem nelas a poesia sonhada, a poesia idéal naquellas narrativas cheias de belleza.

Mas são os pobres, principalmente, de cujo meio tiramos esses infelizes artistas que se consomem e morrem com a alma cheia de riquezas e o estomago vazio, que vêem naquelles felizes, a sua propria miseria; e elles sentem aos ouvidos, ao escutar-lhes as tristezas ou as alegrias, a saudade dos seus tempos, de épocas de sua existencia de outr’ora.

¹²⁸ GUANABARINO, O. Manon Lescaut. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1893, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jun. 1899, p. 2.

¹²⁹ GUANABARINO, O. Manon Lescaut. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1893, p. 2.

¹³⁰ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Manon Lescaut, de Puccini, e Rigoletto, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1908, p. 2.

¹³¹ Companhia Lyrica Italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 abr. 1905, p. 3.

¹³² Parque Fluminense. *O Malho*, 30 mai. 1903, p. 6.

¹³³ La Boheme. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 jul. 1897, p. 2.

¹³⁴ GUANABARINO, O. Bohème. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jul. 1897, p. 2.

É por isso que agrada tanto a *Bohemia*, porque ella fala á alma de todos, porque ella é o reflexo da vida dos nossos tempos de moços.¹³⁵

Sua forma musical, “um tanto popular”¹³⁶, de “melodias fáceis” e “efeitos espontâneos e plateais”, especialmente a valsa do 2º ato,¹³⁷ igualmente se popularizou. Foi cantada nove vezes em 1897, em récitas de assinatura e extraordinárias, sendo ainda a escolhida para a homenagem ao regente Giorgio Polacco.¹³⁸ Passou a figurar em companhias variadas, tornando-se uma das preferidas do público carioca em curto espaço de tempo,¹³⁹ mas por esse motivo, também, a exigência do público para uma encenação perfeita era ainda maior.¹⁴⁰ No ano de sua estreia, foi trazida pela companhia de Giovanni Sansone. Em 1899, foi o maior sucesso da Companhia de Luigi Milone,¹⁴¹ consolidando-se como parte fundamental do repertório das companhias que vinham à cidade.

Em 1900, Puccini lançava outra ópera na Itália, que chegou aos palcos do Rio de Janeiro no mesmo ano. Tratava-se de *Tosca*, nome da protagonista, vítima dos desejos de um homem poderoso, Scarpia, que tudo faz para satisfazer seu desejo pela bela artista e separá-la de seu amante, Mario Cavaradossi.¹⁴² Sua recepção pelo público e crítica não fora tão calorosa quanto a *Bohème*, explicando a crítica que a ópera precisava de mais audições para ser compreendida e apreciada.¹⁴³ Como previram os críticos, o tempo sedimentou o caminho dessa ópera, que ganhou grande popularidade, tornando-se uma das mais encenadas no Rio de Janeiro no período delimitado por nossa pesquisa, ainda que tenha estreado somente em 1900. Mas nem sempre foi capaz de atrair público por si só. Um crítico teria mencionado que, na temporada de 1905, a *Tosca*, apesar de “popularíssima”, não conseguiu a metade da lotação do teatro.¹⁴⁴ Certamente, o motivo para tal não fora da ópera.

Depois de *Tosca*, outras duas óperas novas de Puccini chegaram ao país, envoltas em grande expectativa, porém sem alcançar o mesmo sucesso das três

¹³⁵ ARTUS. Resenha theatral. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 mai. 1902, p. 2.

¹³⁶ GUANABARINO, O. Bohème. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jul. 1897, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jul. 1898, p. 2.

¹³⁷ GUANABARINO, O. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 nov. 1902, p. 2.

¹³⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jul. 1897, p. 2.

¹³⁹ La Bohème. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 jun. 1903, p. 2.; AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 23 ago. 1906, p. 1.

¹⁴⁰ GUANABARINO, O. Bohème, opera de Puccini, pela companhia italiana da empresa Milone. Primeiras Representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 ago. 1904, p. 2.

¹⁴¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jul. 1899, p. 2.

¹⁴² Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1900, p. 2.

¹⁴³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 set. 1900, p. 2.

¹⁴⁴ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1905, p. 2.

primeiras. *Madama Butterfly*, de 1904, chegou ao Rio de Janeiro apenas em 1907. Seu atraso talvez tenha sido reflexo do fiasco da estreia dessa ópera na Itália.¹⁴⁵ Foi encenada três vezes naquele ano, e depois teve mais algumas poucas apresentações no período de 1910 a 1913. A estreia no Brasil foi cercada de boas expectativas. Lembrava a *Gazeta de Notícias*, em extenso texto dedicado a dar aos leitores informações gerais sobre essa ópera, que o “público fluminense adora Puccini [...] desde que ouviu, ha alguns annos, a ‘Bohême’, tornada em pouco tempo partitura popular”.¹⁴⁶ Satisfeita a curiosidade, muitos elogios foram tecidos na imprensa, dentre os quais destacamos aquele feito por Olavo Bilac, em coluna da *Gazeta de Notícias*, em que o escritor releva os estereótipos japoneses trazidos pela ópera, afirmando ao final de seu texto que “história é história, e opera é opera. ‘Madame Butterfly’ é um encanto, um sonho suave que dura tres horas, e do qual a gente desperta com saudade”.¹⁴⁷ Em 1910, foi a vez de Puccini lançar *La fanciulla del West*, ópera que chegou ao Rio de Janeiro apenas em 1914, em única apresentação. Em geral, como vimos, as óperas de Puccini foram sempre bem recebidas pelo público, que muitas vezes lotava os teatros para apresentações das óperas desse compositor. Puccini destacou-se e deu sobrevida à ópera italiana, ocupando o espaço deixado por Verdi, tornando-se um compositor “popular”, no sentido de que suas obras alcançavam logo grande popularidade. Isso fazia que alguns críticos vissem sua música como “industrial”, feita para extasiar as almas pouco preparadas.¹⁴⁸

Mencionamos acima dois grupos de óperas novas: as que entraram nos repertórios das companhias líricas com rapidez e aquelas que, embora até possam ter tido sua estreia no Rio de Janeiro cercada de grande expectativa, não conseguiram se estabelecer plenamente. Mas os repertórios das companhias líricas que afluíam à capital brasileira eram compostos, como vimos num primeiro momento, principalmente por óperas mais antigas. Em certo sentido, isso decorre de uma característica atribuída ao tipo de companhia lírica que frequentemente fazia suas temporadas no Rio de Janeiro. A maioria dessas companhias consistia em grupos ditos de segunda ordem ou populares, ou seja, cujos artistas eram menos conhecidos, compostos por orquestra menores e cujo repertório era, sobretudo, de óperas mais antigas. Ademais, é importante frisar que, no que concerne ao repertório, a diferença entre companhias populares ou de segunda

¹⁴⁵ Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 maio 1914, p. 4.

¹⁴⁶ Madame Butterfly. *Gazeta de Notícias*, 06 set. 1907, p. 3.

¹⁴⁷ BILAC, O. A companhia lyrica. Chronica. *Gazeta de Notícias*, 08 set. 1907, p. 5.

¹⁴⁸ LOPES, O. A Semana. *O Paiz*, 18 maio 1913, p. 1.

ordem e companhias ditas de primeira ordem não era muito grande, com a especificidade apenas de que as de primeira ordem tinham obrigação de dar alguma novidade.

Já analisamos anteriormente as reclamações constantes acerca do repertório antiquado das companhias líricas e as demandas por novidades, ainda que essas pudessem redundar em grandes perdas aos empresários líricos. A busca por novidades, em grande parte, decorria da percepção de que o repertório operístico estava envelhecendo.¹⁴⁹ E essa percepção, por sua vez, se dava em virtude do acirramento dos debates acerca do desenvolvimento da música e da chamada “música do futuro”, de Richard Wagner. Assim, o repertório envelhecido a que se referiam críticos e cronistas musicais era, em grande parte, o italiano: as óperas do *bel canto* – escola da qual eram expoentes Donizetti, Bellini e Rossini – e as óperas da primeira fase de Verdi. Mas não só este, naturalmente.

Ao analisarmos o repertório das companhias líricas, percebemos uma processual substituição de alguns títulos por outros novos. A incorporação de peças como a *Cavalleria* e as óperas de Puccini (uma “invasão pucciniana”¹⁵⁰) custou ao repertório a exclusão de títulos que há muito vinham sendo encenados. Assim, de certa maneira, há uma renovação do repertório, ainda que lenta. Os critérios para essa substituição atendiam menos ao critério de antiguidade da obra do que o gosto do público, pelo que nos foi possível perceber. Podemos, a este propósito, citar alguns exemplos. Vejamos o caso das óperas do compositor Giacomo Meyerbeer, que apareciam com maior frequência nos programas das companhias líricas. *L’Africaine* (1865), no período entre 1889 e 1898, foi encenada dezoito vezes, ficando fora do repertório levado ao Rio de Janeiro apenas em 1893. De 1899 a 1914, ela teve apenas três apresentações, nos anos de 1901, 1911 e 1912, com uma apresentação em cada um desses anos. *Les Huguenots* (1836), por sua vez, embora mais antiga, permaneceu nos programas durante todo o período que pesquisamos. De fato, essa ópera, que fora recebida friamente em suas primeiras representações no Rio de Janeiro nos idos tempos do Império, consistia ainda numa das preferidas do público carioca,¹⁵¹ que nutria por ela grande apreço,¹⁵² atraindo

¹⁴⁹ GUANABARINO, O. I Puritani – Favorita. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1893, p. 2.; GUANABARINO, O. Giuseppe Verdi. *O Paiz*, 24 jan. 1901, p. 1.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1901, p. 3.

¹⁵⁰ Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 maio 1914, p. 4.

¹⁵¹ Theatro Lyrico. *Diário de Notícias*, 03 out. 1892, p. 1.; GUANABARINO, O. Huguenottes. Theatro Lyrico. *O Paiz*, 07 set. 1893, p. 2.; Huguenottes, opera em quatro actos, de Meyerbeer. Primeiras Representações. *O Paiz*, 26 set. 1908, p. 4.

boa concorrência ao teatro quando anunciada.¹⁵³ Além disso, a considerar o que afirmavam alguns críticos da época, *Les Huguenots* era a melhor produção de Meyerbeer, que pertencia então à escola francesa.

Casos como o da *L'Africaine*, de Meyerbeer, que iam sendo aos poucos esquecidas, foram constantes durante praticamente todo o período em que as companhias líricas vinham ao Brasil. Sabemos, por relatos de cronistas, que em meados do século XIX, ainda durante o Império, uma obra de Donizetti, a *Favorita* (1840),¹⁵⁴ marcara a história das performances operísticas no Rio de Janeiro. Foi com esta ópera que a grande prima-dona Rosina Stoltz fez seu benefício, espetáculo revivido na memória das gerações seguintes e nas páginas do romance de Lima Barreto. Depois de tanto tempo, ela ainda despertava sentimentos no público,¹⁵⁵ graças a “elementos de popularidade” presentes em sua partitura; “d’ahi a impossibilidade de serem destruídas as suas qualidades que constituem o unico fim da arte”.¹⁵⁶ No período analisado nessa pesquisa, foram 31 apresentações da *Favorita*, figurando em quatorze dos 26 anos que correspondem ao escopo temporal de nossa averiguação. Mas percebemos que o esplendor dessa obra ia perdendo brilho aos poucos. Ao final desse período, em 1909, constatamos pelos jornais que essa ópera atraía pouca concorrência ao teatro, a despeito das boas recordações que trazia dos “áureos tempos”.

Em recita extraordinaria cantou-se hontem á noite, no S. Pedro, a *Favorita*, de Donizetti, que evoca grandes recordações aos frequentadores do antigo Provisorio, e aos bellos tempos do nosso theatro Lyrico, da Guarda Velha, onde o empresario Ferrari conseguiu apresentar ao publico, nessa época exigentissima, e durante annos, elencos que, hoje com a distancia e á vista do que nos é dado ouvir em materia de opera, mais cresceram de valor, e se nos afiguram verdadeiras maravilhas.

Ainda nos recordamos bem, e com que saudades, do triumpho do celebre tenor Gayarre, nesta opera, e o delirio com que foi applaudido no Spirito gentil.

Mas... deixemos isto de lado.

Hoje, e mesmo de certo numero de annos a esta parte, não consegue esta partitura levar grande concurrencia ao theatro, e a prova disso ainda a tivemos hontem, em que foi cantada perante diminuta assistencia.¹⁵⁷

¹⁵² Theatros. *Jornal do Commercio*, 04 set. 1891, p. 2.

¹⁵³ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 04 set. 1891, p. 2.

¹⁵⁴ Conforme apreciação do crítico do *Jornal do Commercio*, essa ópera de Donizetti “é considerada hoje, por muitos críticos notáveis como a obra-prima do maestro italiano, que nella alterou o seu estylo, transportando-o para a arena mais scientifica de Meyerbeer, Gluck e outros notáveis compositores, seus contemporaneos”. (Theatros. *Jornal do Commercio*, 18 jul. 1891, p. 2.)

¹⁵⁵ “[A *Favorita* é] uma opera muito conhecida do nosso publico, que a ouve sempre com grande satisfação e é admirador das bellezas musicaes que ella contém”. (Theatros. *Jornal do Commercio*, 23 fev. 1891, p. 1.)

¹⁵⁶ Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 fev. 1898, p. 2.

¹⁵⁷ Theatro S. Pedro – *Favorita*, de Donizetti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 out. 1909, p. 4.

As boas lembranças suscitadas por óperas como essa revelam o teor afetivo da memória, o que merece uma maior atenção da nossa parte. Falava o autor que, visto daquele momento em que ele vivia, os tempos passados se afiguravam como maravilhosos, ainda que em realidade não o tivessem sido tão perfeitos conforme a memória os guardou. Desvela, então, a idealização desse passado que se contrapõe com um presente – e mesmo uma perspectiva de futuro – que já não parecia mais inspirar o mesmo ânimo dos primeiros anos que se seguiram à Proclamação da República. Não queremos dizer que a alusão ao tempo passado das grandes companhias de ópera e dos grandes cantores nos palcos cariocas estivesse ligada diretamente à desilusão com o novo regime, embora percebamos algumas relações importantes nesse sentido. Porém, nos interessa mais perceber que menções às “recordações saudosas de tempos idos”¹⁵⁸ demonstram que o gosto do público passava também pela afetividade do passado idealizado e de que, ao menos certas óperas, conseguiram permanecer nos programas graças a este aspecto.

Vimos, assim, que a *Favorita*, de Donizetti, ainda que uma ópera antiga, manteve-se no repertório em grande medida pelas boas lembranças suscitadas no público. Outra ópera, cuja frequência de apresentações chegou a ser destacada em pesquisa, teve poucas apresentações nos tempos republicanos. *Norma* (1831), de Vincenzo Bellini, de acordo com Vanda Bellard Freire, teve 41 apresentações apenas nos anos de 1844, 1845 e 1846.¹⁵⁹ Entretanto, contou apenas sete récitas nos anos de 1893, 1894, 1908 e 1910. Por que essa ópera, tão admirada no passado, não mais fazia parte dos repertórios das companhias líricas, se outras, da mesma época, ainda figuravam nos programas? Segundo Guanabardino, a explicação tinha relação, também, com as características vocais dos cantores e o desenvolvimento da técnica do canto.

As grandes companhias lyricas organizadas com o fim de seguirem para varios paizes, poucas vezes incluem a *Norma* no seu repertorio, não só porque a tendencia das platéas é, na actualidade, para as partituras modernas e para aquellas que vêm luctando para abrir caminho entre as preferidas pelas grandes massas populares, mas tambem e sobretudo porque o typo da voz de *soprano absoluto*, para o qual escreveu Bellini a sua *Norma*, quase que desapareceu.¹⁶⁰

¹⁵⁸ Theatros. *Jornal do Commercio*, 24 set. 1891, p. 2.

¹⁵⁹ FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 59.

¹⁶⁰ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Norma, de Bellini. *Artes e Artistas. O Paiz*, 28 jul.1910, p. 3.

Percebemos, assim, que o repertório influenciava a formação de artistas porque características musicais de uma época moldavam a demanda por determinado tipo de cantor. À medida que óperas de estilos diferentes iam surgindo, desenvolvia-se também a técnica do canto, adaptada ao estilo em voga naquele momento. As óperas mais recentes, no final do século XIX e início do século XX, eram escritas, frequentemente, para vozes mais densas e graves. No caso das vozes femininas, vemos muitos papéis escritos para sopranos dramáticos, por exemplo. Para alguns cronistas, como Guanabarrino, d'*O Paiz*, as obras do *bel canto* (final do século XVIII e primeira metade do XIX) davam mais destaque à voz humana, reconhecendo que, naqueles tempos, “os compositores sabiam tratar das vozes humanas”.¹⁶¹ Certamente, a observação do cronista aproveitava o ensejo para tecer uma crítica às novas formas de composição de óperas. A questão era que, em sua opinião, algumas dessas óperas, como a *Linda de Chamounix*, de Donizetti, acabavam por ser “injustamente esquecida[s]”,¹⁶² uma vez que apresentavam belezas melódicas e vocais que caíram em desuso. De fato, o período do *bel canto* foi marcado pela ênfase no canto, na beleza da entonação e da exploração das tessituras vocais dos cantores.¹⁶³ A mudança na forma de compor e a preferência por outro tipo de canto significou igualmente a preferência por tipos de vozes diferentes daqueles valorizados em outros tempos. Assim, óperas mais antigas iam deixando o repertório também pela dificuldade em se encontrar cantores que dessem conta de estilos que foram moda no passado. São várias as reclamações que encontramos nos jornais sobre a rarefação de obras recentes destinadas a certos tipos de vozes, como a de *soprano ligeiro*, tipo mais agudo e ágil da categoria dos sopranos, cujo repertório se concentrava justamente nas óperas mais antigas.

Os compositores modernos, aliás, já não escrevem para esse genero de voz, e eis os miseros sopranos ligeiros condemnados a cantar eternamente a *Lucia* [di Lammermoor], a *Somnambula*, o *Rigoletto*, pois que hoje ninguem mais se lembra de escrever uma *Dinorah* ou uma *Lakmé*.¹⁶⁴

¹⁶¹ Linda di Chamounix, opera em 3 actos, de Donizetti, cantada hontem pela companhia lyrica da empreza Milone & C. Primeiras Representações. *O Paiz*, 19 ago. 1903, p. 2.

¹⁶² Linda di Chamounix. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1893, p. 2.

¹⁶³ BEL CANTO. In.: GROVE, G. *Dicionário Grove de Música*. Edição Concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 90.

¹⁶⁴ CASTRO, L. Rigoletto. *Chronica Musical. A Noticia*, 29 e 30 out. 1898, p. 3. A propósito da ópera *Lakmé*, cabe ressaltar que ela foi encenada no Rio de Janeiro 19 anos após sua estreia em Paris, chegando assim já “envelhecida”, ainda que fosse uma novidade para os cariocas. (GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico. Artes e Artistas. O Paiz*, 26 ago. 1902, p. 2.)

Das óperas citadas por Luiz de Castro, autor do texto que transcrevemos acima, há duas que precisamos pontuar também quanto à antiguidade e a permanência no repertório. Primeiramente, destacamos a *Lucia di Lammermoor* (1835), de Donizetti, que contou com um razoável número de apresentações, com um total de 84 récitas, ficando fora dos programas em apenas sete dos 26 anos abordados nessa pesquisa. Certamente, dadas as características dessa ópera e considerando o gosto do público pelo virtuosismo dos cantores, ela deveria ser ela uma das mais apreciadas, sobretudo o seu ato final, em que a protagonista canta a difícil “Ária da Loucura”, em que faz um dueto com uma flauta, explorando os limites da agilidade e da extensão vocal da soprano – frequentemente, interpretada naquela época por um soprano ligeiro. Ao contrário, segundo Guanabarro, a *Lucia* não era das mais apreciadas pelo público, por motivos estéticos,¹⁶⁵ ainda que as companhias insistissem em mantê-la nos programas, talvez como “coringas”, cobrindo noites em que uma ópera não pôde ser apresentada ou que havia necessidade de maiores ensaios para alguma obra de maior apelo junto à audiência.

Há ainda vários outros casos de inclusão nos repertórios de óperas antigas, algumas contando um número pequeno de apresentações, outras usadas mais frequentemente, como artifício das companhias para se resguardar de algum imprevisto ou inserí-las em momentos de “descanso” de artistas principais. Podemos citar, nesse sentido, o *Fra Diavolo* (1830), de Daniel Auber, o *Elisir d’Amore* (1832) e *Lucrezia Borgia* (1833), de Donizetti, e as obras de Verdi *Ernani* (1844) e *Un Ballo in Maschera* (1859). *Fra Diavolo* costumava aparecer com maior frequência no repertório de companhias mistas. Contou com poucas récitas, 24 no total, sendo a metade delas somente no ano de 1891. Era, para os cronistas, uma ópera condenada a desaparecer, especialmente em virtude de já não constar nos repertório das companhias líricas,¹⁶⁶ aparecendo em meio a obras de gêneros ditos inferiores. O *Elisir* foi representado no Rio de Janeiro – no período compreendido pela pesquisa – somente em três anos (1902, 1910 e 1911), com duas récitas em cada um deles. Em 1902, em alusão ao longo tempo em que a ópera ficara fora do repertório, dizia-se que ela consistia “quasi uma novidade para o presente”.¹⁶⁷ *Lucrezia Borgia*, por sua vez, teve apenas três representações, uma em 1891 e duas em 1894, desaparecendo completamente nos anos seguintes. Isso era

¹⁶⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 nov. 1895, p. 3.

¹⁶⁶ Palace-Theatre – Fra Diavolo, opera em tres actos, de Auber. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1907, p. 3.

¹⁶⁷ Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 mai. 1902, p. 3.

explicado pela pouca adequação da obra ao gosto musical moderno,¹⁶⁸ ou, em outras palavras, por ressentir-se da “velha e monotona fôrma italiana”.¹⁶⁹

Já *Ernani* e *Un Ballo in Maschera*, ambas de Verdi, apresentam casos um pouco diferentes dos anteriores. Reconhecidamente antigos, figuraram com alguma constância nos repertórios. *Ernani* foi representado num total de trinta vezes, ficando fora dos programas em dez anos dos 26 que analisamos. Ela passou a ser parte dos repertórios das companhias populares, de forma que uma das explicações para a pouca concorrência que atraía¹⁷⁰ era que, no passado, a ópera era dada por grandes companhias, tendo como “interpretes os cantores mais celebres no palco lyrico, de modo que os velhos desses bellos tempos que ainda vivem, difficilmente podem suportál-o na esphera da opera popular”.¹⁷¹ O *Ballo in Maschera* contou 34 récitas, não aparecendo no repertório em nove anos. Óperas como essa serviam, sobretudo, como forma de preencher espaços do repertório mais do que propriamente para agradar o gosto do público – e por isso, muitas vezes, eram levadas aos palcos sem ensaios.¹⁷² Raramente sua montagem era dotada de maior capricho, de maneira que, em certa ocasião, quando o *Ballo in Maschera* teve produção esmerada, foi alvo francos elogios.¹⁷³ Salvo esta única apresentação, não havia exigência muito grande acerca dessa ópera.

Não se pretenda primores de execução e de estudo quando a muito custo uma opera póde ser representada duas vezes e o concurso do publico com as entradas modestas, que não chegam certamente a engordar a magra receita de todas as noites, não compensa de maneira alguma os enormes sacrificios do empresario e os esforços dos artistas.¹⁷⁴

Em ópera, assim como em outras artes, os estilos estão relacionados à época em que foi escrita determinada obra, ao seu autor, ao local de produção, ao seu contexto, de maneira mais ampla. Os próprios cronistas naquele tempo compreendiam bem esta relação entre um estilo e tudo o que o envolvia e contribuía para que ele fosse carregado de características únicas.

¹⁶⁸ Chronica Musical. Theatros. *Diário do Commercio*, 18 jul. 1891, p. 2.

¹⁶⁹ Theatros. *Jornal do Commercio*, 18 jul. 1891, p. 2.

¹⁷⁰ Theatro S. Pedro – Tosca, tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 mai. 1912, p. 3.

¹⁷¹ Theatro S. Pedro – Ernani, quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 mai. 1912, p. 4.

¹⁷² Ballo in Maschera. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 jul. 1897, p. 3.

¹⁷³ Idem.

¹⁷⁴ Un ballo in maschera. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 nov. 1896, p. 2.

Ah, ninguém escapa a seu bel-prazer do seu próprio estilo; e assim como as obras d'arte de uma época deviam perceber a religião, a vida íntima, a política, a ciência, a moral de um povo, assim também uma obra d'arte isolada revela sempre as tendências do seu autor, o seu passado e as suas paixões.¹⁷⁵

Mas, o efeito desgastante do tempo não se fazia sentir de forma idêntica em todas as óperas. A tríade de óperas de Giuseppe Verdi, *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853) e *Il Trovatore* (1853), costumeiramente entravam nos repertórios por outros motivos, diferentes daqueles que explicitamos acima. Podemos suspeitar que a permanência dessas óperas se devesse, por um lado, à influência da editora Ricordi, que detinha os direitos dessas peças. Contudo, essa justificativa não parece das mais justas, sobretudo ao compreendermos a força exercida por essas óperas no público do Rio de Janeiro.

Rigoletto foi, dessas três, a que mais esteve presente, acumulando um número de récitas digno de nota: foram noventa récitas e, excetuando os anos de 1897 e 1900, esteve em todas as temporadas, levado à cena por pelo menos uma companhia lírica, senão mais, anualmente. “É uma opera que, apesar de antiga, não se resente do bolôr da velharia”,¹⁷⁶ explicava um cronista, em coluna de um dos mais importantes jornais em circulação no Rio de Janeiro. Era parte, indubitavelmente, do velho repertório,¹⁷⁷ ainda assim com grande competência em atrair público.¹⁷⁸ Foi durante uma encenação do *Rigoletto*, em 1894, que o Theatro Polytheama Fluminense foi inteiramente destruído por um incêndio; naquela trágica ocasião, contavam-se cerca de três mil pessoas dentro do recinto.¹⁷⁹ Outra característica dessa ópera era o apelo popular de alguns de seus trechos, conhecidos por pessoas de várias classes sociais,¹⁸⁰ mesmo nos dias de hoje (a ária “La donna è mobile” exemplifica essa popularidade). Assim também teria ocorrido com o *Trovatore*, mesmo com seus trechos torturados “pelos botequins e realejos”.¹⁸¹ Relatos sobre a vulgarização de trechos de óperas, como os mencionados a respeito do *Rigoletto* e do *Trovatore*, demonstram que o repertório operístico não se achava restrito ao ambiente fechado das salas dos teatros. Mesmo aqueles que nunca puderam assistir a uma ópera, seja num teatro de luxo ou em algum menos prestigioso, em algum

¹⁷⁵ GUANABARINO, O. Falstaff – Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 jul. 1893, p. 2.

¹⁷⁶ Theatros. *Jornal do Commercio*, 24 jul. 1891, p. 2.

¹⁷⁷ Theatro Lyrico – Rigoletto, opera em quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jun. 1910, p. 5.

¹⁷⁸ Rigoletto. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 maio 1903, p. 2.

¹⁷⁹ Incendio no Polytheama. *O Paiz*, 15 jul. 1894, p. 1.

¹⁸⁰ Polytheama. Foyer. *Diário de Noticias*, 22 dez. 1892, p. 1.

¹⁸¹ GUANABARINO, O. No Lyrico. A Verdi. *O Paiz*, 28 jul. 1901, p. 2.

momento entraram em contato com uma ou outra das árias de Verdi, Donizetti e outros compositores de grande popularidade. Dessa forma, não é difícil de imaginar assobios de um transeunte nas ruas, o som dos realejos evocando uma estrofe, ou mesmo os abafados e um tanto distorcidos sons das récitas ou ensaios, que não respeitavam as paredes dos teatros e saíam às ruas, se misturando a outros barulhos. Possivelmente, era um tanto ao acaso que a cultura erudita, de dentro do teatro, e a popular, das ruas, se encontravam e se misturavam. Certas óperas possuíam a propriedade de romper barreiras sociais, demonstrando a permeabilidade que dificulta tratamentos estanques e definidos da cultura da elite e da cultura popular. Tal fenômeno ocorria não só no Rio de Janeiro, como na Europa, especialmente na “pátria da ópera”, a Itália:

[...] mas a opera de Verdi que mais cedo se popularizou e que maior impressão causou em toda a Italia, antes de ser repetida em todos os theatros do mundo civilizado, foi o *Trovador*, de modo que não ha ninguem que, tendo um ouvido mais ou menos adequado para transmittir á memoria uma idéa musical, deixe de conhecer ou cantarolar um trecho dessa partitura, que terá todos os defeitos, quando analysado por uma critica comparativa e chronologica, mas que se immortalizou, apoderando-se do povo, e com o povo vive a mesma vida, acompanhando-o nas suas alegrias, nas horas de trabalho, nas occasiões de descanso e nos periodos de angustia.¹⁸²

Uma das mais antigas óperas de Verdi, cujas primeiras audições no Rio de Janeiro remontam aos tempos da “subvenção nacional”,¹⁸³ *Il Trovatore* resistiu aos anos como uma das mais populares,¹⁸⁴ ainda que por vezes fosse considerada uma ópera cansada.¹⁸⁵ Contamos, em nossa pesquisa, 69 representações, ficando fora do programa de companhias líricas apenas nos anos de 1900, 1905 e 1914. A *Traviata*, cujo libreto se baseava no drama de Alexandre Dumas Filho, *A Dama das Camélias*,¹⁸⁶ esteve menos vezes em cena: foram 64 récitas, não sendo levada aos palcos em cinco anos: 1889, 1891, 1904, 1908 e 1913. Mas isso não significa que seu anúncio trouxesse menos entusiasmo que as outras. Como percebemos a partir da análise das nossas fontes, raramente a opinião dos vários críticos cariocas acerca de uma ópera era unânime, especialmente as mais antigas. Assim como outros títulos do repertório das companhias líricas, a *Traviata* também despertou sentimentos por vezes contraditórios, embora sua

¹⁸² Idem.

¹⁸³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 nov. 1895, p. 2.

¹⁸⁴ Companhia Lyrica. Primeiras. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 25 out. 1907, p. 3.

¹⁸⁵ Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 fev. 1898, p. 2.

¹⁸⁶ De acordo com uma nota que lemos em jornal da época, Dumas Filho teria desgostado da ideia de Verdi transformar sua obra em ópera, motivo pelo qual o compositor italiano teve que mudar os nomes dos personagens e o título. (Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 jul. 1902, p. 2.)

frequência nos programas demonstre algum prestígio entre o público carioca.¹⁸⁷ Era, por certo, uma ópera velha,¹⁸⁸ como os cronistas reiteradas vezes ressaltaram. Mas, nem sempre esse adjetivo significava algo negativo ou pejorativo:

A *Traviata*! Decididamente, as boas operas sentimentaes são como os bons vinhos generosos. Quanto mais velhos, melhores. [...] Talvez uma opera nova, desconhecida ainda do publico, tivesse levado ao Lyrico muita gente nova, novissima. Mas não levaria, com certeza, ao lado de tanta gente nova, tanta gente madura e saudosa... Os velhos *habitués* do *Lyrico*, toda a *velha guarda* dos amadores da Opera, todos os antigos admiradores da Rastelli e da Gabbi estavam hontem na platéa, acotovellando os moços. Porque, emfim, a verdade é que a *Traviata* de Verdi é sempre ouvida com interesse e commoção, não só pelos que só amam as operas antigas, como pelos idolatras de Beethoven e Wagner: – tanto é verdade que a boa arte é como as mulheres verdadeiramente bellas, que não têm idade!...¹⁸⁹

A *Traviata*, assim como o *Rigoletto* e o *Trovatore*, pertence à fase intermediária das produções verdianas. Fora, por conseguinte, “escrita segundo os velhos processos da escola italiana”, motivo pelo qual, para alguns, ela deveria “ha muito estar riscada dos annuncios das companhias lyricas”,¹⁹⁰ “condemnada ao archivo do esquecimento”.¹⁹¹ Sua idade, contudo, despertava tanto quanto outras de sua espécie as boas lembranças dos tempos do Provisório,¹⁹² ainda que o interesse por ela nos anos que sucedem a 1910 foi paulatinamente diminuindo.

A *Traviata* apresenta pouco interesse para o chronista musical moderno; e o termo *moderno*, neste caso, sabendo-se que o chronista do *Paiz* já faz jús ao titulo de venerando, deve ser interpretado como evolucionismo, de modo que o velho, acompanhando o progresso e a evolução da arte, conquistou o modernismo para o seu espirito.¹⁹³

Outra característica atribuída à *Traviata* pelos cronistas era sua dependência quase absoluta da soprano, intérprete da personagem principal. Hariclée Darclée, naquele tempo, era conhecida por seu desempenho ímpar no papel de Violetta, deixando a impressão de que a ópera viveria enquanto a famosa cantora estivesse disposta a

¹⁸⁷ GUANABARINO, O. *Traviata*. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 ago. 1892, p. 2.

¹⁸⁸ 2º VIOLINO. Rabecadas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 ago. 1892, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 dez. 1895, p. 2.; AZEVEDO, A. A Darclée. *O Paiz*, 15 set. 1902, p. 1.

¹⁸⁹ Lyrico – Na sala e nos bastidores. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 09 ago. 1903, p. 2.

¹⁹⁰ Idem.

¹⁹¹ GUANABARINO, O. Hariclée Darclée. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1902, p. 2.

¹⁹² Theatro Apollo – *Traviata*, opera em cinco actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 fev. 1911, p. 3.

¹⁹³ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – *La Traviata*, 4 actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jul. 1914, p. 3.

cantá-la.¹⁹⁴ Tal profecia, felizmente, não se efetivou; outras grandes sopranos sucederam-na, de forma que a “velha ópera de Verdi” permanece, ainda nos dias atuais, nos repertórios de vários teatros do mundo.

Antes de passarmos às análises do repertório alemão e brasileiro, é preciso ainda tratarmos de duas óperas – uma italiana e outra francesa – cujos libretos de ambas se basearam numa mesma obra de Goethe. Tratam-se do *Mefistofele* (1876), de Arrigo Boito, e *Fausto* (1859), de Gounod. As duas aparecem na Tabela 1, na lista de óperas muito cantadas nos anos que correspondem ao escopo temporal da pesquisa. A ópera de Boito é marcada por forte influência wagneriana, que se torna mais forte nas composições italianas do final do século XIX. Ademais, o compositor e libretista era membro de um grupo de intelectuais conhecidos como *scapigliati* – corrente intelectual milanesa de características germanófilas, surgida em momento de crise e desilusões políticas na Itália¹⁹⁵ – de forma que a música de Boito procurava se alinhar às inovações musicais provenientes das terras germânicas. A primeira apresentação do *Mefistofele* na Itália, em 1868, foi um grande fiasco e a ópera passou por uma série de modificações antes de retornar aos palcos, para então conhecer o sucesso, em 1876. No Rio de Janeiro republicano, a obra-prima de Boito era conhecida e apreciada: foram 57 récitas e, em apenas um ano, em 1895, ela não apareceu nos repertórios. Geralmente, o *Mefistofele* costumava atrair boa audiência ao teatro e não era repetida exaustivamente, como outras óperas de sucesso.

A boa aceitação do *Mefistofele* pelo público não implicava que o *Fausto*, de Gounod, tivesse o mesmo sucesso. Muito se falava nos periódicos sobre a “sina”¹⁹⁶ ou o “azar infernal”¹⁹⁷ dessa ópera no Rio de Janeiro. São várias as menções nesse sentido. Em 1899, Guanabarino afirmava que “o *Fausto* ainda não conseguiu popularidade no Rio de Janeiro”.¹⁹⁸ Três anos depois, um novo fracasso e evoca-se, mais uma vez, a má sorte dessa ópera nos palcos da cidade: “Não foi desmentida a velha tradição que reina nesta capital a respeito do Fausto, de Gounod, opera em que, pelo menos na scena do nosso theatro Lyrico, ha sempre um naufragio”.¹⁹⁹ Talvez a má desenvoltura do *Fausto* no Rio de Janeiro se devesse ao fato de ser ela “mal cantada”, como afirmou Luiz de Castro:

¹⁹⁴ GUANABARINO, O. Haricléa Darclée. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1902, p. 2.

¹⁹⁵ COELHO, L. M. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 20-21.

¹⁹⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 set. 1902, p. 2.

¹⁹⁷ Theatro São Pedro – “Fausto”, de Gounod. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 abr. 1912, p. 3.

¹⁹⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1899, p. 2.

¹⁹⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 set. 1902, p. 2.

A prova está na enchente que houve hontem no theatro Lyrico, onde se cantava o *Fausto*, facto que poderia causar admiração se pensarmos que a opera de Gounod há muitos annos não consegue chamar concurrencia, sem duvida porque costuma ser mal cantada. Tem sido incontestavelmente uma opera caipora. A sua factura destoa muito da factura italiana, que permite ao cantor as maiores liberdades, de sorte que os artistas italianisam-na do modo o mais absurdo.²⁰⁰

Mesmo diante de tantos revezes, a ópera foi levada aos palcos cariocas sessenta vezes, fazendo parte dos repertórios em praticamente todos os anos (apenas em cinco anos não houve apresentação do *Fausto* na então capital brasileira). A questão que chama à atenção no caso dessa ópera é: por que a insistência das empresas em levar em cena esta ópera, se era quase certo o seu fracasso? A ópera, não obstante apresentar grandes dificuldades de execução para os artistas, como explica um crítico, era encenada, inclusive, por companhias populares, cujos artistas, não raro, não eram primorosos em relação à qualidade técnica e artística:

Operas ha, que são um verdadeiro escolho para toda as empresas de companhias lyricas, e, entre este numero, está o *Fausto*, de Gounod, hontem cantado no theatro Apollo, que occupa incontestavelmente um dos primeiros logares na ordem de dificuldades, como que se veem assoberbados os emprezarios, que têm de lutar para vencer de modo a conseguirem apresentar ás platéas, sobretudo, aquellas, por de mais exigentes, como a nossa, um desempenho da partitura que seja ouvido com agrado, o que já não é pouca coisa.²⁰¹

Os jornais procuravam sempre exaltar as qualidades do *Fausto* para o público. Por vezes, atestando previamente, a partir do que se vira em ensaio, que a ópera seria um triunfo, apesar da tal tradição;²⁰² outras, dando destaque ao prestígio da ópera em Paris, como ocorrido em 1908, quando a Ópera de Paris foi reinaugurada com o *Fausto*, de Gounod, em nova indumentária. É importante mencionar que, nesta ocasião, o jornal *O Paiz* dedicou um grande espaço de sua edição, adornado com gravuras do novo figurino.²⁰³ No texto, o periódico destacava o aumento da reputação da ópera a partir de 1887.

Pensamos que a razão para insistência no *Fausto* esteja na convergência de alguns aspectos. Primeiramente, é possível que a ópera estivesse em pauta contratual

²⁰⁰ CASTRO, L. Companhia Sansone. *Chronica Musical. A Notícia*, 17 e 18 jun. 1897, p. 3.

²⁰¹ *Fausto*, opera em quatro actos, de Gounod. Primeiras representações. *O Paiz*, 22 set. 1908, p. 3.

²⁰² Theatro lyrico. *O Paiz*, 26 ago. 1903, p. 1.

²⁰³ O *Fausto* em 1908. *O Paiz*, 25 fev. 1908, p. 4.

entre editora e empresário. Somente uma análise desses contratos poderia vir a sanar totalmente essa questão, o que, infelizmente, não nos foi possível ter acesso durante nossa pesquisa. Outro ponto a se considerar era a relevância dessa ópera para a plateia do Rio de Janeiro. Cabe ressaltar que Gounod era considerado o fundador da escola eclética.²⁰⁴ Teria sido ele o responsável por dar novo brilho à ópera francesa, que até então era vista como imitação das escolas italiana e alemã.²⁰⁵ Em companhias líricas que se apresentaram no Rio de Janeiro, o *Fausto* era a única ópera do compositor a figurar nos repertórios. Possivelmente, em alguma medida e em prol da educação musical do público carioca, levava-se essa ópera, a despeito das dificuldades enfrentadas pelas companhias para conseguirem dar o *Fausto* bem executado.²⁰⁶ E, finalmente, outra explicação possível perpassa pela imitação de hábitos europeus; sendo o *Fausto* popular nos grandes centros artísticos,²⁰⁷ seria fundamental que, para que o Rio de Janeiro fosse considerado um lugar civilizado, o público de ópera assistisse também ao *Fausto* e aprendesse a apreciá-lo, o que não estava sendo tarefa fácil de realizar. Afinal, esta ainda era das poucas óperas do repertório francês que eram frequentemente encenadas nos palcos cariocas.

A insistência em levar ao público fluminense a célebre ópera de Gounod nos remete diretamente à introdução do repertório wagneriano no Rio de Janeiro nos tempos da República. Analisaremos, a seguir, esse duro processo.

1.2.3 O repertório wagneriano e os wagneristas

Durante a pesquisa, foi possível perceber a predominância do repertório italiano no Rio de Janeiro no período que estudamos. As óperas mais encenadas e mais frequentes eram, justamente, aquelas advindas do país que inventou o gênero no século XVII. Porém, nesse mesmo período que compreende os primeiros anos da República é grande o debate – por vezes bastante caloroso – acerca da ópera alemã, especialmente a wagneriana. Podemos afirmar que houve, verdadeiramente, por parte de alguns importantes críticos da cidade, uma campanha em prol do wagnerismo, considerado por

²⁰⁴ Palace-Theatre – Un ballo in maschera, de Verdi, e Fausto, de Gounod. Primeiras representações. *O Paiz*, 13 fev. 1908, p. 3.

²⁰⁵ Theatros. *Jornal do Commercio*, 02 ago. 1891, p. 2.

²⁰⁶ Idem.

²⁰⁷ Fausto. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 02 ago. 1891, p. 2.

esse grupo como o que havia de mais moderno em termos de música e ópera. Wagner, de fato, fora um reformador do gênero operístico e sua forma de composição coadunava em grande medida com os preceitos ditos científicos, de uma música planejada, racional, em que a voz humana não se sobressaía ao conjunto musical, mas fazia parte desse conjunto, que devia ser homogêneo. O maestro alemão ainda possuía certas ideias bastante peculiares a respeito da ópera, como a adequação dos motivos lendários e míticos aos libretos, motivo de artigos escritos por ele e disseminados pelo ocidente, chegando ao Brasil, principalmente, via França.

É importante ainda mencionar, nesse prelúdio, que Wagner, como reformador, inspirou muitos que se seguiram a ele. Assim, havia ainda a discussão sobre a influência wagnerista sobre outras obras, inclusive as italianas, que não se viram imunes ao fascínio que a novidade do maestro de Bayreuth impôs aos compositores do final do século XIX e início do século XX.²⁰⁸ De qualquer forma, falar em ópera wagneriana – composta pelo próprio Wagner – ou ópera wagnerista – composta pelos seus sucessores – significava certamente suscitar muitas polêmicas na crítica musical do Rio de Janeiro e, não raramente, espantar alguns espectadores dos teatros nesses dias. É válido lembrar aquilo que já afirmamos anteriormente, tendo em vista o que diziam os jornais: os cariocas eram avessos às repetições seguidas da mesma ópera numa mesma temporada e costumavam, ainda, a abandonar as novidades sem tê-las compreendido ou internalizado. Estando as obras de Wagner e dos “wagneristas” localizadas no novo repertório, ainda que Wagner tenha composto suas principais obras entre 1845 e 1882, e se tratando ainda de formas musicais mais complexas, que frequentemente levavam algumas audições para se alcançar o entendimento de suas formas, observamos nos jornais relatos acerca da resistência do público a essas óperas.

A realidade era que, a despeito da propaganda pró-Wagner realizada por críticos, o público não parecia se empenhar tanto em ouvir – seguidamente – as composições do alemão e, por isso, os empresários também não se esforçavam para trazer esse tipo de repertório para o Rio de Janeiro. Além da falta de interesse – ou quando havia o interesse, este era efêmero –, as montagens das óperas de Wagner eram dispendiosas financeiramente. Dependiam de grandes orquestras, enquanto que as companhias líricas populares contavam com uma orquestra com no máximo quarenta músicos; necessitavam de cantores experientes nesse repertório; demandavam um maestro de boa

²⁰⁸ MALLACH. Op. Cit. p. 26-27.

qualidade, com controle da sonoridade orquestral e conhecimento do estilo wagneriano; tudo isso sem considerar a parte relativa a cenários, adereços e figurinos. Enfim, eram altos os custos e igualmente elevados os riscos.

No período delimitado para a nossa pesquisa, contabilizamos 37 récitas de óperas de Wagner, sendo seis óperas diferentes: *Tannhäuser* (1845), *Lohengrin* (1850), *Tristan und Isolde* (1865), *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868), *Die Walküre* (1870) e *Parsifal* (1882). Dessas, as mais representadas foram o *Lohengrin*, com 17 récitas, e o *Tannhäuser*, com 11 apresentações.

O *Tannhäuser* foi a primeira ópera de Wagner a aparecer em repertório de companhia lírica, no período entre 1889 e 1914. Vale ressaltar, ainda, que foi em 1892, no Rio de Janeiro, que esta ópera fazia seu *debut* na América do Sul.²⁰⁹ Ela chegava à cidade trazendo consigo as polêmicas que gerou em Paris,²¹⁰ polêmicas estas que residiam mais numa questão de patriotismo e rivalidade, cujas raízes remontavam aos tempos da Guerra Fraco-Prussiana (1870-1871), perdida pela França. Segundo parte da crítica, a estreia do *Tannhäuser* foi o maior sucesso na cena lírica brasileira,²¹¹ ainda que tenha sido recebido friamente pelo público. A esperança era que a frieza se revertesse com o tempo, assim como ocorrera com a ópera de Meyerbeer, *Les Huguenots*, que figurava então como uma das preferidas do público.²¹² Foram cinco representações dessa ópera naquele ano. Após a estreia em 1892, nos dois anos seguintes a ópera esteve no repertório, sendo levada à cena uma vez em cada temporada. Seguiu-se, então, uma lacuna de cinco anos, quando em 1900 voltou aos palcos em três récitas, para desaparecer novamente por período ainda mais longo; somente em 1914, em única récita na temporada. Certamente, muito se deve à dificuldade da ópera ser bem aceita pelo público, assim como eram recebidas as obras italianas, mais frequentes nos repertórios. *Tannhäuser*, como obra escrita por Richard Wagner, era música que visava apenas os sentidos,²¹³ de forma que demandava uma maior atenção da audiência e, até mesmo, um conhecimento um pouco menos superficial da música.

Com mais presença do que o *Tannhäuser* nos palcos cariocas esteve o *Lohengrin*, embora nem por isso tenha sido ele muito mais frequente nas temporadas líricas. Foram dezessete récitas distribuídas entre os anos de 1893, 1894, 1898, 1900,

²⁰⁹ GUANABARINO, O. *Tannhäuser*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 out. 1892, p. 2.

²¹⁰ Echos de toda a parte. *O Paiz*, 07 out. 1892, p. 3.

²¹¹ Teatro Lyrico. *Diário de Notícias*, 03 out. 1892, p. 1.

²¹² *Idem*.

²¹³ GUANABARINO, O. I Puritani – Favorita. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1893, p. 2.

1905, 1911 e 1913. O motivo para que esta ópera não fizesse parte do repertório ordinário das companhias líricas no Brasil tinham relação com os custos de montagem elevados, especialmente diante de um público que via essas peças como obras excessivamente longas e cansativas, sendo inclusive alvo de ironias de cronistas: “ouvi, gostei e dormi”.²¹⁴

De acordo com Guanabaro, Marino Mancinelli foi o maestro que melhor interpretou as óperas de Wagner no Rio de Janeiro, motivo pelo qual a vinda de seu irmão mais novo, Luigi Mancinelli, em 1905, suscitou grande expectativa. A escolha de Luigi Mancinelli provavelmente se deu em virtude da intenção em levar óperas de Wagner na temporada, considerando ainda que esta fora gerenciada pelo crítico musical e wagnerista confesso Luiz de Castro. Foi a temporada de 1905, do Sindicato Lyrico Fluminense, que contou com o maior número de apresentações de óperas de Wagner: foram sete récitas, quatro de *Lohengrin* e três da novidade do ano, *Die Meistersinger von Nürnberg*, que inclusive foi a ópera escolhida para a estreia da companhia lírica. Assim, cumpriu essa empresa, pelo menos nesse quesito, o que havia prometido em relação ao repertório baseado em “largo ecletismo”,²¹⁵ quando se esperava uma explosão de óperas wagnerianas e de wagneristas.

Os poucos anos que analisamos da década de 1910 se mostraram mais promissores em relação ao repertório operístico de Wagner. Em 27 de maio de 1910, fazia-se a primeira récita de *Tristan und Isolde* na segunda récita da série de assinaturas previstas pela empresa. A ópera foi repetida no dia 31 do mesmo mês, em terceira récita de assinatura. A temporada de 1911 trouxe em seu programa uma récita do *Lohengrin*, como vimos acima e, em 1913, mais estreias: *Die Walküre*, quinta ópera de Wagner a ser apresentada no Rio de Janeiro,²¹⁶ ópera que consiste na segunda parte da famosa tetralogia, ciclo composto por quatro óperas (*Der Ring des Nibelungen*); e na derradeira ópera de Wagner, *Parsifal*, cuja estreia se deu um ano antes da morte do compositor, encenada com largos cortes na partitura, como comentou Guanabaro.²¹⁷

Ainda que as óperas do próprio Wagner não conseguissem se inserir nos repertórios fixos das companhias líricas, algumas obras influenciadas pela sua reforma também contribuíram para a difusão do wagnerismo no Rio de Janeiro. Não

²¹⁴ EGYPTO, J. História dos sete dias. *A Semana*, 02 set. 1893, p. 1.

²¹⁵ Sindicato Lyrico Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 maio 1905, p. 2.

²¹⁶ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Walkyria, tres actos, de Ricardo Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 set. 1913, p. 5.

²¹⁷ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Parsifal, tres actos, de Ricardo Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 set. 1913, p. 2.

pretendemos falar de todas as peças, até porque algumas geraram polêmicas acerca da real influência de Wagner e seu *leitmotiv*, mas destacamos algumas que merecem menção. É importante salientar que o wagnerismo conseguiu muitos adeptos dentre compositores brasileiros, os quais trataremos na seção posterior. Por ora, trataremos, sobretudo, de Jules Massenet, cujo estilo eclético era marcado em grande medida pela influência de Wagner.

Massenet rendia muitas notícias nos jornais, os quais sempre informavam sobre suas novas óperas. O compositor francês encontrava-se, então, em profusa fase de produção de novas óperas, muitas das quais não chegaram a ser cantadas no Rio de Janeiro, como *Esclarmonde* (1889), “opera que não ouviremos tão cedo, porque está fóra do gosto das nossas platéas, sendo ella no entanto um primor no seu genero”.²¹⁸ Certamente, essa consideração se referia ao estilo do compositor e sua proximidade cada vez maior com as concepções wagneristas quanto à forma musical da ópera.

Em nossa pesquisa, encontramos quatro óperas diferentes de Massenet, porém somente duas delas fizeram parte de repertório de companhias líricas, nos interessando, portanto, mais do que as outras duas. Trata-se de *Manon* (1884) e *Werther* (1892). A primeira foi a que esteve mais presente nos repertórios, sendo incorporada ao programa ordinário das companhias líricas em 1909,²¹⁹ embora sua primeira impressão no Rio de Janeiro não tenha sido das melhores.²²⁰ Era uma ópera que demandava várias audições para ser compreendida pelo público,²²¹ dadas as próprias características contemplativas e de forma musical mais complexa que marcavam a influência wagneriana. A primeira representação da *Manon* no Rio de Janeiro ocorreu em 1897, em récita única, sem repetições. Com efeito, foi somente em 1903 que ela passa a estar presente praticamente em todas as temporadas (exceto em 1907 e 1911), somando um total de dezessete apresentações entre 1897 e 1914.

Já o *Werther* teve estreia no Rio de Janeiro em 1905, fazendo parte da programação do *Sindicato Lyrico Fluminense*. Essa estreia foi precedida de uma preparação pelos jornais cariocas, que tratavam, antes da apresentação, de dar um resumo da obra aos leitores e frequentadores do Lyrico,²²² além de tentar provocar a curiosidade da audiência, mencionando sua aprovação pela crônica estrangeira: “Pelas

²¹⁸ Massenet. Calendario Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 maio 1892, p. 2.

²¹⁹ Palace-Theatre – *Manon Lescaut*, de Massenet. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 nov. 1909, p. 4.

²²⁰ *Manon*. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 18 out. 1903, p. 2.

²²¹ Companhia Lyrica. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 mar. 1905, p. 2.

²²² *Werther*. Palcos e Salas. *A Notícia*, 12 e 13 ago. 1905, p. 3.

chronicas dos jornaes europeus *Werther* deve entre nós fazer o mesmo successo que fez nos theatros de além-mar”.²²³ Assim como a *Manon*, a nova estreia de Massenet na capital da república foi recebida com frieza pelo público, ainda que o crítico que assinava com o pseudônimo “Bello” no *A Notícia* afirmasse ser a ópera “puro regalo intellectual”.²²⁴ Provavelmente, essa frieza estava relacionada, mais uma vez, à “influencia benefica de Wagner”,²²⁵ que era um norteador do estilo de vários compositores naqueles tempos. Contudo, ao contrário da outra ópera, o *Werther* não conseguiu alcançar, com o tempo, uma repercussão um pouco mais positiva. Fora representada quatro vezes no ano de sua estreia no Rio de Janeiro, voltando a figurar num programa de companhia lírica em 1908, em duas apresentações. Nessa ocasião, nova referência é feita à impopularidade dessa obra:

Massenet errou quando aceitou tal libreto, como errou a empreza Rotoli & Billoro, julgando que *Werther* seria uma opera adaptavel ao paladar do povo, e por isso as galerias estavam desguarnecidas, ao passo que todos os camarotes, frisas e cadeiras ostentavam brilhante occupação. D’ahi a frieza do acolhimento, porque em regra os applausos partem sempre do alto do theatro.²²⁶

Conforme veremos adiante, em capítulo posterior, as galerias eram os lugares ocupados por aqueles com menos recursos para desfrutar de um lugar mais privilegiado no interior da sala do teatro. Por outro lado, eram esses espectadores, ao mesmo tempo, os que mais entendiam de ópera, frequentando os espetáculos mais por gosto do que em virtude de convenções sociais. Assim, o crítico tenta justificar a frieza do público dizendo que as galerias, sendo responsáveis pela recepção mais calorosa e explícita aos artistas e obras, estavam vazias, o que refletia a pouca popularidade dessa peça. Depois de 1908, a ópera voltaria ser apresentada uma única vez em 1911.

Outra característica que deve ser destacada em relação às óperas de Wagner e de compositores inspirados pelo maestro alemão era a defasagem entre suas estreias na Europa e no Rio de Janeiro. As duas óperas de Massenet que destacamos acima tiveram suas estreias na cidade depois de mais de dez anos que elas haviam feito seu *debut* nos palcos europeus. As de Wagner, então, contamos uma defasagem ainda maior, todas

²²³ Lyrico. Palcos e Salas. *A Notícia*, 12 e 13 ago. 1905, p. 3.

²²⁴ BELLO. Primeiras representações. *A Notícia*, 14 e 15 ago. 1905, p. 1.

²²⁵ AZEVEDO, A. O theatro. *A Notícia*, 17 e 18 ago. 1905, p. 3.

²²⁶ Theatro S. Pedro – *Werther*, opera de Massenet, em tres actos e cinco quadros. Primeiras representações. *O Paiz*, 27 mai. 1908, p. 2.

com mais de 30 anos de diferença, conforme demonstramos de maneira mais clara na Tabela 3, abaixo.

Tabela 3: Estreias das óperas de Wagner na Europa e no Rio de Janeiro

Ópera	Estreia europeia	Estreia no Rio de Janeiro	Diferença
<i>Tannhäuser</i>	1845	1892	47 anos
<i>Lohengrin</i>	1850	1883	33 anos
<i>Tristan und Isolde</i>	1865	1910	45 anos
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i>	1868	1905	37 anos
<i>Die Walküre</i>	1870	1913	43 anos
<i>Parsifal</i>	1882	1913	31 anos

Fonte: KOBBE, G. *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Podemos perceber que, das óperas de Wagner, apenas *Lohengrin* estreou no Rio de Janeiro ainda nos tempos do império. A esse propósito, cabe ressaltar que D. Pedro II era um admirador de Wagner e esteve em um festival em Bayreuth, na Alemanha, em 1876, para assistir à tetralogia.²²⁷ As demais apareceram no repertório apenas no período republicano, quando vemos também se acentuarem as discussões sobre cientificismo na música e a alegada superioridade da ópera wagneriana sobre a escola italiana. Mas não foram somente essas óperas que chegaram tardiamente no Rio de Janeiro. *Lakmé* (1883), de Leo Delibes, demorou 19 anos para chegar à capital da república.

Apparecia pela primeira vez a obra prima de Deslibes [sic] e nem assim a concurrencia foi grande, evidenciando-se a falta de curiosidade para com um autor genuinamente francez.

É por esse motivo que ouvimos a *Lakmé* 19 annos depois do seu apparecimento no theatro da Opera Comique, em Paris (14 de abril de 1883) e é ainda por essa mesma razão que não conhecemos cerca de 50 partituras de grande valor, applaudidas em Buenos Aires, conhecidas em Montevidéo, executadas em Lisboa, mas vedadas ao Rio de Janeiro, por falta de publico que as sustente.²²⁸

Por um lado, retomamos a discussão já realizada anteriormente sobre a falta de interesse do público em receber óperas novas. Por outro, a constatação acerca da ópera de Delibes, de que ela fazia parte do estilo eclético, nos coloca novamente em torno da questão da influência wagneriana. Ainda iremos discutir, mais adiante, a influência das discussões acerca do wagnerismo no Brasil e seu reflexo no projeto de civilização que

²²⁷ MAGALDI, C. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham/Maryland: The Scarecrow Press, 2004, p. 50.

²²⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1902, p. 2.

se tentava implantar então no Rio de Janeiro. Por ora, nosso objetivo era tão somente tratar do repertório wagneriano, trazido por companhias líricas, em sua maioria *italianas*, à capital da república. Em seguida, trataremos um pouco das óperas brasileiras e seu espaço no repertório lírico do Rio de Janeiro da *belle époque*.

1.2.4 O repertório operístico brasileiro nos palcos cariocas: entre o patriotismo e o estrangeirismo

O cenário da produção operística no Brasil, nos primeiros anos da República, é marcado pelo embate de estilos, em moldes muito semelhantes ao que vimos acerca do enfrentamento entre a ópera italiana e a wagneriana. Os músicos que ganharam maior espaço na esfera política republicana – por meio do comando do Instituto Nacional de Música, que substituiu o antigo Conservatório Imperial com a Proclamação – são justamente aqueles de orientação positivista e que seguiam a tendência wagnerista. De maneira geral, viam a ópera italiana como algo ultrapassado e, em casos extremos, tão prejudiciais ao processo civilizacional que se pretendia implementar quanto os gêneros popularescos, das revistas, mágicas, operetas etc. Nesse grupo, destacamos as figuras de Leopoldo Miguez – diretor do Instituto da criação até sua morte, em 1902 –, Alberto Nepomuceno – também diretor do Instituto, em dois períodos –, Assis Pacheco, Delgado de Carvalho, entre outros. No outro lado, podemos citar a figura de Carlos Gomes, cujo período triunfal fora aquele dos anos 1870, ainda no tempo do império, quando estreou o *Guarany* em Milão, obra-prima da produção operística brasileira, que analisaremos adiante. Contra Gomes, dois fatores se impunham na pauta, sobretudo aquela seguida pelo grupo de Miguez: primeiro, sua ligação com o império e, em segundo lugar, a influência da antiga escola italiana em suas principais composições.

Assim sendo, Carlos Gomes foi preterido pela república, o que pode ser demonstrado em diferentes situações, dentre as quais destacamos o descaso com que foi tratado quando propôs ao governo levar uma obra sua, *Colombo*, como representante da arte brasileira nas comemorações dos quatrocentos anos de descobrimento da América, na exposição de Chicago, em 1893. Depois de finalmente conseguir algum apoio financeiro republicano para empreender a viagem, ainda ficou aguardando longos dias

pela remessa, que quase o fez perder o evento.²²⁹ Gomes viveria, entretanto, pouco tempo do novo regime, morrendo em 1896, em Belém, cidade que o teria acolhido como diretor do Conservatório local.²³⁰ Mesmo não estando mais em seus melhores momentos como compositor, Carlos Gomes ainda contava com o sucesso do seu *Guarany*, além de algumas novas óperas que lançou nos últimos anos de sua vida. Começamos, então, esta seção pelo repertório de Carlos Gomes nos palcos do Rio de Janeiro.

Em 1889, ainda sob vigência do Império, a companhia lírica daquele ano, dirigida pelo empresário Paschoal Mario Musella, encontrava-se em negociações para levar aos palcos a última e inédita ópera de Carlos Gomes naquele momento, *Lo Schiavo*, dedicado à Princesa Isabel.²³¹ Carlos Gomes desejava fazer a grande estreia da ópera no Rio de Janeiro.²³² Mas, antes dessa estreia, foram muitas as discussões. Como empresário *sui generis*, Musella logo buscou alcançar o máximo de vantagens para encenar a ópera, usando os jornais para expor as despesas que despenderia para essa montagem,²³³ aproveitando-se ainda dos críticos, que então apelavam para o patriotismo a fim de ver em cena, a qualquer custo, a obra do maestro compatriota.

A nova opera *Lo Schiavo*, do maestro Carlos Gomes, será cantada no dia 7 de Setembro pela actual companhia lyrica italiana.

A família imperial abriu subscrição, agenciada pela comissão de imprensa, e a princeza imperial tomou a si, além da quantia que subscreveu, 1:000\$000, a maior parte desse trabalho, começando hontem mesmo, na sociedade dos Concertos Classicos, por entregar perto de 50 listas a diversos cavalheiros de alta posição na sociedade fluminense.

[...]

Ao meio dia reúnem-se hoje os delegados da imprensa e, acompanhados pelo maestro Carlos Gomes, irão aos bancos, á praça do commercio e a diversas corporações fluminenses pedir os seus valiosos auxilios para que não caia a idéa que, por honra nacional, deve, custe o que custar, ir avante e terminar, sem que se possa dizer que no Brazil – o patriotismo é uma theoria.²³⁴

²²⁹ O primeiro pedido de auxílio financeiro, feito ao Senado da República, foi negado, conforme notícias veiculadas nos primeiros dias de novembro de 1892 (Senado. Congresso Nacional. *O Paiz*, 01 nov. 1892, p. 1.; Senado. Congresso Nacional. *O Paiz*, 02 nov. 1892, p. 1.). Finalmente, Carlos Gomes obteve resposta positiva do governo, que o mandou retornar à Itália e aguardar o envio da remessa. Contudo, o envio demorou a ser efetivado, motivo pelo qual o maestro se queixava por cartas enviadas ao jornal *O Paiz*. (Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 abr. 1893, p. 2.)

²³⁰ Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1895, p. 3.

²³¹ KOBÉ, G. *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 543.

²³² O Kobbé informa que a ópera teria estreado no Rio de Janeiro a 2 de setembro. Contudo, houve alguns adiamentos dessa estreia, motivo pelo qual pode ter ocorrido o equívoco pelo autor do livro.

²³³ MUSELLA, P. M. *Lo Schiavo*. Seção Livre. *O Paiz*, 25 jul. 1889, p. 7.

²³⁴ Carlos Gomes. *O Paiz*, 22 jul. 1889, p. 2.

A primeira apresentação de *Lo Schiavo* no Brasil, ocorrida enfim a 27 de setembro de 1889, foi recebida com discrição por parte do público e por duras críticas por parte dos cronistas, especialmente de Guanabario.²³⁵ Acreditava-se, no entanto, que aumentando o número de récitas, o público iria aos poucos compreendendo a ópera e apreciando-a como deveria.

O patriotismo brasileiro exige um namoro de recitas extraordinarias para que todos possam apreciar o notavel trabalho de Carlos Gomes e corresponder aos seus desejos – de ver implantada aqui a opera por elle destinada a receber a sua sagração no seio da patria.²³⁶

A maior crítica feita a esta ópera recaía sobre o libreto, como já vimos no início desse capítulo. Ainda assim, a repercussão dessa estreia nos jornais europeus, conforme relata uma pequena nota no jornal *O Paiz*, teria sido de que a nova ópera de Carlos Gomes fora recebida como um triunfo pelo público carioca. O intuito de tal exagero pode ter sido a necessidade de criar uma atmosfera favorável à estreia dessa obra no velho continente. No entanto, a despeito disso, a ópera teve que transpor um duro obstáculo na Itália, com a editora detentora de seus direitos. Assim como ocorrera com outra ópera de Carlos Gomes, a editora engavetou-a, prejudicando sua difusão e comprometendo sua materialização nos palcos da Europa.

A *Fosca*, sua obra prima, depois de bem aceita pelo publico do Scala, em Milão, e em concurrencia com o *Tannhäuser*, foi suffocada pelos editores e não mais logrou de ver a luz da rampa dos theatros italianos. O *Schiavo*, apezar do seu grande successo no Rio de Janeiro, teve a mesma sorte. Não se trata, no entanto, de uma questão de nacionalidade; o que nos parece é que a rivalidade é vencida pelo ouro judeu, que tanto prejudica os proprios italianos, nessa luta em que a arte tem-se tornado puramente comercial.²³⁷

A citação que transcrevemos acima revela o grande poder das editoras, cuja força começou a se mostrar na Itália a partir da década de 1870. Em certa medida, a dificuldade de comercialização de novos títulos impedia, por um lado, a produção de novas óperas pelos compositores, até porque não havia sentido em fazer composições que não fossem levadas aos palcos. Como veremos, essa foi de fato uma das grandes dificuldades encontradas por outros compositores brasileiros – mas não só os brasileiros – os quais viam, quando muito, uma estreia de suas peças para que elas fossem parar,

²³⁵ GUANABARINO, O. *Lo Schiavo*. Companhia Lyrica Italiana. Diversões. *O Paiz*, 29 set. 1889, p. 2.

²³⁶ Companhia Lyrica Italiana. Diversões. *O Paiz*, 04 out. 1889, p. 2.

²³⁷ GUANABARINO, O. Condor. *Theatro lyrico*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 set. 1892, p. 2.

posteriormente, nas gavetas, estantes ou arquivos pessoais de seus autores. Retomando a obra *Lo Schiavo*, esta ainda teria passado por uma revisão, realizada pelo próprio compositor, a fim de corrigir algumas partes que foram mal recebidas pela crítica e pelo público. Foram mudanças somente na partitura, não existindo qualquer reparo mais substancial no libreto: “O publico, que já conhece a opera [*Lo Schiavo*], notará alguma diferença, taes como o cóрте da dansa tapuya, modificação do bacchanal e varias alterações feitas pelo maestro Carlos Gomes e aconselhadas pela experiencia depois da audição em 1889”.²³⁸ A propósito do libreto, justificava-se que Carlos Gomes teria aceitado “semelhante monstruosidade, só por causa dos elementos brasileiros ali reunidos: – indios, fazendeiros camaradas, inubia, florestas, etc.”.²³⁹

Lo Schiavo teve vida curta nos palcos cariocas. Foram apenas 16 récitas no total: oito em 1889, quatro em 1894, duas em 1898 e duas em 1901, para então sumir dos repertórios. Depois dela, Carlos Gomes ainda teria escrito o *Condor*, cuja estreia se deu na Itália em 1891²⁴⁰ e teve apenas nove representações no Rio de Janeiro: seis em 1891 e três no ano seguinte. A estreia dessa ópera no Rio de Janeiro se realizou em 18 agosto de 1891, encontrando a mesma plateia reservada de dois anos antes. Mas a recepção pela crítica teria sido, ao contrário de *Lo Schiavo*, um pouco mais positiva.

Quem o viu, como nós o vimos em Milão, sériamente embaraçado pelo contracto que assignara, para concluir em restricto espaço de tempo a opera nova da estação do Scala, quem o viu trabalhar afoutamente, quasi sem interrupção, n'um esforço gigantesco, reconhecerá que, se por isso mesmo faltam, ao seu trabalho motivos de inspiração franca, ha ahi muito o que admirar em primores de instrumentação, na sciencia do savoir faire que é exclusivo apanagio dos grandes mestres.

Em tão breve prazo, tendo de satisfazer á encomenda, o nosso maestro revelou quanto conhece os elementos variados que ao artista offerece a orchestra, fazendo entrar em contribuição com todos os grupos instrumentaes, aproveitando-os para os largos efeitos de sonoridade e, sobretudo, atirando-se a novas fórmias – a dar a cada frase da letra a justa interpretação pela frase musical, e d'esse modo escrevendo não poucas paginas, francamente aliadas á escola wagneriana.²⁴¹

Outras óperas de Carlos Gomes também apareceram no repertório de companhias líricas, eventualmente. *Colombo*, que primeiramente havia sido composta não para ser encenada como ópera, dramatizada, mas como concerto, ou uma espécie de oratório, posteriormente recebeu uma nova montagem, com melhores perspectivas:

²³⁸ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 ago. 1894, p. 2.

²³⁹ GUANABARINO, O. *Lo Schiavo*. Theatro lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 ago. 1894, p. 2.

²⁴⁰ *Condor*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jan. 1891, p. 2.

²⁴¹ *Condor*. Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 20 ago. 1891, p. 2.

Em condições de tranquilidade e silêncio, o *Colombo* do nosso Carlos Gomes, tão mal exibido outr’ora e tão mal julgado, não como opera, mas como peça de concerto, alcançará o sucesso a que tem direito a sua beleza melódica, e sairá victorioso desta segunda prova, um pouco demorada, talvez, mas ainda oportuna.²⁴²

Mas ficou apenas nessa segunda prova, de 1908, não aparecendo novamente, nem como concerto, tampouco como ópera. Duas outras, mais antigas, também surgiram nos programas de companhias líricas. A *Fosca* (1873) foi cantada duas vezes no ano do falecimento do compositor, 1896, como parte das homenagens prestadas pela companhia do empresário Giovanni Sansone ao maestro. Mas não chegou a ser incorporada novamente ao repertório. *Salvator Rosa* (1874), por sua vez, aparecera também nessa mesma ocasião, em 1896, com três récitas, e posteriormente voltou aos palcos em 1905, em duas apresentações. Esta ópera possui uma ária que era bastante conhecida e popular, “Mia Piccirella”, provavelmente de fácil audição nas ruas do Rio de Janeiro daqueles tempos, como destacou Guanabario:

Escreveu então o *Salvador Rosa*, anunciando aos seus amigos que a sua partitura era destinada ao povo – musica popular, o que realmente succedeu, porque alguns trechos dessa partitura caíram no dominio da plebe e eram repetidos pela garotada que lhes desconhecia a origem.²⁴³

Vale ressaltar, a título de complementação, que Carlos Gomes possuía ainda extensa obra de canções e modinhas, vez ou outra cantadas em intervalos, como o fez Helena Theodorini em seu benefício: “a beneficiada cantou n’um intervalo, e em portuguez, a canção popular de Carlos Gomes – *Conselhos*, interpretando-a com muito gosto e bastante malicia, razão por que teve de a repetir a pedido do publico”.²⁴⁴ Outro jornal ressaltou, ainda que a cantora “disse com graça e em genuino portuguez a canção *Os Conselhos*, de Carlos Gomes”.²⁴⁵

Mas o grande triunfo de Carlos Gomes foi o *Guarany* (1870). Essa ópera fora representada 85 vezes durante o período compreendido pela nossa pesquisa, levado aos palcos tanto por companhias líricas de primeira ordem quanto pelas populares, ficando fora dos programas apenas nos anos de 1892, 1900, 1905 e 1910. Antes de falarmos

²⁴² AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 08 out. 1908, p. 5.

²⁴³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico, *Salvador Rosa*, drama lyrico, em quatro actos, de Carlos Gomes. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 set. 1905, p. 2.

²⁴⁴ Helena Theodorini. Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 24 set. 1891, p. 2.

²⁴⁵ Theatros. *Jornal do Commercio*, 24 set. 1891, p. 2.

sobre esta ópera, é importante mencionar a dimensão dela no contexto operístico internacional, da época em que ela foi lançada na Itália. Em diversos estudos que tratam sobre a ópera italiana desse período, o *Guarany* frequentemente aparece como uma espécie de suspiro de esperança da escola italiana, que vinha em decadência,²⁴⁶ ou, ainda, como um “symptoma de perpetuidade da escola melodica”.²⁴⁷ Primeiramente, devemos destacar que, numa época em que as editoras praticamente decidiam quais óperas seriam encenadas, o *Guarany*, de Carlos Gomes, conseguiu atravessar a barreira editorial, sendo contratada diretamente para o Scala, após o enorme sucesso obtido em um teatro menor de Milão.²⁴⁸ Dessa forma, a ópera e seu compositor constantemente aparecem em estudos sobre a ópera italiana, ressaltando a importância do *Guarany* no contexto da ópera italiana.

A companhia lyrica italiana representou ante-hontem a mais popular das operas do maestro brasileiro, aquella que em 1870 fez o autor do Baile de mascarar dizer: - “Este moço começa por onde eu acabei”. Houve exagero nas palavras do homem que para se immortalisar lhe bastava o quartetto do Rigoletto; mas o que é facto é que essa opera occupa lugar de grande importancia na historia da musica italiana.²⁴⁹

Passados mais de vinte anos de sua estreia triunfal no Scala de Milão, o *Guarany* continuava a exercer grande fascínio no público carioca; era uma ópera que atraía boa concorrência,²⁵⁰ estando dentre as preferidas do público da cidade, causando grande desapontamento quando era representada sem o esmero que o público julgava merecido.²⁵¹ Sua abertura ou profonia fora considerada como “hymno dos brasileiros”²⁵² e, em várias situações, era ouvida de pé pela plateia: “Quando o maestro

²⁴⁶ MALLACH. Op. Cit., p. 18.

²⁴⁷ GUANABARINO, O. Il Guarany. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 ago. 1894, p. 2.

²⁴⁸ TOELLE. Op. Cit., p. 455.

²⁴⁹ GUANABARINO, O. Guarany. Diversões. *O Paiz*, 16 set. 1891, p. 2. A menção ao suposto elogio que Verdi teria feito a respeito de Carlos Gomes é repetida ainda uma outra vez, em longo artigo escrito por Guanabarino sobre a “Evolução Artística” (GUANABARINO, O. A musica. Evolução Artística. *O Paiz*, 05 mai. 1900, p. 1.). Entretanto, de acordo com Lauro Machado Coelho, esse fato não passa de uma das lendas difundidas a respeito de Carlos Gomes: “Várias lendas cercam a estréia do *Guarany*. Uma delas é a de que Verdi teria dito, ao assisti-la: ‘Questo giovine comincia dove finisco io.’ Além dessa frase ter sido pronunciada por Rossini a respeito de Mercadante [...] não existe nenhuma prova de que o veterano compositor tenha estado presente na primeira noite da ópera de Gomes. Sabe-se, isso sim, que ele a achou ‘de excelente feitura e reveladora de uma alma ardente, de um verdadeiro gênio musical’, ao ouvi-la em Ferrara em maio de 1872 – como o declara a Pesetti, o diretor da *Gazzetta Ferrarese*, em carta de 15 de maio de 1872”. COELHO. Op. Cit., p. 43.

²⁵⁰ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 jul. 1897, p. 2.

²⁵¹ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 16 set. 1891, p. 2.

²⁵² GUANABARINO, O. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1899, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Carmela, opera em dois actos, do maestro Araujo Vianna. Primeiras representações. *O Paiz*, 23 mar. 1906, p. 2.

Polacco assumiu o seu posto de commando, as galerias pediram ao povo que se levantasse para ouvir a Protophonia”.²⁵³ Outro colunista, Rozendo Moniz, teria afirmado que no *Guarany*, Carlos Gomes “traduzio em notas de musica a alma da patria”.²⁵⁴ Mas a influência da escola italiana sobre essa ópera não inspirava muita segurança quanto à permanência longa no repertório das companhias líricas.

Carlos Gomes tencionava retocar a sua partitura do *Guarany*, reformando certas cadências, suprimindo alguns trechos que se resentiam da acção do tempo e transformando completamente o ultimo acto, que morre depois do grandioso final do terceiro; não pôde, no entanto, realizar os seus desejos, e por isso essa opera está condemnada a desaparecer dentro do presente seculo. Desapparecerá, porém, do repertorio das companhias italianas, mas alguns trechos ficarão, como a ballada *C'era una volta un principe* e a profonia, que é hoje o hymno mais vibrante na alma patriotica dos brasileiros, que a têm ouvido por grandes ou pequenas orchestras, por muitas bandas de musica reunidas a sempre com esse mesmo effeito produzido no espectáculo de hontem, isto é, recebida com entusiasmo e prolongados applausos.²⁵⁵

A revisão de uma ópera por seu compositor era algo bastante comum. Cabe recordar o caso que já vimos de Arrigo Boito, com o *Mefistofele*. Até mesmo a grande obra-prima de Puccini, *La Bohème*, passou por alguns reparos após as primeiras récitas, para decepção e protesto de Guanabario.²⁵⁶ Carlos Gomes também procurou aprimorar algumas de suas obras após a estreia, como aconteceu com o *Schiavo*, a *Fosca*, e mesmo o *Guarany*, cuja profonia fora introduzida no ano seguinte à primeira estreia.²⁵⁷ Por não ter tido tempo para atualizar de maneira mais extensiva essa importante obra, os críticos temiam, conforme exposto na citação acima, que todo o sucesso dessa ópera virasse, em breve, um eco surdo da história musical brasileira. Esse temor levava muitas vezes a se predizer o fim dessa ópera diante da constatação de um teatro vazio em alguma récita do *Guarany*.

Falhou a enchente que era esperada ante-hontem no Lyrico, annunciando-se a execução do *Guarany*.

A partitura do nosso Carlos Gomes envelheceu, não ha duvida; mas ainda ali existem paginas que atravessarão muitas gerações, a começar pela Protophonia que encontra sempre no peito popular um echo patriótico.²⁵⁸

²⁵³ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1897, p. 2.

²⁵⁴ MONIZ, R. A Carlos Gomes. *O Paiz*, 17 jun. 1896, p. 1.

²⁵⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 ago. 1901, p. 2.

²⁵⁶ Guanabario teria se mostrado um tanto inconformado com o fato de Puccini ter feito alterações à *Bohème*, argumentando que, como esta ópera fora consagrada como obra de arte, não cabia mais ao compositor fazer qualquer alteração nela. (GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1905, p. 2.)

²⁵⁷ COELHO. Op. Cit., p. 45.

²⁵⁸ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 out. 1903, p. 2.

Ainda que a previsão sobre a exclusão dessa ópera dos repertórios pudesse vir a se mostrar acertada, o fato é que o *Guarany* resistiu bravamente ao tempo e à propaganda contra a música de estilo italiano. Mas seria equivocado pensar que esta ópera figurava nos programas de companhias líricas cujo alvo não era o Brasil. Com algumas raras exceções,²⁵⁹ era somente aqui que ela era encenada, considerada “indubitavelmente [como] a opera mais popular dentre as que são exploradas pelas companhias lyricas”.²⁶⁰

Ha muitos annos, é um verdadeiro acontecimento o ser cantada uma opera de Carlos Gomes, e, quando essa coisa rara acontece, cifram-se os emprezarios a levar á scena tão sómente o *Guarany*, a unica que, accidentalmente, e quasi que, só por circumstancias de momento, faz parte, e exclusivamente dos repertorios das companhias que nos visitam por serem essas nossas operas completamente desconhecidas do resto do mundo, onde temos a convicção muito agradariam, obtendo real successo.

Da memoria nossa, mesmo aqui, desde a temporada de 1880, a não ser essa, nunca mais foi cantada em nossos theatros nenhuma das suas outras operas, e é pena pois, essa pequena quantidade de prata de casa, de que deveriamos servir-nos fartamente, é de boa liga, como inspiração e technica, por sem duvida, muito superiores a um grande numero de operas, que com grande agrado são cantadas, cobertas de applausos nas nossas estações lyricas.

E vem a pello, como já foi dito nestas columnas, lembrar que seria o momento em que se trate de tornar-nos mais conhecidos no estrangeiro, que muito conviria se fizesse alguma coisa no sentido de auxiliar aos emprezarios de algum theatro nas grandes capitaes, para que fossem cantadas as operas nacionaes.

Seria uma propaganda de grande valor, não ha duvida, e de bom resultado.²⁶¹

Na citação que transcrevemos acima podemos observar a importância dada à ópera como fator de civilidade de um povo, civilidade esta baseada no modelo de civilização europeu, marcadamente, no caso do Brasil, o francês. Assim, ter um conjunto de óperas conhecidas internacionalmente seria algo que faria ressaltar aos olhos estrangeiros o valor do que se considerava então como “cultura” nacional. Entretanto, como levar ao estrangeiro algo que sequer no Brasil era valorizado? Percebemos, em certa medida, um círculo vicioso nesse discurso. De um lado, uma ópera – especialmente brasileira – para ser valorizada internamente deveria ter reconhecimento de suas qualidades no exterior. Porém, por outro lado, os compositores e músicos dependiam do seu público interno para poder alçar voos maiores fora do país,

²⁵⁹ Sobre a apresentação do *Guarany* em Lisboa: O *Guarany*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 mai. 1897, p. 2.

²⁶⁰ Theatro S. Pedro – *Guarany*, opera em quatro actos, de Carlos Gomes. Primeiras representações. *O Paiz*, 07 jun. 1907, p. 2.

²⁶¹ Theatro Apollo – *Guarany*, de Carlos Gomes. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 set. 1908, p. 4.

os quais, ao contrário, lhes viravam as costas simplesmente por serem... nacionais. Esse fato pode ser observado tanto em relação ao repertório – e o *Guarany* seria, nesse sentido, a exceção que comprovaria a regra – quanto aos próprios artistas, como veremos adiante. Muito se tratou sobre a cultura do período da primeira república como essencialmente “estrangeirista” e vemos sentido nessas análises. Contudo, havia uma contracorrente de artistas dessa época que tentaram, a duras penas e de maneira bastante incipiente, imprimir algo de nacional nesse meio cultural dominado pelas artes que vinham de fora. Carlos Gomes vivera um pouco dessa dura realidade, que perdurava desde os tempos do império. Paradoxalmente, Gomes sofreu ataques decorrentes de boatos acerca de sua nacionalidade – afirmou-se umas tantas vezes que ele havia renegado o Brasil e se tornado italiano.

Varias vezes se tem dito que o maestro Carlos Gomes se naturalisara cidadão italiano.

Se não bastasse a sua declaração, ao recusar o logar de diretor de um dos conservatorios da Italia, de não aceitar esse cargo para não perder os direitos de cidadão brasileiro, teriamos agora uma prova official da inverdade de semelhante afirmação.

O filho mais velho do maestro, Carlito, acaba de ser dispensado do serviço militar naquelle reino, por ser estrangeiro e filho de estrangeiro.²⁶²

Percebemos, assim, uma ambiguidade em relação ao nacional e ao patriotismo. Os anos que seguiram à Proclamação da República foram marcados pela necessidade em se reconstruírem os símbolos nacionais, a fim de se delinear uma identidade nacional descolada de seu passado colonial e monárquico.²⁶³ Assim, o novo ideal para o Brasil era construído sobre modelos de nações europeias, sobretudo a francesa, cujos valores, cultura, modos de pensar e de viver haviam de ser imitados. Carlos Gomes, nesse contexto, por sua ligação com o Império, parecia ser a personificação do velho modelo a ser negado. Entretanto, Gomes estava inserido também no modelo civilizacional europeu. Enfim, o período correspondente aos primeiros anos da República, no que tange ao ideal de uma nação nova que surgia sob um regime político dito moderno, estava distante ainda de um ideal de nação que valorizasse as peculiaridades do Brasil, expressas na época por uma cultura popular subterrânea a qual se pretendia esconder ou eliminar. Por isso vemos as ambiguidades, distorções e estranhamentos acerca do modelo de nacionalismo que seria perseguido pelos

²⁶² Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 nov. 1895, p. 3.

²⁶³ CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 27.

intelectuais brasileiros naqueles tempos e isso se reflete de maneira muito clara no apreço pela ópera, pela sobrevalorização dos artistas estrangeiros e no desdém ao que era brasileiro.

Com a inauguração do Municipal, em 1909, e a instituição de um contrato de cessão do teatro, com regras específicas que regeriam desde o funcionamento até o repertório das companhias teatrais que trabalhariam no local, para as companhias líricas determinou-se a obrigatoriedade em se levar, pelo menos, uma ópera nacional, com o intuito de propiciar o desenvolvimento artístico brasileiro. Nos primeiros anos de funcionamento da suntuosa casa de espetáculos, percebemos a dificuldade em dar cumprimento a esta cláusula, sendo que em 1914 a ópera brasileira escolhida (ou imposta?) para adequar a companhia ao contrato foi justamente o *Guarany*:

A mais popular das operas de Carlos Gomes foi imposta pelo Dr. Oliveira Passos como partitura brasileira, a que se refere o contrato. Teríamos em seu lugar escolhido de preferencia o *Schiavo*, o *Condor*, a *Fosca* ou mesmo a popularissima *Salvador Rosa*, que, por falta de execução, já se resentem do esquecimento na alma do nosso povo.²⁶⁴

Certamente, o objetivo da medida relativa à encenação de óperas nacionais era promover o vasto repertório existente e desconhecido de óperas nacionais, e até mesmo óperas de Carlos Gomes há muito não levadas aos palcos. O período entre o final do século XIX e início do século XX foi produtivo no que se refere às produções operísticas nacionais. Como vimos, Carlos Gomes, nos seus últimos anos de vida, teria composto algumas óperas, mas muitos outros compositores brasileiros também buscavam espaço para suas composições.

Além das óperas de Carlos Gomes, no período entre 1889 e 1914, óperas brasileiras de outros compositores foram produzidas e levadas aos palcos. Em 1891, duas óperas brasileiras foram encenadas: *Carmosina*, de João Gomes de Araujo, que teria agradado ao público, ainda que os artistas não fossem bons,²⁶⁵ e *Bug-Jargal*, do maestro José Candido de Gama Malcher, responsável pela condução da orquestra da companhia lírica que encenou essa ópera, que não teve a mesma apreciação por parte do público, talvez por sua filiação à escola wagneriana, como sugeriu um crítico.²⁶⁶ Foram essas as únicas vezes que essas óperas foram cantadas nos palcos do Rio de Janeiro, até

²⁶⁴ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Rigoletto, quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jul. 1914, p. 6.

²⁶⁵ Pelos Theatros. *Revista Illustrada*, mar. 1893, p. 6.

²⁶⁶ Idem.

1914. Em 1893, foi a vez da ópera *Moema*, de Assis Pacheco, subir aos palcos. Segundo Guanabarro:

Dizer que a *Moema* agradou ao publico seria faltar a verdade; o publico não percebeu a partitura, não porque a melodia por vezes não seja bella, mas a partitura foi tão mal ensaiada pelo regente que nos asseguram ser comtudo exemplar chefe de familia, foi tão mal executada pelos cantores que geralmente não sabiam suas partes e, digamos tudo, foi tão mal orchestrada, que rara era a phrase que se podia distinguir nitida e tudo se perdia em uma desastrada combinação de sons que nos pareceu feita por quem desconhecia completamente o mecanismo e segredos dos instrumentos para que escreveu.²⁶⁷

O caso da *Moema*, de Assis Pacheco, foi bastante polêmico, sobretudo porque se levantou a hipótese de que a ópera não fora escrita por este compositor.²⁶⁸ Poucos anos após a estreia da sua *Moema*, o compositor seguiu para Milão, a fim de aprimorar seus conhecimentos musicais – ou obtê-los: “Assis Pacheco, quando se lhe meteu em cabeça escrever uma opera, nem sequer sabia escrever musica; lutou herculeamente e venceu a dificuldade”.²⁶⁹ Curiosamente, uma ópera com o mesmo nome, cujo libreto teria sido cedido por Assis Pacheco,²⁷⁰ composta por Delgado de Carvalho,²⁷¹ estreou dois anos depois, suplantando a obra de Assis Pacheco, que teve apenas uma apresentação. Cabe ressaltar que a *Moema* de Delgado de Carvalho era cantada em italiano,²⁷² além do fato de sua música ter pouca referência nacional.²⁷³ Por outro lado, outro escritor reconhecia justamente o oposto, afirmando que *Moema* era o “testemunho dos esforços e da tenacidade em progredir de brasileiros distintos”.²⁷⁴ Foi esta última, inclusive, a ópera escolhida para a inauguração do Theatro Municipal, em 1909, cantada então pelo Centro Lyrico Brasileiro, composto por artistas nacionais.²⁷⁵

Vimos acima que nem sempre o fato de ser cantada em português ou de ter sido criada por compositores brasileiros faziam uma ópera ser “nacional” aos olhos da crítica especializada. Foi esse também o caso de *Carmela*, de Araujo Vianna. Um cronista teria ponderado que o “fato de ter sido cantada em português, sendo além disso brasileiro o

²⁶⁷ GUANABARINO, O. *Moema*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 fev. 1893, p. 3.

²⁶⁸ ANDRADE, C. L. B. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013, p. 80-81.

²⁶⁹ Assis Pacheco. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 out. 1895, p. 3.

²⁷⁰ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 26 nov. 1895, p. 2.

²⁷¹ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 19 maio 1894, p. 1.

²⁷² BARBOZA, R. A opera “Moema”. *Revista Brasileira*. Tomo IV, out.-dez. 1895, p. 393.

²⁷³ AZEVEDO, A. O Theatro. *A Notícia*, 04 e 05 jun. 1896, p. 3.

²⁷⁴ PACHECO, A. Palestras Musicaes. Theatro Lyrico. *O Paiz*, 29 jul. 1894, p. 3.

²⁷⁵ Theatro Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1909, p. 3.

autor da musica, não quer dizer que *Carmela* seja uma opera nacional; essa partitura está filiada ao genero italiano e essa é a tendencia do seu autor”.²⁷⁶ Esta ópera, a propósito, foi encenada pela Empreza do Theatro Lyrico Brasileiro, iniciativa que objetivava incentivar a produção de óperas nacionais, mantida por um grupo do qual era presidente Osório Duque de Estrada.²⁷⁷ *Carmela* contou apenas com cinco representações, tendo como intérpretes Zilda Chiabotto, soprano; José Ignacio Netto dos Reis Carapebus (Conde de Carapebus), tenor; Larrigue De Faro, barítono; e Levy da Costa, baixo.²⁷⁸ Todos artistas brasileiros.

Pelo que nos foi possível observar a partir dos anúncios e críticas nos jornais, frequentemente as óperas brasileiras eram encenadas por companhias pequenas, populares, com cantores muito aquém da qualidade mínima esperada para artistas líricos. *Carmosina*, *Bug-Jargal*, *Moema* e *Carmela* foram cantadas nessas condições. Mas as óperas nacionais podiam figurar também no repertório de companhias maiores. *Jupyra*, de Francisco Braga, teve sua estreia realizada pela companhia de Giovanni Sansone, quando este se aventurava em formar, senão companhias de primeira ordem, ao menos companhias de qualidade superior aos grupos de artistas considerados populares. Mas, a julgar pelo que depreendemos das críticas, *Jupyra* não teria sido um grande sucesso. Necessitava, segundo a crítica, de mais audições para ser melhor compreendida.²⁷⁹

Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno também compuseram suas óperas, as quais foram levadas à cena por companhias de qualidade um pouco melhor. Miguez fez uma primeira tentativa com uma peça que não se tratava de fato de uma ópera. Inspirado por Wagner e avesso à tradição operística italiana, sua primeira peça vocal a ser lançada no período republicano foi a *Hóstia*, um poema lírico ou balada lírica que, no dizer de Guanabarro, se assemelhara, na verdade, a uma “atrapalhação lyrica”.²⁸⁰ Alguns anos depois, foi a vez de *Saldunes*, que não teve logro em ser encenada pela companhia Sansone em 1900, como fora então anunciado.²⁸¹ Foi apenas no ano seguinte, em 1901,

²⁷⁶ GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Carmela, opera em dois actos, do maestro Araujo Vianna. Primeiras representações. *O Paiz*, 23 mar. 1906, p. 2.

²⁷⁷ Theatro Lyrico Brasileiro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 mar. 1906, p. 4.

²⁷⁸ O elenco que destacamos acima se refere ao da primeira récita. Houve algumas substituições, demonstrado a fragilidade da companhia. Cantaram ainda essa ópera em outras récitas os tenores Machado de Oliveira e Jayme Carnet, e os barítonos Franklin Rocha, Gualter de Freitas e Carlos de Carvalho.

²⁷⁹ GUANABARINO, O. Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 out. 1900, p. 2.

²⁸⁰ GUANABARINO, O. Centro Artístico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 nov. 1898, p. 2.

²⁸¹ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 mai. 1900, p. 3.

um ano antes da morte do compositor, que essa ópera foi cantada, sendo considerada como o grande destaque da semana do dia 23 de setembro daquele ano, ficando todo o resto em segundo plano.²⁸² Entretanto, sua recepção pelo público não foi das melhores. Uma cronista afirmou que o público, na verdade, não compreendera a obra.²⁸³ Anos mais tarde, João do Rio, na revista *Kósmos*, teria tratado o *Saldunes* como “o poderoso drama lyrico”.²⁸⁴

Nepomuceno teria sido um pouco mais feliz em relação à suas obras. Como já vimos, *Artemis*, levada aos palcos pela primeira vez no Brasil em 1898, fora duramente criticada em decorrência do seu libreto polêmico. Ainda assim, teve ensejo de ser levada aos palcos em dois anos: em 1898, com seis récitas, e uma apresentação em 1910.²⁸⁵ Já *Abul* teve melhor sorte, embora tenha sido encenada apenas duas vezes no Rio de Janeiro. Mas sua verdadeira ovação teria se dado na estreia em Buenos Aires:

A nova opera do maestro Nepomuceno obteve em Buenos Aires um ruidoso triumpho.

Para nós brasileiros as noticias transmittidas da vizinha capital não podiam ser mais gratas, pois no triumpho com que acabam os argentinos de coroar a obra do nosso patricio vemos mais uma victoria da arte nacional.²⁸⁶

Algumas notas telegráficas e notícias dadas pelos principais jornais argentinos foram usadas para repercutir, no Brasil, o sucesso obtido por Nepomuceno no país vizinho. Destacou-se, dentre elas, o texto elogioso de um jornal tradicionalmente hostil ao Brasil.²⁸⁷ A ópera foi aplaudida ainda em Montevideu em agosto para somente depois ser apresentada no Rio de Janeiro, no Theatro Municipal, em setembro. Posteriormente, a ópera também fora levada a Roma, pela mesma empresa que fizera a estreia nas três cidades sul-americanas, cujo empresário era Walter Mocchi. *Abul* estreou em terras italianas, no teatro Costanzi, de Roma, a 15 de julho de 1915, obtendo, ao contrário do que se esperava, um grande fracasso, explicado por Guanabario na

²⁸² AZEVEDO, A. A Semana. *O Paiz*, 23 set. 1901, p. 2.

²⁸³ ALMEIDA, J. L. Harmonias. *O Paiz*, 06 out. 1901, p. 1.

²⁸⁴ RIO, J. O mez no teatro. *Kósmos*, set. 1904, p. 13.

²⁸⁵ A. M. Theatro Municipal – “Artemis”, episodio lyrico em um acto, libreto de Coelho Netto, musica de Alberto Nepomuceno. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 nov. 1910, p. 5.

²⁸⁶ *Abul*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 jul. 1913, p. 6.

²⁸⁷ Idem.

ocasião como reação do público italiano contra aquele que era contra a música italiana.²⁸⁸

Os compositores brasileiros, como não tinham acesso ao grande circuito internacional de ópera, dependiam em grande medida da boa-vontade dos empresários que visitavam o Rio de Janeiro para ver suas óperas encenadas. Mesmo Nepomuceno, na situação que descrevemos brevemente acima, teve que se submeter às palavras volúveis de Mocchi para ver seu *Abul* nos palcos.²⁸⁹ Assis Pacheco também teria entregado a partitura de sua ópera *A dor* a Milone, a fim de vê-la em récita de uma companhia lírica, sem sucesso: “O Sr. Assis Pacheco já entregou á empresa Milone a partitura e partes cavadas de sua opera em 1 acto, intitulada *A dor*, que vai ser ensaiada para ser cantada brevemente”.²⁹⁰ Assim, as óperas brasileiras encontravam maior dificuldade para chegar aos palcos, inexistindo ainda qualquer política pública que amparasse a produção de peças nacionais. A despeito disso, observamos um número razoável de óperas brasileiras sendo produzidas, muitas das quais não chegaram a ser apresentadas ao público do Rio de Janeiro, embora tenham conseguido alcançar teatros de outras cidades, como em São Paulo. Mas o foco e a predileção do público se voltavam mesmo para as óperas estrangeiras, especialmente as italianas, como foi possível observar na análise que fizemos neste capítulo.

1.3 As empresas líricas e o repertório: considerações sobre as óperas nos palcos do Rio de Janeiro

A maioria das companhias líricas que afluíam ao Rio de Janeiro provinham da Itália. O repertório quase sempre era cantado em italiano, mesmo que o libreto original tivesse sido escrito em outro idioma, ainda que em francês. Podemos considerar, portanto, que as obras de Wagner, Gounod, Massenet, Bizet e, naturalmente, o *Boris Godunov*, do russo Mussorgsky, eram, na maior parte das vezes, cantadas em suas adaptações feitas à língua italiana. Hoje em dia, tal adaptação não costuma ser

²⁸⁸ A respeito desse fato e da decepção de Nepomuceno em decorrência da derrota na Itália, cf. PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 233-234.

²⁸⁹ A primeira estreia da ópera estava marcada para 1905, mas foi cancelada. (CARINO. Visita aos theatros. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 set. 1905, p. 2.).

²⁹⁰ Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 jul. 1899, p. 2.

frequente, constituindo mesmo uma excepcionalidade a ópera não ser cantada no idioma em que fora concebida. Contudo, naquela época, isso parecia ser bem mais comum.²⁹¹

Poucas foram as companhias de ópera que vinham de outras localidades fora da Itália. Porém, quando isso acontecia, as óperas eram cantadas então no idioma relativo à nacionalidade da companhia. Assim, a companhia Taveira, uma companhia mista, ou seja, de óperas e outros gêneros, proveniente de Portugal, trazia óperas traduzidas para o português. Essa companhia, a propósito, já havia se apresentado outros anos no Rio de Janeiro, porém foi em 1910 que trouxe três óperas em seu repertório, todas cantadas em português: *Il Barbiere di Siviglia*, de Rossini; *La Bohème*, de Puccini; e *A Serrana*, do maestro português Alfredo Keil. Outra companhia mista, de nacionalidade alemã, que esteve no Rio de Janeiro também em 1910, por sua vez, apresentou pela primeira vez na América do Sul – segundo atesta um jornal da época –, *Les Contes d'Hoffmann*, do francês Jacques Offenbach, em alemão.²⁹²

Outro fato muito comum às empresas líricas era a adaptação do repertório em outros aspectos além do idioma, quando fosse o caso. Em virtude, por exemplo, da diminuição da orquestra e dos coros – especialmente nos casos das companhias populares – algumas mudanças na partitura original eram fatalmente demandadas. Uma delas era a supressão, na ópera *Carmen*, de Bizet, do coro infantil: “Como sempre, foi suprimido o câro infantil do 1º acto”;²⁹³ “Não foi mal o 1º acto da Carmen, apesar dos côrtes em varios pontos da partitura”.²⁹⁴ Algo parecido também ocorria com outra ópera, *Les Huguenots*, de Meyerbeer: “Os coros foram cortados sem piedade, o que se justifica, mesmo porque a respeito de côrtes as partituras de Meyerbeer foram e são as principaes victimas do lapis dos maestros”.²⁹⁵ Confirmando a impressão do cronista, outra partitura do mesmo compositor, *L’Africaine*, também fora alvo de supressões anos antes: “as emprezas não podem ir além de um numero limitadissimo de ensaios, sob pena de grandes prejuizes; e ainda desta vez foi preciso sacrificar até certo ponto a

²⁹¹ A tradução se estendia praticamente a todos os gêneros teatrais. Como exemplo da extensão desse hábito, vemos em 1909 notícias de apresentações da Viúva Alegre, opereta de Lèhar, em vários idiomas: “A *Viuva Alegre* abre sobre nós o encanto do seu *polyglotismo*; e quem já ouviu em italiano pela Companhia Vitale e em hespanhol pela companhia Sagi-Barba, pode ir apreciar-a ainda em portuguez, em inglez, em alemão e, quem sabe, tambem em francez? Porque não será impossivel, que nessa affluencia de companhias estrangeiras, não appareça tambem alguma franceza”. (TORRINHAS. Theatros. *Fon-Fon*. Ed. 21, 22 maio 1909, p. 08)

²⁹² Theatro S. Pedro de Alcântara – “Os contos de Hoffmann”, opera fantastica, em tres actos, um prologo e um epilogo, de Offenbach. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 jun. 1910, p. 4.

²⁹³ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jun. 1896, p. 3.

²⁹⁴ Theatro S. Pedro – Carmen, 4 actos, de Bizet. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 mai. 1912, p. 4.

²⁹⁵ Theatro S. Pedro de Alcântara – Os huguenotes, de Meyerbeer. Primeiras representações. *O Paiz*, 31 mai. 1908, p. 4.

partitura e dar-lhe córte de grande extensão”.²⁹⁶ Uma outra ocorrência desse tipo se deu com a ópera *Die Walküre*, de Wagner, para decepção de Oscar Guanabario:

Tambem não sabiamos que a Walkyria soffresse tão largos córtes, o que faz discordar o alludido resumo do libreto executado hontem; e assim tambem prejudicámos, involuntariamente, os creditos da empresa, pondo a descoberta a miseria da encenação, visto termos dado integralmente tudo quanto Wagner indicou em seu poema. Porque, afinal, só podemos elogiar com franqueza a scena do encantamento do fogo, de grande effeito, ao passo que a “cavalgata” – foi a pé, e as “amazonas” da mythologia scandinava não tiveram as suas montadas de praxe.²⁹⁷

Cortes em partituras de Wagner também foram frequentemente realizados pelo experiente maestro Marino Mancinelli, quase vinte anos antes. Neste caso, tais adaptações foram vistas com bons olhos pela crítica:

E, além de tudo, aqui se ouviu de Wagner o que elle produziu de mais genial e de mais artístico, despido das vacuidades e das repetições antiestheticas, que a fina intelligência e o bom gosto do maestro Mancinelli souberam habilmente eliminar com córtes oportunos.²⁹⁸

Vemos que as supressões poderiam consistir, assim, em hábeis maneiras de excluir da apresentação partes que não eram – ou podiam não vir a ser – apreciadas pelo público, como sugerido por um crítico sobre a apresentação da *Cavalleria Rusticana* no Parque Fluminense:

O espectáculo agradou muitissimo á concorrência inumerosissima e ultra selecta, que enchia por completo o elegante theatro; e mais teria agradado se lhe houvessem supprimido da primeira parte umas cançonetas pavorosamente más e o bailado dito napolitano, cujo valor é por emquanto um X de um problema cheio de complicações.²⁹⁹

Até mesmo o *Guarany*, de Carlos Gomes, era alvo de cortes pelos maestros das companhias líricas: “E valha a verdade, pondo de lado os córtes a que a peça é habitualmente immolada [...]”.³⁰⁰ Ainda com a possibilidade de supressões em partes das óperas, uma reclamação frequente dos críticos dizia respeito à demora das récitas,

²⁹⁶ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 nov. 1895, p. 2.

²⁹⁷ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Walkyria, tres actos, de Ricardo Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 set. 1913, p. 5.

²⁹⁸ PARLAGRECCO, C. Wagner. *Gazeta de Notícias*, 06 ago. 1894, p. 1.

²⁹⁹ Parque Fluminense. Palcos e Salas. *A Notícia*, 13 e 14 abr. 1903, p. 3.

³⁰⁰ Guarany, no Lyrico. Primeiras. *Correio da Manhã*, 25 fev. 1913, p. 4.

que algumas vezes passavam da meia-noite.³⁰¹ O motivo não eram, somente, as óperas em si, mas os intervalos exageradamente extensos em alguns casos, motivo para uma ação incisiva da empresa de 1905³⁰² – o *Sindicato Lyrico Fluminense* –, cujo gerente era Luiz de Castro. Mas tal iniciativa ficara restrita à temporada do *Sindicato*. Um cronista reclamava, em 1909, que em virtude dos grandes intervalos, o espetáculo terminara depois da uma hora da manhã.³⁰³

Alterações na obra, como os cortes, podiam ensejar problemas maiores, como a falsificação da partitura por inteiro, consistindo numa forma do empresário ludibriar a influência exercida pelos editores e levar aos palcos óperas cujo acesso seria dificultado em razão principalmente de custos. Para termos uma ideia do que representavam tais custos, podemos considerar o que fora divulgado a respeito da compra da partitura do *Falstaff* pela editora Ricordi, 20 mil libras, pagas a Verdi, valor de expressivo vulto para época.³⁰⁴ Isso queria dizer que, em cima desse valor, a Ricordi teria que calcular seus lucros para fechar o preço junto aos empresários. Reclamações acerca dos valores cobrados pela cessão do direito da ópera ao empresário são inúmeras, especialmente quando se tratavam de óperas novas, de compositores consagrados, como era o caso de Verdi. É importante ressaltar, entretanto, que a prática de fraudes em partituras não se restringia às empresas que atuavam no Rio de Janeiro, tendo sido percebida também em Buenos Aires,³⁰⁵ assim como certamente ocorreram em outros locais, seja nas Américas ou na Europa. Como exemplos, destacamos o caso da estreia de *Otello*, de Verdi, em 1889, verificado apenas alguns anos mais tarde: “Em 1889 a companhia Musella apresentou a instrumentação falsificada, tendo apenas de verdadeira a parte do quartetto”.³⁰⁶ A outra estreia de Verdi, em 1893, o *Falstaff*, também fora cercada de rumores sobre uma possível falsificação da partitura que seria executada no Rio de Janeiro. Logo nos primeiros meses daquele ano, ao anunciar a companhia lírica de Luigi Ducci, a imprensa divulgou que o empresário teria comprado, da Casa Ricordi, os direitos para apresentar o *Falstaff*.³⁰⁷ A própria editora teria tomado certas providências, orientando o maestro Marino Mancinelli sobre os cuidados a serem tomados para que a

³⁰¹ GUANABARINO, O. *Otello*. Companhia Lyrica Italiana. Diversões. *O Paiz*, 25 ago. 1889, p. 2.

³⁰² GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1905, p. 2.

³⁰³ GUANABARINO, O. Theatro Municipal: a inauguração. *O Paiz*, 15 jul. 1909, p. 2.

³⁰⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 abr. 1892, p. 2.

³⁰⁵ SANGUINETTI, H. El arte lírico y la sociedad porteña. In.: VÁZQUEZ-RIAL, H. (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: la capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 394-41, p. 398.

³⁰⁶ GUANABARINO, O. *Otello*. Theatro lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1892, p. 2.

³⁰⁷ Novidades artísticas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 fev. 1893, p. 2.

partitura não caísse em mãos erradas.³⁰⁸ Ainda assim, não obstante a atenção da imprensa, boatos começaram a circular de que o próprio maestro Mancinelli apresentaria a ópera com alterações não previstas pelo autor e pela partitura original. Guanabarino, então, partiu em defesa da empresa e do maestro, afirmando categoricamente que o boato não era verídico.³⁰⁹ Mesmo assim, a polêmica não fora totalmente atenuada.³¹⁰ Outros casos desse tipo ainda foram verificados em outros anos. Em certas ocasiões, a fraude somente fora descoberta algum tempo depois da apresentação. Em relação à récita da ópera *Ruy-Blas*, a constatação foi mais rápida, figurando a denúncia já na crítica publicada dois dias depois: “A companhia do empresario De Mattia executou um *Ruy-Blas* falso, na sua instrumentação”.³¹¹ Quando o compositor francês Camille Saint-Saëns esteve no Rio de Janeiro e regeu algumas de suas obras, também ficou constatado que as interpretações dadas até então às suas obras eram todas falsas.³¹² O mesmo teria ocorrido com a *Carmen*, de Bizet, uma das óperas mais aplaudidas daquele ano de 1905:³¹³

Já por si, a idéa de levar á scena, em portuguez, com os elementos que por ahí andam, uma obra de tanta responsabilidade como a *Carmen*, era das mais extravagantes. Mas que dizer de quem se prestou a *instrumentar* (?) a seu modo a partitura de Bizet, com uma inconsciencia artistica pasmosa? E não é tambem para admirar que o professor de um estabelecimento official, como o Instituto de Musica, se prestasse a reger uma mixordia daquellas?³¹⁴

Certamente, essa prática era condenada tanto pelas editoras, que viam seu patrimônio ser prejudicado e podiam reivindicar judicialmente os danos, como pelos compositores, que viam sua produção intelectual ser deliberadamente adulterada. Hector Berlioz, compositor francês, era um dos que não admitia mudanças quaisquer de instrumentação de suas peças.³¹⁵

Houve casos, porém, que a exigência do público por determinada ópera não preparada pela companhia levava a empresa a buscar meios de atender à demanda.

³⁰⁸ “O editor do *Falstaff* resolveu não ceder a famosa partitura senão aos theatros de 1ª ordem que pudessem contar como elementos seguros para sua interpretação”. (Falstaff. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 maio 1893, p. 2.)

³⁰⁹ GUANABARINO, O. A proposito do Falstaff. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 ago. 1893, p. 2.

³¹⁰ GUANABARINO, O. I Pagliacci – Cavalleria Rusticana. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 ago. 1893, p. 2.

³¹¹ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica Italiana. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 maio 1895, p. 2.

³¹² GUANABARINO, O. Saint Saëns. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 jun. 1899, p. 3.

³¹³ Lyrico. Palcos e salas. *A Notícia*, 19 e 20 ago. 1905, p. 3.

³¹⁴ Carlos Gomes – A Carmen. Chronica Theatral. *Gazeta de Notícias*, 09 jul. 1905, p. 6.

³¹⁵ GUANABARINO, O. Damnation de Faust. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 dez. 1901, p. 2.

Nesse sentido, encontramos relatos de situações bastante curiosas, como a orquestra se basear em versão manuscrita da partitura para executar uma obra.³¹⁶ Outra situação semelhante teria ocorrido com uma apresentação da *Traviata*, de Verdi. Com o intuito de agradar ao público que pedira a execução dessa ópera, que não estava prevista no programa da companhia, o maestro se encarregou em transcrever, de memória, sua orquestração.³¹⁷ Certamente, isso só foi possível porque a peça em questão era bem conhecida pelo elenco e pelos músicos, tratando-se de uma obra já antiga e popular. De qualquer maneira, não deixava de ser uma violação dos direitos da obra, por mais fiel que a execução tenha sido à partitura original.

Quanto a outro tipo de fraude, o plágio, observamos apenas uma polêmica nesse sentido relatado nos jornais da época. Tratava-se de uma dúvida surgida a respeito de Puccini e Catalani. Para alguns, Puccini teria se apossado das partituras de Catalani, até então esquecidas nos arquivos da Ricordi,³¹⁸ para escrever suas próprias obras. Alfredo Catalani, naquela época já morto – morrera ainda muito jovem – teria deixado uma série de óperas inéditas, de qualidade admirável, na editora Lucca. Quando esta casa editorial foi adquirida pela Ricordi, o acervo de óperas desse compositor ficou esquecido, até serem redescobertas por volta da mesma época em que Puccini explodia em sucesso. Alguns críticos e cronistas, experientes ou não, buscaram apreender indícios dessa fraude, mas sem chegar a uma conclusão definitiva. Arthur Azevedo, leigo em matéria de música, deu sua opinião: “Assisti ao primeiro acto, e nada, absolutamente nada ouvi que mesmo de longe me fizesse lembrar Puccini”.³¹⁹ Mallach, em sua análise sobre a obra de Catalani, afirma ter havido uma influência desse compositor nas obras de Puccini e Mascagni, os quais teriam tido acesso às partituras quando eram ainda estudantes de conservatório.³²⁰

Se faltam casos reais de plágio relatados pelos jornais, a existência de anedotas a esse respeito nos leva a crer que o plágio era uma preocupação constante, sobretudo em um tempo de profusão de óperas novas, em número relativamente grande.

³¹⁶ GUANABARINO, O. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 nov. 1902, p. 2.

³¹⁷ S. Pedro de Alcantara. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 mar. 1901, p. 3.

³¹⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Loreley, opera em tres actos, de Catalani. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 jun. 1910, p. 5.

³¹⁹ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 10 out. 1908, p. 2.

³²⁰ MALLACH. Op. Cit., p. 52-53.

E vá lá uma *piada*, á guisa de *mot de la fin*:

Um joven e desconhecido compositor communica ao empresario o receio que tem de que o tenor faça fiasco por não haver tido tempo para estudar a partitura, que canta pela primeira vez.

O empresario, que sabe que a nova opera é toda ella de principio a fim plagiada, replica:

- Não tenha receio, maestro: o tenor conhece bem todo o repertorio e não se perderá.³²¹

Mais comuns eram outros tipos de adaptação, tais como os cortes em partes da partitura, com as mais variadas finalidades – como já abordamos anteriormente – e a alteração da tonalidade da ópera ou de determinado trecho, para melhor se adequar aos limites do intérprete. Assim, era papel do crítico, ao fazer o registro da apresentação, perceber se certa ópera fora executada em sua tonalidade original,³²² aspecto que, assim apresentado, faz-nos inferir que a modulação de óperas era quase uma praxe. Exemplos nesse sentido são vários, apontados, sobretudo, por Oscar Guanabario, d’*O Paiz*, que costumava levar ao teatro um diapasão.³²³ Havia casos, certamente, em que a modulação era necessária. Para as apresentações de uma companhia infantil, que se apresentou no Rio de Janeiro em 1911, o maestro tratou de fazer a devida transposição das partes vocais, a fim de adequá-las às vozes infantis.³²⁴

As empresas deveriam estar atentas à demanda do público a fim de obter os lucros que viabilizavam as temporadas líricas – ainda que, muitas vezes, no Rio de Janeiro os empresários acumulassem mais prejuízos. Assim, era importante, no caso do Rio de Janeiro em especial, oferecer ao público aquilo que ele desejava. A lista era extensa. Primeiramente, e isso não ocorria tão somente com as companhias líricas,³²⁵ o repertório deveria ser variado, e isso significava ter uma ópera diferente por récita, especialmente nas récitas de assinatura. As repetições poderiam ser deixadas, no máximo, para as récitas extraordinárias ou *matinéés* e récitas populares. Os assinantes, que compravam antecipadamente os bilhetes para um pacote pré-estabelecido de apresentações, queriam ver sempre óperas diferentes. Isso, contudo, acarretava sérios prejuízos à qualidade das apresentações. Em 1902, a companhia Sansone, no intuito de melhorar a qualidade das récitas, pediu a compreensão do público para que, em prol da

³²¹ BINOCULO. *Revista Illustrada*, out. 1893, p. 6.

³²² GUANABARINO, O. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 nov. 1902, p. 2.

³²³ GUANABARINO, O. Imprensa Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 nov. 1895, p. 2.

³²⁴ EURICO. “Lucia di Lammermoor” pela companhia lyrica infantil, no Theatro Lyrico. Primeiras. Theatros Sports Sociaes. *Correio da Manhã*, 28 jul. 1911, p. 5.; Palace Theatre, Elisir de Amor, opera em 3 actos de Donizetti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 dez. 1911, p. 4.

³²⁵ RIO, J. O mez no theatro. *Kósmos*, set. 1904, p. 13.

qualidade, se sujeitasse a ouvir óperas repetidas e, conseqüentemente, mais bem ensaiadas.

Preciso, porém, que o publico e especialmente os Srs. assignantes compensem de alguma maneira o enorme sacrificio que isto representa. E essa compensação consiste em sujeitar-se a mais de uma audição da cada opera, pois não ha meio de conciliar a probidade artistica com as *premières* successivas de operas mal ensaiadas e portanto mal sabidas.³²⁶

O atropelo de apresentações de variado repertório levava as empresas, por outro lado, a correr riscos. Uma alteração da ópera do dia, em virtude de qualquer imprevisto, significava, muitas vezes, levar aos palcos um espetáculo sem qualquer ensaio: “Annunciara-se a representação da opera *Carmen*, mas por motivos imperiosos a empreza tomou a resolução de fazer cantar o *Fausto*: não havia, no entanto, tempo de fazer um ensaio ao menos”.³²⁷ A despeito dos riscos, tal prática parecia ser bastante comum, tendo em vista as reclamações dos cronistas acerca da falta de ensaios que garantissem melhores execuções das obras. Para citarmos um exemplo, destacamos o caso do desafortunado *Fausto* que, além de não ser das óperas mais admiradas, em 1910 foi levada ao palco sem qualquer ensaio.³²⁸ Ademais, o grande número de óperas gerava uma sobrecarga de trabalho para todos os artistas das companhias líricas populares: “o trabalho que incumbe ás companhias ditas populares é por demais penoso para todos, empregario, artistas e orchestra”.³²⁹ Era frequente a necessidade de mudança de espetáculo,³³⁰ adiamento ou mesmo cancelamento em decorrência de doença de artistas,³³¹ provocando transtornos ao público e, em alguns momentos, chegando a demandar a interferência da polícia, que intervinha também para garantir os interesses daqueles que pagavam pelas récitas.

A policia autorizou a empreza a substituir o espectaculo pela Gioconda; mas o publico, que havia sido attrahido pelo annuncio da representação da Cavalleria, com certeza se revoltaria.

E o tempo a correr; até que por fim a Sra. Rebufini decidiu que faria o sacrificio de cantar contando com a benevolencia do publico.³³²

³²⁶ SANSONE, G. Temporada lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jan. 1902, p. 3.

³²⁷ Companhia Lyrica. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 mar. 1905, p. 2.

³²⁸ Theatro S. Pedro – Fausto, em 5 actos, de Gounod. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 set. 1910, p. 3.

³²⁹ Theatro Apollo – Manon Lescaut, opera em quatro actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 fev. 1911, p. 3.

³³⁰ Lyrico. Diversões. *O Paiz*, 14 ago. 1893, p. 2.

³³¹ Companhia lyrica italiana. *O Paiz*, 13 ago. 1889, p. 2.

³³² GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 nov. 1895, p. 2.

Ainda que o programa das companhias líricas que visitavam o Rio de Janeiro fosse bastante diversificado, e muitas óperas fossem efetivamente levadas à cena, nem sempre as companhias davam conta de dar todo o repertório prometido nos anúncios. Essa é outra reclamação bastante frequente nos jornais, principalmente nos primeiros anos da época republicana:

Faltam poucas recitas para terminar a assignatura, e n'essas ultimas devem ser cantadas *Schiavo, Fosca, Dona Branca, Roberto do Diabo, Baile de Mascaras* e outras, que constavam de annuncio para a assignatura. Uma indiscreta pergunta: como ha de ser isso?³³³

Reclamação idêntica vemos em 1895³³⁴ e em 1901.³³⁵ O problema foi dirimido com o cuidado das companhias em anunciarem seu repertório não como uma lista exaustiva, mas como uma espécie de “menu” do qual eram selecionados alguns títulos para serem efetivamente levados aos palcos. Tal “menu”, dependia, como já afirmamos, dos acordos entre o empresário e as editoras,³³⁶ ou mesmo entre empresários e os compositores diretamente, no caso dos compositores que não estavam sob contrato de uma editora. A propósito desse tipo de negociação, se no caso das relações entre editoras e empresários aquela levava vantagem em decorrência de sua força econômica, no segundo caso eram os compositores que se viam muitas vezes em situações complicadas diante do empresário. Vimos isso no caso de Nepomuceno, citado anteriormente, e também entre o empresário Musella e o compositor português Alfredo Keil, que rendeu uma grande celeuma.

Em 1889, Musella anunciou que levaria aos palcos cariocas a ópera portuguesa *Dona Branca*, de Alfredo Keil, atizando, por isso, a curiosidade de muitos frequentadores do Lyrico. Contudo, à medida que a temporada ia acontecendo, não havia qualquer notícia sobre a data de apresentação dessa ópera. Foi quando Keil veio a público, por meio dos jornais, para expor as exigências abusivas impostas por Musella para encenar sua ópera. Afirmava o compositor que o empresário queria ser pago para encenar *Dona Branca* no Rio de Janeiro e que teria, mesmo assim, usado a ópera sem sua autorização para chamar assinantes para a temporada lírica.³³⁷ Musella, por sua vez,

³³³ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 26 set. 1891, p. 2.

³³⁴ Theatros. *Don Quixote*, 14 dez. 1895, p. 6.

³³⁵ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 out. 1901, p. 3.

³³⁶ Companhia Lyrica. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 mar. 1905, p. 2.

³³⁷ Companhia lyrica. Publicações a pedido. *Gazeta de Notícias*, 24 maio 1889, p. 3.

respondeu às acusações de Keil, também nas páginas dos periódicos.³³⁸ Por fim, a ópera não foi encenada naquele ano, ficando sua estreia no Rio de Janeiro para o ano de 1891.³³⁹

Além desses aspectos, o empresário também era responsável pelas providências relativas à montagem das óperas, como no que se refere a cenários e indumentária. Em vários casos, esses itens eram trazidos da Itália, porém houve ocasiões em que a urgência fez que esse material fosse buscado em locais mais próximos. Na temporada de 1898, no intuito de fazer cantar a *Manon Lescaut* e o *Lohengrin*, Sansone foi até Buenos Aires para buscar o que era necessário.³⁴⁰ Cabia ainda ao empresário a definição das récitas de gala, apresentações especiais realizadas em homenagem a alguma autoridade – como a *Tosca*, em homenagem a Lauro Müller, em 1908,³⁴¹ por exemplo – ou em datas comemorativas como a de sete de setembro ou a celebração dos vinte anos da Lei Áurea, também em 1908.³⁴²

Iremos analisar com mais vagar as atribuições dos empresários no Capítulo 3. De fato, percebemos que a montagem de óperas dependia de uma diversidade de fatores, preparativos, negociações, que faziam das temporadas líricas empreitadas complexas. Por isso nossa preocupação em apresentar esses aspectos, a fim de dar uma ideia do que estava por trás dos espetáculos, para então podermos compreender a importância dos significados atribuídos à ópera naquele momento da história.

³³⁸ Companhia Lyrica. Publicações a pedido. *Gazeta de Notícias*, 25 maio 1889, p. 2.

³³⁹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 set. 1891, p. 2.

³⁴⁰ Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1898, p. 3.

³⁴¹ Palace-Theatre – Iris, de Mascagni, e Manon Lescaut, de Puccini. Primeiras Representações. *O Paiz*, 27 fev. 1908, p. 2.

³⁴² Theatro S. Pedro – O Guarany, de Carlos Gomes. Primeiras Representações. *O Paiz*, 14 maio 1908, p. 3.

2. Artistas de ópera no Rio de Janeiro

Um dicionário musical define grito da seguinte forma:

*Uma bulha desagradável produzida por um aperto na garganta e pela qual os grandes cantores são muito bem pagos e as crianças pequenas são muito bem castigadas.
(Autor desconhecido¹)*

2.1 Pesquisando os executores do repertório

A execução do repertório operístico trazido ao Rio de Janeiro dependia do grupo de artistas contratado para esta finalidade. Uma companhia lírica compreendia, assim, um conjunto amplo de profissionais que se relacionavam direta ou indiretamente com a representação das partituras nos palcos cariocas. Podemos considerar como parte desse conjunto cantores, músicos, regentes ou maestros de orquestra e de coros, coristas, contrarregas, ponto, diretor, figurinistas, bailarinas, empresários etc. A ampla gama de funções desempenhadas nos palcos e bastidores refletem a complexidade da montagem de uma ópera, de forma que cada um desses profissionais exercia um papel que podia contribuir para o sucesso ou o fracasso de uma montagem. Contudo, o grupo mais visado no âmbito das montagens de ópera era o dos artistas, distribuídos entre cantores principais, cantores secundários, comprimários, coristas, regente de orquestra (ou maestro) e professores de orquestra (denominação dada pelos jornais da época aos músicos que compunham a orquestra da companhia).

Enquanto ainda recolhíamos as fontes que nos serviriam de base para a pesquisa, constatamos ser de suma importância a coleta e a organização das informações sobre os artistas que trabalharam na cidade, a imensa maioria proveniente da Europa, principalmente da Itália, mas também de outras localidades, inclusive do Brasil. Apesar de as fontes consultadas estarem, em sua maioria, em boas condições, encontramos dificuldades com algumas delas, de forma que, em alguns casos, as informações que conseguimos se encontravam fragmentadas e, em outros, sua decifração era comprometida pela imprecisão ou pelas más condições de leitura das fontes. Os jornais e revistas que tratavam da divulgação e análise das apresentações nos forneceram a

¹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 out. 1892, p. 2.

maior parte dos dados coletados. Mas outras fontes foram fundamentais para complementar, ratificar ou corrigir tais dados. Recorremos, dessa forma, aos registros de passageiros dos vapores que aportavam no Rio de Janeiro, que estão digitalizados e disponíveis no sítio do Arquivo Nacional, especialmente no trabalho de arrolamento dos nomes dos artistas. Assim, procedemos ao cruzamento das informações dos jornais – que algumas vezes também disponibilizavam a lista de passageiros em seção comercial – com as listas de passageiros a que tivemos acesso pelo referido sítio, chegando a um rol de mais de mil artistas, entre maestros e cantores (solistas). Infelizmente, os nomes e a procedência de outros componentes artísticos, tais como coristas e professores de orquestra, não foram contemplados nesse levantamento, em virtude da impossibilidade de identificá-los individualmente. Ainda assim, não deixamos de tratar desses artistas que, embora anônimos, desempenharam papel de relevância nas óperas.

Em relação aos cantores, conseguimos identificar, em grande parte dos casos, seus nomes, ou ao menos o sobrenome, e suas classificações vocais. Para relacionar cada cantor com sua classificação vocal, servimo-nos das informações expressas nos jornais e revistas ou, quando esses eram omissos a esse respeito, buscamos identificar o papel que cada cantor desempenhou. Em ópera, a definição do tipo de voz necessária para cada papel é, na maioria dos casos, determinada pelo compositor, levando em consideração a tessitura vocal do personagem (se abrange notas mais graves ou agudas), o desenho melódico e o andamento (com mais ou menos notas sustentadas ou passagens de agilidade, por exemplo), as características físicas do personagem (homem, mulher, idade) e o papel desempenhado por esse personagem na trama (se protagonista, vilão, jovens amantes etc.). Diante do exposto, é importante destacar que a lista que apresentamos no *Anexo IV* não pode ser tomada como uma lista exaustiva, pois temos consciência de que falhas e imprecisões podem ter ocorrido devido tanto às dificuldades mencionadas, quanto ao grande número de artistas elencados. Contudo, acreditamos que, a despeito das possíveis falhas, ao recuperarmos o nome e a forma de atuação de um grande número de artistas, nos foi possível compreender melhor o nosso objeto de pesquisa, a ópera, bem como sua complexidade, a variedade de artistas que afluíam à cidade, sua rotatividade, além de contribuir, de forma inicial, a possíveis pesquisas que venham a completar e até corrigir alguns equívocos que possamos ter cometido nesse levantamento.

Foram-nos também muito úteis alguns sítios na internet elaborados por colecionadores de gravações antigas, relativos a cantores da virada do século XIX para

o XX, que tiveram a oportunidade de terem suas vozes gravadas nos primórdios do desenvolvimento dos gramofones. Além destes, consultamos as páginas de teatros como o *Colón*, de Buenos Aires, o *Metropolitan*, de Nova Iorque, e alguns teatros italianos, os quais dispõem de um banco de dados *online* acerca de elencos do início do século XX, ou até anteriores. Considerando que alguns artistas que estiveram no Rio de Janeiro passaram também por outras cidades, os dados existentes nestes sítios foram de grande valia para complementação dos dados e comparação dos nomes que recolhemos.

Antes de seguirmos com nossa análise, consideramos importante um último esclarecimento acerca da lista de artistas. Buscamos relacionar os artistas aos anos em que eles atuaram no Rio de Janeiro. Essa forma de organização em planilha nos permitiu visualizar com maior clareza a frequência com que afluíam certos artistas. Ainda nos foi possível inferir que, possivelmente, alguns deles chegaram a residir no Rio de Janeiro – uns poucos temos maior certeza, em virtude de tal fato ser mencionado em coluna ou nota de jornal, como o caso de Margherita Ferri² e de outros que trataremos adiante. Partamos agora à análise de alguns aspectos referentes aos artistas, começando pela retomada de alguns estudos sobre o desenvolvimento da profissão de músico a partir do século XVI.

2.2 O músico: de coadjuvante a protagonista

Felizmente, são muitas as pesquisas que analisaram e buscaram compreender o desenvolvimento da profissão de músico na Europa da época Moderna. Na época em que a ópera fora inventada, por volta do século XVI, as Cortes se constituíam no eixo da sociedade do chamado *Ancien Régime*. Enquanto vigorou o predomínio do regime absolutista na Europa, os músicos estavam “situados no nível mais baixo [da pirâmide social], junto com os mendigos e atores”.³ Ainda que contratados pelas Cortes de soberanos, nobres ou do alto clero, sua situação não era muito diferente. Eram os patrões que demandavam concertos, óperas, peças de câmara ao compositor e os demais músicos ficavam encarregados da execução em ocasiões diversas, tanto festivas, quanto em cerimônias como casamentos, coroações, falecimentos etc. Praticamente, todas as

² GUANABARINO, O. La Gioconda e La Boheme. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 nov. 1898, p. 2.

³ BLANNING, T. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, p. 29.

importantes Cortes europeias contavam com um grupo de músicos contratados, de forma que, nos séculos XVII e XVIII, grandes compositores como Monteverdi, Bach, Mozart, Haydn e Beethoven foram, em algum momento, se não por toda a vida, empregados em Cortes.

À medida que a classe burguesa foi crescendo em poder e prestígio, suplantando o Antigo Regime, os músicos igualmente se desvencilharam de suas prisões cortesãs para passarem a ser reconhecidos e admirados no âmbito da esfera pública. Tal fenômeno é perceptível já no século XVIII, sobretudo a partir da segunda metade.⁴ Mozart teria sido um dos primeiros músicos a desafiar a antiga ordem, passando a ganhar a vida como músico autônomo. Apenas uma geração depois dele, Beethoven viveria outra realidade, gozando de grande fama e de um *status* muito diverso daquele desfrutado por seus predecessores.⁵ A partir de então, observamos que os compositores que alcançaram prestígio passaram a ocupar um lugar de destaque na sociedade. Gioacchino Rossini, por exemplo, no início do século XIX, além da fama, acumulou certa fortuna, que lhe permitiu uma aposentadoria farta e precoce, com a qual teria vivido confortavelmente em Paris, sem nunca mais ter composto óperas.⁶ Giuseppe Verdi, o maior compositor italiano de óperas do século XIX, alcançara tamanha fortuna que lhe foi possível fundar um asilo para músicos velhos e pobres, além de fazer mais rico ainda seu editor, Ricordi.⁷ Em 1895, teria doado os direitos autorais de quinze récitas do *Otello*, em Paris, para a caridade.⁸ Entrando no século XX, um número ainda maior de músicos-celebridades apareceu, dentre os quais podemos citar o tenor Enrico Caruso e o compositor Giacomo Puccini, os quais fizeram verdadeiras fortunas com sua arte, além da fama que alcançaram.

Assim, vemos em poucos séculos a condição de músico se transformar consideravelmente, passando de uma situação de completa submissão e desvalorização para o extremo oposto. Porém, há de se considerar que não foram muitos os que conseguiram despontar na sua profissão e menos ainda foram aqueles que lograram permanecer imortais, tendo suas obras sobrevivido ao tempo, permanecendo como clássicos no mundo musical. Em relação aos intérpretes, fossem instrumentistas ou cantores, os que viveram antes do advento da gravação e reprodução de áudio tiveram

⁴ Idem, p. 41.

⁵ Idem, p. 55.

⁶ Idem, p. 60.

⁷ GUANABARINO, O. Giuseppe Verdi. *O Paiz*, 24 jan. 1901, p. 1.

⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jan. 1895, p. 3.

ainda menos oportunidade em se perpetuar, exceto pelos testemunhos deixados por aqueles que se maravilharam com sua arte. Assim, chegaram até nós os nomes de Paganini, violinista exímio cujas qualidades não podem ser aferidas senão pelos relatos escritos deixados pelos que tiveram o privilégio de vê-lo em ação, bem como de cantores como Francesco Tamagno, grande tenor da segunda metade do século XIX, que embora tenha sido gravado, a qualidade do áudio compromete em grande medida a real qualidade de sua potente voz.

Nos tempos em que as gravações não existiam ou ainda não eram difundidas como hoje, a forma que se havia para ouvir um determinado cantor ou instrumentista era assistir a um concerto ou a uma ópera em que ele estava a se apresentar. Da mesma forma, a música escrita pelos compositores só podia ser conhecida por aqueles que dominavam a linguagem musical ou que frequentavam teatros, salões e auditórios onde eram executados os repertórios. As composições circulavam com maior facilidade em decorrência das partituras impressas, que chegavam aos lugares mais longínquos, inclusive o Brasil da época colonial, ainda que submetido à censura da Metrópole. Vejamos, então, como se desenvolveu a profissão de músico em Portugal e no Brasil, a partir do século XVIII, século que, como veremos, marcou a entrada e a difusão da ópera italiana em Portugal.

2.2.1 Artistas líricos: de Portugal para o Brasil (1706-1889)

Foi durante o século XVIII que a Corte portuguesa passou a se interessar pela ópera. Durante o período que corresponde aos reinados de D. João V a Dona Maria I, a realeza lusitana obteve fama em decorrência da qualidade dos seus músicos. Em relação ao estilo, a preferência era pela música italiana, de maneira que o gosto pela ópera, no decorrer dos anos, cresceu de tal forma⁹ que levou a Corte a investir considerável soma no intercâmbio de artistas com a Itália,¹⁰ mandando buscar artistas italianos e enviando para lá músicos portugueses com o intuito aperfeiçoarem sua arte. Domenico Scarlatti, importante compositor dos setecentos, passou alguns anos em Lisboa, ocupando cargo

⁹ BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. New York: Cambridge University Press, 1989, p. 5-6.

¹⁰ Cabe frisar que, naqueles tempos (século XVIII), a Itália não era um país unificado, de forma que nos referimos aqui ao espaço geográfico que compreendia uma série de reinos e cidades independentes situados naquela região.

de Mestre da Capela Real, entre 1719 e 1729.¹¹ A Coroa lusitana contratava também cantores, dentre os quais alguns proeminentes *castratti*. A necessidade em adquirir esse tipo de cantor para compor o quadro de artistas se devia ao fato de Portugal, por muitos anos, proibir as mulheres de atuarem como cantoras, assim como as impedira, por um bom tempo, de frequentar teatros como espectadoras.¹²

Em 1808, com a fuga da Corte portuguesa para o Brasil, parte dos músicos empregados em Lisboa acompanhou seus soberanos.¹³ Foi nesse contexto que um considerável número de *castratti*¹⁴ se instalou no Rio de Janeiro, assim como outros músicos da Corte, que se somaram àqueles existentes na então colônia. A chegada de D. João VI e seu séquito ocasionou mudanças importantes no cotidiano da cidade. Os habitantes da capital da ex-colônia, antes distantes do meio cortesão, passaram a vivenciar de perto o dia-a-dia dos monarcas e da nobreza, participando de eventos, cerimônias e festividades, inclusive os espetáculos de ópera, muito apreciados pela Corte portuguesa. Nesse sentido, D. João VI, então ainda príncipe regente de Portugal, ordenou a construção de um teatro – o Teatro de São João, inaugurado em 1813 – com a finalidade de abrigar mais convenientemente os espetáculos de ópera. O Rio de Janeiro já contava com um teatro de ópera, ainda que precário. Há registros, embora esparsos, de apresentações do gênero,¹⁵ tanto nesse teatro, denominado Ópera Nova, como em outro ainda mais antigo, que já não mais existia em 1808. A Ópera Nova chegou a ser reformada para abrigar os espetáculos, enquanto o novo teatro não estava pronto. Além do espaço físico necessário às récitas, o Rio de Janeiro contava, igualmente, com músicos brasileiros, alguns dos quais impressionaram D. João VI pelo talento. Podemos citar como exemplos a cantora Joaquina Maria da Conceição, conhecida por Lapinha, uma descendente de escravos de voz admirável que chegou a se apresentar em Portugal, obtendo algum sucesso; o baixo João dos Reis Pereira, cuja voz, segundo contam alguns testemunhos, alcançava notas graves, raramente atingidas por outros baixos;¹⁶ e o Padre José Maurício Nunes Garcia, pianista e compositor que conquistou as graças de D. João VI, que o nomeou como Mestre da Capela Real.

¹¹ BRITO. Op. Cit., p. 7.

¹² Idem, p. 50.

¹³ PACHECO, A. J. V. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009, p. 45.

¹⁴ Idem, p. 78-114.

¹⁵ BUDASZ, R. Do libreto ao cordel. *Pesquisa na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010, p. 117-129.

¹⁶ MONTEIRO, M. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808 – 1821*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008, p. 221.

No período de permanência de D. João VI no Brasil, o Rio de Janeiro viu espetáculos de ópera cantados, principalmente, pelos artistas da Corte. No repertório, além de óperas de Rossini, figuravam peças compostas pelo Padre José Maurício e por Marcos Portugal, que chegou à cidade em 1811, rivalizando com José Maurício, por quem nutria grande sentimento de inveja.¹⁷ Em 1821, a Corte retornou a Portugal, mas alguns músicos aqui permaneceram, mantendo em certa medida o ritmo dos espetáculos líricos no Rio de Janeiro. Não fica claro, tomando as pesquisas a que tivemos acesso, quando exatamente as companhias líricas estrangeiras começaram a vir ao Rio de Janeiro. Luís Antonio Giron, em seu estudo sobre a crítica musical carioca no século XIX, deixa entrever que, mesmo depois da independência, em 1822, as óperas eram executadas na nova capital do império brasileiro por um elenco local,¹⁸ inexistindo ainda o fluxo de companhias líricas estrangeiras tal como observado décadas mais tarde. Teria sido a partir de 1844, já no período de reinado de D. Pedro II, que há o retorno das temporadas líricas, que ficaram suspensas durante o período regencial (1831-1844). Foi nesse ano que estreou a ópera *Norma*, de Bellini, “pela recém-contratada companhia italiana”.¹⁹

No período em que as companhias líricas italianas ainda não visitavam anualmente o Rio de Janeiro, a principal prima dona da cidade era Maria Teresa Fasciotti, irmã e discípula do *castrato* Fasciotti, que estava no Rio de Janeiro desde a vinda de D. João VI e permanecera em terras brasileiras.²⁰ Giron aponta que uma das primeiras rivalidades entre cantoras de ópera a tomar lugar na cidade deu-se em 1827, quando a chegada da prima-dona francesa, Elisa Barbieri, despertou uma verdadeira “batalha entre partidos de gosto”.²¹ A partir de então, observaram-se outras disputas, que segundo o autor, alimentariam a crítica musical por muitos anos:

Em 1844, as sopranos Augusta Candiani e Clara Delmastro dividiriam os partidos. Em 1847, Lasagna contra uma outra Barbieri. Em 1852, Candiani reapareceu para trançar armas com a mezzo soprano francesa Rosina Stoltz. Charton versus Casalonni fazem a pauta de 1854. A luta Barbieri versus Fasciotti será revivida inconscientemente ou conscientemente nas polêmicas que se seguiram.²²

¹⁷ Idem, p. 245.

¹⁸ GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 72.

¹⁹ MAINENTE, R. A. *Música e civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*. São Paulo: Alameda, 2016, p. 50.

²⁰ GIRON. Op. Cit., p. 74.

²¹ Idem.

²² Idem, p. 75.

Teria sido durante o Segundo Reinado que o Rio de Janeiro conheceu seu auge em relação aos espetáculos de ópera e a afluência de artistas estrangeiros.²³ Um dos grandes nomes da ópera que visitaram a cidade foi a mezzo-soprano Rosina Stoltz,²⁴ que cantou no Teatro Provisório em 1852 e, tendo permanecido alguns meses na cidade, frequentou palácios e salões, tomando parte na vida social carioca. Desenvolveu, inclusive, amizade com o ator João Caetano,²⁵ um dos grandes nomes do teatro brasileiro. Seu mais famoso papel era a Leonor, na ópera *Favorita*, de Donizetti, criado por ela própria na primeira apresentação dessa obra em Paris, a 2 de dezembro de 1840. Foi com essa mesma ópera que a Stoltz ficou imortalizada na memória dos que tiveram a oportunidade de assistir a seu benefício, em 23 de agosto de 1852, uma grande festa relembrada em anos posteriores, tanto pelos periódicos,²⁶ quanto pela literatura.²⁷ Contudo, sua passagem pela cidade não foi marcada só por momentos gloriosos. Tão logo aportou em terras brasileiras, Stoltz adoeceu, possivelmente de febre amarela, doença que vitimou alguns de seus colegas de companhia logo na chegada²⁸ (e continuaria a vitimar no decorrer do período de permanência na cidade²⁹), repercutindo no adiamento de sua estreia.³⁰ A cantora fora ainda prejudicada por outros artistas da companhia, os quais não apresentavam o mesmo nível artístico da cantora, suscitando reclamações por parte do público.³¹ Ainda assim, era até então considerada tão boa ou até superior a Augusta Candiani, uma das cantoras favoritas do público carioca daqueles tempos.³²

No entanto, as simpatias do público pela Stoltz seriam totalmente desfeitas em virtude de algumas confusões envolvendo a própria cantora no decorrer de sua permanência na cidade. Tais confusões acabaram por transformar o entusiasmo do público em profunda impopularidade, gerando, inclusive, manifestações agressivas de despreço:

²³ FREIRE, V. L. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 36.

²⁴ Stoltz. Calendário Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 fev. 1892, p. 2.

²⁵ DORIA, E. Cantoras doutro tempo. Rosina Stoltz. *Revista Brasileira*, jul.-set. 1896, p. 125.

²⁶ Idem, p. 183.

²⁷ BARRETO, L. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática, 1997.

²⁸ DORIA. Op. Cit., p. 25.

²⁹ Idem, p. 183.

³⁰ Idem, p. 122.

³¹ Idem, p. 123.

³² Idem, p. 124.

Crescia a impopularidade da Stoltz. Atiravam-lhe em rosto, nos bastidores, antes do fechamento do *Provisorio*, o ter impedido a Serini de comparecer aos ensaios da *Norma*. A inveja azedava a desavença da cantora com a costureira do teatro, Madame Siebs, a quem fizera perder o emprego. Mil mexericos, mil intrigas, mais violencia que brandura, calúnia por portas travessas, muitos pontos em cada conto, e eis a Stoltz aborrecida de vez.³³

Sua última récita aconteceu em 2 de dezembro de 1852³⁴ e, em seguida, a Stoltz deixou o país sorrateiramente: “Entrara a barra rainha, saíra fugitiva”.³⁵ Tempos depois, após abandonar a carreira de cantora, fez-se empresária e não mais teria se ouvido falar dela.³⁶ É interessante perceber que, a despeito da experiência negativa da passagem da cantora pelo Rio de Janeiro, parece ter prevalecido na memória social uma imagem positiva, congelada na noite de seu benefício. Em 1903, na ocasião de sua morte, Arthur Azevedo, em sua coluna no jornal *O Paiz*, dedicou um texto à memória da cantora, tratando brevemente de sua biografia e mencionando, novamente, os episódios envolvendo a polêmica estada no Rio de Janeiro. Ao fim, Azevedo, transcreve um trecho de um jornal carioca de 1852:

A voz de Mme. Stoltz é de grande extensão: sua *tessitura* vai desde o fá abaixo da pauta, clave de sol, até o si bemol acima da pauta da mesma clave. Possui, pois, as melhores notas de soprano *sfogatto* e do contralto. Não é, porém, a sua voz que constitui o seu principal merecimento: é a sua perfeita igualdade, a facilidade com que percorre todos os registros, a maneira admirável por que a dirige segundo os sentimentos que quer exprimir. Suas notas de peito são sonoras, cheias, apaixonadas, e as do registro superior francas, espontaneas e vibrantes.³⁷

Na mesma época em que o Rio de Janeiro recebeu a visita de Rosina Stoltz, uma iniciativa, apoiada pelo imperador D. Pedro II, buscou incentivar a produção e execução de óperas nacionais, cantadas por artistas brasileiros ou estrangeiros residentes no país. A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional (1857-1863),³⁸ apesar de sua curta existência, foi responsável pela revelação de talentos como o compositor Antonio Carlos Gomes, que posteriormente conseguiria auspício do Imperador para complementar seus estudos em Milão, na Itália. Assim, os anos da década de 1850 se

³³ Idem, p. 186.

³⁴ Idem, p. 187.

³⁵ Idem, p. 188.

³⁶ Idem, p. 189.

³⁷ AZEVEDO, A. A Stoltz. *O Paiz*, 07 set. 1903, p. 2.

³⁸ Segundo Mainente, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional teve seu encerramento oficial em 1860. Contudo, após breve interrupção das atividades, uma nova iniciativa decorrente da Imperial Academia, denominada Ópera Lírica Nacional, deu continuidade aos objetivos estabelecidos pela primeira, ensejando novas montagens de óperas nacionais, dentre as quais a ópera *A Noite do Castelo*, do então novato compositor Antonio Carlos Gomes. (MAINENTE. Op. Cit., p. 62-66.)

mostraram promissores em relação ao desenvolvimento da ópera, constituindo-se um dos áureos tempos da ópera no Brasil a que se referem os cronistas do final do século. As dificuldades administrativas e financeiras acabaram por frustrar a iniciativa, que culminou com o apoio governamental a uma empresa que se encarregaria das apresentações líricas italianas e nacionais.³⁹ Mantiveram-se, dessa forma, as visitas constantes das companhias líricas, que ofereciam um elevado número de espetáculos de ópera aos cariocas anualmente.⁴⁰

Outro período constantemente lembrado pelos cronistas refere-se aos anos de 1876 a 1883, quando o Rio de Janeiro foi visitado por companhias montadas pelo empresário italiano Angelo Ferrari,⁴¹ as quais ficaram marcadas especialmente por trazerem o maior nome da cena lírica europeia à cidade, o tenor Francesco Tamagno, nas temporadas de 1878, 1879, 1881 e 1882. Tamagno era então considerado o maior tenor de seu tempo, de voz forte e possante. Foi para ele que Verdi compôs as difíceis árias do papel principal da sua penúltima ópera, *Otello*, cuja estreia se deu no Scala de Milão a 5 de fevereiro de 1887. Em 1905, Tamagno sofreu uma “congestão cerebral” em Turim, vindo a falecer alguns dias depois.⁴² Os periódicos do período republicano, ao recordar os “áureos tempos” da ópera no Rio de Janeiro, frequentemente faziam menção ao tenor.⁴³

Temos a impressão de que a valorização dos “anos áureos” – a saudade dos grandes nomes líricos,⁴⁴ quando o Rio de Janeiro assistiu a artistas de primeira ordem⁴⁵ – tendia a ser um tanto idealizada. Percebemos essa idealização a partir de dois aspectos. Ao lermos algumas críticas e comentários dos anos em que Ferrari trouxe suas companhias líricas (1876-1883), em que encontramos, em meio a elogios, diversas reclamações muito semelhantes às aquelas que vimos nos jornais e revistas do período republicano. Tais reclamações recaíam, principalmente, sobre a qualidade dos artistas, excetuando-se, naturalmente, os cantores principais – que eram poucos dentro da companhia. Não podemos deixar de ressaltar que, durante o período republicano alvo de

³⁹ Idem, p. 66.

⁴⁰ De acordo com Mainente, “[o] período entre 1853 e 1858 representa o ápice do teatro lírico no Rio de Janeiro, visto que nesse intervalo algumas temporadas ultrapassaram o número de cem réцитas realizadas. Em 1855, por exemplo, foram registradas 117 apresentações, entre estreias e representações de obras consagradas”. (Idem, p. 58.)

⁴¹ O tenor Tamagno. *O Paiz*, 01 set. 1905, p. 1.

⁴² Tamagno. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 ago. 1905, p. 2.

⁴³ Teatro Municipal – I pagliacci, de Leoncavallo – 3º acto do Ernani, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1910, p. 6; GUANABARINO, O. Giacomo Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1905, p. 2.

⁴⁴ GUANABARINO, O. Tilde Maragliano. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jun. 1898, p. 2.

⁴⁵ Palace-Theatre – Traviata, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 nov. 1909, p. 4.

nossa pesquisa, o Rio de Janeiro recebeu artistas de renome em algumas temporadas. Ademais, mesmo nas companhias de Ferrari, o elenco não era totalmente composto por figuras de primeira ordem. Ora, isso também ocorria nas companhias líricas italianas dos tempos da República, especialmente as de primeira ordem, as quais traziam três ou quatro artistas de maior reputação, sendo os demais artistas medianos ou até mesmo de qualidade muito duvidosa, sendo subjetiva a classificação das companhias de ópera, conforme admitia um crítico da época.⁴⁶ Como exemplo, podemos citar a temporada de 1905, sob organização do Sindicato Lyrico, em que se constatou que uma das comprimárias era, na verdade, corista de uma companhia popular:

Entre as primeiras partes figurou hontem como *comprimaria*, que escapou de ser applaudida no quinteto, a Sra. Bornigia, no papel de Frasquita. Pois bem: damos a nossa palavra de honra que essa senhora foi corista das companhias dos empresarios Sanzone e Milone.⁴⁷

Encontramos um caso semelhante na companhia popular do empresário Carlos De Mattia, que contratara como prima-dona uma corista de teatro dramático – ou seja, sem experiência em ópera –, de acordo com o crítico do jornal *O Paiz*. A companhia, nesse caso, era, na avaliação de Guanabarino, escandalosamente ruim, mesmo para um grupo que se dizia popular: “Continuam os escandalos musicaes da companhia lyrica, cujo empresario tem a coragem inaudita de apresentar como prima-dona soprano ligeiro uma corista dos nossos theatros dramaticos”.⁴⁸

Pesquisas realizadas sobre esse período ressaltam que os anos relativos ao Segundo Reinado foram marcados pela grande quantidade de óperas levadas aos palcos, em alguns anos em número superior ao que constatamos entre 1889 e 1914. Contudo, esse quantitativo também nos parece não ser tão elevado, de forma que somente um estudo comparativo mais específico, em que fossem coletados os dados das companhias líricas e os espetáculos líricos do período de D. Pedro II, poderia trazer alguma luz a esta questão.

Se por um lado podemos questionar a importância dada à ópera pelas sociedades cariocas de tempos distintos, não podemos negar que a cidade fora agraciada com

⁴⁶ Theatro Municipal – I pagliacci, de Leoncavallo – 3ª acto do Ernani, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1910, p. 6.

⁴⁷ GUANABARINO, O. Lyrico – Carmen, opera em quatro actos, de Bizet. Primeiras Representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1905, p. 2.

⁴⁸ GUANABARINO, O. Companhia lyrica italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 maio. 1895, p. 2.

alguns momentos especiais, que marcaram as carreiras de importantes figuras do mundo operístico. Em 1886, quatro anos após a última passagem de Tamagno pelo Rio de Janeiro, o então Imperial Theatro D. Pedro II (rebatizado de Theatro Lyrico em 1890) foi testemunha de uma importante estreia, ainda que acidental, que curiosamente é bem menos mencionado pelos jornais consultados por nós. Durante a temporada da companhia lírica de Claudio Rossi,⁴⁹ da qual o maestro brasileiro Leopoldo Miguez era regente,⁵⁰ uma desavença fez que Miguez deixasse a companhia, escalando-se o maestro substituto para assumir a posição nas demais apresentações. Contudo, o novo maestro não teria agradado ao público, criando problemas para a empresa. Como solução, os professores de orquestra sugeriram que um dos violoncelistas assumisse a regência, o que ocorreu com estrondoso sucesso. Foi assim que se deu a estreia de Arturo Toscanini como maestro.⁵¹ Toscanini se tornaria um dos maiores regentes de seu tempo, contribuindo, por sua vez, para disseminar-se a fama da plateia do Rio de Janeiro como “descobridora” de talentos. Porém, não retornou mais ao Rio de Janeiro, pelo menos até 1914, embora se tenha especulado sobre sua vinda em companhia de 1913,⁵² o que não ocorreu.

No percurso histórico relatado brevemente nesta seção, percebemos uma grande mudança em relação ao papel do músico na sociedade, sobretudo aqueles que ocupavam uma posição de destaque – no caso da ópera, o compositor, o regente e os solistas. O século XIX – especialmente na segunda metade – testemunharia a ascensão de artistas que se tornaram verdadeiras celebridades em seu tempo. Assim, podemos imaginar o alvoroço que essas personalidades faziam ao aportar no Rio de Janeiro,⁵³ fossem elas estrangeiras ou brasileiras, essas últimas com a condição de terem sido consagradas em terras europeias, como Carlos Gomes. Tais artistas eram conhecidos por meios dos jornais, os quais se encarregavam de dar notícias sobre os artistas em destaque no cenário internacional, especialmente os cantores de ópera, que pareciam exercer maior fascínio. Como exemplo, destacamos as muitas notas, anedotas e notícias a respeito da cantora Adelina Patti, trazidas pelos jornais. Patti não chegou a vir ao Rio de Janeiro em companhia lírica – mas um boato de que ela teria sido contratada pelo empresário

⁴⁹ GUANABARINO, O. Leopoldo Miguez. *O Paiz* 07 jul. 1902, p. 1.

⁵⁰ GUANABARINO, O. A Gazeta Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 dez. 1892, p. 2.; Leopoldo Miguez. Calendario Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 set. 1892, p. 2.

⁵¹ GUANABARINO, O. Concertos populares. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 maio 1901, p. 2.

⁵² Grande companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 set. 1912, p. 6.

⁵³ DORIA, E. Cantoras doutro tempo. Rosina Stoltz. *Revista Brasileira*, jul.-set. 1896, p. 22.

Musella e viria à cidade em julho de 1889 causou grandes expectativas no público⁵⁴ –, porém era bastante conhecida pelos leitores, os quais acompanhavam pelos jornais vários fatos relativos à sua vida, fossem eles triviais ou até fúteis. Em 1891, noticiou-se o processo que contra ela movia um empresário.⁵⁵ No decorrer daquele ano ainda, o mesmo jornal contou uma anedota a respeito de uma criada da cantora⁵⁶ e outra sobre uma de suas rivais.⁵⁷ No ano seguinte, contamos mais duas anedotas, uma delas tratando de seu cachorro de estimação,⁵⁸ e uma coluna dedicada a ela, no “Calendario Musical” do jornal *O Paiz*.⁵⁹ Em 1893, em meio às notícias a respeito da estreia da nova ópera de Verdi, o *Falstaff*, o *Paiz* tratava novamente de Patti, dessa vez falando de seu encontro com Verdi no teatro.⁶⁰

Certamente, o jornal *O Paiz* tinha como fontes jornais estrangeiros, os quais traziam pequenas notas sobre a vida da soprano Adelina Patti. Ela foi uma das maiores cantoras de sua época e ganhava fortunas em suas apresentações,⁶¹ dando-se ao luxo, inclusive, de escolher onde e o que cantar, fazendo exigências a quem a quisesse ver no palco.⁶² Os artistas de renome eram bem pagos e, frequentemente, pagos em ouro,⁶³ porém nenhum teria chegado às cifras exigidas pela prima-dona.⁶⁴ Mas eram poucos os que conseguiam alcançar a fama adquirida pela Patti, a ponto de desfrutar de todas as suas prerrogativas. Além disso, o início da carreira era frequentemente difícil, mesmo para aqueles que conseguiram despontar em sua profissão. Na grande maioria dos casos, os artistas batalhavam pela sobrevivência, evidenciando, no lugar do luxo, uma vida muito mais dura do que se pensava,⁶⁵ uma carreira difícil conforme veremos a seguir.

2.3 Artistas líricos nos trópicos

⁵⁴ Adelina Patti. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 31 maio 1889, p. 2.

⁵⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 mar. 1891, p. 2.

⁵⁶ Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 jun. 1891, p. 2.

⁵⁷ Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 set. 1891, p. 2.

⁵⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 jun. 1892, p. 2; Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jul. 1892, p. 2.

⁵⁹ Adelina Patti. Calendario Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 abr. 1892, p. 2.

⁶⁰ Falstaff. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 mar. 1893, p. 2.

⁶¹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jun. 1894, p. 2.

⁶² Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jun. 1903, p. 3.

⁶³ ARCADIANO. Lyrico. Pelos Theatros. *Revista Illustrada*, jul. 1891, p. 7.

⁶⁴ ROSSELLI, J. *Singers of Italian opera: the history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 116.

⁶⁵ Amalia Iracema. Sua estréia. Gambiarras. *Cidade do Rio*, 23 ago. 1898, p. 2.

Para atuar no Rio de Janeiro, os artistas provenientes da Itália (em sua maioria) passavam por uma etapa de seleção e contratação pelo empresário que iria montar a temporada no Brasil. Era comum que os empresários viajassem para a Itália a fim de providenciar tudo o que fosse necessário para os espetáculos.⁶⁶ As contratações, sobretudo dos cantores e do maestro, eram parte importantíssima da preparação de uma companhia lírica, ficando muitas vezes a companhia desacreditada simplesmente por apresentar uma lista de cantores principais sem nomes conhecidos, como fora o caso de uma companhia montada por Luigi Milone, em 1903, alvo de boatos maldosos acerca da qualidade dos cantores que compunham o grupo.⁶⁷ O processo era acompanhado com atenção pelos jornais, que publicavam constantemente notas a respeito das novidades, enviadas pelos empresários por carta ou telegrama.

Por carta dirigida da Europa a um distinto jornalista italiano desta cidade, Sr. F. Turchi, sabemos que estão já contratadas as primeiras figuras da companhia lyrica Ducci-Ciacchi que deve estreiar aqui em julho proximo. A figura de mais vulto conseguida, a maior notabilidade é a do *maestro* Marino Mancinelli incontestavelmente.

Como primadonas vêm – Adalgisa Gabbi e Lina Cerne, soprano ligeiro Stehle; 1^{os} tenores GabrieleSCO e Suagnes; barytonos Eduardo Camara e Rogero Artillero; baixos Tanzini e Wulmann.

Consta-nos que a companhia levará aqui *Tannhäuser* e *Amico Fritz*, e *Christovão Colombo*, em que o maestro Carlos Gomes está trabalhando.⁶⁸

Tais notas eram constantes, aparecendo principalmente nos anos em que havia promessa de companhias de primeira ordem.⁶⁹ Algumas dessas companhias ficaram só na promessa, como as de Angelo Ferrari em 1889 e de Freitas Brito em 1895, que não se cumpriram. Antes do cancelamento, foram publicados nos jornais os elencos contratados⁷⁰ e, no caso da segunda, chegou-se a abrir as assinaturas.⁷¹ A publicação antecipada do elenco era comum também com outras companhias teatrais, inclusive as de gêneros diversos, como a de Raphael Tomba (de óperas, óperas-cômicas e operetas).⁷² As notas em jornais podiam ser úteis aos empresários vítimas de boatos, como o que relatamos anteriormente. Naquela situação, o jornal *O Paiz* publicou

⁶⁶ Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 fev. 1893, p. 2.

⁶⁷ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jun. 1903, p. 2.; Theatro Lyrico. *O Paiz*, 26 jun. 1903, p. 4.; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1903, p. 2.

⁶⁸ Diversões. *O Paiz*, 28 maio 1892, p. 2.

⁶⁹ Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 16 mar. 1889, p. 2.

⁷⁰ Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 12 fev. 1889, p. 2.

⁷¹ Companhia Freitas Brito. Theatro Lyrico/Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 maio 1895, p. 2.

⁷² Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 set. 1898, p. 2.

pequena nota que atestava a qualidade dos cantores a partir de notícias sobre eles em jornais italianos.⁷³ Em outras ocasiões, podiam colocar o empresário em situação complicada, como no caso em que Sansone, tendo anunciado o elenco, constatou ao fim que algumas das cantoras principais não embarcaram para a cidade. Isso lhe custou uma explicação ao público, diante das acusações de que teria feito propaganda enganosa, usando cantoras que não viriam para chamar assinaturas.⁷⁴

Sansone foi dos empresários que mais atuaram na capital do Rio de Janeiro e costumava ir pessoalmente à Itália tratar das contratações. Em 1897 o empresário, ao se propor a montar uma companhia de “primeira ordem”, informou pessoalmente aos jornalistas que estava a reformar sua companhia, seguindo então para a Itália com a finalidade de buscar reforços. Esses não consistiriam em celebridades, porém eram “verdadeiros artistas que talvez nos agradem mais”. O objetivo era, com isso, evitar os “preços fabulosos e ruinosos para as empresas e para o publico”.⁷⁵

O sistema de contratação de artistas é bem demonstrado pelos jornais com a preparação da temporada de 1905, pelo *Syndicato Lyrico Fluminense*, sob gerência do crítico musical Luiz de Castro. Com o intuito de montar uma companhia que primasse pela qualidade, dispensando para tal a intervenção direta de empresários do ramo, Castro relatou aos jornais todos os procedimentos adotados e as dificuldades encontradas no processo de estruturação da companhia. Em março de 1905, Castro relatava as dificuldades acerca da contratação de cantores, processo demorado em virtude das “grandes exigencias nos preços” cobrados pelos artistas.⁷⁶ De acordo com Rosselli, em seu estudo sobre os cantores de ópera italianos, parte desses altos preços servia para cobrir os perigos a que estavam expostos os artistas nas Américas, especialmente em locais assolados por epidemias.⁷⁷ Os pagamentos aos cantores, que eram chamados de honorários, por uma questão de status,⁷⁸ podiam ser feitos de várias maneiras: mensal, quinzenal, por récita, por temporada como um todo etc. Não sabemos qual teria sido o acordo no caso das contratações realizadas por Castro. Além dos valores acordados a título de “honorários”, os cantores e o maestro, na América do Sul, podiam gozar ainda das récitas de benefício, as quais trataremos adiante.

⁷³ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 jul. 1903, p. 2.

⁷⁴ Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1901, p. 3.

⁷⁵ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 abr. 1897, p. 2.

⁷⁶ Companhia lyrica. Theatros e... *Gazeta e Notícias*, 20 mar. 1905, p. 2.

⁷⁷ ROSSELLI. Op. Cit. 1995, p. 144.

⁷⁸ Idem, p. 114.

Castro teria passado o encargo de selecionar os artistas da orquestra ao maestro Luigi Mancinelli, primeira contratação do *Syndicato*. Tal decisão parece-nos bastante razoável, uma vez que Mancinelli teria plenas condições de criar e aplicar critérios para escolha dos melhores candidatos a professor de orquestra. Ficara a cargo de Castro, por meio de agentes em Milão, a escolha dos cantores, os quais foram duramente criticados por Guanabario. Seu critério levou em consideração os papéis que cada cantor iria desempenhar,⁷⁹ primando pelo conjunto, de forma que “até na escolha dos comprimarios houve todo o escrúpulo”.⁸⁰ Ainda que alguns jornais da cidade avaliassem positivamente os artistas do *Syndicato*,⁸¹ diante das denúncias proferidas por Guanabario de que Castro teria enganado os assinantes, este encaminhou carta ao jornal *O Paiz* explicando que usara como critério para escolha dos cantores notícias de jornais italianos, sem considerar que, na Itália, era comum que cantores pagassem a certos periódicos para publicação de boas resenhas, a fim de forjar uma reputação.

A justificativa do Sr. Luiz de Castro quanto ao contrato dos artistas, é aceitável e atenua o seu erro; mas não devia ter se fiado em informações nem aceitado as propostas gabando-se só pelos artigos de jornais artísticos, porque é preciso que o nosso collega saiba que na Italia os artistas pagam os seus elogios.⁸²

A constatação de Guanabario é aferida no estudo de Rosselli. De acordo com o historiador, “uma forma de assegurar elogios era pagar por eles assinando aos vários periódicos dirigidos por agentes teatrais, e então pagando novamente por ‘inserções’ (reproduções de notícias favoráveis)”.⁸³ De fato, era complicado o processo de seleção de artistas, especialmente se realizado a distância, por meio de agentes. Lembra ainda Rosselli que “[antes] das gravações e das transmissões de sons, ninguém tinha certeza de como uma nova voz soaria”.⁸⁴ Assim, imaginamos que contratações “no escuro” não eram algo tão raro. Identificamos nas fontes outro caso que pode ter como explicação a contratação emergencial e por intermédio de agentes, em 1901, em relação à cantora Olga Beduschi.

⁷⁹ JOHN. A companhia Lyrica. Passeios e visitas. *A Notícia*, 20 e 21 jul. 1905, p. 2.

⁸⁰ Companhia Lyrica. *A Notícia*, 21 e 22 ago. 1905, p. 2.

⁸¹ A Bohemia. Chronica Musical. *Gazeta de Noticias*, 06 ago. 1905, p. 6.

⁸² GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1905, p. 2.

⁸³ “One way to secure praise was to pay for it by subscribing to the many journals run by theatrical agents, and then by paying again for ‘insertions’ (reproductions of favourable notices)” [tradução livre]. ROSSELLI. Op. Cit., 1995, p. 170.

⁸⁴ “Before records and broadcasting, no one could be sure of what a new voice would sound like” [tradução livre]. ROSSELLI. Op. Cit., 1995, p. 153.

O nome da senhorita Olga Beduschi já havia figurado nos anúncios da empresa Sansone, quando se ensaiava a *Aida*. Era com esta ópera de Verdi que a cantora em questão devia estreiar-se; mas sem que nenhuma explicação fosse dada ao público a estréia não se realizou e a ópera alludida foi cantada pela Sra. Stinco Palermini.

Nestas columnas frizámos o incidente e apenas conseguimos saber que empresa [sic] não conhecia bem a senhorita Beduschi, contratada algumas horas antes da partida da companhia de Milão para Genova, sob a responsabilidade de uma agencia.

Nestas condições houve receio de entregar uma parte de tanta responsabilidade a uma artista cujo folego não era conhecido, esperando a empresa apresentar a sua artista em uma partitura menos exigente, fazendo-a partir do simples para o complexo e sondando, por assim dizer, a opinião do público.⁸⁵

Contudo, tendo em vista o que observamos nas várias companhias líricas que se apresentaram no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914, a regra seria a contratação de artistas que passassem por uma seleção ou audição, a fim de serem testados pelos empresários. A preferência recaía sobre artistas que pudessem ser usados em diferentes papéis, com domínio de amplo repertório, boa voz e que pudessem aprender suas partes com rapidez. Judice da Costa, soprano portuguesa, era consolada pelo autor de longo artigo dedicado a ela por não possuir um amplo repertório, a despeito do talento.

E não se importe de ser pequeno ou limitado o seu repertorio, porque tem talento bastante para, estudando-o, fazer da execução dessas operas outras tantas criações notaveis. E então os empresarios hão de vir busca-la para as cantar.

Veja que todos os grandes artistas têm, quando muito, meia duzia de operas em que são verdadeiramente notaveis.⁸⁶

Já Luigi Parodi era detentor de um dos critérios que faziam de um cantor um verdadeiro coringa para uma companhia lírica. “Lendo com extraordinaria facilidade á primeira vista, e transportando com extrema rapidez – é uma excellente aquisição para uma empresa, – visto como, de um momento para outro, póde encarregar-se da exhibição de qualquer trecho, por caprichoso que seja”.⁸⁷

Os empresários também visavam artistas com alguma fama, que pudessem, inclusive, contribuir para chamar audiência. Assim, fiando-nos no que os jornais então

⁸⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1901, p. 2.

⁸⁶ FONSECA, C. A uma cantora. *O Paiz*, 21 ago. 1893, p. 1.

⁸⁷ ALGERANA, V. Perfis artisticos. Theatros e Diversões. *O Tempo*, 26 out. 1892, p. 2.

divulgavam, os empresários se esforçavam para contratar cantores de nome, como Carlo Walter, em negociação bem-sucedida no ano de 1904.⁸⁸

Menos comum que a contratação de uma companhia inteira de uma só vez, era a contratação “avulsa” de artistas para substituir algum cantor ou cantora que tenha, por algum motivo, se afastado da companhia. Essas contratações ocorriam, em regra, por meio dos agentes milaneses, que eram acionados pelo empresário para providenciar a contratação e a viagem do artista. São numerosos os casos de artistas que chegaram para completar ou reforçar uma companhia com a temporada em curso. Em 1889, o jornal *O Paiz* mencionou a contratação de artistas em plena temporada para reforçar a companhia lírica de Musella.⁸⁹ Em outubro de 1898, para a companhia Sansone & Rotoli, fora contratado o barítono Guarini, para “reforçar” o elenco.⁹⁰ No ano seguinte, Sansone contratou o barítono Emilio D’Albore com a finalidade de substituir Baldassari, sem sabermos exatamente os motivos da troca, provavelmente em decorrência da impossibilidade deste em vir ao Brasil junto com a companhia.⁹¹ Donato Rotoli, em 1905, para reforçar sua companhia, também contratou novos cantores que se somaram àqueles contratados.⁹²

A contratação por meio de agentes teria sido uma solução adotada por Giovanni Sansone, em 1896, para avivar sua companhia, cujos cantores estavam então cansados das várias apresentações que vinham fazendo. No entanto, a negociação acabou demorando demasiadamente, trazendo uma série de problemas ao empresário, que terminou por se retirar para São Paulo, para lá conseguir os novos artistas. O vilão, nesse caso, foi a distância, provocadora das dificuldades enfrentadas pelo empresário para enviar o dinheiro que permitiria ao agente, em Milão, providenciar a lavratura dos contratos e pagar as passagens dos artistas.

O empresario Sanzone [sic] andou vegetando por esta capital a espera de notavel reforço para a sua companhia lyrica e aborrecido de esperar partiu para S. Paulo, como é sabido.

A causa da demora foi a seguinte:

Sanzone [sic] entregou a uma casa commercial desta praça avultada somma para ser enviada *telegraphicamente* ao seu agente em Milão, afim de serem pagas aos artistas as passagens e as primeiras quinzenas; mas o dinheiro em

⁸⁸ GUANABARINO, O. La Gioconda, opera de Ponchielli, na estréa da companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1904, p. 2.

⁸⁹ Lo Schiavo. Diversões. *O Paiz*, 13 ago. 1889, p. 2.

⁹⁰ Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 out. 1898, p. 2.

⁹¹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 maio 1899, p. 2.

⁹² Companhia lyrica italiana. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 mar. 1905, p. 2.

logar de seguir em ordem pelo telegrapho seguiu por meio de um cheque, pelo Correio, e a demora foi tão grande que os contratos foram anulados. O resultado desse prejuizo não se fez esperar, e Sanzone [sic] com os artistas gastos, trabalhando no Apollo sem concurrencia, teve que levantar acampamento e partir para a capital do Estado de S. Paulo, onde felizmente recebeu novos elementos para a sua companhia.⁹³

Acordos específicos, firmados entre artista e empresário, também eram recorrentes. Num deles, estipulava-se uma data diferente para a chegada ao Rio de Janeiro do tenor Elvino Ventura. O tenor chegou por volta do dia 6 de setembro de 1898, para compor a companhia Sansone.⁹⁴ De acordo com o que fora informado nos jornais, ele não pôde chegar em julho com o restante do elenco, pois teve que adiar o contrato por “motivos justificáveis”.⁹⁵

Vimos acima várias ocasiões em que os contratos eram firmados na Itália. Porém, algumas contratações fugiram a essa regra. Por meio das fontes consultadas, identificamos casos de contratação de artistas italianos de companhias extintas ou dissolvidas no Rio de Janeiro. Essa era uma forma de aproveitar o elenco que se encontrava na cidade, que via então a oportunidade de estender sua permanência e ganhar mais algum dinheiro ou, em casos de companhias falidas que deixaram à deriva seus artistas, conseguir recursos para retornar ao seu país de origem, como no caso da extinta companhia de Mancinelli, após o suicídio do empresário e maestro. Luigi Milone tentou, sem sucesso, negociar com os artistas para continuar a temporada em São Paulo.⁹⁶ A companhia De Mattia, ao retornar ao Rio de Janeiro em 1898, teria contratado alguns artistas de outras companhias, como a cantora Isabella Paoli, que pertencia à companhia de Raphael Tomba.⁹⁷ No ano seguinte, constatando que estava de passagem pelo Rio de Janeiro o tenor Ventura,⁹⁸ que viera em companhia lírica no ano anterior, a empresa Milone procedeu a sua contratação.⁹⁹

Os contratos firmados com os artistas eram passíveis de alterações, conforme acordos realizados entre a empresa e o elenco. Em 1900, uma nota no jornal *O Paiz* fazia menção ao trato a que chegaram empresários e artistas quanto a mudanças contratuais, possibilitando o prosseguimento dos espetáculos.¹⁰⁰ Porém, o acordo não

⁹³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 dez. 1896, p. 2.

⁹⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 ago. 1898, p. 2.

⁹⁵ Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 set. 1898, p. 2.

⁹⁶ Mancinelli. *O Paiz*, 05 set. 1894, p. 1.; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 set. 1894, p. 2.

⁹⁷ Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 fev. 1898, p. 2.

⁹⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1899, p. 2.

⁹⁹ GUANABARINO, O. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 jul. 1899, p. 2.

¹⁰⁰ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 set. 1900, p. 2.

teve efeito por muito tempo, sendo anunciada a greve de professores de orquestra e alguns solistas alguns dias depois. Os motivos para tais modificações eram os mais variados. Muitas vezes, em decorrência da temporada não andar conforme o planejado, recolhendo receita menor do que o previsto, por exemplo, as alterações contratuais eram imperativas. De acordo com os empresários da companhia Sansone de 1900, as receitas se achavam 26.000\$ menores do que fora previsto e o déficit da companhia chegava a um número ainda maior, de aproximadamente 71.000\$.¹⁰¹ Ao final, os artistas se viram em situação delicada, tendo que realizar um espetáculo para recolher fundos a fim de se repatriarem.¹⁰²

Rescisões de contrato eram igualmente comuns. Veremos adiante alguns casos em que a rescisão foi causada por doenças ou indisposições dos artistas. Mas outros motivos também eram evocados. Em 1902, a cantora Nice Barbareschi, conforme nota dada em jornal, teria chegado com a voz modificada, ensejando seu desligamento da companhia e a substituição por outra artista.

Consta que a Sra. Barbareschi, que se estrearia no papel de Gioconda, chegou a esta capital com a voz muito modificada, sendo problematica a sua acceitação por parte dos frequentadores do Lyrico, pelo que rescindiu-se o contrato, passando-se o papel para a Sra. Camilla Pasini, devendo embarcar imediatamente uma artista que vem prehencher a lacuna aberta no elenco.¹⁰³

Outra rescisão ocorreu em 1904, quando Amedea Santarelli, que não teria agradado ao público, teve o contrato cancelado e foi substituída por outra cantora da companhia, substituição essa não muito vantajosa.¹⁰⁴ As rescisões podiam ser causadas pelo crítico, conforme veremos em capítulo posterior. São vários os exemplos, mas citaremos, por ora, apenas o caso do barítono Giovanni Novelli, que, de acordo com um crítico, “merece protesto da empresa e rescisão de contrato”.¹⁰⁵

Os contratos dos cantores e maestros podiam ainda prever um tipo de espetáculo que, segundo Rosselli, já estava há muito em desuso na Europa, embora mantivesse a tradição nas Américas, sobretudo na América do Sul.¹⁰⁶ Tratava-se da récita de benefício, que consistia em uma apresentação extraordinária – ou seja, não fazia parte

¹⁰¹ Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 out. 1900, p. 2.

¹⁰² GUANABARINO, O. Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 out. 1900, p. 2.

¹⁰³ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 ago. 1902, p. 2.

¹⁰⁴ GUANABARINO, O. Elvira Miotti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 set. 1904, p. 3.

¹⁰⁵ Theatro Apollo – Fausto, opera em cinco actos de Gounod. Primeiras Representações. *O Paiz*, 12 abr. 1907, p. 2.

¹⁰⁶ ROSSELLI. Op. Cit., 1995, p. 142.

do pacote de assinaturas – concedida aos principais artistas da companhia, em que o beneficiado recebia homenagens, presentes, além de participar dos lucros relativos à venda de ingressos dessa apresentação. No caso dos benefícios realizados no Rio de Janeiro, não sabemos como ocorriam as negociações entre artistas e empresários, mas uma notícia no jornal *O Século*, de 1908, afirmava que a soprano catarinense Malvina Pereira havia acertado em seu contrato com o empresário ter direito a benefícios gratuitos, mas que na prática foram cobrados pela empresa.¹⁰⁷

O que chama à atenção em relação aos benefícios são os presentes oferecidos ao homenageado, os quais podiam ser bem valiosos e compensar, em certa medida, seus ganhos nas companhias montadas para o Rio de Janeiro. Helena Theodorini recebeu, na noite de 22 de setembro de 1891, os seguintes regalos:

Um estojo com “denteles” de valor e um diadema com 320 brilhantes, pelo Sr. Conde do Alto Mearim; um broche de coral com 32 brilhantes e um bouquet de pennas pela casa Farani; um medalhão com 76 brilhantes por C. Ciacchi e M. Presiozi; um broche com brilhantes e saphiras por alguns assignantes e admiradores; um leque de pennas pelo cavalheiro Angelo Bottero; outro leque de pennas por S. Brandemburgo; uma corôa de louros pela redacção do *L'Etoile du Sud*; uma cesta de flores artificiaes pela companhia de Theatros Brasileira; um bouquet de flores artificiaes pelo Sr. Roberto de Mesquita; uma corôa de louros e flores pela faculdade de medicina; uma lyra de flores pela actriz Rose Meryss; um grande bouquet de camélias naturaes pelo Sr. José Rodrigues; uma cesta de flores artificiaes pelo Sr. Bernardo P. Monteiro de Souza; um bouquet de violetas pela Sra. Virginia Morlack; um bouquet de violetas pelo Sr. Cesar Ciacchi e um bouquet de rosas pelo Sr. Luiz Ducci.¹⁰⁸

Zaira Montalcino, em seu benefício em 1898, fora agraciada com várias joias, como uma pulseira de brilhantes e rubis, outra cravejada e com uma pérola ao centro, um guarda-chuva com castão de ouro, pulseira de brilhantes, grampo de ouro para chapéu, corrente de ouro e pérolas etc.¹⁰⁹ Joias também eram oferecidas a cantores. Gabrieleesco, no ano seguinte, recebeu um alfinete para gravata com pérola e brilhantes, um par de botões cravejados com brilhantes e um relógio com brilhantes. Além desses, também recebera coroa de louros, de fitas, buquês de flores, além da partitura do *Condor*, encadernada, com dedicatória de Carlos Gomes.¹¹⁰

¹⁰⁷ Desconsideração a uma brasileira. *Empresarios Incorrectos. A Companhia Lyrica. O Século*, 01 set. 1908, p. 1.

¹⁰⁸ Helena Theodorini. *Diversões. O Paiz*, 24 set. 1891, p. 2.

¹⁰⁹ Zaira Montalcino. *Artes e Artistas. O Paiz*, 28 ago. 1898, p. 2.

¹¹⁰ Gabrieleesco. *Artes e Artistas. O Paiz*, 23 set. 1892, p. 2.

Récitas de benefício foram dadas também para angariar fundos para repatriação de artistas. Em 1893, dissolvida a companhia de Luigi Ducci em decorrência da revolta que assolou a cidade do Rio de Janeiro – a Revolta da Armada –, professores de orquestra e coros se reuniram para coletar recursos e voltar para seus países.¹¹¹ Nessa ocasião, contaram ainda com a solidariedade de artistas que atuavam então no Polytheama.¹¹² No ano seguinte, após o suicídio do maestro e empresário Marino Mancinelli, os artistas de sua extinta companhia deram alguns espetáculos na forma de benefícios para essa mesma finalidade.¹¹³ Em 1903, Sansone, dando “parte de fraco”,¹¹⁴ fugiu deixando a prima-dona Hariclée Darclée e o restante dos artistas sem condições de retornar à Europa. A solução encontrada foi dar espetáculos especiais para repatriação dos artistas.¹¹⁵

A necessidade de angariar fundos para voltar a seus países, como vimos acima, não era situação muito rara. Fazia parte, certamente, dos riscos envolvidos em assinar contratos para cantar em locais longínquos, como a América do Sul. Mas outros riscos também se impunham e, em certa medida, atrapalharam algumas vezes as negociações para trazer cantores ao Rio de Janeiro. Vejamos, a seguir, esses outros casos.

2.3.1 Riscos e perigos da profissão no Rio de Janeiro

Ser um grande cantor, cantora ou maestro no mundo operístico era para poucos. Esses poucos obtinham certamente muitas vantagens, especialmente diante de um mercado apto a pagar altas quantias a artistas de renome. Nos locais onde não havia público pagante suficiente, ou onde este público não conseguisse dispor dos altos valores cobrados para ver artistas de renome nos palcos da sua cidade, diletantes e amantes da ópera haviam de se contentar com artistas mais modestos. Assim, os apreciadores de ópera no Rio de Janeiro lamentavam que “os raros [grandes cantores] que ainda existem numa escala inferior, andam por empenhos para os grandes theatros, sem que possamos concorrer com elles”.¹¹⁶ Custava muito caro aos empresários

¹¹¹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 set. 1893, p. 2.

¹¹² Polytheama Fluminense. *O Paiz*, 21 set. 1893, p. 4.

¹¹³ Theatros. *O Album*, set. 1894, p. 400.

¹¹⁴ AZEVEDO, A. O teatro no Rio de Janeiro em 1903. *Kósmos*, jan. 1904, p. 42.

¹¹⁵ Theatro Lyrico. *Gazeta de Notícias*, 25 out. 1903, p. 1.

¹¹⁶ Theatro S. Pedro de Alcantara – Os huguenotes, de Meyerbeer. Primeiras representações. *O Paiz*, 31 maio 1908, p. 4.

contratar artistas consagrados, no auge de suas carreiras, de forma que os críticos e cronistas do Rio de Janeiro, durante o período da república, lamentavam não ter o privilégio de ver com frequência em seus palcos artistas líricos de primeira ordem. Esses mesmos críticos e cronistas faziam questão ainda de destacar que, ao contrário do Rio de Janeiro, os habitantes da capital vizinha, Buenos Aires, estavam mais bem servidos de espetáculos líricos de qualidade. Restava, pois, às companhias destinadas a vir fazer suas temporadas no Brasil recrutar artistas mais modestos, cujos cachês eram menores. Comumente, os empresários que atuavam no Brasil sequer conseguiam disputar os grandes artistas, diante de orçamentos limitados.¹¹⁷ Na Itália, um contingente de artistas de segunda linha, iniciantes ou em vias de se aposentar, disputava as vagas disponíveis, dispostos a correr os riscos das temporadas na América do Sul, inclusive no Brasil.

Os cantores que atravessavam o Atlântico nesse estágio inicial eram como aqueles que no século anterior partiram para cidades de língua alemã e talvez se arriscassem nas neves da Rússia, Polônia ou Escandinávia: artistas menores ou jovens, frequentemente em pequenos grupos familiares. Nas Américas a esses seriam acrescentados uns poucos cantores principais que (como Frezzolini) achavam-se com pouca sorte, ou em declínio, ou, em 1848-9, estavam a procura do trabalho que lhes era negado numa Europa devastada pela revolução.¹¹⁸

Ao final do século XIX, a Itália vinha em processo de decadência na arte que fora, até então, uma das favoritas no país. Mesmo Mascagni, que para certos autores teria conseguido reerguer a ópera italiana, sofria críticas em sua época: “se elle tivesse tido uma educação musical mais apurada e se não tivesse alcançado com a sua *Cavalleria rusticana* tão facil triumpho graças ao periodo de desanimo musical em que então se acha toda a Italia, certamente teria produzido partituras de vida longa”.¹¹⁹

A ampliação do mercado operístico fora da península itálica, mercado este mais bem estruturado economicamente, demandava os melhores artistas para compor suas temporadas de inverno, causando um verdadeiro êxodo de artistas de primeira linha para países como França, Inglaterra, Espanha e Estados Unidos. Na América do Sul, a

¹¹⁷ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jun. 1897, p. 2.

¹¹⁸ “The singers who crossed the Atlantic at this early stage were like those who in the previous century had gone to German-speaking towns and perhaps ventured on to the snows of Russia, Poland, or Scandinavia: minor or young artists, often in little family groups. In the Americas these were to be joined by a sprinkling of leading singers who (like Frezzolini) were down on their luck, or in decline, or, in 1848-9, were looking for work denied them in a Europe torn by revolution” [tradução livre]. ROSSELLI. Op. Cit., 1995, p. 186.

¹¹⁹ Iris, opera em 3 actos, libreto de Illica, musica de Mascagni, cantada ante-hontem no Lyrico pela companhia da empreza Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 25 set. 1903, p. 1.

Argentina era então o principal destino dos melhores artistas – seguido pelo Uruguai – nas temporadas de inverno. Cabe lembrar que, no hemisfério norte, as temporadas líricas ocorriam no período de inverno, de dezembro a março, de forma que era possível conciliar as agendas de artistas de primeira linha, que vinham para a América do Sul no inverno do hemisfério sul, entre julho e setembro de cada ano.¹²⁰ Quanto ao Rio de Janeiro, restava conseguir algumas récitas de companhias destinadas ao país vizinho. Mesmo assim, a constante crise em que a cidade estava imersa não permitia o afluxo constante das grandes companhias. Não fossem suficientes as dificuldades de ordem financeira, a cidade tinha fama de ser assolada por doenças perigosas, como a febre amarela e a peste bubônica, contribuindo para que os melhores artistas mantivessem distância da capital brasileira.

As doenças deram motivos para que muitos artistas se recusassem a fazer temporada na cidade. Haricléé Darclée, em 1900, teria declinado do convite de ir ao Rio de Janeiro em virtude de um surto de peste bubônica.¹²¹ Darclée era então figura constante nos palcos portenhos, vindo pela primeira vez ao Rio de Janeiro em 1902, num prolongamento da temporada que fez em Buenos Aires.¹²² Titta Ruffo, em 1909, foi convencido pelos argentinos a não vir para o Brasil em decorrência da febre amarela: “a recusa desse notável cantor, que, amedrontado pelos nossos amigos argentinos, declarou não vir ao Rio de Janeiro para não se expor aos perigos da febre amarela”.¹²³ Em breve escala no Rio de Janeiro em 1905, o compositor Giacomo Puccini, vindo de Buenos Aires com destino à Itália,¹²⁴ relatou ter perdido um irmão na capital brasileira, vítima da febre amarela.¹²⁵ Em 1894, artistas da companhia de Raphael Tomba, de ópera e outros gêneros, externaram receio em relação à febre amarela,¹²⁶ porém mantiveram a cidade em seu roteiro.

Certamente, o período mais perigoso para contaminação por doenças tropicais era o verão, quando as classes mais altas da sociedade carioca se refugiavam na serra fluminense, aguardando o início do outono para retornar à cidade. Não raro, as serras também foram local de estadia de artistas renomados que visitavam o Rio de Janeiro. Em maio de 1899, em sua passagem pela capital brasileira, o célebre compositor francês

¹²⁰ GUANABARINO, O. O Theatro Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 nov. 1912, p. 6.

¹²¹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 fev. 1900, p. 2.

¹²² Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 jul. 1902, p. 2.

¹²³ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1909, p. 4.

¹²⁴ GUANABARINO, O. Giacomo Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1905, p. 2.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Companhia Tomba. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 ago. 1894, p. 2.

Camille Saint-Saëns se hospedou em Petrópolis, onde o clima era mais ameno.¹²⁷ O verão consistia numa espécie de “espantinho dos artistas lyricos, em se tratando de qualquer cidade do imperio”,¹²⁸ afirmava Guanabario em 1889, antes da Proclamação da República. A aproximação do verão foi motivo alegado para a fuga do baixo Adolfo Resplendino, que em 1898, acompanhado da mezzo-soprano Zaira Montalcino, deixou sorrateiramente a cidade com medo do calor e das doenças: “o baixo Resplendino, que se achava nesta capital [...] tendo já ensaiado o *Fausto*, opera de sua estréia, atterrou-se com a aproximação do calor que tem reinado e, temendo alguma epidemia, fugiu para o Rio da Prata”.¹²⁹ Ao deixarem repentinamente a cidade, Resplendino e Montalcino colocaram o empresário Giovanni Sansone em má situação diante do público, impossibilitando a companhia dar as apresentações previstas: “A cantora Zaira Montalcino e o baixo Resplendini [sic] retiraram-se desta capital deixando a empreza impossibilitada de cumprir a sua promessa”.¹³⁰ As epidemias (ou boatos sobre elas¹³¹) afastavam, assim, certo número de estrangeiros, inclusive artistas, da cidade que naquela época tinha fama consolidada de “cemitério de estrangeiros”:

Conversando com o sympathico empzezario [Sansone], que tem produzido uma actividade e força de vontade enormes para poder organizar uma boa companhia para o Rio, onde difficilmente querem ir os artistas por causa da *febre giala, da peste, do cemiterio* emfim com que nos têm baptisado os nossos *amigos* que fazem a propaganda contra o nosso paiz, soube que o referido Sansone conseguiu organizar uma magnifica companhia, que merece o apoio incondicional.¹³²

A despeito das doenças, alguns artistas e outros profissionais estrangeiros envolvidos com a ópera chegaram a fixar residência no Rio de Janeiro. Luigi Ducci, empresário lírico, passou a residir na cidade a partir de 1890.¹³³ Não sabemos, porém, se ali permaneceu definitivamente. Em 1894, a mezzo-soprano Andreina Mazzoli-Orsini anunciou que permaneceria no Rio de Janeiro, onde se dedicaria ao ensino de canto.¹³⁴ Depois de figurar em companhias nos anos de 1889, 1893 e 1894, este último fora o

¹²⁷ Saint-Saëns. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 maio. 1899, p. 2.

¹²⁸ GUANABARINO, O. Companhia lyrica italiana. Publicações a pedido. *Gazeta de Notícias*, 30 mar. 1889, p. 2.

¹²⁹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 nov. 1898, p. 2.

¹³⁰ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 nov. 1898, p. 2.

¹³¹ “Na propria Italia os boatos de epidemias difficultaram muito a organização da companhia; e ainda hoje não cessaram os resentimentos que, esperamos, cessarão conhecido, como hoje o será, o merito do conjuncto obtido”. (Companhia lyrica. Diversões. *O Paiz*, 15 jun. 1889, p. 2.)

¹³² Cartas de Milão. *O Paiz*, 25 abr. 1900, p. 2.

¹³³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 out. 1890, p. 2.

¹³⁴ Os da platéia e os do palco. *Revista Theatral*, 20 out. 1894, p. 2.

derradeiro ano em que a cantora figurava num elenco de companhia lírica italiana. Marcelina Rastelli, soprano ligeiro, era residente no Rio de Janeiro e costumava ser “esquecida pelos empregados na organização das companhias líricas” sendo “chamada em ocasiões urgentes para suprir faltas e substituir as cantoras rejeitadas pela exigência justificável das platéas”.¹³⁵ Em 1903, a soprano dramática Annunziata Stinco-Palermi resolveu fixar residência na capital brasileira,¹³⁶ mesma decisão de Gustavo Ermani em 1913, abrindo um curso de canto,¹³⁷ interesse também demonstrado pela Condessa Friggeri, cantora italiana, quando de passagem pelo Rio de Janeiro.¹³⁸ Ricardo Tatti, *spalla* de orquestra,¹³⁹ adotou o Brasil como pátria¹⁴⁰ e, além de figurar em orquestras de companhias líricas italianas, era professor do Instituto Nacional de Música.¹⁴¹

Porém, não era somente o Rio de Janeiro que sofria com as epidemias típicas de climas quentes. Nos jornais, há registro da morte de um barítono, vítima da febre amarela, em Havana.¹⁴² Em outra ocasião, fez-se menção de que a gripe prejudicava um artista de companhia lírica que atuava na cidade do Porto, em Portugal.¹⁴³ Apesar da fama – justificada – do Rio de Janeiro, não identificamos nos jornais nenhum registro de morte ou mesmo de contaminação de artistas líricos em decorrência de epidemias na capital brasileira.¹⁴⁴ Não há como garantir, no entanto, que elas não tenham ocorrido, uma vez que a imprensa podia escamotear os casos que porventura tenham existido. Eram muito mais frequentes, no entanto, relatos a respeito de doenças ocasionais, como gripes, laringites ou outros tipos de mal-estar, que acometiam os artistas durante sua estada na cidade, impedindo-os muitas vezes de se apresentar por alguns dias. Uma parte dessas indisposições decorria das jornadas exaustivas de trabalho a que os cantores frequentemente eram submetidos:¹⁴⁵ longos ensaios, noites seguidas de apresentação,

¹³⁵ Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 mar. 1901, p. 4.

¹³⁶ Pallermi e Scallero. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 nov. 1903, p. 2.

¹³⁷ Gustavo Ermani. Theatros Sports Sociaes. *Correio da Manhã*, 19 fev. 1913, p. 5.

¹³⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1893, p. 2.

¹³⁹ *Spalla* é o termo italiano usado para o primeiro-violino de uma orquestra. É figura de relevância numa orquestra, organizando ensaios e substituindo o regente na falta deste.

¹⁴⁰ Lamentável Occurencia. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1893, p. 2.

¹⁴¹ GUANABARINO, O. Huguenottes. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1892, p. 2.

¹⁴² Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 mar. 1893, p. 2.

¹⁴³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 fev. 1896, p. 2.

¹⁴⁴ Há um caso relatado no *Almanaque d'O Theatro* do tenor De Neri, falecido no Pará em 1907 (Os theatros do Rio. *Almanaque d'O Theatro*. Anno I. Rio de Janeiro, 1907, p. 22.) e outro, no Rio de Janeiro, de artista principal de companhia dramática que teria vindo a falecer na cidade. (AZEVEDO, A. O theatro no Rio de Janeiro em 1903. *Kósmos*. Anno 1. N. 1. Jan. 1904, p. 43.) Mas em nenhum deles fala-se do que teria causado a morte.

¹⁴⁵ Theatro Apollo – Tosca, opera em tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 fev. 1911, p. 3.

muitas vezes ensaios e apresentações no mesmo dia,¹⁴⁶ além das próprias condições climáticas – calor e umidade excessiva,¹⁴⁷ bruscas mudanças no clima¹⁴⁸ –, que contribuíam para a maioria dos casos de afastamentos por motivo de saúde.

Em 1891, uma gripe acometeu uma parte da companhia, logo na chegada ao Rio de Janeiro. Por esta razão, a estreia foi alterada, com a substituição da ópera anteriormente anunciada por outra, sem aviso prévio, motivo de reclamações entre o público. Com o intuito de fornecer apoio à companhia, compreendendo ainda que o problema vivido por ela decorria de uma situação bastante comum na cidade, o responsável pela coluna “Pelos Theatros”, da *Revista Illustrada*, que assinava como Arcadiano, assim explicou a decisão da empresa lírica:

A Companhia Lyrica estreiante a 6 do corrente, com a celebre opera de Verdi – *Aida*, obteve um insucesso perfeitamente justificavel. A opera de estreia devia ser o Othello, como rezavam os cartazes, porém, motivos de ordem superior abrigaram-na [sic], em ultima hora, apresentar-se ao publico fluminense, precipitadamente, com aquella primeira opera. O publico pagante, tinha, porém, o direito de exigir a satisfação de sua expectativa, manifestando-se do modo por que manifestou-se. Mas, é preciso tambem que o publico não se queira mostrar tão exigente. O nosso estado sanitario não é auspicioso, alguns dos primeiros artistas adoecendo, por força de razão a empreza vio-se no duro dever de cumprir a sua palavra fazendo todo o possivel afim de bem a contento sahir-se. Ainda mais, alguns dos artistas pateados, se estão longe das celebridades, todavia são escrupulosos bastante e conhecedores da responsabilidade que lhes pesa aos hombros.¹⁴⁹

Outro jornal, a respeito da mesma circunstância, esclarecia que: “No derradeiro momento sobrevem nova contrariedade: adoecem a contralto e o barytono, e ahi vão para a scena a Sra. Borlinetto e o Sr. Menotti para substituirem os enfermos”.¹⁵⁰ Depois da estreia, novas mudanças de data foram anunciadas. Em anúncio publicado no dia 9 de julho, explicava-se aos assinantes o motivo do adiamento da segunda récita de assinatura: “Continuando doentes diversos artistas principaes da companhia, a empreza participa aos Srs. assignantes que resolveu adiar para SABBADO, 11 do corrente, a 2^a récita de assinatura”.¹⁵¹ No dia 11, nova explicação, dessa vez acerca da ausência de artistas anunciados anteriormente: “A *influenza* tem dificultado os trabalhos da

¹⁴⁶ Tosca, em tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1910, p. 5.

¹⁴⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 jun. 1899, p. 2.

¹⁴⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jul. 1901, p. 2.

¹⁴⁹ ARCADIANO. Lyrico. Pelos Theatros. *Revista Illustrada*, jul. 1891, p. 3.

¹⁵⁰ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 09 jul. 1891, p. 1.

¹⁵¹ Anúncio da ópera Gioconda. *O Paiz*, 09 jul. 1891, p. 6.

companhia, de fôrma que ainda hoje não ouviremos os novos tenores”.¹⁵² O tenor uruguaio Giuseppe Oxilia, que chegou posteriormente ao Rio de Janeiro para compor a companhia, também teria sofrido com a viagem, o que repercutiu negativamente em sua estreia. Segundo o *Jornal do Commercio*, não teria sido possível avaliar a voz do tenor porque ele estava “ainda muito constipado”, devido à “travessia do oceano” que o teria “sensivelmente fatigado”.¹⁵³ Diante de tamanho imprevisto, o empresário Luigi Ducci tomou a infeliz decisão de obrigar seus cantores a se apresentar, mesmo que doentes, gerando protestos entre os assinantes:

Para garantir-se um determinado lucro resolveu a Empreza dar tres espectaculos por semana e vae por diante no seu plano, sacrificando os assignantes e sacrificando os artistas, fazendo-os cantar doentes, como ainda ante-hontem succedeu com a Sra. Theodorini.

Se houver molestia até o sabbado, a Empreza dará os tres espectaculos no domingo; um de madrugada, outro ao meio-dia, outro á noite; e não terá duvida em fazer cantar as primeiras partes pelas coristas.¹⁵⁴

No ano seguinte, em 1892, uma enfermidade acometeu o maestro Marino Mancinelli, ocasionando o adiamento de uma récita: “Acha-se enfermo o illustre regente da orchestra do theatro lyrico e por isso não se realiza hoje a representação da *Gioconda*”.¹⁵⁵ Situação idêntica ocorreria dois anos depois,¹⁵⁶ em 1894, quando Mancinelli acumulava então as atribuições de maestro e empresário.¹⁵⁷ Entretanto, não fora só ele quem teria sofrido com problemas de saúde ou indisposições causadas pelo cansaço. Desde a chegada da companhia, artistas já estavam doentes ou fatigados. Incluía-se nessa situação a estrela da temporada, Adalgisa Gabbi, que teve que se afastar por uma semana,¹⁵⁸ retomando as atividades em 13 de julho de 1894.¹⁵⁹ Posteriormente, se afastou outra vez, sendo necessária a substituição da ópera naquele dia.¹⁶⁰ Além de Gabbi, Mancinelli teve de lidar com a indisposição de outras cantoras. Primeiro, com Annita Occhiolini, cujo fiasco fora atribuído a uma indisposição. Uma vez restabelecida, Occhiolini teria se recusado a cantar, obrigando o maestro a usar de sua

¹⁵² Theatro Lyrico. Diversões. *O Paiz*, 11 jul. 1891, p. 2.

¹⁵³ Theatros. *Jornal do Commercio*, 18 jul. 1891, p. 2.

¹⁵⁴ ALGUNS ASSIGNANTES. Theatro Lyrico. Publicações a pedido. *Jornal do Commercio*, 06 ago. 1891, p. 3.

¹⁵⁵ Marino Mancinelli. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 set. 1892, p. 2.

¹⁵⁶ GUANABARINO, O. Il Guarany. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 ago. 1894, p. 2.

¹⁵⁷ GUANABARINO, O. Aida. Theatro lyrico. *O Paiz*, 09 jul. 1894, p. 2.; GUANABARINO, O. Huguenottes. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1894, p. 2.

¹⁵⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 jul. 1894, p. 2.

¹⁵⁹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jul. 1894, p. 2.

¹⁶⁰ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1894, p. 2.

autoridade para exigir da artista que cantasse,¹⁶¹ conseguindo por fim contornar a situação. Em virtude desse imbróglio, sofreu censura dos jornais, por não ter avisado a imprensa sobre a indisposição da artista, o que causou uma má impressão diante do público.¹⁶² Depois de solucionado o caso de Occhiolini, foi a vez de Palmyra Ramini, que foi então substituída por aquela.¹⁶³ O perfeccionismo de Mancinelli como maestro, expondo toda a companhia a ensaios estafantes;¹⁶⁴ as obrigações do maestro como empresário, chamado constantemente a dar explicações acerca das condições de alguns cantores;¹⁶⁵ e os problemas financeiros por que passava a empresa, podem ajudar a entender, em parte, as razões que o levaram a cometer suicídio, em setembro daquele ano.¹⁶⁶

Praticamente, todas as companhias líricas que se apresentaram no Rio de Janeiro, fossem elas de primeira ou de segunda ordem, passaram por problemas como esses. Os empresários alegavam que era necessário compensar os altos custos das companhias líricas obrigando os artistas a um calendário de apresentações seguidas, sem repouso, o que levava ao cansaço físico dos cantores – e conseqüentemente, ao desgaste da própria voz.¹⁶⁷ Em 1895, a companhia lírica de Giovanni Sansone vivenciou dois casos relativos a esse tipo de situação. Um com uma comprimária, que foi substituída por Clotilde Sartori, em ato de gentileza para com o empresário¹⁶⁸ (como Sartori era uma das primeiras artistas da companhia, ela não seria obrigada a tal substituição); e depois com Linda Rebuffini.¹⁶⁹ A empresa ainda se viu em sérios problemas decorrentes da fadiga de vários artistas, comprometendo a qualidade dos espetáculos, tanto em 1895,¹⁷⁰ quanto em 1896.¹⁷¹

Reclamações a respeito de cansaço ou fadiga de artistas, especialmente cantores, eram comuns, devido à dura rotina a que eram expostos.¹⁷² O empresário Sansone, que administrou várias companhias, seria também um dos mais afetados por esses

¹⁶¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1894, p. 2.

¹⁶² GUANABARINO, O. Tannhauser. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1894, p. 2.

¹⁶³ GUANABARINO, O. Africana. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 set. 1894, p. 2.

¹⁶⁴ Hernani. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1894, p. 2.

¹⁶⁵ GUANABARINO, O. Huguenottes. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1894, p. 2.

¹⁶⁶ Marino Mancinelli. *O Paiz*, 04 set. 1894, p. 1.

¹⁶⁷ Theatro S. Pedro – Zazá, quatro actos, de Leoncavallo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1910, p. 4.

¹⁶⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 nov. 1895, p. 2.

¹⁶⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 nov. 1895, p. 2.

¹⁷⁰ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 dez. 1895, p. 2.

¹⁷¹ Os Huguenottes. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 out. 1896, p. 2.

¹⁷² GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jun. 1897, p. 2.

problemas. O motivo, provavelmente, era o excesso de trabalho,¹⁷³ sem levar em consideração as viagens seguidas, uma vez que suas companhias, especialmente as populares, faziam *tournées* por várias cidades do Brasil. Em 1897, novamente há menção a casos, em sua companhia, de artistas doentes, necessitando inclusive de rearranjos na ordem das apresentações.¹⁷⁴ Seguindo para São Paulo, deixara a promessa de que retornaria ao Rio de Janeiro, o que não pôde se cumprir em decorrência de uma moléstia que teria afetado vários artistas naquela cidade.¹⁷⁵ No ano seguinte, Sansone retornou ao Rio de Janeiro com uma companhia composta por artistas que, embora não fossem famosos, seriam mais bem preparados, compondo um grupo de “primeira ordem”. Mesmo assim, os casos de doenças continuaram a ser verificados. O primeiro a apresentar indisposição foi o tenor principal da companhia, Giovanni Dimitresco.¹⁷⁶ Seguiu-se então praticamente todo o grupo de artistas, afastados pela gripe.¹⁷⁷ Logo em seguida, outro tenor, Gino Betti, se licenciou por alguns dias por causa de enfermidade,¹⁷⁸ que assolou ainda mais uma cantora.¹⁷⁹

Os problemas relacionados ao cansaço ou fadiga dos artistas estavam relacionados às exigências do próprio público carioca, que fazia questão que as companhias líricas apresentassem um número grande de récitas de óperas diferentes. Essa demanda implicava o aumento da carga de trabalho dos artistas, que cantavam mais noites seguidas em papéis cujas exigências vocais eram demasiadamente díspares, forçando o órgão vocal: “as terríveis exigências do nosso público com relação à variedade constante dos espectáculos, exigem uma somma de trabalho como em nenhum outro teatro”.¹⁸⁰ Por isso recomendavam os cronistas nos jornais que não se podia exigir muito dos cantores, nessas condições.¹⁸¹ Outro fator que gerava exaustão no elenco era a travessia do Atlântico, uma viagem longa que podia afetar os artistas negativamente,¹⁸² da qual os cantores tinham um tempo muito curto para se recuperar, uma vez que, ao chegarem à cidade, logo iniciavam os ensaios para a estreia da

¹⁷³ Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 fev. 1898, p. 2.

¹⁷⁴ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1897, p. 2; Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1897, p. 3.; GUANABARINO, O. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 ago. 1897, p. 3.

¹⁷⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1897, p. 2.

¹⁷⁶ Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 ago. 1898, p. 2.

¹⁷⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 ago. 1898, p. 2.

¹⁷⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1898, p. 2.

¹⁷⁹ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1898, p. 2.

¹⁸⁰ CASTRO, L. Boris Godunov. Notas de Musica. *A Notícia*, 20 e 21 jun. 1910, p. 2.

¹⁸¹ Theatro Apollo – Tosca, opera em tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 fev. 1911, p. 3.

¹⁸² Estréa da companhia lyrica da empresa Milone & C. com a opera Aida, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 04 ago. 1903, p. 1.

companhia. Além disso, há relatos de ensaios e concertos dados pelos cantores durante a própria viagem. Em 1891, o jornal *O Paiz* comenta, em nota, que durante a travessia foram dados concertos a bordo do vapor que trazia a companhia.¹⁸³ Em 1910, o jornal faz referência aos ensaios realizados pela companhia tanto na Itália, antes do embarque, quanto no paquete, rumo ao Brasil.¹⁸⁴

Os casos de indisposição, fadigas, doenças ocasionais de artistas – verificamos, inclusive, um caso de caxumba, na cantora Nice Barbareschi, infectada assim que aportou no Rio de Janeiro¹⁸⁵ – ocorreram regularmente, praticamente em todos os anos, expondo as condições de trabalho a que estavam submetidos os artistas, fossem eles secundários, coristas, professores de orquestra, maestro ou mesmo os cantores principais.¹⁸⁶ Em 1889, o tenor Franco Cardinali prestou explicações à polícia sobre suas condições de trabalho, que o impediram de cantar: “Conforme as declarações do Sr. Cardinali perante a autoridade policial, as representações estão interrompidas por se achar elle, tenor, extremamente fatigado com 61 ensaios e 15 récitas”.¹⁸⁷ Os próprios críticos afirmavam que as companhias líricas nas Américas exigiam muito dos cantores, que deveriam cantar muitas óperas, de diferentes tessituras seguidamente, causando a fadiga¹⁸⁸ e, em longo prazo, outros problemas ainda mais graves, como a perda definitiva da voz.

¹⁸³ Companhia lyrica italiana. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 jul. 1891, p. 2.

¹⁸⁴ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 maio 1910, p. 4.

¹⁸⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 set. 1902, p. 2.

¹⁸⁶ Theatros. *Jornal do Commercio*, 30 jul. 1891, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jun. 1899, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jun. 1899, p. 2.; Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 set. 1899, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1900, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 set. 1900, p. 2.; GUANABARINO, O. Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 out. 1900, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jul. 1901, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1901, p. 3.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1901, p. 2.; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 nov. 1901, p. 3.; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 nov. 1901, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 set. 1902, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 nov. 1902, p. 2.; GUANABARINO, O. Joaquim Tavares. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 nov. 1902, p. 2.; Parque Fluminense. *A Notícia*, 17 e 18 abr. 1903, p. 3.; Tosca, opera em 3 actos, de Puccini, cantada ante-hontem no theatro Lyrico pela companhia da empreza Sansone. Primeiras representações. *O Paiz*, 22 out. 1903, p. 1.; Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 ago. 1904, p. 32.; GUANABARINO, O. Primeiras representações. *O Paiz*, 14 set. 1905, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Aida, estréia da companhia lyrica. Primeiras representações. *O Paiz*, 24 abr. 1908, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Apollo – La Gioconda, opera em quatro actos, de Ponchielli. *O Paiz*, 08 set. 1908, p. 3.

¹⁸⁷ Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 30 jul. 1889, p. 2.

¹⁸⁸ Palace-Theatre – Manon Lescaut, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 nov. 1909, p. 4

Só quando saem da Italia é que os artistas lyricos ficam sabendo quanto é penoso e até arriscado este trabalho das grandes companhias organizadas para o mundo americano.

Uma artista cantora na Italia prepara uma opera d'entre as do seu repertorio e mantem-se em scena toda a temporada, ao passo que aqui, para não ir mais longe, com as exigencias do publico, não querendo ouvir uma partitura, mais de uma vez, essa mesma artista é obrigada a cantar hoje uma parte de tessitura exaggeradamente alta e amanhã o extremo opposto, resultando d'esse deslocamento certa fadiga para os orgãos vocaes, fadiga essa que, se não compromette immediatamente a carreira do canto, em todo o caso o traz em constrangimento, impedindo-o ás vezes de comparecer aos espectaculos annunciados pela empreza.

Foi isso que se deu com a senhorita Berlendi, que se estreara com a *Mignon*, de tessitura alta indo até a emissão do *dó natural*; para cantar, poucos dias depois a *Carmen*, com uma parte grave, e seguidamente entrar em ensaios da opera *Sansão e Dalila*, mais grave ainda, para a sua voz.¹⁸⁹

Podemos imaginar, ainda, que em muitos dos casos que relatamos acima, o empresário encontrava dificuldades em comunicar o público a tempo, o que gerava uma série de reclamações e a insatisfação dos que pagavam pelas apresentações e se dirigiam ao teatro.¹⁹⁰ Assim, imprevistos chegavam a ser comunicados no próprio saguão do teatro, como em 1891, quando o barítono Fortunato Checchini foi “subitamente accommettido de rouquidão”.¹⁹¹ Em 1895, um aviso colocado na entrada do Theatro Lyrico, com atestado médico anexado, dava notícia sobre doença repentina da soprano Linda Rebuffini:

Affrontando o máo tempo, a humidade e a lama que já invadia tudo, chegámos ao Theatro Lyrico, e logo no vestibulo deparou-se-nos á vista um boletim da empreza communicando moléstia da Sra. Rebuffini, comprovada pelo atestado medico alli exhibido e pedindo por isso desculpa ao publico.¹⁹²

Em todos os casos que relatamos anteriormente, por se tratar de problemas ocasionais e temporários, não verificamos soluções mais drásticas a serem adotadas pelo empresário. Cabe ressaltar que, num tempo em que as garantias de trabalho eram precárias, não eram raros os casos de desligamento de cantores em decorrência de problemas de saúde mais permanentes. Um exemplo nesse sentido foi a enfermidade que impediu o tenor Piero Schiavazzi de se apresentar durante a temporada, sendo então desligado da companhia e mandado de volta para a Europa.¹⁹³ O mesmo teria ocorrido

¹⁸⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 set. 1900, p. 2.

¹⁹⁰ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1900, p. 2.

¹⁹¹ Theatros. *Jornal do Commercio*, 18 fev. 1891, p. 1.

¹⁹² Theatro Lyrico. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 11 nov. 1895, p. 3.

¹⁹³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 out. 1903, p. 3.

com o tenor Scallero da companhia Sansone.¹⁹⁴ Outro artista, ao se adoentar, teria sido sumariamente demitido da companhia lírica.¹⁹⁵

Se por um lado assumimos que as condições de trabalho levavam muitos artistas a serem acometidos por doenças ou fadigas, não podemos deixar de ressaltar um caso em que a artista afirmou estar enferma como forma de justificar uma apresentação ruim. Tal fato foi relatado ironicamente por um cronista:

A Sra. Rebuffini estava enferma, disseram os jornaes no dia seguinte. Não creio. Quem está doente recolhe-se ao leito e manda chamar o medico; não vai para o camarim nem entra em scena. Pelo menos assim faço eu: quando sou atacado de qualquer doença busco a pharmacia e não canto n'esse dia, nem que me rachem – nem de graça, nem a 7\$000 por cadeira.¹⁹⁶

Tal justificativa podia ser útil à própria empresa, para explicar a ausência de uma cantora, por exemplo. Em 1891, Emma Leonardi veio a público, por meio de um jornal, afirmar que não se apresentou porque seus “honorários de artista” não teriam sido pagos, de forma que ela não estava doente como alegado pelo empresário, Luigi Ducci.¹⁹⁷ Ducci, por sua vez, usou do mesmo expediente para responder à artista e dar explicações ao público, ameaçando ainda cobrar em juízo pelas declarações que ela dera à imprensa.¹⁹⁸

Talvez um dos casos mais graves em relação a doenças de artistas líricos no Rio de Janeiro tenha se dado em 1893, com o tenor Gregório Gabrielelesco, que, naquele ano, vinha de Lisboa com problemas na garganta.¹⁹⁹ Chegando à capital brasileira, a doença do cantor adiou a estreia da companhia. Dias depois, Gabrielelesco teria insistido em cantar na estreia da companhia e, ainda não totalmente recuperado, veio a desmaiar no palco.²⁰⁰ Finalmente, aconselhado por médicos, embora tenha melhorado seu estado de saúde alguns dias após a fatídica apresentação,²⁰¹ o tenor decidiu por se afastar dos palcos, tendo a empresa lhe concedido vinte dias de licença.²⁰² Para remediar o desfalque de um de seus artistas principais, a empresa contratou outro tenor, Emilio De

¹⁹⁴ Pallermini e Scallero. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 nov. 1903, p. 2.

¹⁹⁵ Os theatros do Rio. *Almanaque d'O Theatro*. Anno I. Rio de Janeiro, 1907, p. 22.

¹⁹⁶ TONY. Theatros. *Don Quixote*, 16 nov. 1895, p. 7.

¹⁹⁷ LEONARDI, E. Emma Leonardi ao publico. Publicações a pedido. *Jornal do Commercio*, 30 set. 1891, p. 5.

¹⁹⁸ DUCCI, L. Luiz Ducci ao publico. Publicações a pedido. *Jornal do Commercio*, 01 out. 1891, p. 3.

¹⁹⁹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 abr. 1893, p. 2.

²⁰⁰ Lamentavel Occurencia. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1893, p. 2.

²⁰¹ Gabrielelesco. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 jul. 1893, p. 2.

²⁰² O tenor Gabrielelesco. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jul. 1893, p. 2.

Marchi, que chegou alguns dias depois.²⁰³ A temporada se encerrou, sem que o tenor tenha conseguido se restabelecer e voltar a cantar. GabrieleSCO chegou a dar um concerto no Rio de Janeiro em 1894,²⁰⁴ depois de algum tempo fora de cena,²⁰⁵ porém, por ter perdido a voz, continuou em contato com sua profissão, dando aulas de canto no conservatório de Sófia.²⁰⁶

Além das doenças, os artistas, presos muitas vezes a contratos com seus empresários, passaram por constrangimentos que consistiam, em certa medida, como riscos inerentes à sua profissão. Um deles era ficar na cidade, sem recursos para retornar ao seu país de origem, no caso de fuga do empresário – ou seu suicídio, como sucedera com Mancinelli – ou na simples alegação do empresário acerca da incapacidade de pagar os contratados.²⁰⁷ Outra possibilidade era a de se ver desassistido em situações de calamidade ou acidentes, como o incêndio que destruiu o teatro Polytheama, em 1894, deixando o empresário, Giovanne Sansone em estado precário,²⁰⁸ assim como seus artistas, muitos dos quais ficaram apenas com a roupa do corpo, o figurino usado na representação do *Rigoletto*.²⁰⁹ Houve ainda outros constrangimentos, que obrigavam os artistas que se negavam a desempenhar suas funções contratuais. Amalia Bourman, que cantou em companhias no Rio de Janeiro nos anos de 1895 e 1896, quando passou por São Paulo na companhia De Mattia, em 1894, foi intimada à delegacia para prestar esclarecimentos, diante da denúncia apresentada pelo empresário.²¹⁰ Encontramos também um relato sobre agressão sofrida por um maestro que foi parar na delegacia. O autor seria um músico da orquestra, demitido dias antes.²¹¹ Todos esses acontecimentos contribuíam para a fama de que ser artistas lírico, especialmente cantor, era enfrentar uma árdua carreira.²¹² Outra ameaça aos artistas estrangeiros era a possibilidade de virem a ser taxados no Rio de Janeiro, uma vez que estava em discussão, em 1911, um projeto que visava à tributação dessas figuras.²¹³

²⁰³ Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 ago. 1893, p. 2.

²⁰⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 set. 1894, p. 2.

²⁰⁵ GUANABARINO, O. Mephistopheles. Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 jul. 1894, p. 2.

²⁰⁶ GUANABARINO, O. Apollo – Gioconda, Cavalleria Rusticana e Pagliacci, pela companhia lyrica da empresa Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 16 abr. 1906, p. 2.

²⁰⁷ ENRICO. “Guarany”, no Lyrico. Primeiras. *Correio da Manhã*, 25 fev. 1913, p. 4.

²⁰⁸ Concerto Sanzone. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 dez. 1894, p. 2.

²⁰⁹ Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 dez. 1895, p. 3.

²¹⁰ REDONDO, G. Chronica Paulista. *O Paiz*, 18 mar. 1895, p. 1; REDONDO, G. Chronica Paulista. *O Paiz*, 25 mar. 1895, p. 1

²¹¹ Entre músicos. *O Paiz*, 29 nov. 1909, p. 6.

²¹² Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 nov. 1895, p. 2.

²¹³ *O Paiz*, 14 abr. 1911, p. 7.

Os problemas a que nos referimos acima podiam ser sentidos por qualquer membro das companhias líricas, porque todos estavam expostos a condições que poderiam levar ao cansaço e ao adoecimento. Contudo, como percebemos nos relatos citados, os jornais se ocupavam, em grande medida, dos cantores e, especialmente, dos solistas, que eram o grande chamariz das companhias líricas e cujos imprevistos eram mais facilmente sentidos. Outra figura que poderia adquirir certo destaque, o maestro, recebia uma atenção secundária tanto do público quanto da imprensa, com algumas exceções. De maneira geral, o grande público se interessava pelos cantores, mais especificamente, pela virtuosidade, pela capacidade desses artistas em demonstrarem aptidões vocais únicas. Mas uma ópera não dependia do desempenho apenas daqueles que davam sua voz aos personagens. Por esse motivo, iremos discorrer, a seguir, sobre aspectos relativos aos cantores, para, posteriormente, comentarmos alguns fatos apresentados pelos jornais acerca dos demais músicos.

2.3.2 Os cantores líricos no Rio de Janeiro

No que tange ao repertório, assunto tratado no capítulo anterior, observamos que o público apresentava preferências quanto a determinadas óperas. O mesmo ocorria em relação a certos artistas, especialmente aqueles de renome internacional que eventualmente apareciam no período compreendido por nossa pesquisa. Os cantores, sobretudo aqueles que desempenhavam os principais papéis das óperas, eram o centro da atenção, as estrelas dos espetáculos. No que se referia aos cantores líricos que atuavam nas óperas, duas qualidades eram consideradas fundamentais: sua voz, que envolvia basicamente um bom timbre, tessitura, intensidade e homogeneidade; e sua capacidade performática, de interpretação teatral e musical. Dessa forma, um cantor lírico deveria não só cantar, como também dramatizar, interpretar um personagem, tal como o faz um ator.

[...] com o progresso do drama lyrico augmentaram-se as exigencias da scena e hoje não basta o cantor – é necessario o actor, com todos os predicados para se encarregar da difficil tarefa de vivificar um personagem que, fazendo nos esquecer as convenções do drama lyrico, nos dê exacta idéa do realismo dramatico.

Na escola antiga o personagem nada valia, porque a musica só visava o sentido auditivo; e lisongeado este, estava satisfeita a sua missão.

Na ópera moderna, no entanto, o personagem está ligado á structure musical, e delle não se separa nenhum dos elementos da arte dos sons.²¹⁴

Isso porque, como lembra Mallach, a “[ópera] é também [...] e sempre foi desde os seus primeiros dias, *teatro*, uma dimensão de sua história que tem sido dada muito menos atenção, ao menos até os anos recentes”.²¹⁵ Assim, cantar uma ópera não é tarefa das mais simples. Envolve uma técnica complexa, exigindo anos de estudo e experiência, passando para o público a impressão de realizar com facilidade o que, na verdade, demanda grande esforço, longa prática e, além de tudo, capacidade de convencer como ator ou atriz no seu papel. Um cantor de ópera, portanto, deveria concentrar em si uma série de qualidades, começando pela voz. Ao tecer comentários sobre o tenor Franco Cardinali, Oscar Guanabario descreve algumas características que deveriam ser observadas num cantor.

[...] o Sr. Cardinali [...] actualmente tem a felicidade de possuir uma das vozes mais notaveis desse genero.

Escrevemos *felicidade*, e não gloria, porque o maior merecimento do artista em questão é justamente a voz, dom natural, que não lhe custou nada para obtel-a e que só recebeu o cultivo da intensidade.

Para que uma voz se torne intensa, exige uma gymnastica apropriada, o exercicio moderado, porém, repetido e insistente durante muitos annos. A esse respeito satisfaz plenamente este artista que domina a orchestra, mesmo quando esta se reforça com os córos e banda.

Depois da intensidade, observa-se na voz do Sr. Cardinali, uma outra qualidade muito apreciada – o timbre. Esse caracteristico musical tambem é susceptivel de modificação conforme o exercicio a que se sujeita o órgão vocal; mas por hereditariedade, ou por influencia climaterica, é factó conhecido que as vozes mais perfeitas na constituição dos seus timbres são as italianas.

A voz, no entanto, com esses dois característicos, a intensidade e o timbre, entra na musica como verdadeiro material da arte, e representa o papel das cores na pintura.

Na musica, ou antes na arte musical, ha qualidades que não dependendo da natureza são reclamadas na execução dos productos artisticos; mas o que infelizmente se dá, actualmente, no mundo musical, é o dilema: ou a bellissima voz italiana sem a educação artificial apropriada á musica; ou as vozes educadas dos francezes e belgas, sem a belleza natural das vozes italianas.²¹⁶

A apreciação do crítico acerca das qualidades vocais de Cardinali suscita algumas questões a respeito da voz que seriam então bastante debatidas, coadunando-se, inclusive, às disputas entre a música italiana – instintiva, espontânea, natural – contra a

²¹⁴ GUANABARINO, O. Otello. Diversões. *O Paiz*, 20 jul. 1891, p. 2.

²¹⁵ “Opera is also [...] and has been from its earliest days, *theater*, a dimension of its history that has been given far less attention, at least until recent years”. [tradução livre] MALLACH. Op. Cit., p. 199.

²¹⁶ GUANABARINO, O. F. Cardinali. Diversões. *O Paiz*, 05 set. 1889, p. 2.

música “científica”, especialmente da escola alemã, incorporada pela escola “ecclética” francesa, a que se refere Guanabara no trecho acima transcrito. O dilema posto pelo crítico está bem colocado, portanto. As mudanças causadas pela revolução de Wagner na ópera iriam repercutir diretamente não só nos estilos dos compositores a partir de então, como também nas vozes dos cantores que viriam a interpretar essas novas produções operísticas. Na Itália, já nos primeiros anos da última década do século XIX, a escola verista, influenciada pela tradição wagneriana, iria demandar um novo tipo de canto, cujas características centravam-se em certa frieza e na sobriedade da linha vocal.²¹⁷ Esta se contrapunha a estilos italianos considerados por alguns como ultrapassados, por diversos motivos. Um desses estilos era o de Donizetti,²¹⁸ o *bel canto*, típico da primeira metade do século XIX. Luiz de Castro, assinando com um pseudônimo, fazia ressalvas duras à escola italiana, afirmando que “os artistas lyricos italianos” tendiam “para o exaggero, ou forçando a voz ou cortando a phrase musical para armar ao effeito ou menosprezando a intenção do compositor”.²¹⁹ Tais exageros e “desrespeitos” às partituras vinham de uma tradição, mais antiga ainda do que o *bel canto*, em que os cantores interferiam diretamente na composição da obra, de forma que, sobretudo no período barroco, era praxe que os *virtuosi*, grande parte deles *castrati*, “embelezassem” a linha melódica do compositor por meio de floreios e outros ornamentos que não estavam escritos na partitura.²²⁰ “a opera se achava n’um periodo de transformação ou de corrupção em que a virtuosidade dos cantores conseguira subjugar todos os principios e todos os ideaes da arte”.²²¹ Num período em que se prezava pela exatidão da partitura e respeito à criação dos compositores, certamente a virtuosidade, tal como existia séculos antes, seria mal vista, além de anacrônica.

A despeito da questão das escolas italianas, a ênfase da crítica aos cantores italianos parecia recair sobre a falta de estudo dos cantores.²²² Rosselli, em seu livro sobre cantores italianos de ópera, dedicou um capítulo para a análise da formação dos cantores da Itália. Segundo o historiador, os cantores italianos, de maneira geral, tiveram sempre pouco ou nenhum estudo formal de canto, muitos sendo *orecchianti*,²²³ numa tradução aproximada, aqueles que cantavam “de ouvido”, ou seja, que não liam

²¹⁷ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 09 jul. 1891, p. 1.

²¹⁸ Chronica Musical. Theatros. *Diario do Commercio*, 18 jul. 1891, p. 2.

²¹⁹ JUNIOR, L. Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1896, p. 2.

²²⁰ ROSSELLI. Op. Cit., 1995, p. 108.

²²¹ PARLAGRECO, C. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jul. 1896, p. 2.

²²² Theatro S. Pedro – Em matinée – Sonambula, tres actos, de Bellini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1910, p. 5.

²²³ ROSSELLI. Op. Cit., 1995, p. 93.

partituras, apenas reproduziam as melodias que ouviam. Outra característica interessante ressaltada por Rosselli dizia respeito ao analfabetismo de parte expressiva dos cantores italianos, inclusive aqueles da virada do século XIX para o XX. A ideia de que o cantor de ópera seria um indivíduo culto ou proveniente das classes abastadas não era a regra naqueles tempos. Titta Ruffo foi, antes de se tornar o grande barítono, ferreiro;²²⁴ Francesco Tamagno era um dos quinze filhos de um gerente de restaurante em Turim, dez dos quais faleceram de cólera ou tuberculose.²²⁵ Com as mulheres, a situação educacional podia ser ainda mais dramática, em decorrência da sua condição perante a sociedade daqueles tempos. Quando receberam alguma instrução em música, geralmente era dada por algum parente, de maneira que um número expressivo de cantoras vinha de família de artistas. A cantora Adelina Tromben, que esteve no Rio de Janeiro em 1900, contando então dezessete anos, era filha do tenor Egisto Tromben, que estivera em companhias líricas nos anos de 1891 e 1894.²²⁶

Problemas relativos à formação de cantores é uma reclamação que aparece desde os primeiros anos da República. Em 1891, Guanabarro mencionava que a procura por vozes teatrais, que dessem conta do repertório de ópera, era priorizado em detrimento da educação artística do cantor: “Esse defeito [de estilo] é proveniente do abandono da escola italiana, que actualmente procura vozes theatraes sem cuidar da sua educação artistica”.²²⁷ Ainda que as vozes italianas fossem consideradas por alguns críticos, naquela época, as melhores, com melhores timbres²²⁸ e com uma escola de canto mais adaptada ao gosto do público brasileiro – considerando que o estilo de canto alemão da cantora brasileira Amalia Iracema parece não ter agradado²²⁹ – a falta de um estudo mais profundo e o excesso de confiança do artista no talento por si, deixando a dedicação e o treino em segundo plano, fazia que um cantor, por melhor voz que possuísse, não conseguisse alcançar os níveis mais altos da profissão. A respeito de Giuseppe Vilalta, que esteve em temporadas consecutivas entre 1892 e 1896, um cronista afirmava que “infelizmente, não teve a educação necessaria para assegurar-lhe

²²⁴ Idem, p. 100.

²²⁵ Idem, p. 111.

²²⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1900, p. 2.

²²⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 fev. 1891, p. 2.

²²⁸ “[...] por hereditariedade, ou por influencia climaterica, é facto conhecido que as vozes mais perfeitas na constituição dos seus timbres são as italianas” (GUANABARINO, O. F. Cardinali. Diversões. *O Paiz*, 05 set. 1889, p. 2.)

²²⁹ “Essa voz esta bem *impostada*; mas devemos dizer com franqueza que a nossa illustre patricia não é perfeita no estylo, tendo adquirido os defeitos dos cantores allemães – monotonos nos andamentos e insupportaveis nos *portamentos* cantantes com que arrastam as melodias através da sua frieza de povo lymphatico”. (GUANABARINO, O. Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1898, p. 2.)

um lugar de honra na scena lyrica”, permanecendo então como um artista de segunda linha.²³⁰ Contudo, era ainda um tenor polivalente, característica apreciada pelos empresários: “valente Vilalta, que de per si só constitue uma companhia lyrica inteira”,²³¹ dispondo-se, ainda, a cantar seguidas récitas, de modo que foi-lhe sugerido “que descansasse mais e cantasse menos”.²³² Outro tenor, Henri Prevost, que esteve na temporada de 1891, aparentava, aos críticos, “não ter methodo nem estylo de canto”. Além disso, o medo de ser pateado pela plateia fez que o tenor deixasse transparecer o nervosismo, prejudicando sua atuação.²³³ Completava ainda o crítico, acerca desse cantor, que “não basta gritar para agradar; é preciso principalmente cantar”.²³⁴ Também em 1891, uma mezzo-soprano da companhia, Elvira Brambilla, era assim descrita pelo crítico: “sua voz afigurou-se-nos constantemente tremula e incapaz de fixar um som. É realmente deploravel a tendencia de muitos cantores actuaes para adquirirem, por falta de estudo, a voz tremula”.²³⁵ Elvino Ventura, tenor, que esteve em companhias de 1898 e 1899, demonstrava “a insuficiencia dos seus estudos de canto”²³⁶ e, além disso, sofria com excesso de trabalho, cantando noites seguidas. E, como estes, vários outros são citados, associados a um estudo pouco esmerado.

Os críticos buscavam, além de dar suas opiniões acerca das apresentações, orientar os artistas por meio de conselhos. Alguns artistas acatavam as sugestões e buscavam se aperfeiçoar na arte do canto. Foi o que fez Palmyra Ramini, que ao retornar em 1898, demonstrou melhoras na voz, em decorrência dos estudos a que se dedicara na Europa: “Em seguida, foi cantado o rondó da *Lucia*, pela Sra. Ramini, bastante conhecida, mas muito melhorada por estudos conscienciosos que acaba de fazer na Italia sob direcção de bons professores”. A cantora, nessa ocasião, se encontrava em recuperação de uma “febre palustre”,²³⁷ nome dado também à malária.

A formação defeituosa seria a explicação para a escassez de bons cantores na Itália, situação diferente daquela observada nos séculos XVIII até meados do XIX, quando o país despontava em relação à ópera, fornecendo os melhores cantores: “com a falta cada vez maior de cantores de companhias lyricas para todos os pontos da terra, quem tem voz e ouvido, começa logo pelo theatro, em vez de se entregar a um estudo

²³⁰ Polytheama. Foyer. *Diário de Noticias*, 22 dez. 1892, p. 1.

²³¹ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 04 fev. 1893, p. 2.

²³² Companhia Lyrica. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 27 out. 1895, p. 3.

²³³ Theatros. *Jornal do Commercio*, 26 jul. 1891, p. 2.

²³⁴ Idem.

²³⁵ Theatros. *Jornal do Commercio*, 04 set. 1891, p. 2.

²³⁶ CASTRO, L. Rigoletto. *Chronica Musical. A Noticia*, 20 e 30 out. 1898, p. 3.

²³⁷ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 out. 1898, p. 2.

serio, dirigido por professor consciencioso e conhecedor dos segredos da arte dos cantores”.²³⁸ Nesse ponto, os cronistas convergem com a ideia de Rosselli, já apresentada anteriormente: de que os cantores italianos, em geral, não sabiam música e cantavam de ouvido,²³⁹ expondo a falta de estudos de uma boa parte dessa classe artística, sobretudo aqueles que atuavam na periferia do mercado operístico. Outro fator levantado pelos periódicos acerca da dificuldade em encontrar cantores dizia respeito à própria estética da ópera que se alterara nos últimos anos. Se, nos anos de Donizetti, Rossini e Bellini – auge do *bel canto* – as composições buscavam enaltecer a voz e os dotes do cantor, a ópera moderna atribuía menor importância ao canto, buscando um maior equilíbrio entre a parte instrumental e a voz humana, compreendendo a ópera como um conjunto, não um ensejo para destacar as vozes.

A moderna escola lyrica-dramatica possui, não ha a menor duvida, grandes qualidades, predicamentos da maxima valia. Não é, porém, nella que a arte do “bel canto” logra encontrar ensejos frequentes ás suas manifestações. Os modernos musicistas, em seus trabalhos melo-dramaticos, pouca importancia ligam aos cantores; prestam muito mais attenção á estructura symphonica, importam-se muito mais com os instrumentos que formam o corpo orchestral e abandonam quase com ingratitude alias, o melhor, o mais delicado e perfeito, o mais expressivo e eloquente de todos os instrumentos, que é – a voz humana.

Para que um artista possa cantar qualquer opera moderna, basta-lhe ter voz poderosa e bem timbrada, devendo tambem resignar-se a perdê-la em não mui dilatado lapso de tempo. O mesmo não succede com as operas da velha escola: para cantal-as, cumpre que os artistas, além da voz, dotada daquellas qualidades, a tenham regular e acuradamente educada na arte do chamado “bel canto”. Não é qualquer cantor que se atreve a assumir perante um publico entendido em musica, a responsabilidade que lhe advem de um papel em uma das partituras da velha escola.²⁴⁰

Dessa forma, constatava-se que as mudanças ocorridas na própria ópera, quanto ao estilo, repercutiram nas vozes dos artistas. “Os compositores modernos têm recorrido para as modificações das vozes, forçando a critica a crear novas denominações e collocando os artistas em classificações desconhecidas pelos antigos”.²⁴¹ Dessa forma, é possível que a falta de vozes referidas tantas vezes tenha alguma relação com as modificações que estavam então em curso.

²³⁸ GUANABARINO, O. La Gioconda, opera de Ponchielli, estréia da companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1904, p. 2.

²³⁹ Teatro Apollo – Trovador, opera em quatro actos, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 15 abr. 1907, p. 2.

²⁴⁰ No Lyrico. *Gazeta de Noticias*, 08 set. 1907, p. 6.

²⁴¹ GUANABARINO, O. La Gioconda, opera de Ponchielli, na estréia da companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1904, p. 2.

A falta de vozes podia ser em algumas ocasiões usada para justificar as falhas nas contratações realizadas pelos empresários de companhias líricas que vinham ao Rio de Janeiro. Não sabemos ao certo até que ponto a escassez era realmente preocupante, pois os relatos dão conta de que praticamente todos os tipos de voz, feminina ou masculina, vinham escasseando na Itália. Sabemos, pelos relatos dos cronistas e críticos, que um dos maiores problemas das companhias era a dificuldade em encontrar tenores, quer para estrelar ao lado de uma Theodorini – ou seja, um excelente tenor – quer um tenor com recursos bastantes para figurar dignamente numa companhia de segunda ordem. A falta de um tenor – excelente – foi o motivo alegado para o fracasso da companhia de 1891.²⁴² A questão é que, sobretudo em companhias populares, em que havia de se economizar, o interesse maior era por tenores polivalentes, ou seja, aqueles que davam conta do maior número de papeis possíveis, dos mais diversos estilos: “Os emprezarios de companhias lyricas lutam actualmente com grandes dificuldades para obter um tenor capaz de arcar com as exigencias das operas modernas, servindo ao mesmo tempo para o repertorio antigo”.²⁴³ Nesse sentido, era elogiado o baixo Pietro Cesari, que contava então 46 anos: “Essa facilidade de adaptação aos diversos generos de operas da-lhe immenso valor em uma companhia”.²⁴⁴

A dificuldade em achar vozes específicas é citada, como dissemos, em várias ocasiões. Falava-se então que “as grandes vozes e o seu meticoloso cultivo vão desaparecendo”,²⁴⁵ e que “faltavam vozes tipo”.²⁴⁶ Alguns críticos constatavam que as “vozes têm soffrido uma evolução, não existem mais com facilidade typos perfeitamente fixos e caracteristicos, portanto appareceu a necessidade de divisões”. Os typos seriam, interpretando o entendimento citado, as classificações básicas das vozes – soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono e baixo. As divisões, destaca o mesmo crítico, tornaram complexas as maneiras pelas quais se definiam os typos de voz.

Nunca seria demais repetir que as vozes humanas têm, de certo tempo a esta parte, soffrido uma evolução e é preciso ser muito adestrado, para que possa hoje em dia reconhecer nesta ou naquella voz os caracteristicos necessarios para classifical-a neste ou naquelle grupo, dedalo no qual é impossivel

²⁴² Theatros. *Jornal do Commercio*, 26 jul.1891, p. 2.

²⁴³ Os tenores. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 fev. 1893, p. 2.

²⁴⁴ Lucia di Lammermoor. Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jul. 1893, p. 2.

²⁴⁵ Theatro Apollo – Um ballo in maschera, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 11 set. 1908, p. 3.

²⁴⁶ Theatro Apollo – Werther, opera em tres actos, de Massenet. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 fev. 1911, p. 7.

acharem caminho todos aqueles que não tenham na materia um tirocinio de, pelo menos, trinta annos.²⁴⁷

Era, portanto, necessária muita sensibilidade e conhecimento para conseguir determinar classificações vocais, as quais podiam, inclusive, se modificar com o tempo. A cantora Adelina Stehle teve, na opinião do crítico, dificuldades com a Margheritte, do *Fausto*, em virtude da “transformação que começa a operar-se na Sra. Stehle, de soprano ligeiro para soprano dramatico”.²⁴⁸ Mario Roussel, barítono que esteve no Rio de Janeiro em 1904, teria iniciado a carreira como tenor.²⁴⁹ Além disso, as classificações podiam diferir e causar desentendimentos entre críticos e cantores, em virtude da subjetividade inerente a esse processo, que se dava, sobretudo, pela percepção do timbre do artista.

O que caracteriza uma voz e determina sua natureza não é o poder ella ascender ou descender na gamma; não é a sua extensão, mas o seu timbre. Um tenor póde não passar do *sol* e nem por isso deixa de ser considerado tenor, assim como um barytono póde attingir um *lá bemol* ou mesmo um *lá* natural, sem ser por isso considerado tenor, mesmo que chegasse ao dó agudo superior (*dó de peito*).

O Sr. Avedano, que attinge com facilidade o *si natural* e vai mesmo além, tem no entretanto os registros central e grave muito abarytonados e as suas notas agudas são um tanto veladas, presas na garganta; o que denota ou defeito de emissão ou algum vicio de constituição organica da larynge.²⁵⁰

Guanabarinno foi responsável por algumas “correções” desse tipo. Descrevendo a voz de Emilio De Marchi, em 1893, o crítico atestava que ela “[não] é uma grande voz e por isso [De Marchi] não é um tenor dramatico”.²⁵¹ Em outra ocasião, discorreu acerca da classificação vocal dada à cantora portuguesa Judice da Costa, em sua opinião, classificada erroneamente como mezzo-soprano. A explicação do crítico demonstra o quão difícil e subjetivo era esse trabalho de classificar vozes.

No caso presente, em se tratando da Sra. Giudice [sic] da Costa, baseamo-nos no facto de ter sido mal classificada a sua voz e erradamente educada na tessitura de mezzo soprano. Tratava-se de um *soprano antigo*, o soprano para o qual foi escrita a *Norma*, de Bellini, voz essa igual á da nossa patrícia Iracema. Não havendo repertorio para essa voz, que é o ponto intermediario do *soprano dramatico* e o *mezzo soprano*, tal como acontece com o *soprano lyrico*, que tambem é ponto intermediario do *soprano dramatico* e *soprano ligeiro*, os professores procuram as tendencias extremas dessas vozes que,

²⁴⁷ Theatro S. Pedro – I puritani, em quatro actos, de Bellini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 set. 1910, p. 6.

²⁴⁸ Fausto. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 02 ago. 1891, p. 2.

²⁴⁹ GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 ago. 1904, p. 2.

²⁵⁰ Othelo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 jul. 1894, p. 2.

²⁵¹ GUANABARINO, O. Mephistopheles. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 ago. 1893, p. 2.

podendo ser educadas em qualquer das duas escalas, se fixam, por fim, naquella para a qual foi forçada.

Compreende-se que, com um estudo inteligentemente guiado, faceis serão a delocação e a mudança de escala para o repertorio de tessitura mais alta.

Foi o que fez a illustre artista desde que percebeu as vantagens da mudança e o verdadeiro character da sua voz, que, por ser de timbre raro e de extensão pouco vulgar, deu logar a enganos como esse.²⁵²

Além de Judice da Costa, Livia Berlendi e Amedea Santarelli, suas colegas de companhia lírica em 1904, também passaram pela mesma transformação vocal – de mezzo-soprano para soprano dramático –, a qual não era rara ainda que por vezes fosse perigosa, segundo Guanabarino. A referida mudança muitas vezes era efetuada devido à maior demanda por sopranos dramáticos, o que consistia numa grande vantagem para a cantora, aumentando suas possibilidades de emprego.²⁵³ Os exemplos que apresentamos demonstram que a classificação vocal, embora inerente ao universo da ópera, podia causar entendimentos divergentes. As confusões geradas pelas divisões e subdivisões das vozes foram motivo de uma brincadeira na coluna Rabecadas, do jornal *O Paiz*:

Mas o melhor da festa é quando elle diz que a Santarelli é *mezzo-soprano contralto!*

Póde ser.

Mas então o Tanzini é *baixo-tenor*; o Nicoletti é *soprano ligeiro barytono*; a Stehle *soprano fagotte*; a Gabbi *tenor absoluto mezzo-soprano dramático ligeiro* e o Gabrielesco *tenor barytono contralto!*²⁵⁴

De acordo com o que observamos em alguns periódicos, alguns tipos de vozes especificamente pareciam apresentar maior carência. Em relação aos tenores, registramos reclamações do tipo em vários anos. Em 1893, a falta de tenores era mencionada de forma mais genérica.²⁵⁵ No ano seguinte, a escassez de tenores na companhia Verdini acarretava pouca concorrência aos espetáculos: “Por falta de um tenor o publico não vai aos seus espectaculos e não indo o publico aos espectaculos não póde ella mandar vir um tenor”.²⁵⁶ Em uma companhia lírica que esteve no Rio de Janeiro em 1903, um crítico ressaltou seu “luxo”, uma vez que ela possuía três bons tenores em seu elenco.²⁵⁷ Anos mais tarde, em 1908, novamente reclamava-se da falta de vozes agudas masculinas, destacando ser esta uma queixa de todos os empresários.

²⁵² GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 jun. 1899, p. 2.

²⁵³ GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1904, p. 3.

²⁵⁴ 1º VIOLINO. Rabecadas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 ago. 1892, p. 2.

²⁵⁵ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 fev. 1893, p. 2.

²⁵⁶ La Gioconda. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 dez. 1894, p. 2.

²⁵⁷ Theatro Lyrico. *Gazeta de Notícias*, 19 out. 1903, p. 1.; Tosca. Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 21 out. 1903, p. 2.

Neste ano ganhou destaque um concurso de tenores na Europa,²⁵⁸ provavelmente com o intuito de descobrir novas vozes desse naipe. Em 1910, um crítico afirmava serem raríssimos os tenores dramáticos;²⁵⁹ e em 1911, relatava-se, novamente, uma “grande falta de tenores”,²⁶⁰ especialmente para o papel de Almaviva, do *Barbeiro de Sevilha*.²⁶¹ Nos primeiros anos do século XX, Guanabarino atestou que, na Itália, eram apenas quatro os bons tenores em atuação na época: Caruso, Garbini, Anselmi e Bonci.²⁶²

Seriam raras também, conforme alegavam os cronistas que escreviam nos periódicos cariocas, as vozes femininas agudas: soprano dramático²⁶³ e soprano ligeiro²⁶⁴ – de forma que diziam ser reduzida a lista de cantoras de primeira ordem²⁶⁵ –, assim como vozes mais graves femininas, como mezzo-sopranos e contraltos, eram igualmente difíceis de encontrar.²⁶⁶ Esta última era a classificação vocal de Alice Cucini, referida então pelo crítico como voz raríssima.²⁶⁷ Até a escassez de comprimários, artistas que desempenhavam os papéis menores nas óperas, foi motivo de reclamações,²⁶⁸ assim como de vozes infantis no Rio de Janeiro, para algumas óperas que as demandavam.²⁶⁹

Toda a complexidade que envolvia a definição das vozes repercutia no repertório dos cantores e contribuía para a dificuldade encontrada pelas empresas em conseguir montar os elencos. Tais obstáculos não eram privilégio das companhias populares. Mesmo as de primeira ordem demonstravam problemas na hora de escolher seus cantores, pois eles “escasseiam, a ponto das cenas lyricas de primeira ordem se verem

²⁵⁸ Concurso de tenores. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 fev. 1908, p. 7.

²⁵⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Otello, quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 jun. 1910, p. 5.

²⁶⁰ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Iris, opera em tres actos, de Pietro Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1911, p. 3.

²⁶¹ Theatro Apollo – Barbeiro de Sevilha, opera em tres actos, de Rossini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 fev. 1911, p. 5.

²⁶² GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1902, p. 2.

²⁶³ Theatro S. Pedro – “Manon Lescaut”, opera em quatro actos, de Massenet. Primeiras representações. *O Paiz*, 14 out. 1908, p. 5.

²⁶⁴ “Lucia di Lammermoor” – Opera em quatro actos, de Donizette. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 set. 1908, p. 5.

²⁶⁵ AZEVEDO, A. *Rua do Ouvidor*, 01 e 03 out. 1903, p. 2.

²⁶⁶ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Aida, estréia da companhia lyrica italiana da empresa Luiz Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 12 abr. 1906, p. 3.

²⁶⁷ Alice Cucini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 maio 1914, p. 5.

²⁶⁸ “Além deste inconveniente para o bom desempenho da mais querida das operas que o publico fluminense tem ouvido nesta capital, a falta de comprimarios foi sensível e chegou a provocar hilaridade, quando o pagem N.N. se apresentou em scena completamente aphonico e atacado de uma tracheo-laryngite”. (GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1897, p. 2.)

²⁶⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Werther, drama lyrico, em três actos e cinco quadros, de Massenet. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 ago. 1905, p. 2.

em sérias dificuldades para obtel-os”.²⁷⁰ Os jornais da época afirmavam que havia “carencia absoluta de cantores”,²⁷¹ de bons cantores com boas vozes,²⁷² impondo obstáculos a contratação de companhias líricas.²⁷³ A escassez de artistas implicava, naturalmente, a elevação dos cachês, de forma que não há como saber se este era meramente um argumento para justificar o alto valor cobrado pelos ingressos.

É preciso que se saiba, no entanto, que a Italia, verdadeiro mercado de cantores, está de ha muito desprovida de artistas lyricos, e estará durante muito tempo crescendo a procura pelo augmento das emprezas, e diminuindo os elementos disponiveis, de fórma que as exigencias augmentam de modo irritante para aquelles que procuram organizar emprezas. Basta citar um factio para vermos em que pé se acham as condições dos emprezarios. O maestro Anselmi, que nesta capital regeu varias companhias, partiu este anno para o Rio da Prata, ganhando cinco vezes mais do que honorarios que aqui obtinha. Calcule-se agora o que não terá sido a imposição dos tenores, dada a sua falta quasi absoluta e saiba-se ainda que os coristas, razoavelmente pagos por um contrato celebrado em Milão, fizeram greve antes mesmo dos ensaios, exigindo augmento, aliás razoavel, porque viram logo nos primeiros dias de residencia aqui não lhes ser possivel viver sem *deficit*.²⁷⁴

Certamente, a oferta de cantores que tivessem estudo e preparo na arte do canto, como vimos anteriormente, era pequena. Além disso, ao avançarmos no tempo, nos aproximando dos anos finais da *belle époque* – 1909 a 1914 – percebemos um aumento significativo da concorrência da ópera com outros gêneros, especialmente a opereta, que se renovava com compositores austríacos. Esta demandava cantores e atraíam um público maior, tornando-se um mercado muito mais rentável aos artistas. O movimento de cantores líricos que passaram para outro ramo, apesar de não termos encontrado grande número de relatos, é mencionado em alguns momentos. Em 1898, mencionava-se que a cantora de óperas Londina Orlatti saía-se bem numa companhia de *vaudeville*, cantando árias de ópera nos intervalos.²⁷⁵ Judice da Costa, a soprano portuguesa de quem já falamos anteriormente, trocou as óperas pelas operetas. Em 1913, foi contratada pela companhia portuguesa Taveira, especialista nesse gênero. Ela própria teria explicado a um jornalista de Lisboa sua opção.

²⁷⁰ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 set. 1909, p. 3.

²⁷¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – La Gioconda, de Ponchielli. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jun. 1910, p. 4.

²⁷² Theatro Apollo, “Rigoletto”, opera em 4 actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 fev. 1911, p. 5.

²⁷³ A temporada do Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 mar. 1910, p. 5.

²⁷⁴ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Bohême, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 maio 1910, p. 7.

²⁷⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1898, p. 2.

- Porque, como sabe – disse ella – eu nunca cantei opereta. Toda a minha longa carreira a tenho levado a cantar operas – e especialmente Wagner de quem os críticos me inculcam a primeira interprete. Percorri todos os theatros e cantei em todas as linguas.

Mas seduzia-me essa sensação inedita da opereta, genero já agora abraçado por muitas outras artistas da minha classe e que tem o particular attractivo de exigir bons recursos de actriz ao lado de boas gargantas. Embora já hoje se não cante a opera como antigamente, especado ao meio do palco e bracejando á maneira do automato; embora se requisite já *representação* e jogo de scena, especialmente nas operas modernas, o certo é que as exigencias da opereta, nesse particular, são muito mais requintadas e de molde a tentar quem não pretenda apenas mostrar recursos de garganta.²⁷⁶

A voz era, naturalmente, um dos principais predicados em um cantor de óperas. Mas outros eram ainda exigidos, dentre os quais aspectos físicos: uma figura bonita em cena era muito desejável, de maneira que a beleza física consistia em característica importante em um cantor ou uma cantora. Ainda que um cantor de ópera nos remeta, de acordo com a imagem construída no senso comum, a uma figura de silhueta avantajada, a crítica especializada, mesmo nos anos iniciais da República no Brasil, apontava para a necessidade de o cantor ter boa aparência, condizente com o personagem, preferencialmente. Assim, muitos julgamentos que encontramos nos periódicos da época levavam em consideração este aspecto. A substituição de uma cantora por outra na ópera *Otello*, de Verdi, da temporada de 1889, foi considerada positiva tanto em relação à adequação da voz quanto ao tipo físico da substituta: “O papel ganhou, e não pouco com a substituição, visto ser a voz da Sra. Peri mais uniforme e de melhor timbre; além disso o papel de Desdemona exige um physico mais de accôrdo com o desta do que com o daquela”.²⁷⁷ Uma cantora brasileira, Mathilde Cannizares, cuja estreia se deu em 1895,²⁷⁸ era elogiada por sua beleza, a despeito da pouca voz: “Uma qualidade tem ella que é condição fundamental para o successo no theatro: é bonita”.²⁷⁹ Outra cantora, também brasileira, Annita Fontana, teria gerado calorosas manifestações da plateia em virtude de sua beleza; “ella é a mulher mais bonita que o céu e o tecto do theatro do Parque cobrem”.²⁸⁰ Ter uma silhueta elegante era também motivo para elogios. Uma cantora, ao passar pelo norte do Brasil, teria retornado ao Rio de Janeiro com outras qualidades, observadas pelo cronista.

²⁷⁶ Theatros de Lisboa. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 set. 1913, p. 5.

²⁷⁷ GUANABARINO, O. Otello. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 30 ago. 1889, p. 2.

²⁷⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 nov. 1895, p. 2.

²⁷⁹ Theatros. *A Estação – Suplemento Litterario*, Anno XXIV, n. 22, 30 nov. 1895, p. 119.

²⁸⁰ Theatrics. *O Malho*, 02 maio 1903, p. 10.

Ainda mais não foi só na voz que ganhou com a viagem a Sra. de Revers, muito aproveitou também o seu physico, pelo emmagrecimento, devido, naturalmente, a temperatura algum tanto elevada daquellas regiões, que tem, ás vezes, o poder de operar essas transformações sempre de vantagem, de não pequeno monte, para uma artista, dando-lhe mais flexibilidade e donaire ao porte, o que não é para ser desprezado, por dar um certo cunho de elegancia e distincção, que deve, como regra, caracterizar todos os personagens que figuram nas operas, que convem sejam de geito a produzir impressão nos espectadores, de ordem a falar-lhes o mais possivel á imaginação, excitando-lhes a fantasia, a engolpharem-se nas regiões sublimes dos sonhos.²⁸¹

A necessidade de se ter uma boa figura em cena se estendia a artistas secundários, como coristas e bailarinas. Segundo um cronista, que comentava acerca da aparência estética das coristas de uma companhia lírica, assim justificava a preferência da companhia pelas menos belas: “As coristas bonitas são como os passaros: voam...”.²⁸² A opinião do cronista era compartilhada por outros: “Um collega platino [...] nota que as coristas da opera séria são, geralmente feias, e isso mesmo sem conhecer a *escolha* que costuma a chegar a esta capital”.²⁸³ Outro fazia referência às bailarinas: “Pela primeira vez, no Rio de Janeiro, vimos um corpo de baile composto de moças graciosas, quando já estávamos habituados a uma horda de trintonas e avós”.²⁸⁴ Colocações desse tipo eram, às vezes, realizadas acerca dos homens, porém com muito menos frequência. Numa companhia dirigida pelo empresário Sansone, o crítico descreveu, de maneira humorada, o tipo físico masculino que parecia ser requisito para figurar naquele grupo: “O tenor, Villalta, parece ter sido escolhido pelo physico para o elenco da companhia – pois n’essa *troupe* Sansone dá-se um facto curiosissimo: todos os tenores são baixos, e todos os baixos são altos”.²⁸⁵ Outro jornal destacava que o tenor Giuseppe Oxilia, apesar de bom cantor, não possuía uma figura de boa estética: “a sua figura um pouco avantajada em tecido adiposo e mal adstricta ás exigencias da esthetica, collocam-no em situação menos sympathica á apreciação do publico”.²⁸⁶ Em relação ao tenor Enrico Caruso, num periódico há elogios sobre seu desempenho como ator²⁸⁷ e, em outro, críticas à sua figura avantajada:

²⁸¹ Theatro Apollo – Hernani, opera em quatro actos, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 29 set. 1908, p. 2.

²⁸² CASTRO, L. D. Juanita. *A Notícia*, 27 e 28 jun. 1896, p. 2.

²⁸³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 maio 1896, p. 3.

²⁸⁴ GUANABARINO, O. Africana. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 18 jun. 1889, p. 2.

²⁸⁵ TONY. Theatros. *Don Quixote*, 09 nov. 1895, p. 6.

²⁸⁶ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 18 jul. 1891, p. 2.

²⁸⁷ Rigoletto, opera em 4 actos, de Verdi, cantada hontem pela companhia lyrica do empresario Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1903, p. 1.

[...] tivemos a ventura de ouvir um tenor incomparavel, Enrico Caruso, que conquistaria o mundo si não lhe faltasse um pouco de elegancia physica. É gordo e pesado. Na “Manon”, de Puccini, em que “chorou” admiravelmente a aria do final do 3º acto, parecia um velho, contribuindo para esse detestavel effeito uma cabeleira empoadá.²⁸⁸

Como sabemos, a despeito da predição de Arthur Azevedo, Caruso conquistou o mundo, não obstante sua figura não se conformar aos padrões esperados para um artista. Os comentários afetavam a todos das companhias, inclusive um a maestro que exhibia uma cabeleira digna de nota.²⁸⁹ Mas as menções às mulheres parecem mais frequentes. Inferimos que tais observações coadunam, em certa medida, com a percepção da figura feminina na época e certo preconceito em relação às moças que ingressavam na carreira artística. Não por acaso, ao comentar sobre uma cantora lírica brasileira, Amalia Iracema, o jornalista frisasse que ela recebera a permissão da família para seguir esta carreira,²⁹⁰ assim como Clotilde Maragliano, de “fina educação artistica e litteraria”,²⁹¹ que recebia apoio da mãe.

Se tão boa mãi vive ainda, goza neste momento a ineffavel ventura de ver realizado o seu sonho, que era o futuro glorioso da sua adorada Clotilde. Como lhe devem cantar n’alma os applausos da filha!... que feliz deve sentir-se por ter affrontado todos os preconceitos e vencido todas as difficuldades, para fazer uma artista!...²⁹²

John Rosselli afirma que, nos primórdios da ópera, mulheres que se sujeitavam a aparecer nos palcos eram, muitas vezes, cortesãs.²⁹³ Os preconceitos acerca da presença de mulheres em grupos de artistas, misturadas aos homens, persistiram por muitos anos e, dada a tradição portuguesa que chegou ao Brasil, pensamos que a percepção de que uma mulher “respeitável” não deveria fazer parte do meio artístico teria sido mais duradoura. Manuel Carlos de Brito, ao estudar a ópera em Portugal no século XVIII, demonstra que o país não aceitou mulheres nos palcos nem na plateia por um considerável período.²⁹⁴ A abertura de espaço às mulheres se deu lentamente. Uma das primeiras cantoras portuguesas a romper certos preconceitos e a fazer sucesso teria sido Luiza Todi, nascida em 1753. De acordo com uma coluna dedicada à cantora, publicada no jornal *O Paiz*, “sua vida artistica começou aos 19 annos e terminou aos 40. Dahi por

²⁸⁸ AZEVEDO, A. O teatro no Rio de Janeiro em 1903. *Kósmos*, jan. 1904, p. 42.

²⁸⁹ CARINO. Visita aos theatros. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 abr. 1908, p. 4.

²⁹⁰ Uma cantora brasileira. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 out. 1892, p. 2.

²⁹¹ Tilde Maragliano. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jun. 1898, p. 2.

²⁹² AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 15 jul. 1895, p. 1.

²⁹³ ROSSELLI. Op. Cit., 1995, p. 56.

²⁹⁴ BRITO. Op. Cit., p. 50.

diante dedicou-se no lar e apareceu ainda em alguns concertos, mas ficou cega e morreu quasi desconhecida e esquecida em 1833, contando 80 anos”.²⁹⁵ A existência de *castrati* na corte de D. João VI em princípios do século XIX demonstra, em certa medida, a resistência portuguesa em admitir mulheres em certos ambientes artísticos.

Nos jornais cariocas que pesquisamos, as menções a artistas brasileiras do sexo feminino costumavam ser respeitosas e não identificamos qualquer insinuação que pudesse colocar em dúvida a índole dessas mulheres. Contudo, a tutela das carreiras das cantoras por figuras da família – e a menção a esse aspecto – revela que uma moça, naqueles tempos, se desejasse se tornar cantora, devia estar bem assessorada por familiares (pai, irmãos, marido) ficando implícitos os perigos de uma perversão em decorrência da carreira artística.

Retomando nossa reflexão acerca da imagem física dos artistas, verificamos que possuir alguma beleza era um atributo importante, contribuindo para divulgação da companhia. Numa época em que os jornais ainda eram limitados quanto à veiculação de fotografias, os retratos dos artistas líricos eram afixados em vitrines na Rua do Ouvidor,²⁹⁶ e outras vezes eram exibidos nos álbuns vendidos para o público.²⁹⁷ A relação da imagem com a carreira de artista, que se expunha nos palcos, podia ser uma das razões pelas quais se atribuía uma percepção negativa, sobretudo em relação às mulheres que desejavam seguir tal carreira. Havia, de fato, um juízo bastante conservador em relação ao papel da mulher na sociedade, existindo certa desconfiança acerca daquelas que almejavam trabalhar – e o trabalho como artista fazia aumentar tal desconfiança – ao invés de se dedicar ao matrimônio.

Mais um aspecto era preciso considerar ao abordarmos a aparência dos cantores: sua adaptação ao papel que estava a interpretar. Esse consistia em outro critério de avaliação, levando à desaprovação de certos cantores. Em 1891, esse tipo de julgamento apareceu numa crítica, que afirmava que o barítono Fortunato Chechini não estava bem no papel que desempenhava na ópera: “Visivelmente indisposto, ainda, estava além de tudo deslocado, porque, sendo barytono de bravura, não se póde adaptar bem ao papel de rei na *Favorita*, que exige barytono gracioso”.²⁹⁸ O contrário também poderia ocorrer. Um personagem poderia se tornar interessante, caso o artista que o representasse fosse realmente bom, como Helena Theodorini em *Lucrezia Borgia*, de

²⁹⁵ Luiza Todi. Calendario Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jan. 1892, p. 2.

²⁹⁶ Theatrics. *O Malho*, 06 jun. 1903, p. 10.

²⁹⁷ Theatro Lyrico. *O Paiz*, 10 jul. 1905, p. 6.

²⁹⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Diversões. *O Paiz*, 23 fev. 1891, p. 2.

Donizetti: “A Sra. Theodorini, como protagonista, provou, entretanto, de que interesse uma grande artista póde dotar um papel por menos attrahente e mais repulsivo que seja”.²⁹⁹

A questão da representação dramática na ópera pode parecer óbvia, porém não era fácil conseguir cantores que se desenvolvessem como atores. Além disso, ficamos com a impressão de que, apesar dos discursos que valorizavam a dramatização, essa era secundária quando se tratava de artistas líricos. A impressão fica mais evidente ao nos depararmos com a colocação de um crítico de que um *vaudeville*, gênero então considerado inferior, “exige bons actores, dispondo de voz”,³⁰⁰ de forma que a atuação vinha antes da qualidade vocal nesse caso. Em ópera, por outro lado, a voz parecia prevalecer. Em 1901, Guanabario observou uma melhora na parte dramática das óperas, percebendo que os cantores não se ocupavam tão somente do canto, como também da representação cênica. De fato, algumas pesquisas sobre a ópera no final do século XIX ressaltam a preocupação, inclusive das editoras, em oferecer, complementarmente à partitura, um livro com aspectos cênicos que deveriam ser considerados nas montagens.³⁰¹ A própria figura do diretor de cena passou a ser demandada, à medida que a ópera foi assumindo seu caráter teatral,³⁰² especialmente nas últimas décadas do século XIX.

Em regra, e isso foi em tempo motivo de muitos artigos escriptos pelo signatario destas linhas – os artistas da scena lyrica italiana limitavam-se a cantar a sua parte dentro de umas tantas convenções que chegavam ao absurdo e ás contradicções mais flagrantes; ultimamente, esse prejuizo vai tendo correctivo, os papeis vão sendo estudados de accôrdo com as regras estabelecidas, e d’ahi o vermos nessa mesma scena actualmente typos perfeitamente desenhados e muito de accôrdo com os traços psychologicos salientados pela litteratura creadora.³⁰³

A qualidade dos cantores líricos estava, como vimos, associada a seus talentos como cantores e como atores, além dos estudos a que se dedicaram durante seu tempo de preparo para a carreira. Muitas das companhias que afluíam ao Rio de Janeiro, no entanto, eram deficientes quanto a estes aspectos. A companhia de Sansone, da temporada de 1894, foi composta por artistas medíocres, como afirmou um crítico: “O

²⁹⁹ Chronica Musical. Theatros. *Diário do Commercio*, 18 jul. 1891, p. 2.

³⁰⁰ Barbeiro de Sevilha. Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 out. 1894, p. 2.

³⁰¹ MALLACH, A. *The Autumn of Italian opera: from verismo to modernism, 1890-1915*. Boston: Northeastern University Press, 2007, p. 202.

³⁰² Idem, p. 200.

³⁰³ GUANABARINO, O. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 ago. 1901, p. 2.

desempenho foi o que se devia esperar de artistas mediocres quanto á educação musical e pouco notáveis como actores”.³⁰⁴ Além disso, era preciso que o empresário observasse as óperas do seu repertório para então escolher os cantores que iria contratar³⁰⁵ e, além disso, ele próprio devia distribuir os papéis entre os cantores, não deixando que os artistas decidissem qual parte queriam tomar nas óperas.³⁰⁶ Uma reclamação registrada em um dos periódicos pesquisados dizia respeito à falha dos empresários em encontrar uma cantora adequada para o papel de Mimi, da ópera *La Bohème*, de Puccini.³⁰⁷ Um empresário que não se ocupasse desse aspecto corria o risco de levar sua companhia a um desastre. Guanabarro observou, numa apresentação de 1905, que a formação da companhia lírica não estava adequada à ópera escolhida, não possuindo os cantores que se adaptassem aos papéis. Resumiu ele que a companhia era ruim: “Archive-se o Salvador Rosa; e quanto ao resto da temporada parece-nos que é caso de gritar: - Salve-se quem puder!”.³⁰⁸

Diante do que expusemos até aqui, é possível perceber que uma das constatações mais frequentes em relação aos cantores do final do século XIX e início do século XX que visitavam o Rio de Janeiro se referia à qualidade desses artistas, sob vários aspectos. Certamente, os cantores contratados pelas companhias líricas que faziam temporadas na capital brasileira não eram os melhores da Itália, que custavam caro aos empresários. Podemos identificar, de acordo com o que era discutido nos periódicos da época, três grupos de cantores que afluíam com mais frequência à cidade: cantores iniciantes, que vinham buscar no Rio de Janeiro seu batismo artístico, em decorrência da fama atribuída à plateia carioca como reveladora de novos talentos; cantores em final de carreira, cujos sinais de uso prolongado e, não raro, inadequado da voz já se mostravam, depreciando seu valor no mercado da ópera; e cantores classificados como de segunda linha, por terem uma educação vocal falha, ou que sequer teriam estudado canto – como vimos anteriormente – e que, em alguns casos, não dispunham de uma voz privilegiada em timbre e intensidade.

³⁰⁴ Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jun. 1894, p. 2.

³⁰⁵ Theatro S. Pedro – I puritani, em quatro actos, de Bellini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 set. 1910, p. 6.; Palace-Theatre – Tosca, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 out. 1909, p. 3.

³⁰⁶ Theatro S. Pedro – Manon Lescaut, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 out. 1909, p. 4.

³⁰⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Bohême, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 maio 1910, p. 7.

³⁰⁸ GUANABARINO, O. Salvador Rosa. Primeiras representações. *O Paiz*, 09 set. 1905, p. 2.

2.3.2.1 Cantores italianos no Rio de Janeiro: um mercado em crise

Cantores em início de carreira, que precisavam mostrar seu talento, se sujeitavam mais facilmente às dificuldades em vir realizar uma temporada no Brasil. Vale ainda ressaltar as dificuldades por que passavam os italianos no final do século XIX e início do século XX, em relação às condições de vida naqueles tempos. Para aqueles que possuíam alguma voz, fazer-se cantor de ópera era uma maneira de ganhar a vida, ainda que fossem poucos aqueles que conseguiram fazer fortuna e fama com a profissão, comparado à legião de cantores que se lançavam na carreira. O Rio de Janeiro podia ser, então, uma oportunidade em testar o artista, fazer seu “batismo” na arte e, caso o cantor conseguisse agradar a plateia e o crítico, fazer algum nome para experimentar outros públicos, mais promissores: “as companhias lyricas que annualmente nos visitam se compoem [...] de cantores completamente desconhecidos para o publico, muitos dos quais procuram no theatro do Rio de Janeiro os seus melhores atestados para se contratarem nos grandes theatros europeus”.³⁰⁹ Assim ocorreu com alguns dos cantores “descobertos” pelo público fluminense. Emanuel Suagnes, tenor lírico da companhia que passou pelo Rio de Janeiro em 1892, regressado à Itália, estava contratado pelo Scala.³¹⁰ Em 1893, Giovanni Sansone montou sua companhia lírica de segunda ordem com “artistas com a preocupação de agradarem ao auditorio, antes pela demasiada força e prolongação que dão a algumas notas agudas em geral, do que pelo comedimento e naturalidade da expressão; emfim, artistas de uma inexperiencia manifesta no jogo de scena”.³¹¹ Muitos dos que conseguiam a consagração na cidade acabavam não mais retornando, para decepção do público carioca: “Sigaldi tem a sua carreira garantida nesta capital e depois voltará para Europa com o nome feito para nunca mais tornar como tantos outros”;³¹² “Krismer [...] está destinado a ser uma celebridade, que difficilmente voltará ao Rio se... os americanos o ouvirem”.³¹³ Os americanos levavam então a fama de contratarem os melhores cantores da época, como os tenores Enrico Caruso e Bernardo De Muro.³¹⁴ São vários os casos

³⁰⁹ Estréia da companhia lyrica da empresa Milone & C., com a opera Aida, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 04 ago. 1903, p. 1.

³¹⁰ GUANABARINO, O. Tannhäuser. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 out. 1892, p. 2.

³¹¹ Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 out. 1893, p. 2.

³¹² GUANABARINO, O. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 out. 1895, p. 2.

³¹³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Bohême, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 maio 1910, p. 7.

³¹⁴ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Iris, tres actos, de Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 set. 1913, p. 3.

comentados pelos jornais, porém nem sempre essa regra se cumpria. Em 1900, ao mencionar a contratação do barítono Alessandro Arcangeli, que estivera no Rio de Janeiro entre os anos de 1895 e 1897, pensava o crítico que ele não mais viria à cidade, dado o sucesso que obtivera no Scala, em Milão.

O barytono Arcangeli, quando d'aqui partiu para a Italia, depois de haver recebido do publico fluminense enorme somma de applausos, contando um sem numero de ovações provocadas pela sua poderosa voz, que expandia por todo o theatro lyrico, provocou algumas linhas nestas columns em que asseguravamos ter certeza de não mais ouvil-o nesta capital, pois brilhante carreira lhe estava reservada na sua patria.³¹⁵

O maior exemplo de artista em início de carreira que fizera grande sucesso no Rio de Janeiro e, posteriormente, seria considerada uma das maiores cantoras de sua época foi Luisa Tetrzzini, soprano ligeiro, irmã de uma já consolidada cantora lírica, Eva Tetrzzini. Luisa esteve na cidade em duas ocasiões, a primeira, em 1893, como desconhecida e, depois, em 1907, com fama já consolidada. Em 1893, então com 22 anos, a cantora fazia parte de uma companhia mista – a companhia de Raphael Tomba – cantando não somente óperas, mas também operetas e óperas cômicas, num teatro menos prestigioso da capital, o Polytheama Fluminense. Suas performances suscitaram grandes elogios da imprensa,³¹⁶ e previsões sobre a carreira de sucesso que Tetrzzini havia de fazer na Europa: “Jovem, bella, sympathica e genial, como é, acredito que a Sra. Luiza Tetrzzini ainda ocupará o elevado posto, que lhe compete e para que nasceu fadada, na galeria do mundo musical”.³¹⁷ Dissolvida a companhia Tomba, Tetrzzini ainda seguiu, naquele ano, para Juiz de Fora, onde realizou um concerto.³¹⁸ Em seu retorno, em 1907, Luisa já rivalizava com sua irmã em relação à fama,³¹⁹ fazendo parte, então, de uma companhia dita de primeira ordem, organizada por Cesare Ciacchi e Luigi Ducci, que fez temporada no Theatro Lyrico.

Os cantores decadentes ou em fim de carreira foram também muitos. Um deles, o barítono Sante Athos, apareceu em várias estações líricas. Ele esteve no Rio de Janeiro em companhias trazidas por Angelo Ferrari, nos primeiros anos da década de 1880. No período que estudamos, ele cantou em temporadas líricas nos anos de 1894,

³¹⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1900, p. 2.

³¹⁶ Filha do Regimento. Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 jul. 1893, p. 2.; Lucia di Lammermoor. Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jul. 1893, p. 2.

³¹⁷ CHARNACÉ. Semana lyrica. *Cidade do Rio*, 20 ago. 1893, p. 2.

³¹⁸ Companhia Tomba. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 set. 1893, p. 2.

³¹⁹ No Lyrico. *Gazeta de Noticias*, 12 set. 1907, p. 3.

1895, 1898, 1900, 1901, 1902 e 1907. Tentou se tornar empresário, organizando uma companhia popular que se apresentou na passagem do ano de 1901 para 1902. Como cantor, apresentava desgastes na voz. Em 1895, um cronista dizia que Athos “fez bem o Rigoletto e cantou-o correctamente, apesar das devastações que em seu órgão vocal tem feito o tempo, esse inclemente e importuno desmancha prazeres”.³²⁰ Provavelmente, sua voz havia sido castigada pelos anos de trabalho contínuo e poucos momentos para descanso. O crítico do *Jornal do Commercio* partilhava da mesma opinião acerca de Athos, afirmando que “o Sr. Sante Athos não póde fazer milagres porque o tempo é implacavel na sua destruição”.³²¹

Porém, os desgastes provocados pela ação do tempo na voz podiam ser compensados com a experiência adquirida pela vivência na profissão. Em 1895, o *Jornal do Commercio*, ao tratar de Elisa Bassi, soprano, e Clotilde Sartori, mezzo-soprano, afirmava que ambas não estavam em início de carreira, embora o “frescor que lhes falta é sobejamente compensado pela experiencia e pela arte adquirida, quer da scena, quer do canto”.³²² Bassi esteve no Rio de Janeiro em dois anos consecutivos, 1895 e 1896. Sartori, por sua vez, veio à cidade mais vezes: em 1893, 1895, 1896 e 1897. Em 1902, o tenor Pietro Ferrari retornava à cidade, considerado pela imprensa como uma boa aquisição da companhia, ainda que apresentasse fadiga dos órgãos vocais, pelo uso excessivo e muitas vezes abusivo da voz.³²³ Ferrari, que já estivera outras vezes na cidade, desempenhava naquele momento o papel de empresário de ópera em Montevideo.³²⁴ Em 1913, outra reclamação é registrada, acerca de uma artista decadente em companhia lírica.³²⁵ Em regra, diria um crítico, as companhias populares formavam seu elenco com artistas em decadência,³²⁶ ou com artistas novos e sem experiência.

A empreza reuniu, ao que nos parece, um grupo de artistas novos, dispondo de boas e frescas vozes, mas sem a pratica dramatica, sem o conhecimento das tradições de certas operas e, sendo assim, torna-se indispensavel um bom ensaiador, um director de scena que tome interesse pelos artistas, que os tenha como discipulos e que lhes incuta o criterio das representações.³²⁷

³²⁰ TONY. Theatros. *Don Quixote*, 23 nov. 1895, p. 7.

³²¹ Mathilde Cannizares. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 08 nov. 1895, p. 3.

³²² Companhia Lyrica. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 27 out. 1895, p. 3.

³²³ GUANABARINO, O. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 nov. 1902, p. 2.

³²⁴ Noticias. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jul. 1902, p. 2.

³²⁵ Carmen, opera de Bizet. *Jornal do Brasil*, 19 fev. 1913, p. [número da página ilegível].

³²⁶ Theatro Recreio – Tosca, opera em tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 mar. 1913, p. 4.

³²⁷ GUANABARINO, O. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 out. 1902, p. 2.

Talvez uma das maiores cantoras que esteve no Rio de Janeiro em fim de carreira tenha sido Hariclée Darclée. Foram dois anos consecutivos, em 1902 e 1903, quando já contava mais de 40 anos de idade. Em 1902, sua primeira passagem, foi saudada com grande expectativa pela imprensa, que lançava dúvidas sobre a capacidade de Sansone em trazer a artista durante uma crise que arruinara a cidade.³²⁸ Darclée era então bastante conhecida na Europa, passando triunfantemente nos maiores teatros,³²⁹ tendo sido a criadora de alguns papéis importantes, como a *Tosca*, de Giacomo Puccini, em 1900, e, anos antes, a Odaléa, da ópera *Condor*, de seu amigo Carlos Gomes,³³⁰ a quem homenageou em uma récita: “Darclée foi coroada em scena; vendo, porém, á esquerda do palco, o busto de Carlos Gomes, tirou de sua cabeça aquelle symbolo e collocou-o sobre a frente do maestro brasileiro”.³³¹ Ainda que sua voz, na avaliação de um crítico, tivesse perdido o “viço da mocidade”,³³² a cantora não desapontou seus admiradores. A crítica destacava que Darclée se comparava a Adelina Patti, sendo ainda muito requisitada por empresários na Europa.³³³ Exaltaram-se seus dotes de atriz e sua experiência no palco, ainda que, vez ou outra, alguns defeitos fossem percebidos, como no caso da *Traviata*:

Comtudo, ella tem um pequeno defeito, para não dizer um grande defeito, que naturalmente não é privativa da sua interpretação da *Traviata*; nas passagens de mais *bravura*, bamboleia violentamente o corpo de um para o outro lado, acompanhando o rythmo da musica. Isso, que nada tem de artístico, me aborrece tanto como certos tenores que ficam na ponta dos pés para emitir uma nota alta.³³⁴

No papel da Mimi, protagonista da *Bohème*, não conseguiu alcançar seu melhor desempenho, esquecendo algumas partes do papel que tantas vezes interpretou.³³⁵ A despeito dessas ressalvas, que refletiam em certa medida a alta expectativa levantada a seu respeito, a passagem da cantora pelo Rio de Janeiro em 1902 foi tranquila. Ao deixar a capital brasileira, Darclée publicou carta na imprensa, agradecendo ao público pelo carinho a ela dedicado.³³⁶ Naquele mesmo ano, retornando de Buenos Aires rumo a Milão, fez uma escala no Rio de Janeiro, desembarcando para visitar a cidade. Dentre os

³²⁸ GUANABARINO, O. Hariclée Darclée. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1902, p. 2.

³²⁹ Idem.

³³⁰ GUANABARINO, O. Darclée. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 set. 1902, p. 2.

³³¹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 set. 1902, p. 2.

³³² AZEVEDO, A. A Darclée. *O Paiz*, 15 set. 1902, p. 1.

³³³ GUANABARINO, O. Hariclée Darclée. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1902, p. 2.

³³⁴ AZEVEDO, A. A Darclée. *O Paiz*, 15 set. 1902, p. 1.

³³⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 out. 1902, p. 3.

³³⁶ Hariclée Darclée. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 out. 1902, p. 3.

locais por que teria passado, visitou o Real Gabinete de Leitura, deixando sua assinatura no livro de visitantes.³³⁷ No ano seguinte, Darclée esteve novamente no Rio de Janeiro, passando por uma situação bastante difícil quando o empresário, Sansone, fugiu sem arcar com os compromissos assumidos com o público e os artistas. A cantora tomou para si a responsabilidade de honrar dívidas com os assinantes, enfrentando ainda a greve da orquestra e a recusa do tenor principal em cantar.³³⁸

Mas não somente artistas famosos em decadência vieram ao Rio de Janeiro entre 1889 e 1914. Embora muito menos frequentes, o público carioca teve a oportunidade de ver e ouvir cantores consagrados quando estavam, ainda, no auge de suas carreiras. Iremos analisar, no próximo tópico, quem foram esses artistas e os comentários tecidos a respeito deles, durante suas temporadas na então capital brasileira.

2.3.2.2 *Os grandes cantores no Rio de Janeiro*

Para certo número de cronistas, o público do Rio de Janeiro deveria se contentar em receber companhias formadas por cantores sem grande nomeada: “Obter uma razoável média na execução, empregando artistas discretos, parece o plano adotado, o que já é bastante nas condições em que nos achamos actualmente”.³³⁹ Também vimos que alguns cantores de grande fama, como Hariclée Darclée, vieram à cidade quando já se encontravam na curva descendente de suas carreiras. Contudo, não queria isso dizer que a capital brasileira, nos primeiros anos da República, recebera tão somente cantores famosos que estavam em decadência.

A primeira delas, Elena Teodorini (ou Helena Theodorini, grafia que prevalecia nos jornais da época), veio ao Rio de Janeiro em 1891, recebendo constantemente boas críticas por suas apresentações. Ela contava então 34 anos, e teria iniciado sua carreira em 1877, passando por grandes cidades europeias, como Milão, Londres, Paris, Turim e Moscou, além de ter se apresentado em outros continentes (Alexandria e Estados Unidos).³⁴⁰ Era considerada uma cantora experiente, no auge de sua carreira. Antes de chegar ao Rio de Janeiro, teria feito uma temporada gloriosa no São Carlos, de

³³⁷ Darclée. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 out. 1902, p. 2.

³³⁸ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 nov. 1903, p. 2.

³³⁹ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jun. 1896, p. 2.

³⁴⁰ Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 abr. 1891, p. 2.

Lisboa.³⁴¹ Sua contratação pelo empresário Luigi Ducci fora divulgada pela imprensa do Rio de Janeiro em nota publicada em abril daquele ano:

Dizem-nos de Lisboa que a eminente cantora Helena Theodorini foi contratada para a primeira estação lyrica desta cidade, tencionando partir para aqui n'um dos primeiros paquetes de junho.
Afiçam-nos ainda que a celebre diva foi assim preferida ao ex-rouxinol Adellina Patti.³⁴²

Sua passagem pela cidade foi relativamente tranquila. Encontramos somente uma polêmica envolvendo a cantora, a respeito de, supostamente, ter se recusado a cantar a ópera de Carlos Gomes, *Condor*. Em carta, publicada em francês pelo jornal *O Paiz*, Theodorini alegava que os boatos eram mentirosos, uma vez que a ópera do compositor brasileiro constava de seu contrato.³⁴³ Ela reafirmava, então, que se encontrava indisposta, e que sua atuação na *Africana*, dias antes, poderia comprovar que a artista passava por problemas que demandavam alguns dias de descanso.³⁴⁴ Além dessa indisposição, Theodorini chegou a sofrer um acidente durante um ensaio:

Hontem, por ocasião do ensaio geral da *Cavalleria Rusticana* no theatro Lyrico, foi a atriz Theodorini victima de uma quéda quando subia uma escada; soccorrida por um medico que se achava no theatro, este verificou a existencia de uma contusão na mão direita, porém sem gravidade.
A empreza, á vista deste accidente, resolveu não dar hoje espectaculo, mas sim amanhã, em 21ª récita de assignatura com aquella mesma opera.³⁴⁵

Infelizmente, a maioria das críticas escritas por Oscar Guanabarro no jornal *O Paiz*, relativas às apresentações de Theodorini, foram recortadas do original que gerou o microfilme e a versão digitalizada disponível no sítio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Conseguimos, entretanto, uma descrição bastante elogiosa elaborada por Luiz de Castro, que embora escrevesse para outro periódico, teve seu texto publicado n' *O Paiz*.

Theodorini, com a sua voz perfeitamente educada, de um bello timbre e de uma affinação irreprehensivel, possui uma excelente escola e é uma artista em toda a accepção da palavra. Não se limita a cantar o que o maestro

³⁴¹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 maio 1891, p. 2.

³⁴² Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 abr. 1891, p. 2.

³⁴³ Ao relembrar do incidente, anos mais tarde, Theodorini reafirmou seu problema de saúde e relatou, com saudosismo, aquela temporada de 1891. (Os grandes dias da arte brasileira. *A Noite*, 23 jul. 1920, p. 1.)

³⁴⁴ Helena Theodorini. *O Paiz*, 13 ago. 1891, p. 1.

³⁴⁵ Diversões. *O Paiz*, 09 set. 1891, p. 2.

escreveu; estuda, compreende e incarna-se no personagem, chegando por vezes a estabelecer no nosso espirito a duvida se devemos mais admirar a cantora distincta se a atriz consummada, que tão bem nos transporta aos tempos em que se passa a acção, fazendo-nos amar com ella o objecto de sua paixão ou a odiar com toda a força e a tomar parte na vingança que deseja. Theodorini arrasta-nos, subjuga-nos e commove-nos. É o grande dom, o grande poder dos escolhidos da arte, a alma dos talentos privilegiados e dos escolhidos e que Theodorini possui em elevado grão.³⁴⁶

Descrições como a que transcrevemos acima nos são de grande valia, sobretudo num tempo em que se começavam a gravar – de forma precária e com qualidade limitada – as vozes de alguns cantores. Além disso, esse texto consegue nos apresentar um tipo ideal de cantor, ou seja, uma idealização dos atributos que deveriam compreender a figura do artista, que não visam apresentar a realidade, mas sim servir como um parâmetro,³⁴⁷ bem como as características que o diferenciava dos demais. Por último, há de ser destacado que Luiz de Castro seria, já naquela época, um grande crítico da ópera italiana, assim como da escola a ela vinculada, filiado que era ao pensamento wagneriano. Outra manifestação importante a respeito da cantora foi feito pelo *Jornal do Commercio*, cujo cronista de iniciais G.M., assim tratou da companhia lírica daquele ano: “se acha entre nós uma regular companhia lyrica que consta com uma celebridade feminina (Helena Theodorini), uma das tres ou quatro cantoras perfectas do mundo”.³⁴⁸

Em seu benefício, ocorrido em 22 de setembro de 1891, a artista ganhou vários presentes, oferecidos por figuras da alta sociedade, assinantes, casas comerciais etc.,³⁴⁹ e demonstram o valor da cantora perante seu público carioca. Theodorini viria a residir no Rio de Janeiro anos mais tarde, onde se dedicou ao ensino de sua arte.³⁵⁰ Foi professora de Bidu Sayão (1902-1997), um dos maiores nomes do canto lírico brasileiro do século XX.³⁵¹

Dois anos após a passagem de Theodorini, que não teria mais retornado ao Rio de Janeiro como cantora,³⁵² pelo menos até 1914, a cidade teria a ocasião de presenciar

³⁴⁶ CASTRO, L. Helena Theodorini. Os Huguenotes. *O Paiz*, 07 set. 1891, p. 2.

³⁴⁷ WEBER, M. A objetividade do conhecimento nas Ciências Sociais. In.: COHN, G. (org.); FERNANDES, F. (coord.). *Weber*. São Paulo: Ática, 2003, p. 106.

³⁴⁸ G.M. A proposito do theatro Lyrico. Folhetim do *Jornal do Commercio*. *Jornal do Commercio*, 09 ago. 1891, p. 1.

³⁴⁹ Theatros. *Jornal do Commercio*, 24 set. 1891, p. 2.

³⁵⁰ Os grandes dias da arte brasileira. *A Noite*, 23 jul. 1920, p. 1.

³⁵¹ OSBOURNE, C. *Dicionário de ópera*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983, p. 349.

³⁵² Theodorini passou pelo Rio de Janeiro no ano seguinte, estando presente a uma apresentação da companhia lírica regida por Marino Mancinelli. Segundo seu relato, alguns estudantes teriam ido ao seu camarote e pedido que ela cantasse o *Condor*, de Carlos Gomes, o que não pôde ser atendido pela cantora

o surgimento de uma grande cantora, Luisa Tetrazzini, que retornaria à capital brasileira em 1907, já como uma grande estrela do mundo operístico. Irmã de uma importante prima dona, Eva Tetrazzini, que esteve no Rio de Janeiro em 1893, Luisa excedeu Eva, tomando-lhe o lugar no rol das maiores cantoras de ópera de todos os tempos. Sua temporada em 1907 foi realizada na companhia organizada por Cesare Ciacchi, ao lado de outra grande soprano, Emma Carelli, que estivera na cidade em duas outras ocasiões – em 1900 e 1903 –, e do tenor Giovanni Zenatello, assim como Carelli em sua terceira vez no Rio de Janeiro.

Carelli veio pela primeira vez ao Rio de Janeiro em 1900, contando então apenas 23 anos, retornando ainda pelo menos mais três vezes: em 1903, ao lado de Caruso, em 1907 e em 1914, como diretora da companhia³⁵³ cujo empresário era seu marido, Walter Mocchi, com quem se casou em 1898.³⁵⁴ Carelli contava em seu currículo importantes papeis em teatros da Europa, tais como Desdemona, do *Otello*, ao lado de Francesco Tamagno, e como Tatyana, em que estreou a versão italiana da ópera russa de Tchaikowsky, *Yevgeny Onegin*.³⁵⁵

Quando veio ao país em 1903, Carelli já era então conhecida do público,³⁵⁶ recebendo da audiência feminina especial carinho.³⁵⁷ Sua vinda fora noticiada inclusive na Itália, dada sua popularidade na época.³⁵⁸ Uma ocorrência que se deu durante sua permanência nesse ano revela um aspecto relativo ao repertório dos artistas que é importante ser mencionado. A companhia previa apresentações da *Manon Lescaut*, de Puccini, que fora encenada pela soprano Bice Adami, uma vez que esta ópera não fazia parte do repertório de Carelli. O público reclamou que a grande soprano não estivesse escalada nesta ópera, prejudicando a outra cantora, que se sentiu preterida, criando certa prevenção em relação ao público.³⁵⁹ Rosselli, em seu estudo sobre os empresários de ópera na Itália, esclarece que “os cantores principais possuíam, cada um, cantor ou cantora, seu repertório de talvez vinte papeis, podiam pedir pelo direito de escolher em quais óperas apareceriam e, por sua vez, podiam ser demandados a cantar ‘seus’ papeis

na ocasião, por estar com viagem marcada para São Paulo, onde cantaria na temporada lírica daquela cidade. (Os grandes dias da arte brasileira. *A Noite*, 23 jul. 1920, p. 1.)

³⁵³ Companhia lyrica italiana. *Artes e Artistas. O Paiz*, 01 jul. 1914, p. 4.

³⁵⁴ Biographia de Emma Carelli. *Rua do Ouvidor*, 01 e 03 out. 1903, p. 8.

³⁵⁵ MACY, L. (Ed.) *The Grove Book of opera singers*. New York: Oxford University Press, 2008, p. 75.

³⁵⁶ Lyrico. *Artes e Artistas. O Paiz*, 08 set. 1903, p. 2.

³⁵⁷ OSSANI, O. Le nostre preferenze artistiche. *Rua do Ouvidor*, 01 e 03 out. 1903, p. 3.

³⁵⁸ VITA, D. N. Ella parte. *Rua do Ouvidor*, 01 e 03 out. 1903, p. 7.

³⁵⁹ *Manon Lescaut*. Primeiras representações. *O Paiz*, 19 set. 1903, p. 2.

em curto prazo”.³⁶⁰ Contudo, no Rio de Janeiro, essa regra não era observada, o que causou a estranheza no incidente que citamos acima. Ao deixar o Rio de Janeiro, deu uma récita popular, com preços reduzidos.³⁶¹

O parceiro de Carelli na temporada de 1903, Enrico Caruso, certamente foi o mais famoso nome da ópera a estar no Rio de Janeiro no período entre 1889 e 1914. O famoso tenor contava 30 anos quando veio à cidade pela primeira vez (viria novamente depois de 1914) e estava no auge de sua carreira, prestes a ser contratado pelo Metropolitan de Nova Iorque, para onde seguiria após sua curta estada no Rio. Na capital brasileira, Caruso daria apenas quatro récitas especiais de assinatura. Suas récitas foram anunciadas a preços altos, ensejando um verso do tradicional Gavroche:

Lyrico
Queres ouvir o Caruzo?
Puxa da bolsa os cordeis!
Faze do cobre um caro uso,
E gasta vinte mil réis!³⁶²

Sua chegada à cidade foi bastante comentada, e no mesmo dia o cantor se dirigiu ao teatro para os ensaios. No jornal *O Paiz*, a notícia da chegada do cantor não se deu na coluna Artes e Artistas, na qual se faziam os anúncios desse tipo, relativos aos artistas que aportavam na cidade. A pequena nota aparecia na primeira página, imiscuída a outros acontecimentos de relevo, relativos à política e à economia.³⁶³ A estreia dele no Rio de Janeiro, naquele ano, redimiou a companhia lírica, que vinha se apresentando mal desde a primeira récita. Os periódicos reverberavam que, finalmente, depois de muitos anos, uma companhia lírica trazia ao Rio de Janeiro um cantor capaz de fazer o público reviver as grandes glórias de Tamagno, Gayarre, Marconi e Cremonini.³⁶⁴ Caruso foi assim descrito após sua estreia:

Caruso tem a voz muito facil e de timbre muito sympathico. Commoveu-se diante do publico, um publico desconhecido para elle e tido como um dos mais exigentes; não póde occultar essa agitação que domina todos os artistas intelligentes e que têm uma reputação a zelar – medo, sim, dizemos bem,

³⁶⁰ “Leading singers had each his or her repertory of perhaps twenty parts, could ask for the right to choose which operas they would appear in, and could in turn be asked to appear in ‘their’ parts at short notice”. [tradução livre] (ROSSELLI. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 169-170.)

³⁶¹ Emma Carelli. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 set. 1903, p. 2.

³⁶² GAVROCHE. Lyrico. *O Paiz*, 24 ago. 1903, p. 1.

³⁶³ Caruso. *O Paiz*, 06 set. 1903, p. 1.

³⁶⁴ Rigoletto, opera em 4 actos, de Verdi, cantada hontem pela companhia lyrica da empreza Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1903, p. 1.

medo – não do público, mas do seu nome, da fama que o precedera e era forçoso manter e assegurar logo às primeiras notas.³⁶⁵

Sua curta permanência foi suficiente para demonstrar que o artista era, além de uma grande estrela, um cantor carismático. Elogiou publicamente a companhia e a cidade, dando a entender a um cronista que retornaria no ano seguinte – o que não ocorreu: “extremamente satisfeito com o público do Rio de Janeiro e, segundo deixou transparecer, caso não o fiquem muito as temporadas que vai realizar, por contrato já firmado, voltará no próximo ano, a encantar-nos com a sua voz arrebatadora”.³⁶⁶ Distribuiu autógrafos, uma mania da época segundo um jornal,³⁶⁷ mostrando-se bastante atencioso a quem vinha pedir-lhe uma recordação. Em relação ao público, buscou satisfazer suas vontades, repetindo a famosa ária “La donna è mobile”, do *Rigoletto*, três vezes numa mesma récita.³⁶⁸

Mas a temporada de Caruso não foi perfeita. Problemas com o maestro, Arturo Bovi, que não estaria em condições de se igualar artisticamente aos cantores contratados prejudicaram em certa medida o desempenho da companhia.³⁶⁹ A experiência obtida nesse caso teria rendido, no entanto, bons frutos para a temporada seguinte, de forma que o empresário se conscientizara da necessidade em contratar um bom maestro: “A lição, porém, foi proveitosa; a empresa reconheceu, afinal, que uma companhia lírica não se pode mover sem um regente digno desse honroso título”.³⁷⁰ Quanto a Caruso, o cantor não teria ido bem no primeiro ato da *Tosca*,³⁷¹ embora tal fato não tenha maculado sua imagem. Depois de sua passagem pelo Rio de Janeiro, apareceram, nos anos seguintes, mais notas sobre Caruso nos jornais. Uma dessas notas dava conta de que Caruso estaria em São Francisco, nos Estados Unidos, quando a cidade foi devastada por um grande terremoto, em 1908.³⁷² Outra mencionava um talento pouco

³⁶⁵ Idem.

³⁶⁶ O embarque de Caruso. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 set. 1903, p. 2.

³⁶⁷ Na sala e nos bastidores. Lírico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 21 out. 1903, p. 2.

³⁶⁸ *Rigoletto*, ópera em 4 actos, de Verdi, cantada hontem pela companhia lírica da empresa Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1903, p. 1.; AZEVEDO, A. O teatro no Rio de Janeiro em 1903. *Kósmos*, jan. 1904, p. 42.

³⁶⁹ *Aida*, ópera de estréia da companhia lírica da empresa Sansone, instalada no teatro Lírico. Primeiras representações. *O Paiz*, 16 out. 1903, p. 2.

³⁷⁰ GUANABARINO, O. *La Gioconda*, ópera de Ponchielli na estréia da companhia lírica da empresa Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1904, p. 2.

³⁷¹ *Tosca*, ópera em 3 actos, de Puccini, cantada ante-hontem no teatro Lírico pela companhia da empresa Sansone. Primeiras representações. *O Paiz*, 22 out. 1903, p. 1.

³⁷² Um artigo de Caruso. *O Paiz*, 08 jul. 1908, p. 6.

conhecido do tenor, que gostava de desenhar caricaturas,³⁷³ e, em 1909, noticiava-se que o cantor havia passado por uma cirurgia na laringe.³⁷⁴

No ano seguinte à passagem de Caruso, esteve no Rio de Janeiro o tenor Giovanni Zenatello, o qual teria começado a carreira como barítono, outro caso de mudança de voz.³⁷⁵ Não era a primeira vez que o tenor se apresentava na cidade, uma vez que estivera na temporada em 1902 e faria novamente em 1907. Porém, em seu retorno no ano de 1904, as comparações com Caruso foram inevitáveis, se saindo bem nas comparações estabelecidas. Guanabardino, inclusive, fez questão de registrar em uma de suas críticas que o tenor recebeu aplausos onde não os conseguira Caruso.³⁷⁶ Nessa ocasião, o tenor contava então 28 anos.

Tão famoso quanto Caruso, no entanto, o barítono Titta Ruffo é reconhecidamente, ainda hoje, um dos maiores nomes da ópera. Ao contrário do que ocorrera com o tenor, que fora contratado para dar algumas récitas especiais numa companhia já montada, Ruffo veio para o Rio de Janeiro em companhia montada exclusivamente para as apresentações do cantor. Da mesma forma, o repertório fora escolhido de acordo com as óperas em que o barítono se destacava, tais como *Don Pasquale*, de Donizetti; *Rigoletto*, de Verdi; *La Bohème* e *Madama Butterfly*, de Puccini; *Hamlet*, de Thomas; e *Barbeiro de Sevilha*, de Rossini. Nesta última, a propósito, apresentava-se Ruffo como o maior Fígaro que se tinha conhecimento.³⁷⁷ Todas as óperas desse repertório tinham bons papéis de barítono, muitas vezes o protagonista, o que não era tão comum nas óperas. Os barítonos representavam, comumente, os vilões ou antagonistas aos tenores e sua parte era, não raro, secundária.

Com a inauguração do Theatro Municipal, em 1909, abriu-se um novo tempo para a ópera na capital brasileira, em que os nomes célebres da cena lírica passaram a constar com maior frequência nos programas das companhias líricas. A soprano Rosina Storchio e o barítono Riccardo Stracciari foram contratados para a temporada oficial do teatro em 1912. Storchio era então bastante famosa na Europa, contando 36 anos. Certo que não era nova, mas ainda não estava no declínio de sua carreira. Sua contratação foi muito bem recebida pela crítica:

³⁷³ Idem.

³⁷⁴ *O Paiz*, 21 ago. 1909, p. 4.

³⁷⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1902, p. 2.

³⁷⁶ GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1904, p. 3.

³⁷⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Barbeiro de Sevilha, opera em tres actos, de Rossini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 out. 1911, p. 3.

Quantas vezes, e durante quantos annos, não liamos nos jornaes do Rio da Prata e nas revistas musicaes de quasi todos os paizes da Europa o nome de Rosina Storchio cercado de grande admiração, provocando extensos artigos cheios de calorosos elogios, registrando applausos freneticos e ovações prolongadas; quantas vezes, diziamos, não invejavamos o publico de Buenos Aires, que ouvira varias e successivas vezes o canto dessa artista que com inata facilidade conquistava a universalidade de seu nome, sempre respeitado nos meios artisticos e aureolado com o titulo de celebridade mundial!

Passaram-se muitos annos e a sua fama, sempre crescente, mantinha-se ao longe; apesar de transitar pelas nossas aguas territoriaes; porfim, quando menos esperavamos, perdidas já todas as esperanças, a empreza teatral organizou em Roma a companhia para o Costanzi, cuja estação terminada daria logar á *tournée* America do Sul, incluindo no programma a nossa capital.

A curiosidade do publico satisfiz-se; mas a digna artista, portadora de um nome tão conhecido, talvez não se tenha contentado, a si propria, nem reconhecido na recepção que lhe fez o auditorio do Municipal, o mesmo entusiasmo que tem provocado em tantas outras platéas, inclusive na do Scala de Milão, cantando a *Sonnambula*, e no Costanzi, exhibindo-se na *Traviata*, opera escolhida para sua estréa no Rio de Janeiro.

A fama, num artista cantor, é muitas vezes motivo para decepções recíprocas, porque ambas as partes interessadas esperam mais do que conseguem obter. O tempo, augmentando o valor do artista, não desiste da sua acção corruptora, de modo que os velhos conhecimentos renovam os seus contatos e aceitam os idolos que nasceram sob os seus olhos, sem perceber as modificações fataes que a impiedade desse mesmo tempo imprime a tudo quanto nasce e cresce, aguardando o seu percurso eterno, enquanto a vida dos mortaes descamba pelo plano inclinado da decadência que conduz á morte.³⁷⁸

No longo trecho que transcrevemos acima, desvela-se o entusiasmo causado pela estreia de Rosina Storchio no principal palco da capital brasileira. No texto, imiscuem-se a contemplação da apresentação com a admiração que beira à idolatria, reforçando a impressão causada pela chegada dessa cantora na cidade. Já em relação ao barítono Stracciari, que divide a mesma crítica com Storchio, o crítico parece retornar a seu centro racional, e com um pouco mais de comedimento, assim retrata o cantor:

Com relação ao barytono Ricardo Stracciari, indubitavelmente a primeira figura da companhia e actualmente cotado a par do proprio Titta Ruffo, é grato ao exigente cronista desta folha declarar que temos nesta capital um artista digno dos applausos do publico, que tem recebido com o mais justo entusiasmo os melhores barytonos do mundo.³⁷⁹

Além desses artistas, que receberam da imprensa longos comentários, outros cantores importantes do período passaram pelo Rio de Janeiro. Tomando como referência a listagem de cantores de ópera elaborada pelo *Grove*, podemos ainda

³⁷⁸ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – La Traviata, quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1912, p. 5.

³⁷⁹ Idem.

acrescentar Gemma Bellincioni, soprano, que esteve na cidade em 1910; Emilio De Marchi, tenor, em 1893, 1894 e 1900; Adamo Didur, baixo, em 1898, 1901 e 1904; Antonio Pini-Corsi, barítono, em 1905; Eva Tetrzzini, soprano, em 1893; para citarmos apenas alguns.

2.3.3 *Maestros, orquestra, coros e bailados*

De acordo com um crítico, uma companhia lírica era de montagem complexa e possuía então duas forças: os coros e a orquestra.³⁸⁰ Desde a criação da ópera na Itália, a orquestra, que já consistia uma das bases do gênero, foi ganhando novos atributos e mais volume. Se num primeiro momento ela era composta basicamente por uma orquestra de cordas, e um baixo contínuo, com Wagner ela ganha proporções até então inéditas. Com os coros, algo semelhante também ocorre, à medida que as produções grandiosas demandavam coros igualmente vigorosos. O próprio Wagner considerava esse conjunto fundamental e muitos dos coros de suas óperas se tornaram célebres. Verdi também compôs partes corais para suas óperas que se tornariam famosas, tais como o “Va pensiero”, da ópera Nabucco.

Dessa forma, ao organizar a montagem de uma companhia lírica, o empresário deveria obrigatoriamente escolher os músicos que comporiam essas duas forças, considerando ainda o repertório que sua companhia tinha por objetivo encenar. Para óperas de Wagner uma grande orquestra e um grande coral eram fundamentais para que a execução estivesse de acordo com a partitura original, gerando todos os efeitos previstos pelo compositor. Por sua vez, óperas mais antigas demandavam outro tipo de composição orquestral e de coros, de maneira que todos esses aspectos deveriam se avaliados pelo empresário, auxiliado muitas vezes pelo maestro contratado para a regência. Para o empresário, ainda, era importante ressaltar que, quanto maior a orquestra, maior o número de músicos e maior o orçamento da companhia. Por isso, como vimos no capítulo anterior, percebemos que algumas vezes houve adaptação da parte orquestral das óperas cantadas no Rio de Janeiro, para que se adequasse a sua orquestração à realidade orçamentária e de pessoal da companhia.

³⁸⁰ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – “Parsifal”, tres actos, de Ricardo Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 jul. 1914, p. 4.

O nosso publico quer, nas companhias lyricas, em primeiro logar, uma boa orchestra dirigida por um maestro habil.

Nas condições em que nos achamos, era impossivel organizar uma grande orchestra, não só porque a actualidade não dá margens ás emprezas para que ellas possam acreditar que as suas despesas sejam cobertas com as receitas da concurrencia, como tambem porque ha falta de artistas para se preencherem os claros que ali se notam.³⁸¹

Assim, como a maioria das companhias que afluíam à cidade eram populares, a orchestra e as massas corais que traziam (ou montavam) ao Rio de Janeiro eram reduzidas, reduzindo por conseguinte a variedade e originalidade dos repertórios. Em 1891, a orchestra da companhia dirigida pelo maestro Gama Malcher contava apenas com trinta professores de orchestra e 28 coristas, ressentindo a falta de violinos.³⁸² Outra companhia, de 1896, apresentava o mesmo problema: sua orchestra contava apenas com trinta homens.³⁸³ E assim encontramos muitas outras, em anos distintos.³⁸⁴ Em 1898, a esse respeito, o crítico, ao pontuar que a orchestra da companhia estava incompleta, acrescentava que o público vinha notando mais a orchestra, o que seria um sinal de amadurecimento diante da arte: “O publico fluminense, já sufficientemente conhecedor das bellezas da parte symphonica das operas, começa a ligar ás orchestras do theatro Lyrico grande importancia”.³⁸⁵ Por isso, pedia Guanabario, que os empresários deveriam ser mais cuidadosos com a orchestra, as quais eram sempre insuficientes e defeituosas nas companhias líricas.

A censura, neste ponto, portanto, não será por nos usada; mas, no entanto, ha uma questão relativa ás companhias lyricas, que tem sido desprezada, e vem a ser a constituição das orchestras ás quaes o publico liga maxima importancia sem se aperceber, comtudo, e justamente *por falta de elementos de comparação*, que taes orchestras são não só insufficientes para o ambiente lyrico em que actuum, como defeituosas.

Uma campanha nesse terreno seria perfeitamente justificavel, tanto mais que temos retrocedido em vez de caminhar.

Ainda não tivemos o prazer de ouvir uma orchestra em que, pelo menos, encontrem oito violoncellos; mas habituamos o ouvido ás exigencias de quatro, que quasi sempre são imprescindiveis, e d’ahi certo mal estar quando um trecho escripto para esses instrumentos é arbitrariamente repartido ora com as violas, ora com os contrabaixos.

[...]

³⁸¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jul. 1901, p. 2.

³⁸² Theatros. *Jornal do Commercio*, 18 fev. 1891, p. 1.

³⁸³ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 out. 1896, p. 2.

³⁸⁴ GUANABARINO, O. Aída. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 jun. 1898, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jun. 1899, p. 2.; GUANABARINO, O. La Gioconda – opera de Ponchielli, na estréa da companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. *O Paiz*, 31 jul. 1904, p. 2.; GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Aída, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 set. 1909, p. 3.; Opera lyrica no Recreio. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 mar. 1913, p. 3.

³⁸⁵ GUANABARINO, O. Estréa da companhia lyrica. Aída. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 jun. 1898, p. 2.

Não quer isso dizer que estejamos com má orquestra; apenas encetamos sobre ella uma discussão, que servirá para estabelecer as bases de uma campanha futura nesse terreno.³⁸⁶

Além da mudança relativa ao número de instrumentos necessários à orquestra, outro fator que se modificou consideravelmente no percurso histórico da ópera foi em relação ao papel dessa orquestra no conjunto da obra. Se num primeiro momento ela era um mero acompanhamento aos cantores, em Wagner a orquestra assume papel de protagonista, estando os cantores submetidos a ela. Muitas vezes, nas óperas wagnerianas, a execução das melodias cabia à orquestra, que recebera um tratamento especial do compositor alemão e que mudaria a sua relação com o público. Por isso, tantas vezes se fala no estranhamento diante da ópera wagneriana, uma vez que a audiência de ópera na capital brasileira estava acostumada à ópera italiana, que dava grande destaque aos cantores e seus recursos vocais.

Foi considerando todos os aspectos que relatamos acima, que decidimos tratar separadamente a questão dos conjuntos – orquestra e coros, além dos bailados – ainda que fossem poucas as vezes que tivemos acesso à informação de quem as compunha individualmente. Com exceção dos maestros, figura saliente e fundamental da orquestra – embora recente em se tratando de óperas, conforme afirma o estudo de Mallach³⁸⁷ – os músicos de orquestra são sempre tratados em seu conjunto – professores de orquestra – bem como os coros – massas corais ou coristas. Além disso, Rosselli destaca que esses artistas foram sempre tratados como conjunto, de forma que tal característica lhe dava certa força de reivindicação diante do empresário, ainda que este usasse das condições precárias dessas figuras para minar possíveis manifestações: “Coristas sempre foram um grupo aparte, imbuídos de uma forte e pronta solidariedade que encontrou expressão em barganhas coletivas quando era possível, embora a maioria deles fosse também muito pobre para recusar serem alistados como quebradores de greve”.³⁸⁸ Não por acaso, vemos frequentemente que as greves em companhias líricas envolviam principalmente as massas orquestrais e corais.

Em relação às orquestras das companhias líricas no Rio de Janeiro, um dos aspectos que mais evidenciados é a concorrência da ópera com outros gêneros, especialmente no que tange à disputa por pessoal. Uma reclamação constante nos

³⁸⁶ GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico. Artes e Artistas. O Paiz*, 10 jun. 1899, p. 2.

³⁸⁷ MALLACH. *Op. Cit.*, p. 192.

³⁸⁸ “Chorus singers were always a group apart, imbued with a rough and ready solidarity that found expression in collective bargaining when it was at all possible, though most of them were also too poor to refuse enlistment as strikebreakers”. (ROSSELLI. *Op. Cit.*, 1995, 203.)

jornais da época refere-se à falta de professores de orquestra disponíveis na cidade para suprir a demanda das companhias líricas.³⁸⁹

Não é nem podia ser numerosa a sua orchestra; não só por motivos de ordem economica como pela necessidade de manter certo equilibrio com as forças de scena; assim como não foi facil arregimentar todos os elementos oschestraes para o desempenho de grandes operas, sabido, como é, que os nossos professores passam muitos mezes sem se reunirem para a excução symphonica e que vivem desanimados pelos theatros tocando enfadonhas partituras de magicas e revistas.³⁹⁰

E quando eles existiam, não estudavam suas partes em casa e se atrasavam para os ensaios, prejudicando assim o desempenho de toda a companhia.³⁹¹ Isso acontecia porque as orquestras na cidade se reuniam para executar óperas apenas três meses do ano,³⁹² ficando nos demais a se dedicar à “música banal”.³⁹³ Assim, para poder sobreviver, os músicos não podiam depender somente da ópera: “todos os musicos precisam de ganhar o pão, tocando em festa de igreja e nos theatros”.³⁹⁴ Cabe ressaltar que o Rio de Janeiro, nos últimos anos da Monarquia, bem como nos primeiros da República, era uma cidade extremamente cara, sendo recorrentes as reclamações acerca do alto custo de vida na capital: “É que a vida no Rio de Janeiro é extremamente cara”.³⁹⁵ Um exemplo das consequências do encarecimento da vida foi o caso de um músico português, o violinista Pereira da Costa, que decidiu retornar a Portugal em virtude desse aspecto.³⁹⁶

Há muitos annos, talvez 16, senão mais, que este artista chegou ao Rio de Janeiro, onde só encontrou difficuldades e embaraços para manter sua numerosa familia, por meio de uma arte que sómente por excepção pôde ser rendosa, onde, como aqui, a instrucção artistica é considerada como vaidade ou mesmo recreio de gente rica.³⁹⁷

Para conseguir sobreviver na cidade, os professores de orquestra trabalhavam a maior parte do ano em outros teatros, tocando em orquestras de gêneros teatraes

³⁸⁹ Barbeiro de Sevilha. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 out. 1894, p. 2.; GUANABARINO, O. Companhia lyrica italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1895, p. 2.

³⁹⁰ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1895, p. 3.

³⁹¹ CASTRO, L. A Antonio Arroyo. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 11 jan. 1898, p. 2.

³⁹² GUANABARINO, O. Estréia da companhia lyrica. Aída. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 jun. 1898, p. 2.

³⁹³ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 jun. 1897, p. 2.

³⁹⁴ TORRES, D. Musica. *Revista Illustrada*, jul. 1890, p. 3.

³⁹⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Bohême, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 maio 1910, p. 7.

³⁹⁶ Concertos Pereira da Costa. Diversões. *O Paiz*, 09 nov. 1889, p. 2.

³⁹⁷ Pereira da Costa. Concertos. Diversões. *O Paiz*, 09 nov. 1889, p. 2.

diversos, cujas exigências de estudo e técnica eram muito menores do que aquelas necessárias para as óperas ou concertos sinfônicos. Por isso as reclamações acerca da precariedade da qualidade dos músicos arregimentados na própria cidade. Ademais, as companhias líricas, sendo sazonais, necessitavam dos músicos por tempo determinado, pagando valores muitas vezes inferiores, devido às limitações de público e, conseqüentemente, de orçamento a que eram submetidos. Tudo isso concorria para acentuar as dificuldades apontadas pelos críticos e cronistas em relação à montagem das orquestras.

Se quiséssemos ser exigentes devíamos começar pela orchestra, notando em primeiro lugar, a parte de oboe desempenhada por um clarinete em si bemol, com insuportável sacrificio dos efeitos de timbres orchestraes; mas é preciso que se saiba que dois ou tres oboistas existentes no Rio de Janeiro têm emprego nos theatros fluminenses e que não deixam o serviço effectivo pelo provisorio.

No 1º acto foi supprimido o côro de meninos; mas onde ir buscal-os quando o nosso instituto musical está transformado em dotador de prendas ao bello sexo e cujas discipulas procuram ali uma arte de recreio?

Houve na parte orchestral verdadeiros desastres, como na fuga do final do 1º acto; mas o que podemos nós exigir de uma orchestra que passa annos inteiros a tocar numeros avulsos de revista ou quadrilhas e polkas nos intervalos de peças dramáticas?³⁹⁸

A precariedade das orquestras no Rio de Janeiro passava ainda pela ausência das orquestras sinfônicas. Críticos como Oscar Guanabarro foram incisivos em suas colunas em relação à necessidade de se investir na formação de uma orquestra de músicos brasileiros ou residentes no país, com a finalidade de implementar os concertos sinfônicos. A criação e manutenção de um grupo de músicos que formassem a orquestra sinfônica seria uma forma, inclusive, de dar emprego aos músicos que ficavam desamparados quando as companhias de ópera e operetas deixavam o país, depois de suas temporadas.³⁹⁹ Como veremos com maior atenção em capítulo posterior, a instituição dessa orquestra podia, ainda, contribuir para a “educação artística do povo”, uma das metas visadas pelo grupo de intelectuais que debatia na imprensa sobre o modelo a seguir nesse sentido. Ainda que o governo não demonstrasse interesse em investir na formação de uma orquestra sinfônica, parecendo considerar suficiente a manutenção do Instituto Nacional de Música, nem por isso iniciativas emanadas da sociedade deixaram de existir. Uma delas, o Centro Sinfônico Leopoldo Miguez, foi

³⁹⁸ Carmen. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 out. 1894, p. 2.

³⁹⁹ *O Commentario*, jan. 1904, p. 77.

uma tentativa em montar uma orquestra sinfônica no Rio de Janeiro em 1910.⁴⁰⁰ Houve ainda iniciativas eventuais, as quais não estavam vinculadas ao projeto de longo prazo, que reuniam professores de orquestra residentes no Rio de Janeiro. A primeira que encontramos nos jornais data de 1891, quando se juntaram 150 músicos para um concerto.⁴⁰¹ Anos depois, por ocasião da morte de Carlos Gomes, organizou-se um concerto em sua homenagem em que constavam apenas músicos residentes no Rio de Janeiro.⁴⁰² Outro concerto importante se deu em 1897, quando 490 músicos tocaram em homenagem às vítimas⁴⁰³ de Canudos. Nessa ocasião, o cronista fez menção aos concertos-monstro de Gottschalk, músico norte-americano que ficou célebre no Brasil ao organizar concertos com vários músicos tocando ao mesmo tempo.⁴⁰⁴

Diante dessa dificuldade, era comum que as empresas recrutassem uma parte dos professores de orquestra na Europa⁴⁰⁵ – quando não totalmente, especialmente as companhias ditas de primeira ordem. Além de tudo, a percepção dos críticos era de que as orquestras existentes no Rio de Janeiro eram deficientes,⁴⁰⁶ ora necessitando de reformas,⁴⁰⁷ de forma que a falta de orquestra – seja essa falta em sentido literal, seja em decorrência da qualidade precária dos músicos – figurava como uma das dificuldades

⁴⁰⁰ Theatro Municipal. *O Paiz*, 25 jun. 1910, p. 5.

⁴⁰¹ Congregação Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 nov. 1891, p. 2.

⁴⁰² GUANABARINO, O. Homenagem da corporação musical. Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 out. 1896, p. 2.

⁴⁰³ Compreendia-se naquela época como vítimas de Canudos não os sertanejos, mas os militares que morreram ou se feriram gravemente naquela contenda. Os concertos em questão procuravam angariar fundos para ajudar as famílias desses militares, inexistindo menções acerca das vítimas do Arraial. A forma de tratamento da imprensa em relação a este conflito reflete a visão da época, denunciada por Euclides da Cunha em *Os Sertões*.

⁴⁰⁴ Cf. PEREIRA, A. R. Os afetos do intelectual romântico nas notas de um pianista: Louis Moreau Gottschalk na Corte Imperial. XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis: UFSC/UDESC, 2015, disponível em <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433816370_ARQUIVO_2015ANPUHA_snotasdeum_pianistaAvelino.pdf>. Acesso em 04 mar. 2017.

⁴⁰⁵ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1892, p. 2.; AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 27 ago. 1900, p. 1.; Estréia da companhia lyrica da empresa Milone & C., com a opera Aída, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 04 ago. 1903, p. 1.; Companhia Lyrica. *O Paiz*, 21 ago. 1905, p. 2.; CASTRO, L. Tournée Tita Ruffo – Rigoletto. Notas de musica. *A Notícia*, 04 e 05 out. 1910, p. 3.

⁴⁰⁶ Recreio. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 ago. 1901, p. 2.; Iris, opera em 3 actos, libreto de Illica, musica de Mascagni, cantada ante-hontem no Lyrico pela companhia da empresa Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 25 set. 1903, p. 1.; GUANABARINO, O. Damnação de Fausto, legenda em 4 partes, de Heitor Berlioz, pela companhia lyrica da empresa Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 set. 1904, p. 2.

⁴⁰⁷ GUANABARINO, O. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 out. 1902, p. 2.

encontradas pelas companhias líricas.⁴⁰⁸ Em 1909, chegou-se a cogitar não haver companhia lírica por esse motivo:

Acresce que a orchestra de Buenos Aires não quer nem lhe conviria vir ao Rio de Janeiro dar dez unicas récitas, deixando lá os seus interesses, e, como actualmente não ha possibilidade de se formar aqui uma orchestra para tão poucas representações, ficamos definitivamente sem opera este anno, a menos que a empreza Rotoli & Billoro não traga uma companhia popular, para o S. Pedro, em setembro.⁴⁰⁹

A dificuldade de se contratar músicos residentes no Rio de Janeiro em número suficiente fazia que as orquestras que costumavam acompanhar as companhias líricas, em sua maioria, fossem formadas, em grande parte, por músicos estrangeiros. Ainda assim, elas costumavam ser, no que se refere ao aspecto qualitativo, muito ruins – constatação que era extensiva aos coros, os quais sofriam das mesmas dificuldades, ou seja, pouca ou nenhuma disponibilidade de bons coristas na própria cidade.⁴¹⁰

Além dos problemas relativos aos músicos, outro problema acometia as orquestras que vinham da Europa. Os instrumentos musicais sofriam também com o clima quente e úmido do Rio de Janeiro. Os instrumentos de madeira eram os mais afetados. A umidade e o calor da cidade provocavam mudanças nos materiais de que eram compostos os instrumentos, tais como a dilatação ou a contração, afetando, sobretudo, a sua sensível e delicada afinação.⁴¹¹ As condições de asseio dos teatros também interferiam na execução das orquestras. Em uma ocasião, relatada comicamente pela coluna “Visita aos theatros” (dedicada a fazer comentários jocosos sobre as apresentações teatrais da cidade) a poeira dos violinos fazia os músicos espirrarem:

Falei em humidade e calor e não citei a poeira; mas os violinos que ficam juntos da sua estante, os spalas, esses espirram de minuto em minuto, e elle, o Fradinho [maestro Frattini], muito delicadamente, não se esquece do *Domínus tecum*, ao que eu accrescento – *etiam tecum*. Pois os espirros são provocados pelas coegas da poeira nas sonoras narinas dos professores, e se aquella cabelleira [do mesmo maestro] não vier abaixo, os musicos estarão sujeitos a uma nova fórmula de pneumonia profissional, e por isso quem não se aproxima d'elle é o – CARINO.⁴¹²

⁴⁰⁸ A outra dificuldade, apontada por Guanabarinno, dizia respeito ao alto risco das empresas se desmantelarem repentinamente, deixando os artistas – e o público – no prejuízo. (GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Aída, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 set. 1909, p. 3.)

⁴⁰⁹ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1909, p. 4.

⁴¹⁰ CASTRO, L. Theatro Municipal: La Tosca. Notas de musica. *A Noticia*, 09 e 10 ago. 1910, p. 3.

⁴¹¹ GUANABARINO, O. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 nov. 1902, p. 2.

⁴¹² CARINO. Visita aos theatros. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 abr. 1908, p. 4.

Foi em virtude do problema com as orquestras das companhias líricas que Luiz de Castro, em 1905, decidiu que sua companhia lírica traria à capital da República uma orquestra de primeira ordem, assim como um corpo de coros mais bem preparado. A prioridade foi dada à composição da orquestra, de modo que os artistas contratados para compor as figuras principais do elenco eram secundários na montagem da companhia. Dessa forma, contratou-se na Itália a maior parte dos músicos que a comporiam (dos 67 músicos da orquestra, 54 viriam daquele país). Quanto aos coros, todos os coristas (em número de 70 vozes) foram trazidos da Itália, os quais chegariam ao Rio de Janeiro previamente ensaiados.⁴¹³ A companhia organizada pelo *Syndicato Lyrico* era, então, a companhia mais completa e volumosa que teria vindo à cidade desde 1889.⁴¹⁴ Em relação à orquestra, a primeira providência foi contratar um bom maestro. O escolhido fora Luigi Mancinelli, que viria pela primeira vez à América do Sul.⁴¹⁵ O maestro ficaria encarregado da montagem da companhia, escolhendo os artistas na Itália.⁴¹⁶ Apesar das duras críticas desferidas por Guanabario aos artistas da companhia, a orquestra de Mancinelli era excelente, de forma que o maestro teria conseguido dar alguns espetáculos de primeira ordem.⁴¹⁷

De fato, a presença de um bom maestro consistia em grande ganho para a orquestra. O maestro, ou regente, era uma figura relativamente recente na conformação das companhias de ópera italianas. Conforme relata Mallach, a função começou a existir, nas óperas italianas, a partir do século XIX. Antes disso, na Itália, a orquestra era comandada pelo *capo d'orchestra* e *primo violino*, cujo objetivo principal era marcar o tempo. O *capo d'orchestra* podia, eventualmente, ter alguma participação na preparação do espetáculo.⁴¹⁸ No século XIX, a função do maestro na ópera ganhou maior destaque com Franco Faccio (1840-1891), regente do Scala de Milão a partir de 1871, que fazia grande nome. Seguiram-se a ele Arturo Toscanini (cuja estreia na posição se deu no Rio de Janeiro), Luigi Mancinelli (que veio ao Rio de Janeiro em 1905, conforme vimos acima), Leopoldo Mugnone e Edoardo Mascheroni (que passou

⁴¹³ Syndicato Lyrico Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 maio 1905, p. 2.

⁴¹⁴ Companhia Lyrica. *A Notícia*, 20 e 21 maio 1905, p. 2.

⁴¹⁵ Luigi Mancinelli. *O Paiz*, 26 jul. 1905, p. 1.

⁴¹⁶ PANGLOSS. *O Dia. O Paiz*, 02 mar. 1905, p. 2.; Syndicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Notícias*, 08 maio 1905, p. 2.; Companhia Lyrica. *A Notícia*, 02 e 03 jun. 1905, p. 2.; JOHN. A companhia lyrica. Passeios e visitas. *A Notícia*, 20 e 21 jul. 1905, p. 2.; Companhia Lyrica. *A Notícia*, 21 e 22 ago. 1905, p. 2.

⁴¹⁷ GUANABARINO, O. Maestro Mancinelli. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 set. 1905, p. 2.

⁴¹⁸ MALLACH. Op. Cit., p. 192.

pelo Rio de Janeiro na temporada de 1900).⁴¹⁹ Foram esses os regentes que serviam como parâmetro, um modelo a ser seguido. Conforme Guanabario,

[um] regente [...] não se avalia pela serenidade ou agitação no momento de conduzir a sua orchestra, e sim pelas qualidades de *ensaiador*, *revelada* nos ensaios; como acompanhador, como interprete, dando unidade de execução entre os seus jurisdicionados; estabelecendo o equilibrio entre as massas, evitando os balanços, prevenindo as hesitações nas entradas, encorajando os professores, sabendo corrigir as partes erradas, sabendo ler e reduzir as partituras de orchestra, possuindo um ouvido que divida a sua atenção por todos os executantes, capaz de organizar um espectáculo lyrico com os elementos de que dispõe a companhia, tendo autoridade para ensinar a todos, sendo *virtuose*, harmonista com pratica de côros, e tudo isto remexendo-se ou não, pulando, dansando ou perfilado.⁴²⁰

Guanabario, que era músico e professor de piano, iria insistir na necessidade de acompanhar, na qualidade de crítico, os ensaios das companhias líricas para poder, então, julgar o trabalho realizado por essas figuras:

Os regentes de companhias lyricas revelam-se nos ensaios, e foi por isso que procuramos vel-o em exercicio, amoldando a orchestra á sua vontade, procurando tornal-a maleavel, ductil, e obediente a todos os caprichos de artista musico representando a unidade interpretativa de uma opera”.⁴²¹

A revolta do crítico d’*O Paiz* contra as medidas adotadas por Luiz de Castro em relação à companhia do *Syndicato Lyrico* pode-se explicar, em parte, pela proibição em acompanhar os ensaios. É importante destacarmos que a questão dos ensaios era, de fato, levada a sério pelo crítico. Encontramos menções a eles mesmo antes da companhia do *Syndicato*. Seria nesses momentos que Guanabario verificava a autoridade do maestro, tanto no aspecto da liderança, quanto no que tangia ao conhecimento musical, que asseguravam a confiança dos professores de orquestra em seu regente. Neste quesito, recebera elogios um regente de companhia lírica popular, que surpreendeu a todos pela qualidade dos espetáculos. Tratava-se de Oscar Anselmi, da companhia montada por Billoro em 1906: “temos a accentuar que a sua presença na direcção da actual companhia lyrica é uma garantia para os artistas e para o publico e,

⁴¹⁹ Idem, p. 193.

⁴²⁰ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Rigoletto, quatro actos, de Verdi. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1910, p. 5.

⁴²¹ GUANABARINO, O. La Gioconda, opera de Ponchielli, na estréa da companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1904, p. 2.

portanto, o ponto de convergência da confiança dessas duas partes interessadas nos espetáculos”.⁴²²

Antes de Luigi Mancinelli aparecer no palco do Theatro Lyrico, seu irmão mais velho já havia feito nome no Rio de Janeiro. Marino Mancinelli veio para o país pela primeira vez em 1892, recebendo boa indicação – um jornal o citava como sendo o sucessor de Faccio.⁴²³ Sua fama positiva foi engrandecida pelos elogios tecidos por Guanabario, que fazia questão de ressaltar o capricho com que o maestro então se dedicava às apresentações. Segundo o crítico, Marino Mancinelli não permitia que uma ópera mal ensaiada fosse levada à cena, zeloso que era por sua reputação.⁴²⁴ A experiência obtida com o maestro à frente da orquestra demonstrava, em certa medida, aquilo que mencionamos anteriormente, acerca da importância do maestro para que a orquestra se saísse bem nas apresentações. Quando o substituto de Mancinelli, o maestro Gioachino Wehils, assumiu a batuta em uma récita, o comportamento da orquestra não fora o mesmo observado quando o titular estava à frente. “A simples mudança do regente, Mancinelli pelo seu substituto o Sr. Wehils, aliás senhor do seu officio e seguro na condução da opera, fez desaparecer a seriedade daquelle conjunto”.⁴²⁵ Marino Mancinelli voltou ao país em duas outras temporadas. Em sua última estação lírica, em 1894, Mancinelli atuou como regente e empresário. O final dela foi tão trágico quanto muitas das óperas que regeu: com o seu suicídio, nas dependências do Theatro Lyrico, resultado dos problemas financeiros que sua empreitada vinha enfrentando.⁴²⁶ Quando esteve no Rio de Janeiro anos mais tarde, em 1905, Luigi fez questão de visita o túmulo do irmão.⁴²⁷

Edoardo Mascheroni, considerado um dos grandes maestros de ópera de seu tempo, esteve no Rio de Janeiro na temporada de 1900. Foi recebido com grande entusiasmo pela imprensa, que dizia – mais uma vez – que Mascheroni era o sucessor de Faccio, além de ter sido o maestro escolhido por Verdi para a estreia do Falstaff.⁴²⁸ Sob sua batuta, a orquestra conseguiu se sobressair nas apresentações, chegando a ser

⁴²² GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Aída, estréia da companhia lyrica italiana da empreza Luiz Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 12 abr. 1906, p. 3.

⁴²³ GUANABARINO, O. Ao Publico. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 jul. 1892, p. 2.

⁴²⁴ GUANABARINO, O. Rigoletto. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 ago. 1892, p. 2.; GUANABARINO, O. Hebréia. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 out. 1892, p. 2.

⁴²⁵ GUANABARINO, O. Favorita. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 out. 1892, p. 2.

⁴²⁶ Marino Macinelli. *O Paiz*, 04 set. 1894, p. 1.

⁴²⁷ Luiz Mancinelli. *A Notícia*, 25 e 26 jul. 1905, p. 1.; Luigi Mancinelli. *O Paiz*, 26 jul. 1905, p. 1.

⁴²⁸ GUANABARINO, O. Maestro Mascheroni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 ago. 1900, p. 2.

considerada como o grande sucesso de uma das noites de espetáculo.⁴²⁹ Até determinado momento daquela temporada, o empresário, Giovanni Sansone, contabilizava os sucessos conseguidos por sua companhia, formada por grandes nomes, incluindo o de Mascheroni.

O empresario Sansone está radiante, mas tão calmo e tão ponderado no merecido triumpho, que não quiz vir á scena ante-hontem, apezar da insistencia com que foi chamado. Este retrahimento parecia dizer:
- Não; ainda é cedo; ainda não quero ser julgado; façam o favor de esperar pelo resto...⁴³⁰

O resto, por certo, ainda estava por chegar, porém não era o esperado. O paraíso do empresário viria a se transformar num verdadeiro inferno. O sucesso da companhia se devia, em grande medida, à presença do maestro e dos dois maiores cantores da companhia: Emilio De Marchi e Emma Carelli. Havendo esses dois últimos deixado a companhia para retornar à Europa, a perda de interesse do público foi inevitável.⁴³¹ A situação se agravava em virtude da crise bancária que então assolava a cidade, provocando comedimento de uma parte dos frequentadores do Lyrico, que preferiram evitar gastos com o teatro, sobretudo após a partida dos dois cantores principais. Com isso, a companhia acumulou prejuízos, que culminaram na greve da orquestra e de alguns solistas.⁴³² Como balanço dessa experiência, um cronista d'*O Paiz* sugeria que os empresários deveriam evitar artistas exigentes visando à redução dos custos, preferindo artistas que satisfizessem à exigência do público sem leva-lo a sacrifícios.⁴³³

Percebemos que as orquestras e seus respectivos maestros recebiam uma atenção diferenciada dos críticos. Em relação aos coros, os comentários são bem mais superficiais. O coro de uma companhia lírica era formado, de maneira geral – como explica Rosselli – por artistas em fim de carreira ou por outros que não tinham voz adequada para seguir carreira como solistas.⁴³⁴ Eram também conhecidos como a “classe trabalhadora do mundo da ópera”.⁴³⁵ Dessa forma, no Rio de Janeiro, ressentiam-se de problemas semelhantes – senão mais graves – àqueles observados em grande parte das orquestras de companhias líricas, sendo raras as ocasiões em que eles

⁴²⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 ago. 1900, p. 2.

⁴³⁰ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 27 ago. 1900, p. 1.

⁴³¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 set. 1900, p. 2.

⁴³² Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 out. 1900, p. 2.

⁴³³ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 nov. 1900, p. 3.

⁴³⁴ ROSSELLI. Op. Cit., 1995, p. 203.

⁴³⁵ “Choruses had always been regarded as the working class of the opera world”. (Idem, p. 204.)

eram motivo de elogios. Foi o caso de uma companhia que se apresentava na cidade em 1899, por ocasião da récita da ópera *Sansão e Dalila*, de Camille Saint-Saëns:

Verdadeiros milagres fazem os córos das companhias lyricas no Rio de Janeiro e é bastante citar o facto de haverem cantado o 1º acto desta opera só com quatro ensaios, incluindo-se a fuga, que é muito difficil, para que fique feito o maior elogio que podem ter as massas coraes dirigidas pelo maestro Bonafous.⁴³⁶

A falta de ensaios era reclamação constante dos críticos e cronistas, pois prejudicava o desempenho das companhias na execução dos repertórios. No caso dos coros, vemos que o reduzido número de ensaios parecia ser ainda mais grave, de forma que o *Syndicato Lyrico*, em 1905, ao decidir organizar uma temporada de ópera no Rio de Janeiro, optou por realizar os ensaios dos coros – que nessa companhia eram numerosos, contando 64 vozes⁴³⁷ – na Itália. Os motivos foram esclarecidos por Luiz de Castro, gerente da empreitada:

Os artistas conhecem as operas que têm de cantar, os professores de orchestra têm deante de si a musica, e sendo de primeira ordem com um regente emerito, com poucos ensaios obtem-se uma bella execução. O corista esse não. Esse é forçado a aprender, decorar, para que na massa choral haja a indispensavel homogeneidade. Felizmente em Milão tudo correu bem, principiando os ensaios a 1 de junho, duas vezes por dia. Um mez depois estavam senhores dos *Mestres Cantores*, do *Lohengrin*, do *Sansão e Dallila*, da *Damnação do Fausto* e do *Hero e Leandro*.⁴³⁸

Outra característica compartilhada entre coros, orchestra e corpo de baile era o número reduzido de membros na maioria das companhias líricas.⁴³⁹ Isso decorria do fato de que as companhias, de maneira geral, eram montadas com orçamento bastante limitado. Dessa forma, os empresários preferiam investir nos solistas, chamariz para o público, desprezando os coros. O próprio público respondia poucas vezes com aplausos às partes corais. Por isso, na opinião de Guanabarino, eram frequentemente vítimas de injustiças do público.⁴⁴⁰

Com os bailados, algo muito parecido sucedia. Os bailados ou corpo de baile eram parte das companhias líricas em virtude de algumas óperas apresentarem partes de

⁴³⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 jul. 1899, p. 2.

⁴³⁷ Companhia Lyrica. *O Paiz*, 21 ago. 1905, p. 2.

⁴³⁸ JOHN. A companhia lyrica. Passeios e visitas. *A Noticia*, 20 e 21 jul. 1905, p. 2.

⁴³⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 ago. 1901, p. 2.

⁴⁴⁰ GUANABARINO, O. Damnação de Fausto, legenda em 4 partes, de Heitor Berlioz, pela companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 set. 1904, p. 2.

ballet, (*opera-ballo*).⁴⁴¹ No período compreendido por nossa pesquisa, percebemos pouca afluência de companhias de ballet – ou bailado – para o Rio de Janeiro. Geralmente, a oportunidade de assistir a partes dançadas se dava, de fato, nas óperas. Apenas em 1898, Giovanni Sansone trouxe uma companhia que apresentou alguns *ballets* em seu repertório, desvinculado das óperas. Porém, a experiência não se repetiria tão cedo. Não encontramos nada nas críticas que falasse um pouco mais sobre quem eram as bailarinas, se havia algum estudo ou treinamento desses artistas, como eram recrutados, enfim, muito pouco – ou quase nada – era mencionado acerca das bailarinas e seu desempenho, demonstrando o caráter assessorio da dança em relação ao maior espetáculo, que eram os cantores.

2.3.4 *Músicos brasileiros*

Se a vida dos artistas líricos estrangeiros era difícil, podemos imaginar que os artistas brasileiros encontravam ainda maiores dificuldades. Um cronista, a esse respeito, teria afirmado que o destino dos artistas brasileiros era morrer na penúria.⁴⁴² Os próprios dissabores vividos por Carlos Gomes, então o maior compositor de óperas brasileiro, que fizera algum nome na Itália, renunciavam os árduos caminhos a serem seguidos por aqueles que, nascidos no país, almejavam seguir a carreira musical. Em 1889, ainda no período do império, o “Binóculo”, em sua coluna da *Revista Illustrada*, ao tratar de Gomes, generalizava: “Bem amargurada é, ainda, a vida para os artistas, em nossa pátria!”⁴⁴³

Ao mencionar os músicos brasileiros do passado, cronistas evidenciavam a preferência do público carioca por tudo o que era proveniente do estrangeiro, característica esta que vinha de longa tradição. O padre José Maurício Nunes Garcia, compositor brasileiro, que chegou a ser admirado por D. João VI e pelo compositor austríaco Sigismund von Neukomm, fazia parte do extenso rol dos “esquecidos pela pátria”:

⁴⁴¹ Exemplo de *opera-ballo* era a *Gioconda*, de Ponchielli, cujo Ballet das Horas é particularmente famoso.

⁴⁴² M. P. Theatro. Ruas Principaes. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 2.

⁴⁴³ BINOCULO. Carlos Gomes. *Revista Illustrada*, 27 jul. 1889, p. 2.

Hontem, por occasião do ensaio do grande concerto anunciado para sabbado, aproveitando o momento em que se achava reunida a maior parte dos musicos residentes no Rio de Janeiro, tomou a palavra nosso collega de redacção Oscar Guanabario afim de fazer um pedido aos seus companheiros d'arte.

Em breves termos historiou os esquecidos da nossa patria, poetas, oradores, sabios e artistas, emquanto os nomes estrangeiros eram avivados constantemente na memoria da mocidade brasileira, citando as duas maiores festas musicas realizadas nesta capital – o tricentenario de Camões e o centenario do marquez de Pombal.

[...]

Finalmente, citou o nome do esquecido padre José Mauricio Nunes Garcia, o sabio musico dos tempos coloniaes, pedindo que todos os musicos se reunissem em grande festival no dia 22 de setembro afim de se commemorar pela primeira vez o nascimento do autor do *Requiem* applaudido por Neukomm.⁴⁴⁴

Em artigo elaborado por ocasião do aniversário do nascimento de José Maurício, em 22 de setembro de 1892, a coluna Calendário Musical do jornal *O Paiz* novamente ressaltava a obrigatoriedade de o artista ser reconhecido no exterior, para que então fosse valorizado no seu próprio país: “Vivemos a incensar fatuidades tolas de pretensos artistas e deixamos no esquecimento uma das maiores glorias desta terra, só porque o seu nome não foi recommendado pelas nações europeias”.⁴⁴⁵

Assim como José Maurício caíra no esquecimento, previa-se que o destino de Carlos Gomes, como o de tantos outros artistas nacionais seria idêntico. De fato, o exemplo de Carlos Gomes ilustra bem alguns aspectos da relação entre o músico brasileiro e o público do próprio país. O compositor ganhou grande fama na Itália com sua ópera *Il Guarany*, em 1870, e, embora não tenha conseguido repetir o mesmo sucesso obtido por essa obra, permaneceu por alguns anos como um dos mais promissores músicos de ópera da escola italiana,⁴⁴⁶ até que os novos compositores veristas assumissem essa posição. De qualquer forma, era então o “primeiro musico brasileiro que conquistou a scena europeia”.⁴⁴⁷ Como já vimos no capítulo anterior, a situação de Gomes teria piorado com a Proclamação da República, uma vez que ele era recorrentemente relacionado ao império e a uma tradição musical considerada então antiquada. Sua morte, em 1896, causou grande comoção do país,⁴⁴⁸ entretanto, quando ainda vivo, fora desprezado pelos republicanos, como atestava o jornal *O Paiz*, por ocasião do convite feito ao maestro pelo Lyceu Benedetto Marcello, de Veneza, para ser

⁴⁴⁴ José Mauricio. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1892, p. 2.

⁴⁴⁵ Padre José Mauricio. Calendario Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 set. 1892.

⁴⁴⁶ Imperial Theatro D. Pedro II. Diversões. *O Paiz*, 19 out. 1889, p. 1.

⁴⁴⁷ Carlos Gomes. Calendario Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jun. 1892, p. 2.

⁴⁴⁸ Carlos Gomes. *Cidade do Rio*, 25 out. 1896, p. 2; *O Paiz*, 17 set. 1896, p. 1.; *O Paiz*, 09 out. 1896, p. 1.; Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 abr. 1897, p. 2.

o diretor daquela instituição: “Não é a primeira nem a segunda vez que tão honrosos cargos são oferecidos ao nosso compatriota, a quem no Rio de Janeiro nem sequer foi oferecida uma cadeira [no Instituto Nacional de Música] – e isso por ser um músico atrasado”.⁴⁴⁹

Durante o período republicano, Gomes trouxe para o Rio de Janeiro algumas de suas últimas óperas. Em relação ao *Condor*, cantada em 1891, o crítico da *Gazeta de Notícias* destacou o gênio artístico do compositor.⁴⁵⁰ Dias mais tarde, o mesmo jornal convocava o público para uma récita em homenagem a Carlos Gomes, apelando ao patriotismo:

No Lyrico temos hoje um espectáculo que se pôde considerar, não uma festa de arte, mas uma festa nacional, a que os brasileiros não podem deixar de comparecer, para prestar homenagem ao seu compatriota, que tanto tem honrado o Brasil em paizes estrangeiros.⁴⁵¹

No período entre 1889 e 1914, alguns brasileiros lançaram-se na carreira musical, como maestro, professor de orquestra ou de cantor de ópera, contudo sem obter grande destaque, ainda que conseguissem estrelar algumas produções, até mesmo nos teatros italianos – especialmente os cantores. Os obstáculos enfrentados pelos músicos brasileiros passavam pela formação deficiente, pela falta de apoio da sociedade e do governo para desenvolvimento dos estudos necessários e da desvalorização da profissão, sobretudo no que tange às mulheres que desejavam fazerem-se artistas. A verdade, apontada por muitos jornais, era que os músicos de maneira geral no Brasil tinham um mercado de trabalho muito restrito:

[...] os nossos músicos e compositores são obrigados a dar lições e a ensinar o *abc* musical, se querem ganhar o pão nosso de cada dia, ou então têm de compor polkas, tangos e valsas, para o que não faltam editores, porque, infelizmente, é esse o gênero de composições que entre nós tem mais saída.⁴⁵²

Uma das primeiras notícias que encontramos sobre cantores brasileiros se referia a Antonio Rayol, tenor, que estava então completando seus estudos no Real Conservatório, pretendendo finalizá-los em junho daquele ano.⁴⁵³ Rayol, segundo nota

⁴⁴⁹ Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 nov. 1895, p. 3.

⁴⁵⁰ Condor. Teatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 20 ago. 1891, p. 2.

⁴⁵¹ Carlos Gomes. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 15 set. 1891, p. 2.

⁴⁵² JUNIOR, L. Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1896, p. 2.

⁴⁵³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 mar. 1892, p. 2.

de um jornal, teria se apresentado no Scala em Milão, em concerto comemorativo do centenário de Rossini, a 4 de abril de 1892. De acordo com a nota, o concerto foi dirigido por Giuseppe Verdi.⁴⁵⁴ Estas foram as únicas notícias que encontramos sobre esse cantor.

Ainda em 1892, o jornal *O Paiz* trazia notícias sobre a cantora brasileira Clotilde Maragliano, que fazia carreira na Itália. Na cidade de Turim, a brasileira teria integrado o elenco de uma ópera de Puccini, *Edgar*. Maragliano era paulista e estava então acompanhada pela mãe, uma irmã e um irmão,⁴⁵⁵ o que denota o apoio dado à família, que não a deixara seguir carreira sozinha. Fez apresentações em vários países. Em 1894, apresentou-se em Santiago, do Chile,⁴⁵⁶ obtendo boa crítica.⁴⁵⁷ Anos depois, em 1897, estava no Porto, em Portugal.⁴⁵⁸ Ela viria se apresentar em companhia lírica no Rio de Janeiro apenas em 1898, anunciada pelos jornais com certa expectativa:

Tivemos hoje o prazer de ver um telegramma do Sr. Sansone, dirigido á casa Arthur Napoleão, communicando ter contractado para a proxima temporada lyrica a distincta cantora brasileira Clotilde Maragliano.
A nossa jovem patricia tem já um nome feito e consagrado pelas melhores platéas, principalmente desempenhando a Elsa, a Desdemona e a Aida.
[...]
Ella vem agora aumentar a série dos seus triumphos com a homenagem dos seus patricios, e esta não póde ser menos calorosa do que a homenagem que lhe tem sido tributada pelas melhores salas do mundo.⁴⁵⁹

A grande expectativa em torno da estreia da soprano pode ser exemplificada pelo verso de Gavroche, um dos pseudônimos de Arthur Azevedo, que costumava versar sobre fatos importantes do cotidiano da cidade, noticiados pelos jornais:

A Maragliano
Eis-me, leitores, ufano:
Apertei a mão mimosa
Da talentosa e formoza
Clotilde Maragliano!⁴⁶⁰

Sua estreia nos palcos cariocas foi a 28 de junho de 1898, no *Mefistofele*, de Arrigo Boito.⁴⁶¹ De acordo com Guanabarrino, o teatro estava cheio para ver a cantora e

⁴⁵⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 abr. 1892, p. 2.

⁴⁵⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 maio 1892, p. 2.

⁴⁵⁶ Cantora brasileira Clotilde Maragliano. *O Paiz*, 27 set. 1894, p. 2.

⁴⁵⁷ Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 dez. 1894, p. 2.

⁴⁵⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 nov. 1897, p. 2.

⁴⁵⁹ Clotilde Maragliano. *A Notícia*, 12 e 13 abr. 1898, p. 1.

⁴⁶⁰ GAVROCHE. A Maragliano. *O Paiz*, 21 jun. 1898, p. 1.

a crítica foi bastante elogiosa: “Eil-a, finalmente, triumphante na mais importante scena da capital de sua patria, no mesmo palco em que foram coroadas tantas artistas, cujos nomes ainda hoje são repetidos com saudades”.⁴⁶² Ao entusiasmo do público, que estava na expectativa para ver a cantora que só apareceu no segundo ato, o crítico associou o patriotismo, o sentimento de orgulho da plateia ao ver sua compatriota, que passara por tantos teatros e finalmente se apresentava no Rio de Janeiro. A cantora, durante sua temporada na cidade, cantou em várias óperas, mas teve que ceder seu papel no *Schiavo*, de Carlos Gomes, a outra cantora, a pedido insistente do empresário Sansone.⁴⁶³ Terminada a estada no Rio, a cantora não seguiu com a companhia para sua terra natal, São Paulo, pois havia assumido compromissos na Rússia, voltando então para a Europa.⁴⁶⁴

Em 1898, outra cantora brasileira também faria sua estreia na mesma companhia de Maragliano. Tratava-se de Amalia Iracema, proveniente do Rio Grande do Sul, cujo estilo de canto, filiado à escola alemã, não agradou o público.⁴⁶⁵ A crítica à apresentação de Iracema deu ensejo ao cronista relembrar os nomes de outras artistas brasileiras, algumas de outras épocas: Luiza Amat, Carlota Milliet, Marietta Siebs, Cynira Polonio, Mathilde Cannizares e Zica Monteiro. Antes de ser contratada por Sansone, no entanto, a cantora fez um pequeno recital dedicado à imprensa.⁴⁶⁶ Dias depois, o jornal *O Paiz* noticiava a assinatura do contrato entre a soprano e a companhia lírica, ficando acertada a estreia da cantora na ópera *Africaine*, de Meyerbeer. Ao contrário do que ocorrera com Maragliano, a primeira apresentação de Iracema não fora tão bem sucedida, em virtude, segundo o crítico, de não ter havido um ensaio geral da ópera.⁴⁶⁷ Outro aspecto destacado pelo crítico foi seu estilo de canto, “tendo adquirido os defeitos dos cantores allemães”. Contudo, segundo Guanabarro, todos os defeitos deveriam desaparecer, tão logo Amalia Iracema se dedicasse ao estudo de canto da escola italiana

A senhorita Amalia Iracema no theatro italiano abandonará esse modo de cantar, desde que se submeta á vontade dos seus ensaiadores, que terão o cuidado de impedir a reproducção desses processos, que não estão de accôrdo com o temperamento da nossa raça e que não podem ser admittidos como

⁴⁶¹ Tilde Maragliano. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 jun. 1898, p. 2.

⁴⁶² GUANABARINO, O. Tilde Maragliano. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jun. 1898, p. 2.

⁴⁶³ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 ago. 1898, p. 2.

⁴⁶⁴ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 set. 1898, p. 3.

⁴⁶⁵ Amalia Iracema. Sua estréa. Gambiarras. *Cidade do Rio*, 23 ago. 1898, p. 2.

⁴⁶⁶ Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1898, p. 2.

⁴⁶⁷ GUANABARINO, O. Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1898, p. 2.

característico de uma escola; e então veremos ficar em relevo a sua excelente voz, digna dos applausos do publico.⁴⁶⁸

Em sua récita de benefício, organizada pela comunidade rio-grandense,⁴⁶⁹ Guanabarinno afirma que a cantora teria acatado suas sugestões, apresentando-se na *Cavalleria rusticana*, de Mascagni, com a dramaticidade que o papel de Santuzza exige.⁴⁷⁰ Amália acabou abandonando a carreira, mas sua irmã mais nova, Hedy Iracema, seguindo seus passos, estudou na Alemanha e fez suas primeiras apresentações naquele país, conforme noticiavam os jornais em 1912.⁴⁷¹ Em 1914, Hedy achava-se no auge de sua carreira artística,⁴⁷² tendo, inclusive, dividido o palco com Caruso. Foi nesse mesmo ano que a cantora brasileira esteve no Brasil, na companhia contratada para o Theatro Municipal.

Mathilde Cannizares, outra soprano brasileira, fez sua estreia no Rio de Janeiro em 1895, logo que finalizou seus estudos. Foi recebida de forma positiva pelo público, destacando um cronista ser “tão raro entre nós ver um Brasileiro receber dos seus compatriotas as homenagens devidas aos que cultivão com distincção as bellas artes!”.⁴⁷³ Diante de seu sucesso perante o público do seu país, Cannizares escreveu um pequeno agradecimento pelo apoio dado pelo público na “difficil e espinhosa carreira a que se dedicou”.⁴⁷⁴

Em 1892, ainda temos outra notícia de um barítono brasileiro, Lima Braga, que seguiria com Carlos Gomes para Chicago, para a apresentação de *Colombo*, uma espécie de oratório composto pelo maestro brasileiro.

Anos mais tarde, em 1901, outra cantora brasileira fazia sua estreia em companhia lírica. Stella Teixeira era então uma novata nos palcos líricos e, segundo o crítico, sua voz não era de soprano dramático, mas sim de mezzo-soprano. Cantou a parte de Santuzza, da *Cavalleria rusticana*, demonstrando a insegurança de quem ainda não dominava totalmente o seu *métier*. De acordo com o cronista que escrevera a resenha da apresentação, a sala do teatro São Pedro “estava regularmente cheia e com algum interesse esperava-se especialmente o apparecimento da estreante brasileira”.⁴⁷⁵

⁴⁶⁸ Idem.

⁴⁶⁹ Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 set. 1898, p. 2.

⁴⁷⁰ GUANABARINO, O. Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 set. 1898, p. 2.

⁴⁷¹ Uma artista brasileira. Theatros Musica Cinema Atracções. *Gazeta de Notícias*, 06 jul. 1912, p. 5.

⁴⁷² O concerto de Hedy Itacema Brügelmann. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 jun. 1914, p. 5.

⁴⁷³ Mathilde Cannizares. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 08 nov. 1895, p. 3.

⁴⁷⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 nov. 1895, p. 3.

⁴⁷⁵ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 mar. 1901, p. 2.

No ano seguinte ao primeiro aparecimento de Stella Teixeira, dois outros cantores brasileiros eram motivo de notas publicadas pelos jornais: a *soirée* artística em Paris do jovem barítono brasileiro, Corbiniano Villaça,⁴⁷⁶ e a estreia da soprano, egressa do curso de canto do Instituto Nacional de Música, Nícia Silva, junto à companhia Milone & Rotoli, no teatro Apollo. A crítica que recebeu por sua primeira apresentação foi satisfatória, porém sua apresentação suscitou algumas sugestões de Guanabario:

A senhorita Nícia Silva tem muito talento e a voz é como já dissemos [a respeito da classificação equivocada dada pelos professores do Instituto]; mas se quiser seguir a carreira teatral tem que tomar professores experientes e ella disso estará convencida, pois não cantaria o *Rigoletto* se não fossem os artistas senhorita Aiphos, Vinci, Rotoli e Pucetti, desde que no Instituto as alumnas saem d'ali com o primeiro premio de canto sem uma unica lição de canto declamado e sem terem cantado, uma vez ao menos, com acompanhamento de orchestra.⁴⁷⁷

O Instituto Nacional de Música, órgão que substituíra o Conservatório Imperial quando fora proclamada a República, era a principal instituição educacional voltada para a formação de músicos no Rio de Janeiro. Guanabario fora um crítico ferrenho do Instituto, alegando que ele não cumpria seu principal objetivo. De acordo com a apreciação do crítico, sintetizada no trecho que transcrevemos acima, a soprano brasileira, que fizera seus estudos naquela instituição, não recebera orientações que seriam de grande importância para que ela seguisse, de forma satisfatória, a carreira de cantora lírica, necessitando do auxílio de cantores experientes da companhia lírica, que lhe deram orientações de como se portar em cena. Destacava ainda que Silva recebera, dos seus professores, classificações equivocadas de voz – soprano dramático e soprano ligeiro, extremos opostos da tessitura de soprano –, quando ela seria, na avaliação de Guanabario, detentor de boa experiência na área, um soprano lírico. A má orientação para um repertório não adaptado à classificação vocal correta colocava em risco a própria voz da cantora.⁴⁷⁸ Não sabemos, entretanto, até que ponto a apreciação do crítico estava embasada em critérios livres da interferência de convicções pessoais, dadas as querelas em que estava envolvido em relação ao Instituto. De qualquer forma, a assertiva de Guanabario expõe a dificuldade dos candidatos brasileiros a cantores de ópera em conseguirem uma boa formação no próprio país. Vimos anteriormente os

⁴⁷⁶ Notícias. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 out. 1902, p. 2.

⁴⁷⁷ GUANABARINO, O. Nícia Silva. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 nov. 1902, p. 2.

⁴⁷⁸ Idem.

casos de Maragliano e Amalia Iracema, que fizeram seus estudos na Itália e na Alemanha, respectivamente. Havemos ainda de voltar a essa questão posteriormente.

Nicia Silva conseguiria, no entanto, ser contratada pela Opera Comique de Paris, sendo escalada para cantar as difíceis óperas francesas *Lakmé*, de Leo Delibes, e *Mireille*, de Charles Gounod.⁴⁷⁹ Em 1911, realizou um concerto em Belo Horizonte, recebendo vários elogios da imprensa local, ecoados pelos jornais cariocas.⁴⁸⁰ Ainda no país, a soprano informou ter recebido propostas de empresários para cantar em temporadas na Bélgica e na França.⁴⁸¹

O Instituto, a despeito das prevenções de Guanabarino, teria dado outros frutos, ainda que efêmeros. Um exemplo foi a cantora Zilda Chiabotto, contratada pela companhia lírica de Rotoli em 1905, após haver terminado, há algum tempo, seus estudos naquela instituição.⁴⁸² Chiabotto cantou no ano seguinte, em 1906, numa iniciativa que congregava outros cantores brasileiros, amadores e profissionais, denominado *Theatro Lyrico Brasileiro*. O grupo de artistas levou, em diferentes momentos daquele ano, a ópera brasileira *Carmela*, no maestro Araujo Vianna. Junto com Chiabotto, se apresentaram o tenor José Ignácio Carapebus (o Conde de Carapebus), substituindo Mariano Soares, que abandonara o papel de última hora;⁴⁸³ José Larrigue de Faro, barítono; Levy da Costa, baixo; Machado de Oliveira, tenor; Gualter de Freitas, barítono; Franklin Rocha, barítono; Jayme Carnet, tenor; e Carlos de Carvalho, barítono. Com exceção da soprano, os papéis foram revezados entre os artistas citados.

Mais uma cantora, Elvira Fontes, começou como amadora, sendo contratada pela companhia Milone para a temporada de 1904,⁴⁸⁴ estreando com sucesso na ópera *Il Guarany*, de Carlos Gomes, diante de uma sala repleta e após doze horas de ensaios.⁴⁸⁵ Depois da temporada, Fontes seguiria para a Europa, onde tentaria a carreira teatral.⁴⁸⁶ No final desse mesmo ano, outro cantor brasileiro fazia sua estreia em companhia lírica.

⁴⁷⁹ Nicia Silva. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jun. 1907, p. 5.

⁴⁸⁰ Nicia Silva. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jan. 1911, p. 4.

⁴⁸¹ Nicia Silva. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 fev. 1911, p. 3.

⁴⁸² Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 mar. 1905, p. 2.

⁴⁸³ GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Carmela, opera em dois actos, do maestro Araujo Vianna. Primeiras representações. *O Paiz*, 23 mar. 1906, p. 2.

⁴⁸⁴ Elvira Fontes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 jun. 1904, p. 2.; RIO, J. O mez no teatro. *Kósmos*, set. 1904, p. 14.

⁴⁸⁵ GUANABARINO, O. O Guarany, opera em 4 actos, de Carlos Gomes, pela companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 set. 1904, p. 2.

⁴⁸⁶ GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 out. 1904, p. 2.

Tratava-se do barítono Oswaldo Braga, aluno de Sante Athos,⁴⁸⁷ que, segundo o cronista, deveria ter estudado para ser tenor,⁴⁸⁸ mais um caso de erro na classificação vocal de cantor lírico.

Em 1906, o jornal *O Paiz* deu extensa notícia sobre uma cantora brasileira que tentava então fazer carreira em Milão, estreando em fevereiro daquele ano no teatro Dal Verme. O caso de Stella Parodi de Magalhães revela alguns aspectos das dificuldades encontradas por quem se arriscava a seguir essa carreira, além de pôr em dúvida as alegações que vimos anteriormente sobre a escassez de cantores na Itália:

Indo para Milão, Stella Parodi quiz collocar-se no ponto de partida para a sua carreira teatral. Mas Milão regorgita de cantores em disponibilidade, que se acotovelam, que anceiam, que se esmagam, procurando cada um obter os melhores logares. E, em volta dos artistas, como abelhas em torno a um fruto assucarado, zumbem e enxameiam os *affaristas*, que por tantas ou tantas liras se encarregam da apresentação dos cantores a empregarios, a jornalistas, a maestros, proporcionando meios de se exhibirem, de brilharem, de apparecerem. Somente, esses *affaristas* são mais exigentes do que a bolsa de certas estreantes convem... Quando não haja fortuna, pelo menos meios faceis que permittam esperar a sua vez com paciencia a pobre cantora, enervada, febril e anciosa, ou foge, voltando descoroçoada ao ninho que desertara ou apercebe-se, num esforço supremo, do resto da coragem que por ventura ainda tenha!

Viver mezes e mezes num paiz estrangeiro, com o tratamento que a profissão exige, não é certamente facil... Além de tudo, é preciso estudar, frequentar bons theatros, assistir aos melhores concertos. Por maiores que sejam os recursos naturaes de um artista elles não bastam para o fazer occupar um logar digno na arte moderna. Quantas horas de repouso sacrificadas! quantas lições, quanta pensão, quantas caminhadas, quantas esperanças e quantas desillusões representam essas horas ligeiras e radiantes de uma noite de espectáculo.⁴⁸⁹

Outro tenor brasileiro – “nascido e creado no Brazil, filho de pais brasileiros”⁴⁹⁰ – surgiu em companhia lírica de Rotoli e Billoro em 1908. Tratava-se de José Vasquez, paulista, que fizera seus estudos de canto em Milão. Tinha então 28 anos e chegava à sua pátria com a chancela da imprensa italiana, tendo recebido uma série de elogios de jornais daquele país.⁴⁹¹ Azevedo, em texto dedicado inteiramente ao tenor, faz certa ressalva à ideia de Vasquez ter vindo se apresentar no Brasil. Os motivos elencados pelo escritor são dignos de destaque:

⁴⁸⁷ Barytono Oswaldo Braga. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 dez. 1904, p. 2.

⁴⁸⁸ Colyseu. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 dez. 1904, p. 2.

⁴⁸⁹ ALMEIDA, J. L. Stella de Magalhães. Theatros e Sport. *O Paiz*, 08 abr. 1906, p. 9.

⁴⁹⁰ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 abr. 1908, p. 3.

⁴⁹¹ José Vasquez. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 abr. 1908, p. 6.

Não sei se faz bem apresentar-se ao publico, sem disfarçar a sua nacionalidade. Seria talvez melhor para elle chamar-se Giuseppe Vaschini, por exemplo, e só dizer que era o José Vasquez depois que o aceitassem e o applaudissem. O publico já não crê em cantores nacionaes, e, vamos e venhamos, não deixa de ter para isso as suas razões... Mesmo quando elle ouvisse um Tamagno nascido no morro do Pinto ou uma Patti vinda ao mundo na travessa das Partilhas, não acreditaria que tivessemos uma Patti e um Tamagno prata da casa.

Talvez que contra os sopranos a prevenção não seja absoluta; mas todas as vezes que se fala em ouvir um tenor brasileiro, ha um verdadeiro salve-se quem puder. O bom carioca só os supporta na opereta, e é capaz de ouvir um Felipe qualquer cem noites consecutivas, sem pestanejar!⁴⁹²

De maneira geral, ao analisarmos os casos de cantores brasileiros que se apresentavam em companhias líricas, observamos que o público costumava afluir ao teatro na noite de sua estreia, abandonando o artista depois de satisfeita a curiosidade. As referências a esse tipo de atitude da plateia era constante. Ocorrera, como vimos anteriormente, com José Maurício, depois com Carlos Gomes e não seria muito diferente com os cantores nacionais. E assim, a profecia, bem pautada na observação da realidade dos artistas brasileiros e sua recepção pelo público, teria se cumprido, conforme constatamos em crítica publicada em jornal alguns dias mais tarde.

Bem disse o nosso collega Arthur Azevedo que o melhor seria chamar-se Vasquini [sic], que simplesmente Vasques [sic], o tenor brasileiro contratado pela empresa Rotoli & Billoro.

Satisfeita a curiosidade do publico, com a sua estréia na “Cavalleria rusticana”, annunciou-se para hontem a “Favorita”, e esperavamos que a concurrencia fosse, pelo menos, razoavel, mas com desgosto vimos o theatro quasi vasio.

Diante dessa indiferença do publico não se deverá estranhar que as futuras empresas lyricas recusem contratar algum cantor brasileiro que appareça.

Essa indiferença vai se estendendo pouco a pouco a tudo quanto temos, e que não é muito; e por isso, sabemos, a actual empresa lyrica receia montar o “Salvador Rosa”, de Carlos Gomes.⁴⁹³

As situações demonstradas acerca dos artistas brasileiros e sua relação com o público do Rio de Janeiro reforça, a nosso ver, nossa percepção da ambiguidade relativa ao sentimento nacional presente nos primeiros anos da república. Discutimos um pouco essa questão no capítulo anterior, quando tratamos das óperas brasileiras, e vemos repetir-se em relação aos artistas, sobretudo aos cantores, que eram o foco da atenção do público em relação à ópera, um público que preferia as vozes, o virtuosismo, à música sinfônica, instrumental e mais austera.

⁴⁹² AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 abr. 1908, p. 3.

⁴⁹³ Theatro S. Pedro – Favorita, opera em quatro actos, de Donizetti. Primeiras representações. *O Paiz*, 09 maio 1908, p. 3.

O movimento modernista brasileiro, que teria seu apogeu com a Semana de Arte Moderna de 1922, enfatizou a ausência de características nacionais e a preferência por tudo que vinha do estrangeiro que marcara o período da chamada República Velha. Mario de Andrade seria um dos intelectuais, relacionado à música e à crítica, que pontuaria com bastante vigor essa característica. Contudo, ao levar em consideração a recepção do público a essas tentativas, bem como a recepção do público aos artistas nacionais, percebemos certa razão nos apontamentos de Mario de Andrade.⁴⁹⁴

Vejamos mais um caso nesse sentido. Em 1905, estreou no Rio de Janeiro outra brasileira, Malvina Pereira,⁴⁹⁵ que, a despeito das incertezas geradas por Guanabario em torno de sua nacionalidade, teria nascido na cidade de Desterro, atual Florianópolis. Malvina Pereira retornou em uma companhia lírica no mesmo ano de Vasquez, em 1908. Ao anunciar a récita do *Guarany*, cantada por Pereira, o jornal destacava que estariam no palco elementos da arte brasileira, apelando ao público no intuito claro de encher o teatro: “Para esse facto [lotação do teatro] devem concorrer varias circunstancias, entre as quais a de se cantar ali a querida opera nacional *O Guarany* e a de tomar parte nessa representação a distincta cantora brasileira Malvina Pereira”.⁴⁹⁶ A récita era, ainda, uma gala em homenagem aos vinte anos da Lei Áurea, comemorada como uma grande festa nacional.⁴⁹⁷ O teatro estava quase cheio, como destacou o crítico, mas é preciso ressaltar que essa foi a *estreia* de Pereira naquele ano, reacendendo provavelmente a curiosidade em torno da brasileira, além do fato da récita ser de gala, o que atraía maior público. Nas apresentações seguintes, Pereira se envolveria numa série de confusões que culminaram em sua demissão.⁴⁹⁸ Dentre os motivos da rescisão do contrato, figurava uma reivindicação de Guanabario.

Se ha alguém culpado na rescisão do contrato da cantora que se diz brasileira, e na aquisição de uma outra, soprano lyrico ou ligeiro, é exclusivamente o signatario destas linhas, que impoz á empreza a necessidade de uma outra artista, visto que a *brazileira* não dava conta do recado, collocando os chronistas na difficil situação de procurar rodeios e periphrases, para não

⁴⁹⁴ ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília, INL, 1972, p. 14.

⁴⁹⁵ Theatro Lyrico – O barbeiro de Sevilha, opera em três actos, de Rossini. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 out. 1905, p. 2.

⁴⁹⁶ O Guarany. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 maio 1908, p. 7.

⁴⁹⁷ Theatro S. Pedro – O Guarany, de Carlos Gomes. Primeiras representações. *O Paiz*, 14 maio 1908, p. 3.

⁴⁹⁸ Emprezarios Incorrectos. A companhia lyrica. *O Século*. 01 set. 1908, p. 1.

dizerem claramente a verdade, com receio de serem taxados de pouco patriotas e perseguidores dos artistas nacionaes.⁴⁹⁹

Guanabarino colocava em dúvida a nacionalidade de Pereira, destacando em itálico o qualificativo “brasileira”, dando uma conotação irônica ao texto. Não há como saber se a dúvida acerca da nacionalidade era uma forma de o crítico se proteger dos ataques que temia sofrer dos “patriotas”, por se negar a cancelar uma cantora tão somente pelo fato dela ser uma compatriota. Como reação, a artista teria tentado, junto a outros meios de imprensa, boicotar a estreia da sua substituta, apelando para a questão nacional. Conseguiu provocar ainda mais a ira de Guanabarino, que firmava posição a favor da demissão.⁵⁰⁰ No ano seguinte, Pereira novamente se apresentava em companhia lírica e ressurgiria a dúvida acerca de sua proveniência: “não [sabemos] precisamente a sua nacionalidade, e que, no entanto, diz-se brasileira, mas usa graphias diversas do seu nome, conforme o paiz em que se exhibe, cuja nacionalidade adopta”.⁵⁰¹ Pelo que percebemos a partir da leitura de vários textos de autoria de Guanabarino, não parecia ser de seu feitio esquecer contendas passadas, de maneira que a nova alusão à nacionalidade da cantora podia ser, tão somente, uma ratificação daquilo que dissera sobre ela no ano anterior. Não obstante a crítica citada acima não traga assinatura, o crítico exercia grande influência na redação do jornal e um colega menos experiente poderia assumir opiniões do crítico titular, situação essa que percebemos em várias outras ocasiões. A passagem de Malvina Pereira em 1909, embora sem polêmicas, foi marcada por uma atuação com muitos defeitos, conforme atestaram as resenhas.⁵⁰²

A questão do nacionalismo, como vimos, seria sensível num momento de construção de um país que se dizia renascer sob um novo regime. Contudo, por um lado, observamos muitas reclamações acerca do desinteresse governamental em relação aos artistas brasileiros. Carlos Gomes teria sofrido com o descaso da República e, sobre ele, pesaram dúvidas a respeito de seu patriotismo – em 1909, é publicado um texto de Leopoldo Amaral, que objetivava dar provas do patriotismo do maestro.⁵⁰³ Outro exemplo foi a constatação de que a República não apoiava os artistas nacionais, a partir

⁴⁹⁹ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – La Gioconda, opera em quatro actos, de Ponchielli. Primeiras representações. *O Paiz*, 08 set. 1908, p. 3.

⁵⁰⁰ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Manon Lescaut, de Puccini, e Rigoletto, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1908, p. 2.

⁵⁰¹ Palace-Theatre – Rigoletto, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 out. 1909, p. 3.

⁵⁰² Palace-Theatre – Traviata, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 nov. 1909, p. 4.

⁵⁰³ O maestro Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 nov. 1909, p. 4.

de um caso de solicitação de apoio para estudos no exterior, por parte de um tenor.⁵⁰⁴ Por outro lado, à medida que os anos passavam, há certa resignação em relação ao novo regime, a diminuição do entusiasmo inicial, que agora abria espaço para a decepção diante dos rumos tomados e dos resultados obtidos nesses anos. Esses dois fatores, que a nosso ver estão intimamente ligados – inação do governo diante das demandas culturais e o fim do sonho da República modernizar por si só o país –, contribuíram para o arrefecimento do impulso nacionalista, visto com mais vigor logo após a Proclamação.

A última notícia, dentro do período de nossa pesquisa, sobre um cantor brasileiro é datada de 1914, quando o correspondente de *O Paiz* na capital francesa, Xavier de Carvalho, em curta nota, dava informações sobre o tenor Camargo. Falava o escritor que a estreia do brasileiro na capital francesa, na ópera *L'Africaine*, de Meyerbeer, teria sido recebida com aplausos pelo público do Gaité Lyrique.⁵⁰⁵

As carreiras de compositores e maestros brasileiros pareciam tão ou até mais difíceis. Tratamos de alguns deles no capítulo anterior, ao falarmos do repertório operístico. Ainda assim, há alguns aspectos em relação a essa categoria artística que não foram mencionados. Em 1891, uma companhia popular, sob direção do maestro Gama Malcher, foi ao Rio de Janeiro. Chegando ao fim das apresentações programadas, o maestro se viu em sérios problemas financeiros, pois a empresa não teria honrado seus compromissos com os artistas e com ele próprio,⁵⁰⁶ o que fora desmentido dias depois pelos empresários.⁵⁰⁷ Não temos como saber quem falava a verdade, porém vemos em vários momentos problemas relativos a pagamentos aos artistas por empresas líricas.

A maior dificuldade encontrada pelos compositores era conseguir levar suas composições aos palcos. No caso dos músicos italianos, esses tinham alguma perspectiva, caso alguma casa editora se interessasse por sua obra – o que também não era muito fácil. No Brasil, a saída era o compositor negociar a execução de sua ópera diretamente com o empresário. Nesse caso, era o compositor quem arcava com os custos da encenação. João Gomes de Araujo, maestro paulista, autor da *Carmosina*, pensou em desistir da composição de óperas, conforme depreendemos a partir de uma carta enviada por Ghislanzoni, famoso libretista italiano do século XIX, ao maestro.⁵⁰⁸

⁵⁰⁴ Marçal Fernandes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1911, p. 6.

⁵⁰⁵ CARVALHO, X. Cartas de Paris. *O Paiz*, 06 jul. 1914, p. 1.

⁵⁰⁶ Theatro Lyrico. Diversões. *O Paiz*, 03 mar. 1891, p. 2.

⁵⁰⁷ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 mar. 1891, p. 2.

⁵⁰⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 mar. 1892, p. 2.

Anos mais tarde, em 1900, a promessa – não cumprida em sua totalidade – da companhia Sansone em levar à cena duas óperas brasileiras – *Saldunes*, de Miguez, e *Jupyra*, de Francisco Braga – evidenciou as dificuldades encontradas por compositores brasileiros em levar suas óperas aos palcos:

Se depois disso ainda houver compositores brasileiros que se mettam a escrever operas, será, realmente, caso admiravel.
Leopoldo Miguez e Francisco Braga não lucraram com tanto trabalho senão muita biles e muitos cabelos brancos.⁵⁰⁹

A ópera de Miguez foi finalmente levada à cena em 1901, sendo para isso necessário o aumento da orquestra. No ano seguinte, a 6 de julho, o maestro e diretor do Instituto veio a falecer,⁵¹⁰ em decorrência de doença que o afligia há algum tempo.⁵¹¹ Miguez tornara-se, durante a República, diretor do Instituto, cuja gestão foi marcada por seu pulso firme, compreendido muitas vezes como autoritarismo.⁵¹² Por ocasião de sua morte, Guanabarino dedicou-lhe um extenso texto, descrevendo a trajetória artística do maestro brasileiro e relativizando os desentendimentos e as polêmicas mantidas com o ex-diretor. Afirmava, enfim, o crítico que Miguez fora uma das glórias do país.⁵¹³

Ao lado dos artistas profissionais, figuraram nos palcos do Rio de Janeiro certo número de amadores, em iniciativas beneficentes, na maioria dos casos. Eram pessoas da sociedade que, por filantropia, aceitavam encenar óperas que apresentavam frequentemente nos salões e saraus da cidade.

Em se tratando de festas de caridade, festas publicas, com os bilhetes expostos á venda, ao alcance de quem quizer usar do seu direito de espectador, senhoras distinctissimas, primeiramente nos salões, e agora em pleno palco teatral, rompendo fracos e futeis preconceitos, exhibem-se como artistas amadoras e com a consciencia do merecimento que impõe á platéa.⁵¹⁴

Em 1900, uma iniciativa denominada *Quadro Lyrico* unia uma artista profissional – a soprano Marcelina Rastelli Parodi – e amadores e prol das vítimas do Arraial de Canudos. Tratava-se, então, do mesmo grupo que cantara em ocasião anterior, também para arrecadar fundos para os familiares de militares mortos e feridos na Bahia, em decorrência do embate entre os sertanejos e as tropas do governo. A ópera

⁵⁰⁹ Theatros. *A Estação* (Suplemento Litterario), 15 out. 1900, p. 112.

⁵¹⁰ GUANABARINO, O. Leopoldo Miguez. *O Paiz*, 07 jul. 1902, p. 1.

⁵¹¹ FOGUETE, E. Symphonia. Theatros. *Don Quixote*, 03 ago. 1901, p. 7.

⁵¹² GUANABARINO, O. Leopoldo Miguez. *O Paiz*, 07 jul. 1902, p. 1.

⁵¹³ Idem.

⁵¹⁴ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 ago. 1896, p. 2.

escolhida foi *Philémon et Baucis*, de Gounod, cantada em francês, com orquestra regida por Alberto Nepomuceno.⁵¹⁵

O *Centro Artístico*, organizado por Luiz de Castro, contava também com a apresentação de amadores.⁵¹⁶ O objetivo do *Centro Artístico*, como veremos com mais detalhes em capítulo posterior, era tornar acessível ao público carioca obras artísticas diversas, não contempladas pelo circuito comercial das companhias líricas e outras companhias teatrais. Os amadores eram, nesse sentido, bem vindos. O próprio Luiz de Castro enaltecia essa característica em uma de suas crônicas, remetida ao crítico português Antonio Arroyo: “Um facto devo mencionar-lhe ainda, que talvez lhe cause certa estranheza: aqui, para a realização de obra artistica, o unico elemento é o amador”.⁵¹⁷

2.3.5 Uma profissão que se aprende de criança: artistas infantis

Um dos aspectos que nos chamou à atenção ao realizar nossa pesquisa foi a presença de crianças nos palcos líricos. De fato, certo número de óperas demandavam crianças, especialmente coros infantis, os quais eram, mais do que os coros de adultos, uma dificuldade para as companhias líricas que levavam óperas como a *Carmen*, de Bizet, por exemplo, sendo necessária a adaptação da partitura, com a supressão dessas partes. A ausência de vozes infantis repercutiam também na encenação na ópera *Otello*, de Verdi, de modo que, nesse caso, o coro infantil era substituído, com prejuízos, por sopranos: “O Rio de Janeiro póde fornecer á empreza Ducci um coro infantil, de modo que o effeito dessa peça não seja prejudicado pela substituição de vozes de soprano, onde devem apparecer as vozes *sui generis* dos meninos”.⁵¹⁸

Mas, além das óperas considerarem em suas partituras partes específicas para cantores infantis, havia companhias teatrais – líricas também – que atuavam exclusivamente com artistas infantis ou juvenis. Em 1893, uma pequena nota no jornal *O Paiz* tratava da possibilidade da vinda de uma companhia infantil espanhola para o

⁵¹⁵ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 12 jul. 1900, p. 1.

⁵¹⁶ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 27 set. 1898, p. 1.

⁵¹⁷ CASTRO, L. A Antonio Arroyo. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 11 jan. 1898, p. 2.

⁵¹⁸ GUANABARINO, O. Otello. Teatro lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1892, p. 2.

Rio de Janeiro, caso os pais das crianças autorizassem, o que parece não ter ocorrido, pois a companhia não veio.⁵¹⁹

Em 1896, teria tramitado um projeto de lei que buscava regulamentar a apresentação de crianças em teatros.⁵²⁰ Tal preocupação em tratar dessa matéria em lei demonstra o quanto eram demandados artistas infantis para o teatro no Rio de Janeiro como um todo. Dois anos depois, há um comentário de que havia crianças entre os artistas de uma companhia lírica, compondo o bailado: “mas é interessante dizer que os melhores *artistas* dessa representação foram tres crianças – os dois ultimos inglezinhos da familia Plumbstershire e a pequenina, que fica à direita do espectador, examinando as bonecas”. Essa pequena artista, completava o crítico, “representa como talvez não o fizesse um profissional velho na sua arte”.⁵²¹

Foi somente mais tarde que chegaram à cidade duas companhias compostas por menores: uma dita infantil e outra juvenil. Com a possibilidade da chegada da primeira, o jornal *O Paiz* lembrava que, nos tempos ainda do Provisório – meados do século XIX – o Rio de Janeiro foi visitado por uma companhia formada por meninos florentinos.⁵²² A companhia infantil de Ernerso Guerra gerou muita polêmica nos jornais. Procurava, no entanto, manter em sigilo o nome das crianças, a fim de evitar expor os pequenos artistas às vaidades inerentes da profissão. A outra, classificada como companhia “juvenil”, não recebeu maiores críticas acerca da presença de menores de idade. Uma das cantoras principais dessa última, Dora Theor, a propósito, era proveniente de família de artistas, sendo irmã mais nova da soprano Sofia Aifos, que esteve em companhias líricas no Rio de Janeiro em 1902, 1904 e 1905.

Rosselli destaca, em seu estudo sobre os cantores líricos italianos, que muitas vezes a profissão de cantor na Itália começava cedo. Séculos antes, ainda na época em que estavam em voga os *castrati*, era na infância que se recrutavam os cantores que submeteriam à cirurgia que os impediria de desenvolver a voz grave masculina. No século XIX, não obstante a decadência desse tipo de cantor, muitas vezes diante das dificuldades da vida na Itália, assolada por revoluções e crises econômicas, viam-se famílias que concordavam e apoiavam os filhos, ainda pequenos, nessa profissão, a fim de se conseguir algum sustento. Alguns cantores com grande fama no final do século

⁵¹⁹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 mar. 1893, p. 2.

⁵²⁰ Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 maio 1896, p. 2.

⁵²¹ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1898, p. 2.

⁵²² Companhia infantil. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 fev. 1910, p. 4.

XIX e início do século XX começaram a carreira ainda crianças, como o tenor Giuseppe Anselmi, que inclusive fez parte da companhia do Comendador Guerra.⁵²³

No Rio de Janeiro, a despeito das duas companhias formadas por crianças que aqui aportaram, a presença delas nos palcos de ópera não era comum, embora algumas óperas as demandassem. O próprio Instituto Nacional de Música não nos parece servir, naqueles tempos, como uma escola voltada para o ensino de crianças que objetivavam se tornar artistas, tendo em vista algumas críticas feitas à instituição por Guanabarino. Sabemos que a música era parte integrante da formação das crianças das classes mais privilegiadas da sociedade carioca, pelo menos desde os tempos do império, porém a música ensinada nas escolas básicas se voltava a aspectos gerais, de forma a propiciar uma aptidão desejável às moças que desejavam se casar e aos rapazes que visavam obter uma “cultura geral”, sobretudo numa época em que a erudição era uma forma de *status* social. A Reforma Benjamin Constant, de 1891, que modificou o sistema de ensino público na capital brasileira trazia no currículo básico conteúdos elementares de música, mas passava longe de assuntos da área que visassem a um aprofundamento, ou mesmo o ensino de instrumentos musicais, em nível avançado. A priorização, nos parece, era da formação de um público capaz de compreender e apreciar superficialmente a arte dos sons.

2.4 Considerações sobre os artistas no Rio de Janeiro

Uma boa companhia lírica, de maneira geral, era aquela que apresentava homogeneidade do seu grupo.⁵²⁴ Fora esse o motivo do grande sucesso obtido por uma companhia popular em 1906, que chegou a ser demandada a dar espetáculos para um público mais seletivo da cidade.⁵²⁵ A referida companhia, montada por Billoro, se apresentava, então, como companhia popular, ou seja, exigia-se dela um pouco mais do que as companhias de teatros de revista e operetas. Era bem organizada, a despeito de não apresentar em seu elenco artistas de renome.⁵²⁶ Seus preços eram acessíveis e contava com um bom maestro, Oscar Anselmi, embora a orquestra e os coros fossem

⁵²³ Companhia Lyrica Infantil. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 jul. 1911, p. 4.

⁵²⁴ GUANABARINO, O. A Africana. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jun. 1898, p. 2.

⁵²⁵ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Aída, estréia da companhia lyrica italiana, da empresa Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 12 abr. 1906, p. 3.

⁵²⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Somnambula, opera em tres actos, de Bellini. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 out. 1905, p. 2.

reduzidos (36 coristas).⁵²⁷ Ela foi uma grande surpresa, não se esperando tanto de uma companhia lírica popular.⁵²⁸ Assim, a diferença entre uma companhia lírica de primeira ordem e uma popular passava mais pela questão do orçamento do que, necessariamente, pela qualidade dos artistas.⁵²⁹

Contudo, o comum nas companhias líricas que afluíam ao Rio de Janeiro, segundo apreciação de João do Rio, era “enscenação deficiente, os coros falhos, a orchestra fraca e um repertorio avelhado”.⁵³⁰ A ausência de cantores de “primeira ordem”, especialmente diante da comparação constante com as temporadas líricas glamorosas que chegavam anualmente a Buenos Aires, parecia incomodar bastante os intelectuais que atuavam na imprensa e desejavam que o país se elevasse culturalmente, a fim de ingressar no rol dos países desenvolvidos. Outro aspecto que poderia contribuir para a elevação do Brasil era a criação de companhias teatrais nacionais, incluindo uma companhia lírica. Contudo, a inexistência de músicos em quantidade suficiente era apontada como uma das razões pelas quais a cidade não contava com uma companhia lírica própria, dependendo da visita periódica das companhias estrangeiras, que receberiam algum apoio governamental a partir da inauguração do Theatro Municipal.⁵³¹ Todos esses aspectos serão debatidos nos capítulos posteriores. Nosso intuito, nesse momento, foi apresentar um quadro descritivo dos artistas e os problemas inerentes a esse grupo de pessoas, que formavam a parte fundamental das companhias líricas. Havemos de seguir nossa análise, buscando compreender os empresários e os aspectos mercadológicos que envolviam a ópera no Rio de Janeiro.

⁵²⁷ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Aída, estréia da companhia lyrica italiana, da empreza Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 12 abr. 1906, p. 3.

⁵²⁸ Apollo – Traviata, opera em cinco actos, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 maio 1906, p. 3.

⁵²⁹ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Manon Lescaut, de Puccini, e Rigoletto, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1908, p. 2.

⁵³⁰ RIO, J. O mez no theatro. *Kósmos*, set. 1904, p. 14.

⁵³¹ Theatro Municipal. *O Paiz*, 18 mar. 1911, p. 1.

3. A empresa da ópera no Rio de Janeiro

[...] ser empresário de ópera lírica é uma das maiores desgraças que podem suceder a um filho de Deus.

(Arthur Azevedo)¹

Foi durante o período do império, mais precisamente o Segundo Reinado, que o Rio de Janeiro vivenciou o auge dos espetáculos operísticos.² Se apresentaram nos palcos da então Corte renomados artistas líricos, como Augusta Candiani (1820-1890), Rosina Stoltz (1815-1903) e Francesco Tamagno (1850-1905), dentre tantos outros. Nos anos 80 do século XIX, destacaram-se as companhias de ópera trazidas pelo empresário italiano Angelo Ferrari, responsável por algumas das melhores companhias líricas que passaram pelo Rio de Janeiro,³ ou pelo menos por aquelas que perdurariam nas lembranças afetivas dos cariocas,⁴ constituindo uma memória dos áureos tempos da ópera na antiga Corte.

A memória, compreendida como uma elaboração coletiva, seletiva e estruturada sobre lembranças e esquecimentos,⁵ construída sobre os “bons tempos” da ópera em terras brasileiras parece se reforçar após a proclamação da República, a 15 de novembro de 1889, época em que o cenário operístico entrava em decadência,⁶ assim como toda uma série de referências culturais, políticas e sociais da monarquia era suplantada pelo

¹ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 abr. 1894, p. 1.

² FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 36-37; GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte 1826-1861*. São Paulo: EDUSP; Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 158.

³ CENNI, F. *Italianos no Brasil: “andiamo in ‘Merica...”*. São Paulo: Martins Editora, sd, p. 358.

⁴ Em 1889, um leitor anônimo do jornal *Gazeta de Notícias* teria se referido a Ferrari: “um benemérito para o público d’esta capital, que só devido a elle teve ensejo de ouvir as maiores notabilidades do mundo lyrico” (Companhia Lyrica. Publicações a Pedido. *Gazeta de Notícias*, 02 abr. 1889, p. 2).

⁵ A memória sobre a ópera apresentada nas fontes pesquisadas é seletiva, ou seja, ressaltava os bons tempos, as boas experiências, em contraposição ao período republicano, em que os testemunhos a que tivemos acesso destacavam o sentimento de decadência dos espetáculos líricos. Percebemos nas fontes consultadas uma nostalgia em relação aos chamados áureos tempos e, ao mesmo tempo, o desejo de retorno a este período de bonanças. Tentaremos demonstrar esta esperança no desenvolvimento de nossa argumentação, já que ela se apresenta de diferentes formas e em situações bastante diversas. Consideramos especialmente curiosa essa relação com a ópera, principalmente num momento de estruturação de um novo regime, em que o processo de esquecimento e negação da monarquia era colocado em prática – ou, ao menos, tentava-se. Tal contradição pode ser observada, também, em relação a símbolos que remetiam à pátria, como a bandeira e o hino. Em relação a este último, cabe ressaltar a resistência exercida pelos próprios republicanos envolvidos diretamente na Proclamação, como Deodoro da Fonseca, à substituição do hino do império por um novo, totalmente republicano. A esse respeito, cf. PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política*: Alberto Nepomuceno e a República Musical. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007, p. 201-216.

⁶ FREIRE. Op. Cit., p. 46-48; MAGALDI, C. *Music in imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham/Maryland: Scarecrow Press, 2004, p. 42.

novo regime. Essa memória sobre a ópera era evocada constantemente pelos jornais da época republicana, adornadas com boa dose de nostalgia, ao relembrar os tempos de Ferrari, de Tamagno e de Stoltz.⁷ Como não bastasse todo o saudosismo, o carioca acompanhava a chegada e imediata partida de vapores em seu porto, levando para Buenos Aires e Montevideú as grandes companhias líricas, em que figuravam as estrelas da ópera internacional. Na agora capital republicana, faziam somente uma breve escala, necessária para reabastecimento e desembarque daqueles que se destinavam ao Rio de Janeiro. Os folhetins ecoavam o ressentimento em relação aos sucessos retumbantes das prolíficas temporadas do Rio de Prata, sobretudo de Buenos Aires.⁸

O publico fluminense recordava-se com saudades do tempo em que se deliciava com o canto de Tamagno, Marconi, Cremonini e Gayarre, sem falar nos velhos que applaudiram Tamberlik e Miratti; ouvira, é certo, ultimamente, De Marchi, mas não se consolava quando lia as notícias das celebridades que se exibiam em Buenos Aires, conhecendo só de nome Masini e De Lucia.⁹

A literatura da época ofereceu também sua contribuição à construção de uma memória sobre a ópera e seus bons tempos passados. Recorrentemente, escritores fizeram alusão a artistas que aqui estiveram nos anos em que o Brasil era então governado por D. Pedro II. Uma passagem da obra de Lima Barreto, *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá*, pode ser tomada como exemplo. Ao se recordar de seu passado, o personagem título do romance assim se referiu a um dos espetáculos de ópera que teria presenciado:

[...] fui ao benefício da Stoltz. Nunca houve aqui um benefício como o dela. Manuel era menino; tinha onze ou doze anos. Eu fui. Hoje, quando me

⁷ Em 1892, o jornal *O Paiz* lançou uma série denominada “Calendário Musical”, na seção “Artes e Artistas”. Tinha como objetivo traçar pequenas biografias de importantes artistas da música, ou, nas palavras do próprio autor da coluna, “fazer rapidas recordações, apresentando os homens mais notaveis da musica ou salientes por qualquer motivo” (Artes e Artistas, *O Paiz*, 22 mai. 1892, p. 2). No dia 13 de fevereiro, dedicou homenagem a Stoltz, que faria aniversário naquela data. Assim se referiu à cantora francesa, que viera ao Brasil em tempos passados: “As novas gerações ignoram, com certeza, quem seja Stoltz; mas os antigos apreciadores do *Provisório* com certeza lerão com avidez os traços de sua biografia. [...] Stoltz possuía, segundo os seus biógrafos, bellissima voz de *mezzo-soprano*, cantava com grande vigor dramático e celebrisou-se na *Favorita*, em cujo 4º acto era assombrosa” (Artes e Artistas, *O Paiz*, 13 fev. 1891, p. 2).

⁸ Exemplos de certa rixa existente entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires são diversos. Citamos a seguir um comentário que nos parece exprimir satisfatoriamente a rivalidade a que nos referimos, extraído da seção “Diversões”, d’*O Paiz*, de 04 de junho de 1891, p. 2: “Mais felizes que os habitantes do Rio da Prata, que gozaram sempre boa musica e excelentes companhias lyricas, enquanto ficavamos aqui esperando pelas vãs promessas de Ferrari, teremos este anno uma companhia de primeira ordem, ao passo que Buenos Aires se contenta com o ex-Ferrari, pagando cadeiras a 10 nacionaes ou 4\$000”.

⁹ Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1903, p. 1.

recordo, me parece estar vendo a sala do Provisório repleta e linda de senhoras moças. Depois da ária “Oh! mio Fernando!”, da *Favorita*, houve um estrépito de palmas, flores, brindes. A duquesa de Abrantes, sobre uma almofada por ela própria bordada, manda-lhe uma coroa. A sala delirou: “Coroai-vos! coroai-vos!” Flores, gritos, flores, gritos... a Stoltz hesita, afinal põe o emblema na cabeça. Que mulher! Nem que fosse uma rainha.¹⁰

Ainda que em decadência, a nostalgia em relação aos áureos tempos e o ressentimento em ter que encarar o brilho das estações líricas portenhas demonstram que a ópera ainda consistia em arte apreciada na capital da nova república. Outro literato da época, Machado de Assis afirmaria, em uma crônica publicada em 5 de junho de 1892, no jornal *Gazeta de Notícias*, o fascínio exercido pela ópera sobre o público fluminense, que recebia as companhias líricas com entusiasmo e veneração.

Não tarda a aparecer ou a chegar a companhia lyrica. Tudo cessa diante da musica. Política, Estados, finanças, desmoronamentos, trabalhos legislativos, narcoticos, tudo cessa diante da bella opera, do bello soprano e do bello tenor. É a nossa única paixão, – a maior, pelo menos.¹¹

A constatação de nosso ilustre escritor, fundador da Academia Brasileira de Letras, é confirmada por outros intelectuais da época. França Junior em sua coluna d’*O Paiz*, ao comentar a pouca concorrência do público fluminense aos concertos de música instrumental, assim se manifestou:

Mentimos e mentimos escandalosamente, com a facilidade com que mente o político ou o namorado, todas as vezes que externamos a nossa idolatria pelo culto do som.
A música, para o fluminense, resume-se na opera lyrica.¹²

Em certa medida, a instauração do regime republicano e a previsão de entrada definitiva na modernidade,¹³ que contagiaram os intelectuais da imprensa naqueles primeiros anos, fizeram reacender as esperanças dos que pretendiam ver implantar-se no Brasil o modo de vida europeu, mais especificamente o francês, incluindo os seus

¹⁰ BARRETO, L. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática, 1997, p. 59.

¹¹ ASSIS, M. A Semana. *Gazeta de Notícias*, 05 jun. 1892, p. 1.

¹² FRANCA JUNIOR. Concertos. *O Paiz*, 01 out. 1889, p. 1.

¹³ A ideia de modernidade expressa, por um lado, um conjunto de valores relativos ao contexto histórico da época, de valorização da ciência, da razão e da tecnologia. Também se relaciona à concepção de tempo e de progresso. A modernidade, nesse caso, era considerada como um caminho inexorável das sociedades. Por outro lado, ela se opõe ainda a um passado, à ruptura com a monarquia e à adoção de um novo regime político. Conforme lembra Jacques Le Goff, a “oposição antigo/moderno, que é um dos conflitos através dos quais as sociedades vivem as suas relações contraditórias com o passado, agudece-se sempre que se trata de lutar contra um passado recente, um presente sentido como passado, ou quando a querela dos antigos e modernos assume as proporções de um ajuste de contas entre pais e filhos”. (LE GOFF, J. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996, p.196.)

hábitos culturais e artísticos, considerados “civilizados”, ou seja, condizentes com o que se considerava uma “alta cultura” erudita, europeia. Contudo, ao mesmo tempo em que as esperanças ensaiaram uma concretização, os duros anos que se seguiram à mudança de regime pareciam fazer naufragar as boas expectativas. Mesmo assim, ainda que com crises políticas, econômicas e sociais, prevaleceu o amor à ópera. Ou, ao menos, tentou-se apegar à centelha que resistia. Todos os anos no intervalo entre a proclamação da República e a eclosão da Primeira Guerra Mundial – com exceção apenas de 1890, quando não registramos indícios de apresentações de ópera, tampouco da presença de companhias líricas na cidade – o Rio de Janeiro recebeu pelo menos uma companhia lírica (frequentemente mais de uma). Recebeu, também, companhias que denominamos “mistas”, pois traziam em seu repertório gêneros diversos de teatro musical (operetas, *vaudevilles*, mágicas, óperas-cômicas ou bufas etc.), dentre os quais ao menos uma ópera.

Ao confrontarmos o contexto conturbado e nem um pouco promissor para os espetáculos de ópera na capital brasileira de então com o número de companhias e espetáculos de óperas que afluíram à cidade naquele período, a primeira pergunta que nos veio à mente foi: como se viabilizavam as empreitadas dos empresários teatrais em tão inóspito cenário? Partindo desse questionamento, tentamos compreender o panorama da ópera na capital da República naquele período, sob o aspecto relativo ao empresário de ópera e suas empresas: quem eram eles, quais interesses visavam e como funcionava enfim uma companhia lírica?

Em nossa pesquisa, recolhemos informações de um total de 76 companhias que atuaram no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914, levando óperas aos palcos da então capital brasileira. Dessas, classificamos como *companhias líricas* 58. Consideramos como companhias líricas não somente as que se denominavam como tal,¹⁴ mas todas aquelas cujo repertório era formado exclusivamente por óperas. Já as demais dezoito companhias, consideradas por nós como *companhias mistas*, apresentaram predominantemente outros gêneros músico-teatrais, tais como zarzuelas, operetas, mágicas etc., e pelo menos uma ópera.¹⁵ A imensa maioria das companhias, fossem elas

¹⁴ Eram várias as nomenclaturas usadas pelas companhias para se referir às óperas: Companhia Lírica Italiana, Companhia de Ópera Italiana, Ópera Popular etc. Essas tinham em seu repertório apenas óperas, ao contrário de outras que se denominavam, por exemplo, companhia de opera, opera-comica e operetas.

¹⁵ Cabe esclarecer que são inúmeras as companhias teatrais que atuaram no Rio de Janeiro nesse período, de variados gêneros e amplo repertório. Para conhecer a variedade e as companhias teatrais que afluíram ao Rio de Janeiro e também a outros locais do Brasil, cf. SILVA, L. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938. A ópera não consistia, pois, no

mistas ou líricas, era estrangeira, assim como o eram seus empresários.¹⁶ Nesse cenário, destaca-se a forte presença dos italianos (companhias líricas e mistas), mas há também *troupes* francesas, portuguesas, espanholas e até uma alemã (companhias mistas).

No processo de coleta, classificação e análise das fontes, verificamos que alguns empresários se destacaram pelo número de companhias (líricas e também mistas) que trouxeram ao Rio de Janeiro nesse período. Pretendemos apresentar e analisar alguns casos relativos às empresas líricas que consideramos emblemáticas, representantes de um tipo de atuação que poderia nos auxiliar a traçar um perfil dos empresários e seus objetivos. Assim, selecionamos alguns que se destacaram pela frequência (caso de Luigi Milone e Giovanni Sansone), não deixando, entretanto, de mencionar outros, que em nosso julgamento ajudam a fornecer uma visão ampla e a compreender a diversidade dessa área artística no Rio de Janeiro. Trataremos ainda das empresas que vieram a atuar no Theatro Municipal, espaço que viria a se tornar o centro da vida artística carioca após sua inauguração em 1909. As empresas teatrais cessionárias do Municipal, em virtude de contrato com a Prefeitura, deveriam obedecer a regras pré-estabelecidas e formalizadas em contrato público, além de estarem dispostas a aceitar interferências do Superintendente do Theatro, designado pelo poder público municipal. Não obstante, ainda trataremos de uma companhia que em muito se diferenciou das demais, especialmente em virtude de seu elenco ser composto por crianças, o que levantou grandes discussões na época, inclusive sobre a forma de trabalho e organização da companhia.

Primeiramente, passemos à análise geral das características percebidas nos empresários, características essas já estudadas também por outros pesquisadores e que muito contribuem para a discussão, por estabelecerem parâmetros para comparação. Depois disso, procuraremos dar enfoque aos nossos personagens, os empresários, que em certa medida estão alinhados às perspectivas gerais de seu ofício. Cabe ressaltar que, como ofício ou profissão, há características e valores partilhados pelo grupo de empresários estudado, conferindo a eles uma forma peculiar de lidar com seus negócios, bem como uma imagem generalizada projetada pela sociedade a respeito deles. Sendo assim, consideramos de suma importância a abordagem desse aspecto sem perder de vista a concepção de identidade cultural, uma vez que esses atores compartilhavam em

principal, tampouco no único gênero em voga naquele momento. Contudo, chama-nos a atenção para o fato de que o prestígio que detinha naquele período é visivelmente maior do que nos dias de hoje, tanto no que se refere ao número de apresentações quanto ao espaço reservado ao tema nos periódicos.

¹⁶ As companhias eram tratadas também como empresas, de forma que usaremos ambas as nomenclaturas para tratarmos do mesmo objeto.

alguma medida uma visão de mundo, possuíam uma imagem característica perante a sociedade, ainda que não se constituíssem num grupo homogêneo ou mesmo numa rede definida de afinidade e solidariedade. Aliás, não é a homogeneidade que faz de um grupo de indivíduos ter uma afinidade e se delinear como identidade cultural, mas sim certos valores partilhados, uma forma de atuação e uma imagem em comum, seja de si mesmo ou para os outros.

3.1 A ópera como negócio

As empresas líricas (e também as mistas) eram, antes de tudo e como elas mesmo se denominavam, *empresas com fins comerciais*, que tinham como produto um gênero de dramaturgia específico. Dessa forma, seu principal objetivo, como qualquer empresa, era obter lucro, proporcionando ao público espetáculos agradáveis. As companhias líricas, organizadas por seus empresários, não contrariavam essa regra e buscavam sempre alcançar estes objetivos, prezando, sobretudo, pelos ganhos financeiros, fundamentais para a manutenção do seu negócio. Como Luiz de Castro bem afirmava, se referindo a um empresário lírico, “todo empresario é um homem de negócio”.¹⁷ Nesse mesmo sentido, o colunista Marcello, d’*O Paiz*, complementava essa percepção: “[nenhum] empresario vem aqui pelos nossos bonitos olhos”, embora houvesse aqueles que diziam fazer sacrifícios por puro amor à arte ou ao público.¹⁸

O empresario Sansonne [sic], antes de partir para a Italia para organizar a actual companhia lyrica que se estreou hontem, com a opera *Tannhäuser*, disse-nos que se achava escudado por um grupo de capitalistas, mas que longe de pensar em uma temporada lucrativa trataria antes de promover uma temporada artistica no Rio de Janeiro, formando uma companhia capaz de lembrar os bellos tempos em que Ferrari nos visitava annualmente, trazendo-nos artistas de grande merecimento e pondo-nos em dia com o movimento artistico da Europa na parte relativa a musica theatral.¹⁹

No caso da companhia mencionada acima, que se apresentou em 1900, apesar do grande sucesso, o empresário Sansone, pelo que afirmaram os jornais, não obtivera lucro. Contou, pelo contrário, alguns prejuízos. Seria este um caso excepcional, de um empresário envolvido de fato com a arte, para quem o lucro estava em segundo plano? Não pensamos que fosse realmente dessa forma, mas sigamos em nossa análise.

¹⁷ CASTRO, L. A Antonio Arroyo. Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, 11 jan. 1898, p. 2.

¹⁸ MARCELLO. Notícias da Semana. *O Paiz*, 06 ago. 1894, p. 1.

¹⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 ago. 1900, p. 2.

É importante ressaltar, contudo, que o desejável lucro não era sempre alcançado. Não foram poucas as ocasiões em que a empreitada não surtia os efeitos esperados, sendo frequentes os casos de falência, prisão por dívida, fuga e até mesmo suicídio do empresário – consistindo este em um caso extremo. A observação de Arthur Azevedo, citada em epígrafe, demonstra em certa medida a árdua vida do empresário lírico. O dramaturgo brasileiro, que vivenciava a realidade do mundo teatral do Rio de Janeiro da época, considerava que ser empresário de ópera consistia em castigo, tão ingrata era a profissão a seu ver. Ao exemplificar sua opinião, Azevedo recorreu ao caso da Revolta da Armada e seu líder, Custódio José de Mello, que ordenara o bombardeio à cidade, nos primeiros dias de setembro de 1893:

Adversário intransigente da revolta de 6 de setembro, e desejoso de que o Sr. Custódio José de Mello fosse severamente castigado, eu ficaria satisfeito no dia em que o visse, por sentença de um tribunal rigoroso, condenado a exercer aquella profissão [de empresário de ópera].²⁰

A profissão de empresário lírico ou de ópera era consideravelmente antiga na Europa, cujo auge na Itália se dera entre o final do século XVIII e boa parte do século XIX. John Rosselli, que pesquisou a história econômica da ópera na Itália, com ênfase nos empresários e seu papel na difusão do gênero, concluiu que, naquele país, a atividade típica dos empresários perdeu paulatinamente lugar para os editores, sobretudo a partir de 1870.²¹ Antes disso, o empresário era responsável pelo processo de produção “inteiro”, incluindo a contratação do compositor e libretista para que compusesse o repertório. Cabe ressaltar que, até então, havia uma rotatividade grande de títulos nos teatros, dada a percepção de que, para os italianos, a ópera devia ser sempre nova – ainda não existia a ideia de “ópera de repertório”, ou seja, da rerepresentação de óperas antigas, que viriam a se tornar mais comuns a partir da década de 40 do século XIX.²²

Com a decadência, na Itália, do papel do empresário, este encontrou mercado na América do Sul, onde permanecera, ao menos, com uma boa parte das suas atribuições.²³ Assim, já encontramos logo uma das explicações para a frequência das visitas das companhias líricas ao Rio de Janeiro – e ao restante do país, bem como a

²⁰ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 abr. 1894, p. 1.

²¹ ROSSELLI, J. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 175.

²² Idem, p. 8; 170.

²³ Idem, p. 175.

outros países do continente – visto que, mesmo com dificuldades, provavelmente essas eram menores do que aquelas existentes no continente europeu, onde o mercado havia praticamente se fechado à atuação do empresário italiano, ficando o pouco espaço remanescente reservado àqueles de maior reputação. A diminuição do espaço dado ao “pequeno empresário” o levou a buscar alternativas, dentre as quais a de levar espetáculos para novos públicos, em lugares mais distantes. Isso foi facilitado pelas travessias oceânicas em vapores, os quais levavam de duas a três semanas para realizar uma viagem entre Gênova e o Rio de Janeiro.

A organização de uma companhia lírica era tarefa bastante complexa e exigia do empresário uma série de habilidades. Cabia a ele contratar os artistas e pessoal de apoio, alugar o teatro para as apresentações, comprar das editoras as partituras para execução das óperas, promover a venda de bilhetes e assinaturas, adquirir materiais, cenários, indumentárias, figurinos, contratar a iluminação etc.; ou seja, organizar a montagem das óperas de maneira geral, incluindo ainda transporte,²⁴ logística e acomodação dos membros da companhia. Em relação à contratação dos artistas, era costume o empresário não só escolher os cantores pela sua reputação, como também era comum a realização de audições e testes, de forma a verificar as qualidades de cada voz. Quando não era possível ao próprio empresário presenciar os testes, ele delegava essa tarefa a agências italianas, nem sempre obtendo os melhores resultados. Em 1901, Sansone encontrou problemas na contratação de artistas, que foram substituídos, conforme alega o empresário, nas vésperas da saída da companhia da Itália rumo ao Brasil. Deixou a cargo de uma agência contratar a soprano Olga Beduschi, que não mostrou ter boa voz em ensaios no Rio de Janeiro, acarretando outros transtornos à companhia.

O nome da senhorita Olga Beduschi já havia figurado nos annuncios da empreza Sansone, quando se ensaiava a *Aida*. Era com esta opera de Verdi que a cantora em questão devia estrear-se; mas sem que nenhuma explicação fosse dada ao publico, a estréa não se realizou e a opera alludida foi cantada pela Sra. Stinco Palermini.

Nestas columnas frizámos o incidente e apenas conseguimos saber que empreza [sic] não conhecia bem a senhorita Beduschi, contratada algumas horas antes da partida da companhia de Milão para Genova, sob a responsabilidade de uma agencia.

Nestas condições, houve receio de entregar uma parte de tanta responsabilidade a uma artista cujo folego não era conhecido, esperando a empreza apresentar a sua artista em uma partitura menos exigente, fazendo-a

²⁴ Em contrato publicado em 1889, entre um empresário lírico e os contratantes, salientava-se o hábito de se arcar com o transporte dos integrantes da companhia lírica: “os outorgantes garantirão as passagens dos artistas e pessoal da companhia segundo o costume” (Companhia Lyrica. *Jornal do Commercio*, 03 fev. 1889, p. 3).

partir do simples para o complexo e sondando, por assim dizer, a opinião do publico; mas a senhorita Olga Beduschi tinha um contrato e não quiz submeter-se ás exigencias da empreza, reclamando para si o direito de estrear numa opera de grande repertorio, pois já tinha cedido a que lhe competia para a sua apresentação.²⁵

Já neste primeiro ponto eram enfrentadas grandes dificuldades, especialmente em função da rarefação de certas vozes (a falta de tenores e contraltos era bastante citada nos jornais, sem falar de classificações vocais mais antigas, adequadas a certos papeis de óperas do repertório do *bel canto* italiano), além da questão qualitativa.

[...] as boas vozes e os bons cantores vão desaparecendo, e hoje é de extrema difficuldade obter um empregario um nucleo de artistas que consigam dar um desempenho, um pouco além de satisfatorio, ás partituras velhas, ou modernas, principalmente ás velhas, unicas em que se aprendia a cantar, o que de ha muito tempo vai se tornando cada vez mais raro.²⁶

Assim, era demandada aos empresários uma “longa pratica, para com facilidade classificarem as vozes de accordo com os seus verdadeiros typos, até mesmo os intermediários”.²⁷ Isso porque o público carioca exigia ter nos palcos uma ópera diferente por noite, resultando no amplo repertório que catalogamos das representações de óperas no Rio de Janeiro entre 1889 e 1914. Esse aspecto era constantemente mencionado pelo crítico d’*O Paiz*, Oscar Guanabario, que demonstrava certa insatisfação com esse capricho do público.

Isso que aconteceu á *Gioconda* no Rio de Janeiro, acaba de dar-se, neste anno mesmo, em Milão; a sua primeira recita não passou de um máo ensaio, e os espectaculos foram suspensos afim de se preparar a opera convenientemente. Aqui, no entanto, é isso mais desculpavel, porque é o proprio publico quem atropela os ensaios exigindo uma grande opera de duas em duas recitas, quando nos grandes theatros uma boa opera atravessa uma estação inteira.²⁸

Há certa razão na afirmativa de Guanabario, quando este responsabilizava o público por tal demanda. Em 1891, durante a temporada lírica, alguns supostos assinantes escreveram carta ao *Jornal do Commercio* recomendando à empresa lírica que não repetisse insistentemente a mesma ópera seguidas vezes, em respeito aos altos preços de ingressos cobrados.

²⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1901, p. 2.

²⁶ Theatro Apollo – Rigoletto, opera em 4 actos de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 fev. 1911, p. 5.

²⁷ Palace-Theatre – Tosca, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 out. 1909, p. 3.

²⁸ GUANABARINO, O. Gioconda e Aida. Diversões. *O Paiz*, 01 jul. 1889, p. 2.

Á afortunada empresa lyrica vamos dar um conselho de amigos.
Hontem á noite, nos salões do teatro, discutindo-se sobre a companhia,
todos se mostrarão contrarios ás repetições seguidas da mesma opera.
Admittio-se a da *Gioconda* pelas circumstancias especiaes, das outras não.
A empresa repita as operas bem aceitas, mas não seguidamente, que fadiga os
assignantes, os quaes *tolerão*, mas *não amão* os empregarios.
Depois a *Lucrecia*, outra, e mais tarde então a *Lucrecia* outra vez.
Quem paga tão caro tem muitos direitos respeitaveis.
Acreditamos que a empresa não quererá desgostar seus Assignantes.²⁹

A encenação de uma diversidade de diferentes óperas demandava um grande elenco e artistas aptos e adequados para papeis distintos. Na ópera, é preciso se observar que cada papel exige um tipo diferente de voz, de forma que são diversas, portanto, as classificações vocais. Cada uma é apropriada para um dado personagem, seguindo as exigências da partitura: soprano, mezzo-soprano, contralto, tenor, barítono e baixo. Por sua vez, cada uma dessas classificações se subdivide em muitas outras. Assim sendo, a soprano que canta a parte da personagem principal de *Aída*, de Verdi, por exemplo, não se adequa ao papel-título da *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, embora seja este também destinado a uma soprano. A primeira exige um soprano dramático, uma voz mais poderosa, pesada, com alguma potência nos graves, enquanto a Lucia é cantada por sopranos líricos e ligeiros, com voz brilhante, leve, aguda e ágil para cumprir as difíceis coloraturas presentes na partitura. Além disso, era necessário levar em consideração os diferentes estilos de canto de cada época. Essa lógica funciona, de modo geral, para todos os papéis, demandando um elenco variado, capaz de dar conta de grande e diversificado repertório. Assim, era comum que empresários líricos encontrassem dificuldades na hora de compor o elenco e combiná-lo com o repertório, dificuldade esta testemunhada pelos colunistas dos jornais: “Os empregarios de companhias lyricas lutam actualmente com grandes difficuldades para obter um tenor capaz de arcar com as exigencias das operas modernas, servindo ao mesmo tempo para o repertorio antigo”.³⁰

Ainda assim, quando diversos papeis eram cantados por um mesmo artista, sobretudo em noites consecutivas e ensaios durante o dia, não era raro verificarmos como resultado a fadiga e indisposição de cantores. As maratonas a que eram submetidos os artistas no Brasil podiam ainda repercutir, a longo prazo, na própria qualidade das vozes, desgastando-as excessivamente e encurtando o tempo de carreira dos cantores.

²⁹ ASSINANTES. Theatro Lyrico. Publicações a pedido. *Jornal do Commercio*, 16 jul. 1891, p. 3.

³⁰ Os tenores. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 fev. 1893, p. 2.

Em média, as companhias líricas que se apresentavam no Rio traziam um repertório de mais de dez óperas diferentes, o que redundava no número de pessoas envolvidas na empreitada: facilmente, envolviam um número superior a cem pessoas, composto de coros, orquestra, solistas, bailarinos, maestros, contrarregras, cenógrafos, figurinistas etc. Além das já previsíveis dificuldades que envolviam, como vimos, a escolha do elenco ideal para atender ao repertório, este por sua vez também dependia de uma estratégia habilidosa do empresário.

Além de que deve sempre haver por parte dos empresários a maior cautela na escolha dos artistas a quem encarregam dos papéis de responsabilidade, e não deixar isso ao arbitrio delles, que, por via de regra, muito presumem de si, se têm todos em alta conta e, portanto, aptos, quando lhes der na gana, de desempenharem cabalmente todo o qualquer papel.³¹

Ao empresário competia a negociação e compra das partituras junto às editoras, detentoras dos direitos de representação da obra.³² As principais editoras de partituras naquela época eram a *Ricordi* e a *Sonzogno*,³³ que além de deterem os direitos de algumas obras importantes, exerciam influência na escolha do repertório, vindo a impor óperas aos empresários, e também podiam interferir na indicação e contratação dos artistas que deveriam cantar as partituras,³⁴ e mesmo restringir certas obras para teatros mais renomados: “O editor do *Falstaff* [Ricordi] resolveu não ceder a famosa partitura senão aos theatros de primeira ordem que pudessem contar como elementos seguros para a sua interpretação”.³⁵ A obtenção da partitura original garantia à companhia maior fidelidade de execução das obras. Mas houve situações em que os empresários deliberadamente encenavam a ópera sem observar os direitos autorais ou mesmo a legitimidade da partitura.³⁶ Emblemática, nesse sentido, foi a estreia da ópera *Otello*, de

³¹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 out. 1909, p. 4.

³² Ao final do século XIX, o mercado editorial musical já estava razoavelmente constituído. De acordo com Rosselli, as últimas três décadas desse século seriam marcadas pela ascensão das editoras, que passaram a assumir a gerência de teatros na Itália e a abarcar atribuições que eram, até então, dos empresários de ópera. Cf. ROSSELLI. op. cit., p. 175.

³³ Havia também outras, mas predominantemente foram as óperas dessas duas editoras as mais encenadas no período, no Rio de Janeiro. A Ricordi possuía os direitos das óperas de Verdi e de outros compositores célebres italianos. Já Sonzogno era responsável pelos direitos de compositores franceses, das óperas de Wagner, e ainda das óperas de alguns novos compositores italianos, como Mascagni. (TOELLE, J. Opera as business? From impresari to the publishing industry. *Journal of Modern Italian Studies*, p. 448-459, 17 jul. 2012, p. 456.)

³⁴ Idem, p. 455.

³⁵ Falstaff. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 mai. 1893, p. 2.

³⁶ Interessante perceber que as apropriações indevidas e muitas vezes cópias ou adaptações grosseiras – pirataria – de obras literárias ou teatrais relatadas por Roger Chartier (Cf. CHARTIER, R. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da

Verdi, em Buenos Aires. Eram duas as companhias que pretendiam estrear a ópera, a companhia de Angelo Ferrari³⁷ e a de Cesare Ciacchi. Mas apenas a primeira possuía a partitura original. Ciacchi, a fim de ganhar a dianteira na exibição da peça, conseguiu estrear a ópera antecipadamente, inventando uma orquestração com base em uma redução para canto e piano.³⁸ No Brasil, observamos a preocupação dos críticos com casos semelhantes e boatos – muitas vezes verdadeiros – sobre a “falsificação” de partituras. Na estreia da mesma ópera no Rio de Janeiro, talvez em virtude da experiência argentina, Guanabarro assim comentou em sua crítica:

Boato insistente acerca da instrumentação, que dizem algumas pessoas não ser a original. É questão que não podemos decidir como juiz imparcial por falta de provas; mas o resultado de nosso inquerito foi o seguinte: O empresario Musella comprou uma cópia, em que ás pressas originaram [sic] uma ou outra alteração, que não prejudica a essencia do colorido do autor. Mesmo entre os professores do teatro D. Pedro II, muitos, que a executaram na Europa, affirmam que não ha motivo para a suspeita.³⁹

Três anos mais tarde, quando a companhia Ducci levou aos palcos o *Otello*, de Verdi, fica confirmada enfim a falsificação. Segundo o próprio Guanabarro, em sua crítica publicada em 26 de agosto de 1892:

Parece que afinal ouvimos a ultima partitura de Verdi com a sua verdadeira orquestração e com os effeitos requeridos pelo autor. Em 1889 a companhia Musella apresentou a instrumentação falsificada, tendo apenas de verdadeira a parte do quarteto. Em 1891 a empresa Ducci & Ciacchi deu-nos essa opera pela partitura original, mas com a suppressão de diversos instrumentos e sem o cuidadoso colorido que tão elevada concepção exige. Essas considerações surgem agora, diante da esplendida interpretação de Marino Mancinelli, que para a execução desta opera admittiu na orchestra mais uma corneta e um clarinete quinta baixa, este substituido outrora pelo fagotte e aquella por um dos trombones. Ainda assim não podemos assegurar ser esse o instrumental exigido, porque não só nos falta a tradição, como a partitura orchestral é monopolio da casa Ricordi, que não a vende. No entanto, acreditamos na honestidade profissional do *maestro* Mancinelli e aceitamos o que ouvimos como authentic.⁴⁰

Palavra, 2002.) também ocorreram, e com frequência, no caso das óperas. Rosselli relata em seu estudo casos semelhantes ocorridos com as óperas na Itália (ROSSELLI. op. cit., p. 131).

³⁷ Esta foi a última temporada que Angelo Ferrari promoveu no Rio de Janeiro. O empresário viria a falecer em Buenos Aires, a 29 de dezembro de 1897, em decorrência de uma “lesão cardíaca”, conforme informou telegrama publicado n’*O Paiz* de 30 de dezembro de 1897. Sua esposa chegou a dar prosseguimento aos negócios, porém sem o mesmo sucesso do falecido marido.

³⁸ SANGUINETTI, H. El arte lírico y la sociedad porteña. In.: VAZQUEZ-RIAL, H. (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: la capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 398.

³⁹ GUANABARINO, O. *Otello*. Diversões. *O Paiz*, 25 ago. 1889, p. 2.

⁴⁰ GUANABARINO, O. *Otello*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1892, p. 2.

Outro caso de falsificação de partitura foi denunciado por Guanabardino, em sua coluna d' *O Paiz*, relativo, dessa vez, à companhia De Mattia, que atuava na cidade no ano de 1895: “A companhia do empresario De Mattia executou um *Ruy Blas* falso, na sua instrumentação”.⁴¹ Percebemos, dessa forma, que tal procedimento adotado pelos empresários era relativamente comum, fosse para burlar as regras impostas pelas editoras, fosse para ganhar a frente na apresentação de uma ópera nova, ou mesmo para adaptar a partitura à realidade da orquestra arregimentada, que não raras vezes estava muito aquém do que havia definido o compositor.

Em virtude desse tipo de problema, os próprios editores tomavam medidas a fim de reduzir os riscos de fraudes ou falsificações. Quando da estreia do *Falstaff* no Brasil, em 1893, o maestro a quem ficou designada a regência da orquestra da companhia, o italiano Marino Mancinelli, recebeu instruções da casa Ricordi para que cuidasse com a “partitura e as partes cavadas da ultima opera de Verdi”. A experiência de Buenos Aires fora tomada como argumento para tais orientações.

A casa Ricordi escreveu ao maestro Marino Mancinelli, que se acha actualmente em Lisboa, recommendando muito o maior cuidado com a partitura e partes cavadas da ultima opera de Verdi. O seu justo receio é que gente mal intencionada proceda como um empresario em Buenos Aires, que, tendo apanhado cópia dos violinos, mandou falsificar a orchestração do *Otello*.⁴²

Mas nem sempre o direito de execução de uma ópera era negociado com a editora. Em 1889, um caso envolvendo um compositor português e o empresário Paschoal Mario Musella revela muito do caráter desse empresário, especificamente, e das tratativas para encenação de uma ópera no Rio de Janeiro. É imperioso destacar, antes de mais nada, que o referido empresário já estivera antes no Rio de Janeiro, desfrutando, em virtude de confusões de temporadas passadas sob sua organização, de uma péssima reputação perante o público carioca. De acordo com o compositor português envolvido, Alfredo Keil, Musella teria lhe enviado carta perguntando quanto o compositor pagaria para ter sua nova ópera, *Dona Branca*, encenada no Rio de Janeiro. Atordoado com a ousadia do empresário, Keil respondera que esperava receber alguma coisa pelo aluguel da partitura, para uso durante alguns meses pela companhia. O imbróglio repercutira amplamente nos jornais, sobretudo após o empresário,

⁴¹ GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro. Companhia Lyrica Italiana. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 mai. 1895, p. 2.

⁴² Falstaff. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 mai. 1893, p. 2.

contrariando o compositor, divulgar que a referida ópera constava do repertório da companhia, sem ter, no entanto, a autorização do autor para tal.⁴³ A ópera *Dona Branca* só foi encenada no Rio de Janeiro dois anos depois, em 1891, pela companhia lírica do empresário Luigi Ducci. O mesmo ocorreria meses depois, com o compositor brasileiro Carlos Gomes, a quem Musella também cobrara uma quantia para levar ao palco sua nova ópera, *Lo Schiavo*.⁴⁴ Após muita discussão na imprensa, chegou-se a um acordo e a ópera foi aos palcos.

Diante da complexidade que envolvia a montagem de uma companhia lírica, deduzimos que muitos dos empresários conheciam em alguma medida o seu *métier*. Ao menos parte daqueles que vieram ao Rio de Janeiro no período pesquisado já havia atuado como artista – cantor, instrumentista de orquestra ou maestro, ou diretor artístico,⁴⁵ ou ainda como crítico musical. Como exemplos de empresários artistas atuantes no Rio, podemos citar Luigi Billoro, flautista,⁴⁶ depois diretor artístico e finalmente empresário de companhia lírica; e Giovanni Sansone, Donato Rotoli e Albino Verdini, cantores em outras companhias líricas, tornando-se, posteriormente, empresários.⁴⁷ Já o crítico musical da *Gazeta de Notícias*, Luiz de Castro, se incumbiu, por meio do *Syndicato Lyrico Fluminense* de que era gerente, da empresa da companhia lírica de 1905.

Outras habilidades, contudo, eram exigidas ao empresário, como boa dose de paciência e persuasão ao lidar com artistas. Em uma anedota publicada na seção “Diversões”, d’*O Paiz* de 08 de outubro de 1889, encontramos um bom exemplo desse poder de persuasão. A história envolve duas prima-donas, a Salla e a Belloca, em Londres, disputando um quarto de hotel, no primeiro andar. Em conluio com o dono do estabelecimento, o renomado empresário Mapleson consegue convencer uma delas a ficar em outro quarto, que estaria reservado à esposa do vice-rei da Irlanda, Lady Spencer. Obviamente, a tal reserva não passava de uma farsa, para convencer a cantora a ficar no quarto do segundo andar. Assim termina a história, que consta do livro de memórias do então famoso e astuto empresário:

⁴³ Companhia Lyrica. Publicações a pedido. *Gazeta de Notícias*, 24 maio 1889, p. 3.

⁴⁴ Carlos Gomes. *Revista Illustrada*, 27 jul. 1889, p. 2.

⁴⁵ TOELLE. Op. Cit. p. 450; ROSSELLI, J. Op. Cit. p. 17. De acordo com Rosselli, “Almost anyone could become an opera impresario. But those who did were most of them already involved with opera or ballet; they were also likely to come of musical or theatrical families”.

⁴⁶ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 26 maio 1899, p. 1.

⁴⁷ Sansone teria ainda atuado em uma apresentação de companhia lírica montada por ele próprio, em 1896. De acordo com a crítica, embora fora da carreira, ele conseguiu dar conta do papel que lhe coube. (Os Huguenottes. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 out. 1896, p. 2.)

Saíram todos tres, o empresario, o dono do hotel e a Belloca. Sobem ao segundo andar, e, apenas o dono do hotel abre a porta do quarto, a Belloca passa-lhe adiante rapidamente, mette-se no quarto; fecha a porta por dentro e grita pelo buraco da fechadura:

- Este quarto é meu. Lady Spencer que se arranje como quizer.

Cá fora, Mapleson esfregava as mãos alegremente, e o dono do hotel ria a bom rir.

Escusamos de dizer que nunca mais se ouviu falar em lady Spencer.⁴⁸

Situações como esta, em que se exigia do empresário certa perícia em lidar com as exigências de artistas, ocorriam com alguma frequência também nas companhias que iam ao Rio de Janeiro. No mesmo ano da publicação da anedota acima, a companhia do empresário Paschoal Mario Musella enfrentou problemas com um dos artistas, o tenor Franco Cardinalli, que então se queixava da fatigante rotina de ensaios e récitas, obrigando a companhia a adiar em 15 dias a continuação dos espetáculos.⁴⁹ Também houve ocasiões em que problemas de artistas que se negavam a cantar foram parar na delegacia de polícia, como ocorreu com a companhia de Carlos F. De Mattia em São Paulo, antes de seguir para sua temporada no Rio de Janeiro.⁵⁰

Outro caso que também ilustra as dificuldades com artistas diz respeito à intenção em trazer o grande barítono da época, Titta Ruffo, para uma temporada no Rio de Janeiro em 1909. Ao cantor fora dito, em Buenos Aires, que a cidade brasileira era perigosa, em virtude das doenças tropicais – uma má fama bastante difundida sobre o Rio naquele tempo⁵¹ – causando a desistência do artista em cumprir a temporada prometida. Mas, nesse incidente, o empresário não foi bem sucedido ao tentar

⁴⁸ Diversões. *O Paiz*, 08 out. 1889, p. 2.

⁴⁹ Diversões. *O Paiz*, 30 jul. 1889, p. 2.

⁵⁰ REDONDO, G. Chronica Paulista. *O Paiz*, 18 mar. 1895, p. 1.

⁵¹ O medo das epidemias tropicais, sobretudo da febre amarela, mas também de outras doenças, foi constantemente alegado por artistas para não ir ao Rio de Janeiro. Para citarmos apenas um dos casos que encontramos nas fontes, mencionaremos as tratativas de trazer a soprano Haricléa Darclée e o tenor Emilio De Marchi em 1900. Os dois artistas teriam então declarado que “só sairiam da Italia para o Rio de Janeiro depois de dissipados todos os receios de epidemias” (Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 fev. 1900, p. 2). A tentativa de trazer a Darclée fracassou para aquele ano, mas De Marchi acabou contratado e se apresentou na cidade com a companhia lírica de Sansone. O medo, contudo, não era em vão. O Rio de Janeiro era conhecido por seu apelido “cemitério de estrangeiros” em virtude das doenças que atingiam fatalmente alguns de seus visitantes: “difficilmente querem ir os artistas [ao Rio de Janeiro] por causa da *febre giala, da peste, do cemiterio* emfim com que nos têm baptisado os nossos amigos que fazem propaganda contra o nosso paiz” (Cartas de Milão. *O Paiz*, 24 abr. 1900, p. 2). Além disso, houve casos de artistas que adoeceram chegando a morrer de “doenças tropicais”, como o do cantor Edoardo Castellano, falecido no Rio de Janeiro em 1917. Em 1898, durante a temporada da companhia Sansone, a esposa do maestro dos coros Cesare Bonafous e comprimária da companhia, Sra. Rosina Bonafous, faleceu de uma “febre de má character” (Rosina Bonafous. *Gazeta da Tarde*, 27 jun. 1898, p. 2). Outro caso a se mencionar é o de Vittorio Lanzi, da companhia Tomba, “victimado na Bahia por cruel enfermidade” (Companhia Tomba. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 25 abr. 1899, p. 3).

convencer o cantor, que terminou cancelando suas apresentações, para desgosto da imprensa e do público fluminense, que naquele ano não teve o privilégio de ouvir o renomado artista.

Em primeiro lugar figura, como causa do insucesso do plano, a recusa desse notável cantor [Titta Ruffo], que, amedrontado pelos nossos amigos argentinos, declarou não vir ao Rio de Janeiro para não se expor aos perigos da febre amarela, cuja existência, na perversa opinião dos aludidos amigos, é occultada pelos médicos da hygiene.⁵²

As frequentes dificuldades financeiras por que passavam empresários de ópera são dignas de nota. Pesquisadores de empresários líricos da Itália do século XIX, como Jutta Toelle, apontam essa característica com certa ênfase. Como mencionamos anteriormente, embora buscassem lucrar nas temporadas de ópera, o retorno financeiro nem sempre se apresentava favorável ou dentro das expectativas. Em outras, o sucesso da companhia poderia ir até mesmo além do esperado, embora fossem raros esses casos. Consonante à percepção de Toelle, de que era bastante provável que pelo menos uma vez um empresário viesse a falir durante a sua carreira,⁵³ há algumas ocorrências sucedidas no Rio de Janeiro durante o período pesquisado que não só reforçam tal percepção, como demonstram como a empresa lírica no Brasil não diferia muito daquelas que atuavam em terras estrangeiras.

É importante lembrarmos de que o momento que corresponde ao período de implantação da República Velha ou Primeira República, entre 1889 e 1898, foi marcado, como já dissemos, por intensa agitação política, social e econômica, afetando em vários momentos a vida cotidiana e, por conseguinte, a vida teatral da cidade do Rio de Janeiro, então capital da República. Ainda assim, o período é prolífico em apresentações de ópera e, conseqüentemente, em confusões envolvendo as companhias líricas.

São notórios, nesse sentido, os anos de 1893 e 1894. Em 93, a temporada principal, no Theatro Lyrico, fora interrompida subitamente em decorrência da eclosão da Revolta da Armada, a 6 de setembro, vésperas da gala em homenagem à Independência, que teria a presença de Floriano Peixoto. Em 94, a temporada principal ocorreu mesmo com a revolta ainda em curso, tendo o empresário pagado um alto preço por isso, como veremos a seguir. Ainda assim, em ambos os anos, contabilizamos um

⁵² Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1909, p. 4.

⁵³ TOELLE. op. cit., p. 451.

grande número de apresentações: 127 e 121, respectivamente, considerando que a média de apresentações de ópera por ano entre 1889 e 1898 era de 75 récitas.

Em 1893, foram duas as companhias principais a se apresentarem: a de Luigi Ducci, que ocupou o Theatro Lyrico, e a de Angelo Ferrari,⁵⁴ que ocupou o São Pedro de Alcântara. A companhia lírica de Ducci possuía um maior número de récitas, estendendo suas apresentações até princípios de setembro, quando a revolta eclodiu e a cidade do Rio de Janeiro foi bombardeada. Diante da turbulência, uma parte da companhia fugiu prontamente, enquanto a outra permaneceu na cidade até ter a oportunidade de se retirar e retornar à Itália.⁵⁵ Nesse caso, os assinantes ficaram no prejuízo, pois não receberam todas as récitas pelas quais pagaram antecipadamente,⁵⁶ aparentemente, o contrato entre a empresa e os assinantes dava condições à companhia, em caso de “força maior”, de não ser responsabilizada e arcar com o ônus.

No ano seguinte, não havendo empresário audacioso o suficiente para levar uma companhia lírica de maior importância ao Rio de Janeiro, o maestro da companhia de Ducci em 1893, Marino Mancinelli, tomou para si a tarefa de montar a companhia e trazê-la para o Rio e São Paulo. A empresa se mostrava arriscada diante do cenário crítico da capital brasileira, assolada por problemas de ordem econômica e política. Arthur Azevedo saudou, não sem algum ceticismo, a ousadia de Mancinelli: “imaginem como admiro a intrepidez, o estoicismo do Mancinelli, que contratou na Italia os seus artistas em pleno período da revolução brasileira, e vai recebê-los agora com o cambio a 9 e a lyra por um preço que nem a de Apollo”.⁵⁷ Azevedo ainda acrescentou, em outro artigo algumas semanas depois: “Ignoram-se os motivos que o levaram [Mancinelli] a praticar esse acto de desespero”.⁵⁸ Mas o maior ato de desespero de Marino Mancinelli parecia ainda por vir. As dificuldades financeiras que enfrentou o levaram ao suicídio, nos primeiros dias de setembro de 1894. Para Machado de Assis, ao comentar o trágico desfecho da temporada lírica, a saída encontrada pelo maestro/empresário parecia ser mais digna do que o usual “paquete”, ou seja, a fuga.⁵⁹ Já outro empresário, Giovanni Sansoni, em 1903, preferiu o pacote ao se defrontar com os prejuízos da sua temporada. Abandonou a companhia lírica formada especialmente para a *tourné* da

⁵⁴ Angelo Ferrari havia deixado de levar companhias líricas para o Rio de Janeiro, desde os últimos anos da década de 1880. Seu prestígio era notável, sendo ele o responsável pelas mais bem sucedidas temporadas líricas nos tempos do Império, como vimos anteriormente.

⁵⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 set. 1893, p. 2.

⁵⁶ Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 set. 1893, p. 2.

⁵⁷ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 abr. 1894, p. 1.

⁵⁸ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 19 mai. 1894, p. 1.

⁵⁹ ASSIS, M. *Crônicas escolhidas*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013, p. 217.

então célebre soprano Haricléé Darclée,⁶⁰ deixando a artista na delicada situação de dar condições ao repatriamento de seus colegas de companhia e saldar os compromissos com os assinantes.

A opção pelo pacote não era novidade, como deixou entrever Machado de Assis. Toelle, em seu estudo sobre os empresários de ópera, ressalta que esta foi a saída de muitos que viram seu intento naufragar em dívidas.⁶¹ As fugas de empresários pareciam mais frequentes do que se poderia imaginar. Em 1889, o empresário da estação lírica daquele ano no Rio de Janeiro, Paschoal Mario Musella, foi preso “preventivamente”, aparentemente para não fugir do compromisso assumido junto aos credores.⁶² Apesar deste fato estar envolto em questões controversas, sobre a própria legitimidade da prisão, ela não deixa de revelar ou indicar que tais atitudes não consistiam em algo completamente inesperado.

Assim, para evitar problemas de ordem financeira, cabia ao empresário buscar para as récitas o público pagante. Uma das formas de fazê-lo era por meio da imprensa, com anúncios nos jornais, notas elogiosas e críticas positivas. Quando a companhia não dispunha de bons artistas, o empresário podia lançar mão de artifícios para conseguir atrair audiência. De Mattia, empresário de uma companhia lírica popular que atuou no Rio de Janeiro em 1895, chegou a contratar uma claqué para aplaudir as apresentações e tentar, assim, induzir a crítica nos jornais a concordarem com as manifestações do público, como denunciou Oscar Guanabardino.⁶³ Algumas récitas depois, em vista das duras críticas do escritor d’*O Paiz*, o empresário decidiu retirar os anúncios daquele periódico, conseguindo apenas mais propaganda negativa:

O empresario De Mattia julga que paga os elogios da imprensa pela quantia que deixa no balcão de cada escriptorio pelo annuncio da secção de theatros; e a prova disso é que, não obtendo da nossa parte senão justiça na apreciação dos seus espectaculos, retirou das nossas columnas o annuncio da Favorita, que se canta hoje.

Quem quizer que acompanhe a empreza nesse terreno; pela nossa parte continuaremos a ser justos nas nossas apreciações dos seus espectaculos em nossa folha.

A nossa opinião não se vende por preço nenhum e o empresario que julga que a obtem por 16\$ com certeza não está no uso da razão.⁶⁴

⁶⁰ *O Paiz*, 26 out. 1903, p. 1.

⁶¹ TOELLE. op. cit., p. 451.

⁶² MUSELLA, P. M. *O Paiz*, 27 out. 1889, p. 2.

⁶³ GUANABARINO, O. S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1895, p. 2.

⁶⁴ GUANABARINO, O. S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 mai. 1895, p. 2.

E, não obstante o empresário ter suspenso o camarote de cortesia para *O Paiz*, este permaneceria presente nas récitas, representado por seu crítico Guanabarino, que então advertia à companhia que passaria a adotar a postura de espectador, e não de crítico:

De desastre em desastre esta companhia procurou evitar as nossas criticas relativas ao *Ernani*, retirando-nos o camarote.

Enganaram-se os Srs. empresarios porque lá estaremos da mesma fórma.

A unica differença será a seguinte:

Na qualidade de convidado dos empresarios para lhes fazer o favor de honrar os seus espectaculos com a nossa presença official, não podiamos manifestar immediatamente os nossos sentimentos, applaudindo ou pateando os artistas; mas agora, na qualidade de espectador que adquire um direito pela compra do seu bilhete, conquistamos a liberdade de dar um fora a essa colossal borracheira, indigna de uma capital e de um publico illustrado.⁶⁵

Dias mais tarde, em 18 de maio de 1895, *O Paiz* voltou a anunciar os espetáculos da companhia De Mattia, no São Pedro de Alcântara. E a polêmica com Guanabarino parece então ter cessado, pois não há mais qualquer crítica desse escritor nas páginas daquele jornal. A companhia retornou ao Rio de Janeiro em 1898, sendo bem acolhida pela crítica, que relativizava sua percepção em função da modéstia dos artistas que a compunham. Dessa vez, a empresa de De Mattia foi bem aceita, sem lançar mão do uso de claque contratada para aplaudir e dar boa imagem ao conjunto lírico.⁶⁶

Mas então, diante de tantos contratemplos, o que faziam os empresários e cantores vir com tanta frequência ao Rio de Janeiro? Cristina Magaldi, com base em argumento de John Rosselli, fala que, possivelmente, os contextos artístico, social, político e econômico da Europa no século XIX, tenham impulsionado tais empreitadas:

John Rosseli [sic] presumiu que os empresários e cantores italianos deixaram a Europa em virtude do esgotamento dos circuitos europeus que permitiam a cantores modestos de se apresentar em uma rede de pequenas cidades; alguns foram expulsos pela guerra ou revolução, ou pela mudança econômica na Europa [tradução livre].⁶⁷

⁶⁵ GUANABARINO, O. S. Pedro – Companhia Lyrica Italiana. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 mai. 1895, p. 2.

⁶⁶ Teatro Apollo. O Guarany. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 fev. 1898, p. 2.

⁶⁷ MAGALDI. op. cit., p. 51: “John Rosseli [sic] has conjectured that Italian impresarios and singers left Europe because of the end of European circuits that allowed modest singers to perform in a network of small towns; some were driven out by war or revolution, or by the changing economy in Europe”.

A vida de um empresário de ópera era de viagens constantes. Luigi Ducci chegou a fixar residência no Rio de Janeiro,⁶⁸ mas estava sempre em viagens pela Itália, a fim de tratar das várias etapas que diziam respeito à montagem das óperas, ou em *tournee* em outras cidades do circuito programado para a companhia. Não havia artistas nacionais em quantidade suficiente para se montar uma companhia, motivo de críticas, inclusive, ao próprio Instituto Nacional de Música, que deveria contribuir nesse sentido.⁶⁹ Mesmo os componentes de orquestras e coros eram trazidos de fora, diante da dificuldade em se recrutar músicos no Rio de Janeiro. Avelino Romero Pereira, em seu estudo sobre o contexto musical de Alberto Nepomuceno, menciona a intenção do então diretor do Instituto, o próprio Nepomuceno, em instalar cursos noturnos, voltados à formação de músicos que, por sua vez, propiciariam a criação de orquestras e coros nacionais.⁷⁰ Isso não queria dizer que inexistiam por completo músicos na capital para compor as orquestras; eles existiam em número insuficiente para atender à demanda dos vários teatros da cidade. Dessa forma, muitos deles estavam ocupados com vários trabalhos simultâneos, prejudicando assim a preparação do repertório, uma vez que o tempo para ensaios era escasso.⁷¹ Cabe ressaltar a necessidade dos músicos em garantir sua subsistência, num contexto de dificuldades econômicas e carestias.⁷²

⁶⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 out. 1890, p. 2.

⁶⁹ GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 abr. 1893, p. 2. Em polêmica entre Guanabarino e o primeiro diretor do Instituto, o maestro Leopoldo Miguez, aquele assim tece sua crítica à formação oferecida aos estudantes daquela instituição:

“Este estabelecimento de ensino especial, creado pelo decreto de 12 de janeiro de 1890, vai entrar no seu 4º anno de existencia, depois de gastar improficuamente mais de 500 contos de réis.

Os resultados ali obtidos são nullos, e continuarão do mesmo modo por falta de um commissario do governo, que fiscalise o ensino.

[...] mas o fim do instituto é crear artistas instrumentistas, e se esses forem educados secretamente, jamais se habilitarão ás exhibições publicas”.

Mas não foi apenas Guanabarino quem criticou os resultados obtidos pelo Instituto. Arthur Azevedo proferiu, em sua coluna Palestra, também n’*O Paiz*, observação que converge com a apreciação do polêmico crítico:

“- Por que do Instituto Nacional de Música não ha de sair um theatro de opera nacional? [...]

Na realidade, aquelle devia ser um viveiro de cantores, musicos de orchestra e coristas.

Se assim fosse, a arte lucraria com o Instituto. Actualmente muito pouco lucra...

Dizem – e eu acredito – que naquele estabelecimento ensina-se e aprende-se musica a valer; mas as aptidões que desabrocham ali só são aproveitados em *soirées* particulares e chás de familia.

O Instituto deveria ter, como complemento logico, um theatro onde fossem cantadas operas de preferencia brasileira”. (AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 jan. 1896, p. 1).

⁷⁰ PEREIRA. Op. Cit., p. 161-162; 200.

⁷¹ Podemos citar como exemplo a ponderação de um crítico, tratando da ausência de oboés na orquestra da companhia Tomba: “[...] mas é preciso que se saiba que dois ou tres oboistas existentes no Rio de Janeiro têm emprego nos theatros fluminenses e que não deixam o serviço effectivo pelo provisorio”. (Theatro Lyrico – Carmen. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 out. 1894, p. 2.)

⁷² SCHWARCZ, L. M. População e sociedade. In.: SCHWARCZ, L. M. (coord.). *A abertura para o mundo: 1889-1930. História do Brasil Nação: 1808-2010. V. 3.* Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 39.

Geralmente, as temporadas líricas compensavam financeiramente quando não se restringiam a apenas uma cidade. No caso do Rio de Janeiro especificamente, vemos que a reclamação era grande quanto aos prejuízos que acometiam a praticamente todas as empresas líricas, de modo que eram as temporadas em outras localidades que encorajavam os empresários: “São os emprezarios que unanimemente affirmam que ao Rio é sempre difficil dar com resultado qualquer coisa boa, e que, se não fosse Buenos Aires, onde as companhias se desforram dos prejuízos, nenhuma dellas viria até aqui”.⁷³ Mas a frequente alegação dos empresários sobre os prejuízos advindos de suas empreitadas na capital brasileira não pareciam condizer com o fato de que, mesmo assim, companhias líricas continuavam a chegar anualmente na cidade, fazendo-se duvidar se era de fato um mau negócio levar ópera – e outros espetáculos teatrais estrangeiros – ao público fluminense:

O que decididamente não é um máo negocio no Rio de Janeiro é o theatro. Ahi têm! bramava-se tanto contra os impostos *prohibitivos* da municipalidade, e as companhias estrangeiras ahi vêm de cambulhada! Qual cambio! qual febre amarella! qual impostos! no Rio de Janeiro o theatro foi é e será um magnifico negocio.

Está a chegar, ou já chegou, a companhia Tomba, de opera, opera-comica e opereta; espera-se a companhia dramatica de Amelia Vieira; para receber uma companhia equestre prepara-se um grande circo no terreno outr’ora occupado pelo Polytheama; a companhia Taveira embarcará por estes dias para o Brasil; o emprezario Sanzone [sic] disse-me que em outubro estará de volta a esta cidade com uma companhia de opera popular; consta que o grande tragico Emanuel ainda nos visitará este mez, e [ilegível] até que o proprio Ferrari pretende aqui vir com a sua grande companhia lyrica do Rio de Prata.⁷⁴

Enfim, os revezes financeiros alegados pelos empresários são controversos, e não temos a intenção de chegar a uma impressão definitiva a esse respeito nesta pesquisa. Para tal, seria necessário proceder a um estudo aprofundado dos balanços, livros de registros e outros documentos de ordem administrativa, onde os empresários anotavam suas receitas e despesas. Tomando por base o estudo de John Rosselli, que pesquisou com cuidado essa questão, considerando os empresários na Itália, podemos inferir que a situação não seria tão simples como a descrita por Arthur Azevedo em sua coluna do jornal *A Notícia*.

O sucesso da companhia lírica dependia, ainda, da sua estreia, devendo o empresário planejar de forma cuidadosa a ordem dos espetáculos. A estreia da

⁷³ NELSON, I. Uma crise grave. *O Paiz*, 20 fev. 1914, p. 1.

⁷⁴ AZEVEDO, A. O theatro. *A Notícia*, 04 e 05 jun. 1896, p. 3.

companhia de Rotoli, em 1904, causou má impressão ao público, levando-o a se justificar para diminuir a repercussão negativa. Recorria-se, nesse caso, aos jornais, que cediavam espaço para esse tipo de informação:

O Sr. Rotoli, empresario da companhia lyrica, pede-nos que declaremos ao publico que não transferiu o espectáculo de estréa, ante-hontem, por absoluta falta de tempo, tão tarde recebeu a noticia da subita indisposição do tenor Castellano.

O Sr. Rotoli diz-nos que os frequentadores do Lyrico não terão razão de queixa, e appella para o juizo do publico nos espectaculos que se vão seguir.⁷⁵

Passemos agora à análise específica de alguns empresários que se destacaram pela frequência com que montaram companhias de ópera para o Rio de Janeiro. Primeiramente, cabe analisar os empresários Luigi Ducci e Luigi Milone, que se dedicaram a outros gêneros teatrais, que não somente a ópera. Posteriormente, trataremos de Giovanni Sansone – que chegou a atuar em sociedade com Milone – que tratou de montagens de companhias líricas, exclusivamente. Esses empresários, por vezes em conjunto com outros, outras individualmente, tiveram sob sua responsabilidade pelo menos 23 companhias, líricas e mistas, em temporadas de “primeira ordem” ou em companhias ditas “populares”. Analisemos, então, mais detidamente esses empresários e suas companhias.

3.2 Luigi Milone: nem só de ópera vive um empresário

O empresário italiano Luigi Milone, que fora ator antes de se dedicar às empresas teatrais,⁷⁶ teria se aproveitado do vácuo deixado por Angelo Ferrari, que desistira então de levar companhias líricas para o Brasil, na década de 1880.⁷⁷ Tendo a ópera como predileção, assumiu ele a grande responsabilidade de levar ao Rio de Janeiro as companhias líricas tão esperadas a cada ano, mas não se restringiu apenas a elas.

Em 1891, Milone organizou uma companhia em parceria com Oreste Cartocchi, dirigida por Gaetano Lambiase e Alberto Moreti. Dentre o amplo repertório, composto,

⁷⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 nov. 1904, p. 2.

⁷⁶ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 21 jun. 1907, p. 3.

⁷⁷ CENNI. op. cit., p. 358.

sobretudo, por óperas-cômicas, operetas e outros gêneros ligeiros, levaram ao palco a ópera de Auber, *Fra-Diavolo*. Característica da atuação do empresário foi a diversidade do repertório que levou aos palcos do Rio de Janeiro. Além das companhias líricas, trouxe grupos de ópera-cômica, mágicas e até mesmo trupes equestres e acrobáticas, tornando-se destacado empresário teatral até sua morte, no Rio de Janeiro, em 1907, aos 67 anos.⁷⁸ Mas sua preferência pessoal seria a ópera lírica, como ressaltara Arthur Azevedo em obituário de Milone: “Todos os generos lhe sorriam como empresario, tanto lhe fazia o Fregoli como o Novelli; mas a sua predilecção de empresario era a opera, o genero, alias, que mais cabellos brancos lhe fez nascer”.⁷⁹

Das companhias líricas organizadas por Milone, destacam-se aquelas dirigidas pelo também empresário lírico e diretor Giovanni Sansone, com quem parece ter estabelecido uma relação profissional razoavelmente prolífica. A parceria foi responsável pela condução de, pelo menos, sete companhias líricas no período entre 1892 a 1901 (inclusive a companhia de 1894, que estava em cena quando o teatro Poytheama Fluminense se incendiou).⁸⁰ Outra destacada companhia trazida quatro vezes por Milone foi a de Raffaele Tomba⁸¹, especialista nos gêneros ditos ligeiros, contando com boa reputação na Itália. Cabe ressaltar que foi numa companhia de Tomba e Milone, em 1893, que veio ao Brasil pela primeira vez Luisa Tetrazzini, que se tornaria, poucos anos mais tarde, uma das maiores sopranos de seu tempo.⁸²

Milone normalmente arrendava os teatros de seu interesse, subcontratando, assim, outras companhias para que neles atuassem. Por isso, seu trabalho se caracterizava pela atuação conjunta com outros empresários, que por sua vez montavam companhias específicas.⁸³ Milone foi ainda diretor, juntamente com Celestino Silva, da Empresa Theatral do Brazil, administradora e produtora de eventos nos teatros na cidade. Dentre suas formas de atuação, destacamos a garantia que deu às assinaturas de companhias líricas, como ocorrido com a Companhia Lyrica Italiana de Giovanni

⁷⁸ *O Paiz*, 16 jun. 1907, p. 5.

⁷⁹ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 21 jun. 1907, p. 3.

⁸⁰ Nos anos de 1892, 1893, 1894, 1896, 1897, 1899 e 1901.

⁸¹ Nos anos de 1893, 1894, 1898 e 1899.

⁸² A companhia Tomba também veio em parceria com outros empresários, tornando-se frequentes suas apresentações no Rio de Janeiro – e em outras cidades – entre os anos de 1894 e 1902, quando Raffaele Tomba vem a falecer na capital brasileira (Raphael Tomba. *O Paiz*, 19 mai. 1902, p. 2.). Seu filho, Alfredo Tomba, assume a empresa, voltando ao Rio de Janeiro ainda uma vez, em 1906.

⁸³ Companhia Tomba. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1898, p. 2: “A empresa Luiz Milone & C. contratou o teatro Lyrico, de 23 do mez se setembro em diante, para ahi funcionar a grande companhia de operas comicas do reputado empresario Raffaele Tomba, ultimamente organizada na Italia, fazendo parte da mesma artistas de primeira ordem”.

Sansone, em 1897, a fim de dar segurança aos assinantes para o pagamento antecipado das entradas dos espetáculos de ópera. Vale ressaltar que Milone não restringiu sua atividade somente ao Rio de Janeiro, tendo atuado do mesmo modo em outras cidades brasileiras, com destaque para São Paulo, com formato idêntico de negócio (arrendamento de teatro e subcontratação de companhias).

Segundo consta das notícias sobre seu falecimento, Milone teria morrido pobre, embora estivesse sempre envolvido na formação de companhias teatrais, de vários gêneros, como já dissemos. Arthur Azevedo destacou, a esse respeito, que o empresário devia sua pobreza à forma como conduzia seus negócios, diferenciando-o do modelo de empresário, embora palavras honrosas sejam sempre comuns em homenagens póstumas. De qualquer forma, os adjetivos usados pelo dramaturgo brasileiro em sua coluna no jornal *O Paiz* deixam entrever que tipo de imagem possuíam os empresários teatrais naqueles tempos, perante o público e os artistas.

Ha coisa de vinte e cinco annos, Milone abandonou o palco para fazer-se empresario; mas, como foi sempre escrupuloso e cavalheiro, cumpridor exacto da sua palavra, respeitador dos direitos alheios, sem sacrificar ninguem aos seus interesses e deixando-se muitas vezes sacrificar sem protesto, morreu pobre, tão pobre, como se a sua actividade theatral se limitasse a escrever peças ou a represental-as.⁸⁴

Milone trouxe aos palcos do Rio de Janeiro tanto companhias de primeira ordem como as populares. Já seu colega, Luigi Ducci, se dedicou a espetáculos que visavam a um público mais seletivo. Ducci costumava ocupar o principal teatro carioca daquele tempo, o Lyrico. Foi responsável pela vinda das principais companhias líricas dos primeiros anos da República (1891, 1892 e 1893), em parceria com Cesare Ciacchi.⁸⁵ Tal como Milone, também se ocupou da vinda de companhias de outros gêneros teatrais como companhias dramáticas, de zarzuelas, equestres, entre outras. Ducci arrendou o Theatro Lyrico nesses três anos, ficando responsável pelo uso do espaço durante toda a temporada teatral. A complexidade do seu trabalho fica evidente em um trecho publicado no *Jornal do Commercio*, de 24 de fevereiro de 1893:

Tivemos em nossas mãos uma carta do Sr. Ducci, em que expõe varios pormenores sobre a estação lyrica futura. A maior novidade de estação [sic] vai ser a exhibição do *Falstaff*, de Verdi. Diz o Sr. Ducci que já entrou em

⁸⁴ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 21 jun. 1907, p. 3.

⁸⁵ Ciacchi, por sua vez, também apareceria com companhias próprias ou em parcerias com outros empresários teatrais, de óperas líricas ou outros gêneros.

transacções com o editor Ricordi sobre essa partitura, e que essas transacções terão bom exito. Tem encontrado difficuldades para formar contractos com artistas novos e bons; são muito poucos e esses pedem quantias exageradas. Contratou de novo o maestro Marino Mancinelli que será o diretor da orchestra, e a Sra. Adalgisa Gabbi, que será uma das prima-donas da companhia. Declara que além do *Falstaff* serão exhibidas na futura estação as operas *Os Palhaços*, *Os Pescadores de Pérolas*, *Simon Boca Negra* e *Lohengrin*. Communica mais que está ultimando contracto com Sarah Bernhardt para uma viagem artistica á America, devendo trabalhar em Junho no Rio de Janeiro, e depois em S. Paulo, se puder obter o theatro S. José, e em Buenos-Aires.⁸⁶

Destaca-se, na forma de atuação de Milone e Ducci, outra característica bastante comum aos empresários líricos e teatrais, de modo geral. Sua presença e atuação em várias *piazze*, ou cidades. A atuação em mais de uma cidade tinha uma explicação de ordem econômica, uma vez que podemos ter uma ideia das despesas geradas só pela viagem de pacote de uma companhia inteira (frequentemente contando com algumas dezenas de pessoas, como vimos anteriormente). Dessa forma, ao passarem por diversas cidades, aumentavam o número de apresentações, ao invés de se concentrarem em apenas um local e atender a um número limitado de récitas. É importante considerar, ainda, que temporadas líricas estendidas numa única cidade geralmente tinham como consequência a perda de interesse pelo público e o esvaziamento dos espetáculos no transcorrer da temporada. Nesse sentido, percebemos que praticamente todas as companhias estavam em constante circuito, passando em várias localidades do próprio país ou de outros países vizinhos da América do Sul, especialmente Argentina e Uruguai.

3.3 Giovanni Sansone: das óperas a preços populares às companhias de “primeira ordem”

O italiano Giovanni Sansone se enquadra perfeitamente no tipo de empresário “ex-artista” mencionado por John Rosselli, em seu estudo sobre os empresários de ópera italianos.⁸⁷ Antes de se aventurar como empresário lírico, Sansone teria vindo ao Brasil no elenco de outras companhias, nas quais atuava como barítono.⁸⁸ Posteriormente, teria decidido montar suas próprias companhias. No início de sua carreira como empresário

⁸⁶ Novidades teatraes e musicaes. *Jornal do Commercio*, 24 fev. 1893, p. 1.

⁸⁷ ROSSELLI, Op. Cit., p. 17-18.

⁸⁸ Sansone fez parte da companhia lírica de Achille Del Puente, que atuou na Bahia, conforme anúncio que conseguimos encontrar em jornal da época (*Pequeno Jornal/BA*), em 1891.

lírico, investiu exclusivamente na montagem de companhias ditas de segunda ordem ou populares, com artistas menos prestigiados ou praticamente desconhecidos, ocupando teatros igualmente menores e menos vistosos.

A primeira companhia lírica sob a direção de Sansone, em parceria com Luigi Milone, que atuou no Rio de Janeiro no período que delimitamos para pesquisa, chegou à capital em dezembro de 1892, ocupando o teatro Polytheama Fluminense. No ano seguinte, a companhia retornou (com outra formação de artistas), o que foi muito bem-vindo, por dois motivos distintos. Primeiramente, por vir em um momento em que a cidade passava pela fase aguda da Revolta da Armada, causando boa recepção na imprensa. O “Binóculo”, da *Revista Illustrada*, assim se referiu à companhia Sansone que chegava em outubro de 1893:

Entretanto, *mirabile dictu!* houve um empresario bastante arrojado que, nesta época agitadissima em que pouco se cuida de ir ao teatro, trouxe á nossa capital uma companhia lyrica italiana!!! Os seus collegas fugiram do fóco do perigo e da ruina; elle confiante e tranquillamente veio affrontal-o.⁸⁹

Em segundo lugar, pelo reconhecimento da crítica local, de seu importante papel na propaganda da ópera, colaborando largamente com o processo de aperfeiçoamento do gosto musical da população fluminense. E, por esse motivo, a crítica se mostrou bastante condescendente.

Sujeitar os artistas que actualmente trabalham no teatro Polytheama aos mesmos rigores com que a critica recebe as grandes companhias lyricas, é hostilizar a propaganda musical de que tanto carecemos, e concorrer para o atrazo do desenvolvimento do gosto artístico do publico, cuja grande maioria não frequenta senão os theatros de 2ª ordem.⁹⁰

Assim, companhias ditas de segunda ordem, como as trazidas por Sansone, desempenhavam uma função importante na difusão ou na “propaganda” da ópera, fundamental num contexto em que se buscava elevar o país ao patamar das “nações civilizadas”, ou seja, condizente com o modelo europeu. Geralmente, essas companhias chegavam a receber um público maior do que as companhias principais, com casas mais cheias do que as dos grandes teatros. Atraídos, sobretudo, pelos preços mais acessíveis,

⁸⁹ BINOCULO. Pelos theatros. *Revista Illustrada*. Anno 18, N. 666, out. 1893, p. 6.

⁹⁰ Polytheama Fluminense – Companhia Sansone. *Artes e Artistas. O Paiz*, 28 out. 1893, p. 2.

e talvez também pelo ambiente menos intimidador do luxo do Lyrico⁹¹, é comum observarmos nas críticas de jornal as referências à “grande concorrência” de tais récitas.

Outra característica comum a essas empresas é o repertório, formado em grande parte de óperas mais antigas, enquanto às grandes companhias era demandada a apresentação de alguma novidade. Continuando o texto que citamos acima, o crítico ressaltava que:

A nova geração não conhece muitas partituras que formam a historia do desenvolvimento da arte musical, e as grandes companhias lyricas que aqui apparecem, exigindo do publico sommas exorbitantes, não seriam aceitas se nos dessem a *Norma*, *Ballo in maschera*, *Maria de Rohan*, *Linda de Chamounix* e tantas outras operas que se estafaram em épocas em que o theatro musical era subvencionado pelo governo.⁹²

O teatro Lyrico também chegou a abrigar uma companhia popular de Sansone, em outubro de 1895, ano em que na cidade não houve temporada de grande companhia de primeira ordem. A recepção pela crítica, embora não tenha sido unânime, revela alguns outros aspectos desse tipo de empresa “popular” e suas potenciais contribuições para o projeto civilizador dos primeiros anos da República.

Quando as grandes companhias lyricas, vindas directamente ao Rio de Janeiro, exigiam grandes preços para compensarem as sommas fabulosas que percebiam os tenores em cada noite de espectáculo, reunidas as folhas do pessoal que formavam uma fortuna, além das despesas de transporte, adiantamentos e differenças de cambio, que arruinaram muitos empregarios e causaram o suicidio de um dos mais illustres regentes que o publico fluminense tem applaudido; quando essas grandes massas se reuniam no theatro Lyrico, no meio de luxuosas encenações, grandes orquestras e depois de muitos apurados ensaios viam o theatro quasi abandonado, ou apenas muito frequentado nas primeiras representações das grandes operas; quando, finalmente, os desastres succediam aos desastres – Sanzone [sic], com as suas

⁹¹ EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. V. 1. Brasília: Senado Federal, 2009, p. 265-266. Cabe ressaltar que Luiz Edmundo, em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, assim descreve o luxo decadente do teatro Lyrico. Diz ele:

“O melhor teatro da cidade é o Lírico, uma ruína dourada, mostrando uma releis entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal-ajambrada, sorrindo debaixo de densas gaforrinhas postas em caramanchão e usando, nas noites de grandes *premières*, luvas brancas com punhos de celuloide.

Não esquecer o pulgueiro que é notável.

A grande atriz Réjane, quando aqui chegou e lhes mostraram a almanjarra vazia dos ouropéis com que se ataviava nas grandes noites de espetáculo, não se conteve e disse:

- Mais, c'est un cirque!

Era o Imperial Teatro de D. Pedro II, que a Monarquia enobreceu e a República democratizou, guardando, ainda, da Imperial Família, a mais fresca e a mais amável das recordações.

[...]

Em 1901, o Lírico, sem imperador e sem canja [em referência à sopa que D. Pedro II costumava tomar no teatro durante o intervalo dos espetáculos], é um casarão de precária grandeza”.

⁹² Polytheama Fluminense – Companhia Sansone. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 out. 1893, p. 2.

companhias modestas, conseguia encher todas as noites o Polytheama, onde o publico se contentava com o que lhe era oferecido sem se lhe exigir verdadeiros sacrifícios.⁹³

Assim, a fórmula das companhias populares de Sansone girava em torno do equilíbrio conseguido entre repertório, que devia se adequar ao elenco e orquestra enxutos, e a capacidade artística dos contratados. Não havia grandes nomes, mas o nível dos artistas era razoável e, aparentemente, nenhum se sobressaía demasiadamente: “não tendo por si uma lista de nomes *caros*, tem ao menos a homogeneidade regulada pelas aptidões indiscutíveis do digno regente de orchestra, o *maestro* Boniccioli”.⁹⁴ Destacava-se, portanto, a habilidade do empresário em conseguir harmonizar todos os elementos para montar a companhia. Oscar Guanabarro chegou a sugerir, diante da boa organização da companhia Sansone, um maior investimento em companhias populares:

Desta experiência no campo pratico da parte industrial, desde que ficou decidido que o empresario Freitas Brito renunciava ao risco de vir ao Rio de Janeiro com uma grande companhia, nasceu a idéa de melhorar as condições das companhias populares, elevando o seu nível de modo a poder satisfazer até certo ponto os antigos frequentadores do Lyrico, sem prejudicar o habito dos frequentadores do Polytheama.⁹⁵

É ressaltado, com certa frequência, o papel propagandístico das companhias populares que visassem levar ao público amplo repertório de óperas montadas “decentemente”, a preços reduzidos, prestando assim “bons serviços á propaganda musical”.⁹⁶ Esse tipo de iniciativa, para certos intelectuais da imprensa, era dotada de responsabilidade educativa relevante, sobretudo quando se considerava o contexto artístico-teatral da época, que se encontrava então em decadência, na opinião de vários críticos. Segundo Guanabarro, a ocupação do espaço das óperas líricas por gêneros como mágicas, revistas e outros de teor considerado “popularesco” levava apenas à “depravação do gosto”, que seria ainda segundo o crítico, o maior responsável pela crise dos teatros.⁹⁷

Ainda assim a empresa de Sansone em 1895 não foi exatamente lucrativa; contou com a boa vontade dos críticos, que tentavam chamar público para as récitas, aferindo boas resenhas às apresentações. Aparentemente, à medida que avançava o calendário, o público já não era tão frequente. Arthur Azevedo fez então apelo em sua

⁹³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1895, p. 3.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem.

⁹⁶ Fausto. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 nov. 1896, p. 3.

⁹⁷ GUANABARINO, O. O theatro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 fev. 1896, p. 3.

coluna para os espectadores comparecerem à primeira récita da ópera nacional *Moema*, afirmando que Sansone vinha “perdendo dinheiro apesar dos esforços que empregou para trazer-nos uma companhia decente e barata” e que, não fosse pela boa vontade do empresário, este “não trataria de outra coisa senão apromptar as malas e fugir quanto antes do caiporismo que aqui o persegue”.⁹⁸ Contribuíram para as dificuldades financeiras os altos custos do teatro Lyrico, fazendo que a companhia tivesse que buscar outras praças para se recompor.⁹⁹

Talvez, em parte, o que prejudicava a manutenção de alguma qualidade nessas companhias era o avultado número de apresentações seguidas, a fim de se conseguir algum lucro com os espetáculos. Dessa forma, os ensaios muitas vezes eram corridos e em quantidade menor do que o necessário – cabe ressaltar que, quanto mais ensaios e menos apresentações, mais despesas tinha o empresário, que pagava o aluguel do teatro por período determinado. O elenco enxuto de uma companhia popular também concorria para uma menor tolerância à rotina extenuante de várias récitas, resultando em artistas cansados e não raro até mesmo doentes, comprometendo a qualidade das apresentações o que, conseqüentemente, afastava o público.¹⁰⁰

Sansone não foi o único a trazer companhias líricas de segunda ordem ao Rio de Janeiro. Outros “ex-artistas” também investiram em companhias próprias, de menor expressão, como Luigi Billoro (flautista), Donato Rotoli, Albino Verdini, Italo Picchi, Roberto Mario e Sante Athos (cantores), evidenciando que esse tipo de empresário trouxe um grande número de companhias líricas ao Rio de Janeiro. Também não se restringia somente a esta *piazza*. Atuou em outras cidades, montando verdadeiras *tournées*, que seguiam para várias outras regiões do país, como Recife, Salvador, São Paulo, Porto Alegre, Florianópolis, Belém, Manaus etc.

Após organizar algumas companhias líricas de caráter “popular”, Sansone partiu para empreitadas mais audaciosas e, em 10 de novembro de 1896, anunciou à imprensa carioca que traria no ano seguinte uma companhia de primeira ordem, para atuar no teatro Lyrico, abandonando sua vocação para a companhia lírica popular, porém prezando pela sua habilidade em conseguir bons artistas de modesta fama, a fim de alcançar um valor razoável para os ingressos.

⁹⁸ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 06 dez. 1895, p. 1.

⁹⁹ GUANABARINO, O. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 mai. 1896, p. 2.

¹⁰⁰ Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 dez. 1896, p. 2.

No salão do Club dos Reporteres reuniram-se hontem varios representantes da imprensa fluminense a convite do empresario Sansone, o qual communicou estar resolvido a abandonar a exploração das companhias de opera popular para cuidar seriamente de uma temporada lyrica no proximo anno de 1897.

[...]

O empresario declarou que a nova companhia não disporá de *nomes celebres*, que são as causas dos prejuízos que aqui dão as empresas; saberá escolher na Italia um grupo distincto de cantores, boas massas e repertorios de grande spectaculo, de fórma a poder offerecer aos seus assignantes uma temporada digna da nossa capital, ficando a assinatura das cadeiras por 10\$ e 50\$ cada camarote.

O projecto do Sr. Sansone merece o apoio do publico desde que, nas circumstancias actuaes, nos achamos completamente abandonados pelos empresarios.¹⁰¹

As diferenças entre uma companhia dita de primeira ordem e uma popular são diversas, como podemos abstrair da citação acima. Para ser considerada de primeira ordem, a companhia devia apresentar elenco com nomes reconhecidos, orquestra maior, contando com maestro de boa reputação, cenários e figurinos mais requintados – se fossem os originais das óperas encenadas nos grandes teatros da Europa, tanto melhor –, teatro de primeira linha – que no caso do Rio de Janeiro, até 1909, era o Lyrico e, depois, o São Pedro de Alcântara –, temporada no período de inverno, e, finalmente, os preços altos cobrados pelos lugares do teatro. Em certa medida, era este o grande diferencial desse tipo de empresa. Os preços eram justificados, em parte, pelo tamanho e aparato da companhia, os custos com o aluguel do teatro e o câmbio monetário, visto que a companhia vinha de fora, paga, obviamente, em moeda estrangeira, aplicando-se a conversão cambial do dia. Não havia qualquer subsídio governamental para as companhias líricas, exceto uma “amenização” na cobrança de taxas e impostos à companhias líricas estrangeiras, especificamente. De acordo com nota publicada n’*O Paiz* em 1895, no ano seguinte estavam previstas as seguintes alíquotas de taxaço para companhias teatrais:

Espectaculos theatraes de companhias nacionais, por spectaculo de dia ou de noite (dec. n. 92) 30\$000.

Espectaculos theatraes de companhias estrangeiras, além do imposto acima, pagarão a quantia de 200\$ mensaes, adiantadamente, e mais 5% sobre a renda bruta de seus espectaculos, excepto os lyricos, que pagarão 1% \$.¹⁰²

A mudança de foco do empresário gerou, em 1897, certa expectativa pela imprensa, que assentava esperanças de que esta poderia ser a oportunidade do Rio de

¹⁰¹ Empresario Sansone. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 nov. 1896, p. 2.

¹⁰² Impostos Theatraes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 nov. 1895, p. 3.

Janeiro retomar sua “tradição lyrica”. A imprensa procurou auxiliar na divulgação da empresa, ressaltando o valor dos ingressos – que não seriam uma fortuna, apesar de mais caros que das companhias anteriores –, o elenco – que embora não fosse formado por celebridades, vinha com boa avaliação do público de Buenos Aires¹⁰³ – e, sobretudo, a garantia das assinaturas pela *Empreza Theatral do Brazil*,¹⁰⁴ a fim de dar credibilidade e dirimir a má fama que empresas de primeira ordem criaram em virtude dos problemas relativos aos anos anteriores, em que o público assinante ficara no prejuízo.¹⁰⁵

Para organizar companhias de primeira ordem, Sansone, como era de se esperar, promoveu uma mudança nos preços cobrados. Temos, assim, um parâmetro que nos permite comparar os valores praticados pelo mesmo empresário em classes de companhias distintas (Tabela 4) e com o teatro em que atuou (Tabela 5), dando-nos uma ideia, assim, do que significava, na prática, tal diferença.

Tabela 4: Média de preços avulsos das companhias dirigidas por Giovanni Sansone (valores arredondados)

Lugares	Companhia Popular (1891-1896)	Companhia de 1ª Ordem (1897-1900 / 1910-1911)
Camarote de 1ª ordem	33\$000	80\$000
Camarote de 2ª ordem	18\$000	51\$000
Cadeiras de 1ª classe	6\$000	14\$000
Cadeiras de 2ª classe	3\$500	8\$500
Galerias	1\$500	4\$000

¹⁰³ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 abr. 1897, p. 2.

¹⁰⁴ Instituição cuja direção cabia a Celestino Silva e Luigi Milone.

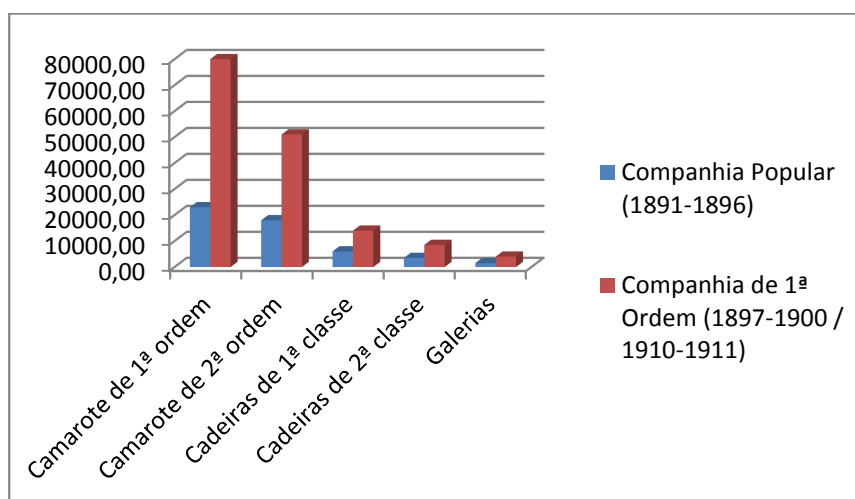
¹⁰⁵ Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 abr. 1897, p. 3.

Tabela 5: Preços avulsos de camarotes de 1ª ordem e galerias nos teatros alugados pela Companhia Lírica Sansone.

Ano	Teatro	Classificação	Preço do Camarote de 1ª ordem	Preço das Galerias
1893	Polytheama Fluminense	Popular	35\$000	1\$000
1894	Polytheama Fluminense	Popular	25\$000	1\$000
1895	Lyriceo	Popular	40\$000	1\$500
1896	Apollo	Popular	30\$000	1\$500
	Lyriceo	Popular	35\$000	2\$000
1897	Lyriceo	1ª ordem	60\$000	2\$000
1898	Lyriceo	1ª ordem	70\$000	3\$000
	São Pedro de Alcântara	1ª ordem	50\$000	2\$000
1899	Lyriceo	1ª ordem	75\$000	4\$000
1900	Lyriceo	1ª ordem	125\$000	5\$000
1901	Lyriceo	1ª ordem	70\$000	4\$000
	São Pedro de Alcântara	1ª ordem	60\$000	3\$000
1902	Lyriceo	1ª ordem	70\$000	4\$000
1903	Lyriceo	1ª ordem	100\$000	5\$000
1910	Lyriceo	1ª ordem	80\$000	5\$000
1911	Theatro Municipal	1ª ordem	125\$000	7\$000

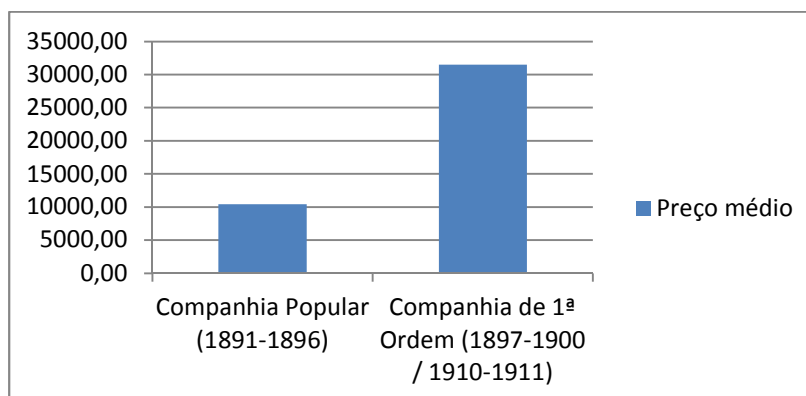
Abaixo, demonstramos com o auxílio de alguns gráficos os números que apresentamos acima, procurando dar maior evidência às diferenças de preços das companhias de Giovanni Sansone. Na *Figura 1*, apresentamos as diferenças de preços médios cobrados por localidade do teatro. Em vermelho, representamos o valor médio das companhias de 1ª ordem e, em azul, as companhias populares organizadas pelo empresário.

Figura 1: Gráfico da diferença de preços entre companhia popular e companhia de primeira ordem.



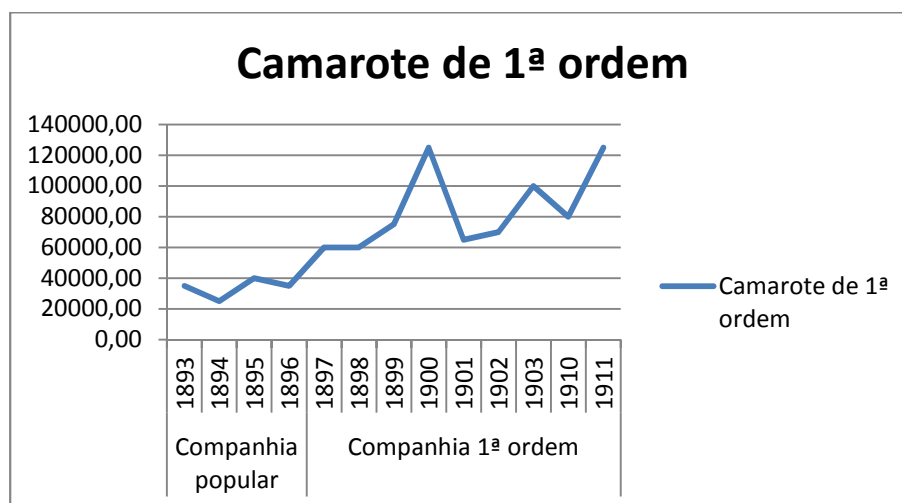
Em geral, no caso de Sansone, podemos verificar que o preço médio dos lugares cobrado em companhias populares era menos da metade do preço médio praticado para companhias ditas de primeira ordem, conforme aferimos na *Figura 2*, abaixo.

Figura 2: Gráfico da média dos preços cobrados por tipo de companhia.



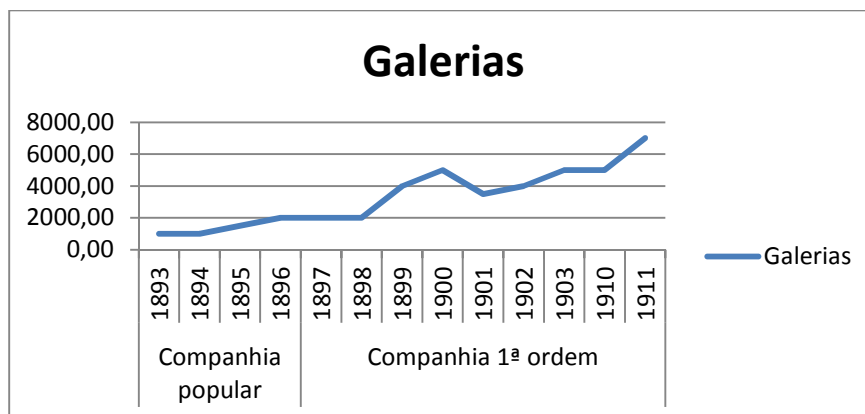
Mais interessantes nos parecem as análises das *Figuras 3 e 4*, em que traçamos a evolução dos preços no decorrer dos anos. Percebemos uma variação nos valores cobrados pelos camarotes de primeira ordem (*Figura 3*), para mais e para menos, ocorrendo tanto nas companhias populares quanto as de primeira ordem.

Figura 3: Gráfico da evolução dos preços dos camarotes de 1ª ordem.



Já no que tange aos preços das galerias, vemos uma ascendência de valores nos anos em que o empresário trouxe ao Rio de Janeiro as companhias populares – entre 1894 e 1896. Em relação às companhias de primeira ordem, a partir de 1897, o valor é mais variável, chegando ao ápice em 1911, quando Sansone foi responsável, junto a Walter Mocchi, pela vinda ao Rio do célebre compositor e maestro Pietro Mascagni.

Figura 4: Gráfico da evolução dos preços das galerias.



Podemos perceber com os dados demonstrados acima, que o tipo da produção – se popular ou se de maior requinte – repercute diretamente no valor dos ingressos, mas não de maneira linear, como poderíamos inferir. É importante frisar que, no caso de Sansone, suas companhias de primeira ordem não eram exatamente idênticas às de primeira ordem que iam a Buenos Aires, por exemplo. Frequentemente, o empresário preferia escolher nomes mais modestos, sendo escassa a contratação de grandes estrelas da época, com exceção, justamente, dos anos em que vemos os picos nos valores: 1900, quando na companhia constaram os nomes de Emma Carelli e Emilio De Marchi, de ótima reputação no exterior, além do famoso maestro Mascheroni; 1902 e 1903, quando trouxe a famosa Haricléé Darclée, que já havia cantado algumas vezes em Buenos Aires; e 1911, quando veio como maestro o compositor Pietro Mascagni.

Não só os artistas mais famosos faziam aumentar o valor do ingresso e das assinaturas da companhia. Outros fatores também contribuía: valor do aluguel do teatro, que no Lyrico era consideravelmente maior; tamanho da orquestra e coros; custos da produção em geral (figurinos, cenários, iluminação etc.). Numa companhia dita de primeira ordem, tudo tinha um custo elevado, dada a qualidade e refinamento supostamente maiores e melhores do que nas companhias populares. Além disso, temos que considerar o que hoje denominamos “valor agregado”, ou seja, o *status* que está incutido no valor mais alto.

Durante sua carreira de empresário, como é de praxe acontecer nessa área, Sansone passou por vários prejuízos e outros revezes. Durante a curta temporada de final de 1893, teve que suspender suas récitas em função da revolta que ocorria no Rio. No ano seguinte, ao retornar à cidade, durante apresentação de sua companhia no teatro

Polytheama Fluminense, que cantava naquela noite de 14 de julho a ópera *Rigoletto*, de Verdi, por volta das 22 horas, teve início um grande incêndio que destruiu completamente a casa.¹⁰⁶ Pelo que contaram os jornais, e não poderia ser muito diferente, o pânico assolou o público, que lotava o teatro (*O Paiz* e o *Jornal do Commercio* mencionaram 3.000 pessoas). Na plateia, nas galerias e camarotes, eram homens, mulheres e crianças a sair desesperadamente das dependências do teatro em chamas. Por sorte, não houve mortes. Mas os prejuízos materiais foram grandes. A começar pelo proprietário do estabelecimento, que não possuía seguro das instalações e dos materiais lá existentes. Em relação a Sansone, seus prejuízos “montam aproximadamente a 120:000\$, sendo 40 em partituras e o resto em cenários e guarda-roupa”.¹⁰⁷ Para remediar a situação e dar algum amparo à condição precária em que ficaram os artistas, o maestro e empresário Marino Mancinelli, que estava com sua companhia no Lyrico, ofereceu seus préstimos para organizar um concerto em benefício da companhia Sansone, atitude também de outras companhias teatrais que se achavam na cidade.

O Sr. Luiz Milone, empresario da companhia lyrica Sansone, em uma entrevista com o Sr. Mancinelli, teve o offercimento deste para uma matinée ou um espectáculo em seu teatro, cujo producto liquido reverterá em beneficio de todo o pessoal da companhia Sansone. O Sr. Milone agradeceu ao illustre maestro todo esse acto de generosidade, comunicando-o ao Sr. Sansone.¹⁰⁸

O concerto se deu no dia 26 de julho de 1894, contando com bom público. A renda líquida da apresentação ficou em torno de 12:000\$.¹⁰⁹ Após a tragédia, a companhia se dissolveu, buscando angariar recursos para o repatriamento dos artistas estrangeiros que a compunham.¹¹⁰ Como a companhia não contava com récitas de assinatura, em que o empresário recebe antecipadamente os valores relativos aos ingressos, acreditamos que, nesse caso especificamente, Sansone e seus artistas ficaram bastante prejudicados.

Também sofreu com problemas financeiros, optando pela saída do “pacote”, deixando em 1903 a companhia que dirigia desamparada. Figurava então dentre os artistas a prima-dona Hariclée Darclée, renomada soprano da época, que ficou com o

¹⁰⁶ Incendio no Polytheama. *O Paiz*, 15 jul. 1894, p. 1.

¹⁰⁷ Incendio no Polytheama. *O Paiz*, 16 jul. 1894, p. 1.

¹⁰⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 jul. 1894, p. 2.

¹⁰⁹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 jul. 1894, p. 2.

¹¹⁰ Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 jul. 1894, p. 2.

encargo de dar algumas récitas para amenizar os problemas com os demais colegas. Sansone retornaria ao Rio de Janeiro somente alguns anos mais tarde, em 1910, sem prestar maiores esclarecimentos de sua fuga, retomando as atividades de empresário lírico na cidade, como se nada houvesse acontecido.

Em relação a Sansone, há uma observação a ser feita no que tange à simpatia de parte da imprensa pelo empresário, que não raro chegava a ser tratado com certa leniência por alguns críticos. Oscar Guanabara, o feroz crítico d'*O Paiz*, que se notabilizara por suas ácidas apreciações, nos pareceu em alguns momentos excessivamente condescendente com o empresário, buscando sempre que possível “relativizar” algumas ponderações sobre suas companhias líricas, considerando as limitações de ordem artística e financeira em que se achavam suas empreitadas. Pensamos, por um lado, que este tratamento “diferenciado” podia estar relacionado ao fato de Sansone, embora sofrendo sucessivamente vários prejuízos, demonstrava incansável disposição – ao menos aparentemente – em levar companhias líricas para o Rio de Janeiro.

A empresa Sansone, colhida pelos sucessos bancários ocorridos nesta capital, sofreu grandes prejuízos e era crença geral que tão cedo não teríamos espetáculos líricos no Rio de Janeiro.

Sabemos, no entanto, que o operoso empresário, de novo apoiado por um grupo de amadores de música, pensa atualmente na organização de uma companhia lírica para funcionar no nosso teatro em 1901.¹¹¹

A temporada de 1900 foi de grandes prejuízos novamente a Sansone. Contudo, apesar de todas as expectativas apontarem para a desistência do empresário, no ano seguinte estava ele novamente contratando uma companhia lírica.

A energia e coragem inquebrantável de Sansone mais uma vez venceu. Essa empresa terrível de trazer ao Rio de Janeiro, nessa época de crise companhias líricas, essa empresa apavorante que matou Mancinelli ainda não desanimou Sansone; discutido, guerreado, insultado por vezes, o audacioso empresário não perdeu ainda fé, tem ainda confiança no nosso público e a cada desastre parece interçar-se mais, ganhar mais forças contra a sorte. Há um ano disseram muitos que nunca mais Sansone ousaria encarar as responsabilidades de nova empresa. Mais um fracasso viera abatê-lo; os boatos cada vez mais dolorosos davam por exaustas as fianças [sic] públicas e particulares no Brasil; parecia loucura pensar numa estação lírica para 1901 – semelhante empresa deveria segundo a voz geral arruinar o visionário que tentasse levá-la avante.

¹¹¹ Companhia Lírica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 nov. 1900, p. 3.

Mas o cav. Sansone tinha fé. Partiu para a Italia, contratou artistas, abriu assignatura e o publico pagou-lhe na mesma moeda, – confiança por confiança, e a assignatura foi coberta.¹¹²

Mesmo quando a situação financeira tornou-se insustentável e o empresário fugiu, deixando para trás os assinantes e os artistas, a imprensa não o dirigiu nenhuma crítica mais dura. Ao desenvolver um relato da temporada teatral de 1903, Arthur Azevedo assim se referiu a Sansone e seu revés com a companhia que trouxe pela segunda vez ao Rio de Janeiro a grande cantora Darclée:

O pobre Sansone deu parte de fraco, e abalou antes de satisfeitos os compromissos tomados para com os assignantes; a Darclée teve um “beau geste” e tomou a si a satisfação desses compromissos, muito desejosa tambem de que os seus companheiros não ficassem para ahi, atirados á tóa; fez o que em linguagem popular se chama “pegar em rabo de foguete”. O resultado foi desastroso. A ultima nota da temporada lyrica foi uma nota de despezas, publicada pela Darclée no “Jornal do Commercio”, nota que não afinou absolutamente com as da sua garganta de ouro.¹¹³

Sansone retornou ao Rio de Janeiro com companhias líricas de primeira ordem somente em 1910, quando então justificava da seguinte forma os cinco anos de total ausência – já que, em 1905, ele esteve atuando nos bastidores do *Syndicato Lyrico*:

Com certeza deve o Sr. redactor estar lembrado que, vindo ao Rio de Janeiro pela primeira vez em 1892, fui sempre o empresario dos tempos difficeis, isto é, quando a baixa do cambio afastava daqui os meus collegas. Julgo poder dizer que, se não fosse eu, o publico teria ficado privado, durante annos, do seu divertimento predilecto. Ha cinco annos, recolhi-me aos bastidores, deixando o campo aberto aos outros. Tenho, porém, observado que, apesar de ter melhorado consideravelmente o cambio, os empresarios teimaram em não trazer ao Rio companhias lyricas. Depois da tentativa do syndicato em 1905, só uma vez surgiu aqui uma companhia lyrica, e essa mesmo demorou-se apenas quinze dias. Claro está que não me refiro ás companhias de character popular, pois essas ahi apparecem annualmente. Á vista disso, creei coragem. Parecia-me que uma cidade como esta, que acaba de dar ao mundo o espectaculo unico de uma transformação tão rapida quanto radical, não podia deixar de ter uma temporada lyrica importante.¹¹⁴

A habilidade *sui generis* em lidar com os contratemplos das empreitadas era uma das características atribuídas a grande parte dos empresários, como já vimos. Sansone demonstrou em várias oportunidades que tinha talento para os negócios nesta seara, e não se furtou em dispor de artifícios menos dignos para driblar as crises pelas quais

¹¹² FOGUETE, E. Symphonia. Theatros. *Don Quixote*, 03 ago. 1901, p. 7.

¹¹³ AZEVEDO, A. O teatro no Rio de Janeiro em 1903. *Kósmos*. Ano I. N. I. Jan. 1904, p. 42.

¹¹⁴ SANSONE, G. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 mar. 1910, p. 4.

passou, se adequando perfeitamente ao perfil de empresário lírico apontado por John Rosseli. Procurava, ainda assim, manter certa reputação entre o público, tomando algumas vezes – quando era possível – decisões a favor deste e contra as suas próprias finanças, como foi o caso da companhia de 1900. Ao final da temporada, diante de uma greve de parte dos artistas que reivindicavam uma récita extraordinária quando os assinantes ainda não haviam recebido todas as apresentações que pagaram, Sansone optou pelo lado dos assinantes, recebendo honrosas menções na imprensa.¹¹⁵ Dessa forma, sua atuação no Rio de Janeiro foi longa, embora entrecortada por algumas interrupções. Esteve presente ainda, quando não a frente de companhias, como intermediário, auxiliando colegas em contratações na Itália.¹¹⁶ Consolidou parceria com Walter Mocchi para a montagem de companhias líricas no Theatro Municipal e, pelo menos, até o ano de 1932 temos notícias, por meio de jornais, de companhias líricas montadas pelo empresário.¹¹⁷ Nesse mesmo ano, a propósito, foi organizado um concerto no Municipal em sua homenagem, sinal de seu prestígio e do papel que lhe era atribuído na difusão da ópera lírica no Rio de Janeiro:

Não haverá por certo, no Rio, entre os frequentadores do theatro de opera, quem não conheça o velho emprezario G. Sanzone [sic] a quem o Rio deve as mais bellas temporadas lyricas, desde os tempos em que o velho Theatro Lyrico, o casarão em ruinas da ruas [sic] 13 de Maio, era o ponto de reunião da elite carioca.

Sanzone [sic], encontrando-se actualmente no Rio, os maestros Burle Marx, Sylvio Piergilli e Salvatore Ruberti, seus amigos, tiveram a iniciativa de organizar um espectáculo musical em sua homenagem a realizar-se no dia 23 do corrente no Municipal.¹¹⁸

Mas não somente o Rio de Janeiro lhe deveria render homenagem, se considerarmos o motivo acima alegado; o empresário atuou praticamente em todas as regiões do Brasil, levando suas companhias líricas a cidades como São Paulo, Porto Alegre, Belém, Salvador e Recife, para citar apenas algumas. Não sabemos quando, nem onde, Sansone veio a falecer, mas seu nome deve ficar marcado na história da ópera no Brasil, dada sua longa presença nos bastidores das montagens operísticas no país. Seu belo legado e a figura simpática com que era descrito devem ser atribuídos à

¹¹⁵ Eloy, o Heróe. *A Semana. O Paiz*, 07 out. 1900, p. 1.

¹¹⁶ Em 1905, Sansone foi responsável pela contratação do maestro Luigi Mancinelli, em nome do *Syndicato do Theatro Lyrico do Rio de Janeiro*, conforme nota publicada na página 2 no jornal *Gazeta de Notícias* de 5 de março de 1905. Também recebeu homenagens da companhia lírica que se apresentou na cidade em 1904, organizada por Luigi Milone. Nesse caso, no entanto, não encontramos qualquer menção a respeito da participação de Sansone na referida companhia.

¹¹⁷ *Jornal do Brasil*, 02 dez. 1932, p. 32.

¹¹⁸ Musica. Festival em Homenagem ao Empezario Sanzone. *Jornal do Brasil*, 09 jul. 1932, p. 16.

benevolência da imprensa, que lhe deu tratamento respeitoso e contribuiu para a construção de uma memória positiva em relação a sua figura.

3.4 O *Syndicato Lyrico Fluminense*

Em 1905, o crítico musical Luiz de Castro, com o auxílio de alguns companheiros, criou o *Syndicato Lyrico Fluminense*, com o intuito de formar uma companhia lírica “verdadeiramente” de primeira ordem. A iniciativa foi, em princípio, bem acolhida pela imprensa, que saudou Castro e, sobretudo, sua escolha para regente de orquestra, o então famoso maestro Luigi Mancinelli (irmão mais novo de Marino Mancinelli, que se suicidara onze anos antes no Rio de Janeiro). Mancinelli gozava de largo prestígio na Europa, tendo participado de doze temporadas no Convent Garden, de Londres,¹¹⁹ onde voltaria a se apresentar ainda naquele mesmo ano de 1905, em outubro.¹²⁰ A esse propósito, a imprensa de maneira geral ressaltou o entusiasmo do célebre regente em vir ao Rio de Janeiro, sendo esta então a primeira vez que ele viria à América do Sul.¹²¹

A organização do *Syndicato* apresentava alguns aspectos que o distanciava da concepção tradicional de empresa lírica que vínhamos delineando até aqui. Com o intuito de dar destaque e legar qualidade e credibilidade à companhia, foi amplamente divulgado pela imprensa que teria sido o próprio Mancinelli o responsável pela seleção, em Milão, dos artistas da companhia que estaria sob sua direção artística.¹²² Também teria ele próprio ensaiado previamente na Itália os coros. Essa estratégia visava evitar os problemas observados em relação às massas corais de outras companhias.¹²³ A notícia

¹¹⁹ PANGLOSS. O dia. *O Paiz*, 02 mar. 1905, p. 2.

¹²⁰ *Syndicato Lyrico Fluminense*. *Gazeta de Notícias*, 08 maio 1905, p. 2; Luigi Mancinelli. *O Paiz*, 26 jul. 1905, p. 1.

¹²¹ Luigi Mancinelli. *O Paiz*, 26 jul. 1905, p. 1.

¹²² De fato, notícias veiculadas pela imprensa fluminense (sobretudo o jornal *O Paiz*), davam a informação de que Mancinelli estaria, pessoalmente, tratando da seleção dos artistas. (PANGLOSS. O dia. *O Paiz*, 02 mar. 1905, p. 2.) Entretanto, ao confrontar essa informação com a carta escrita por Luiz de Castro, publicada na *Gazeta de Notícias* (CASTRO, L. *Syndicato Lyrico Fluminense*. *Gazeta de Notícias*, 08 mai. 1905, p. 2) e com a entrevista dada pelo mesmo Luiz de Castro ao jornal *A Notícia* (A companhia lírica. Passeios e Visitas. *A Notícia*, 20 e 21 jul. 1905, p. 2), fica evidente o mal-entendido; na verdade, ficara Mancinelli responsável pela seleção individual de cada um dos *músicos da orquestra*, não havendo menção explícita à interferência do maestro em relação aos cantores, alvo de grandes reclamações no decorrer da temporada.

¹²³ *Syndicato Lyrico Fluminense*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 maio 1905, p. 2.

da participação ativa do ilustre maestro surtiu efeito para as assinaturas, que foram muito procuradas, vendidas rapidamente apesar do preço alto cobrado pelos lugares.¹²⁴

Ainda assim, a organização de uma companhia lírica era trabalhosa e várias atribuições ficaram sob responsabilidade do gerente do *Syndicato*, Luiz de Castro, que devia equilibrar as contratações com os custos volumosos que envolviam esse tipo de empresa, levando em consideração, ainda, as demandas e expectativas do público, de quem dependia sobremaneira o sucesso da empreitada. Em uma breve entrevista concedida a um colega do jornal *A Notícia*, Castro procurou sensibilizar os leitores quanto às dificuldades inerentes à organização de uma companhia lírica como a que se pretendia apresentar no Rio de Janeiro: “o publico não póde imaginar quanto é trabalhosa a organização de uma companhia lyrica. Ha uma infinidade de minucias a combinar e a resolver”.¹²⁵ E o desafio se fazia ainda maior, ao listarem-se as despesas.

A despeza é avultadissima. Pagamos aos dois tenores 100.000 francos por dois mezes, ás duas primas-donas 70.000 francos e por ahi além. Só o aluguel do material, scenarios, vestuarios, adereços, musica, etc. – anda em mais de 60.000 francos. Vem da Italia 180 pessoas. Com este cambio ha mais vantagem em pagar em ouro, mas a vantagem desaparece a bem dizer com o pagamento das passagens que foi de 63.000 francos.

[...]

Além dos passageiros, temos 84 toneladas de peso do material. Apesar dessas despesas, porém, fiz aos assignantes todas as vantagens por que entendo que são dignos de todas as atenções. O assignante constitue a base de uma empreza como a nossa.¹²⁶

Como praticamente em todos os anos, a imprensa cumpria o seu papel de divulgação e de incitação à curiosidade e à expectativa em relação à temporada lírica. Novamente, se falava em uma “regeneração” artística da capital da República, que recuperaria sua supremacia e hegemonia frente à Buenos Aires,¹²⁷ ao restabelecer os áureos tempos em que as estações de ópera eram, “de fato”, de primeira ordem. O clima favorável estava criado e tudo apontava para um grande sucesso da empresa. Luiz de Castro, escolhido como sócio-gerente da empreitada, tinha como atribuições dirigir tanto a parte financeira quanto artística, fazendo o papel de empresário. Tratou ele, ainda, de organizar as apresentações, cuidando especialmente de certos aspectos que, a seu ver, contribuiriam em outros tempos para o afastamento do público às récitas de outras empresas. Foram determinações de Castro, nesse sentido:

¹²⁴ Companhia Lyrica. *A Notícia*, 02 e 03 jun. 1905, p. 2.

¹²⁵ Idem.

¹²⁶ Idem.

¹²⁷ PANGLOSS. O dia. *O Paiz*, 02 mar. 1905, p. 2.

- a) a definição do início dos espetáculos pontualmente às 20 horas, evitando a entrada de público após esse horário;
- b) a diminuição do tempo dos intervalos dos espetáculos, proibindo-se o acesso ao palco e bastidores, de pessoas estranhas ao espetáculo, durante esses períodos;
- c) a organização do trânsito de carros e carruagens, de modo a melhorar a chegada e a saída do público;
- d) a solicitação de um comportamento “civilizado” do público, evitando gritos e vaias, bem como orientando sobre os momentos certos para aplausos;
- e) a diminuição do espaço da imprensa, sobretudo o acesso dos críticos e cronistas aos ensaios.

Não é de estranhar que este último tópico, especificamente, foi mal recebido por Oscar Guanabarin, que logo expôs em sua coluna os entraves impostos pela empresa à imprensa, especialmente ao seu jornal, *O Paiz*, que costumava então publicar as críticas no dia consecutivo à apresentação. Segundo ele, o *Syndicato* não havia colocado à disposição dos jornalistas uma sala para que estes pudessem adiantar as notícias sobre as récitas. Ademais, reclamava Guanabarin sobre o impedimento de assistir aos ensaios, o que, segundo ele, atrapalhava ainda mais o seu trabalho de análise, uma vez que considerava os ensaios como momento em que são percebidas as virtudes do maestro.¹²⁸ Prometia, assim, não avaliar Mancinelli nas críticas – ameaça, porém, não cumprida.

De qualquer forma, as expectativas geradas pela companhia do *Syndicato Lyrico* eram realmente altas. A venda de assinaturas foi satisfatória, como já mencionamos, embora não tivesse alcançado os 210 contos que alguns tinham como expectativa.¹²⁹ Contudo, a realidade se mostrou bastante diferente do que se vislumbrou. Os artistas foram muito criticados e logo as primeiras apresentações foram alvo de rigorosa apreciação – especialmente do crítico d’*O Paiz*, Guanabarin, suscitando uma série de polêmicas entre ele e Castro. Como resultado final, mais *déficits* financeiros. Para se explicar diante seus sócios, Luiz de Castro publicou na *Gazeta de Notícias*, de 24 de outubro de 1905, os balanços financeiros da empreitada, acompanhados de extensa explicação acerca do fracasso da companhia. Na sua opinião, o fiasco resultava da conjunção de uma propaganda desfavorável da imprensa com a má vontade do público,

¹²⁸ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1905, p. 2.

¹²⁹ Companhia Lyrica. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 12 jun. 1905, p. 2.

impossível de agradar, e que não compareceu às récitas como se esperava.¹³⁰ Esse texto revela aspectos importantes sobre a produção de espetáculos de ópera e seus custos no Rio de Janeiro.

Transcrevemos, abaixo, as tabelas publicadas pela *Gazeta*, em que estão listados os itens considerados para despesas e receitas de uma companhia lírica. A *Tabela 6* apresenta lista das receitas recolhidas para a execução das récitas da companhia, incluindo os valores iniciais, referente ao investimento feito pelos membros do Sindicato, a receita proveniente da venda de assinaturas e bilhetes avulsos, além dos valores desembolsados por Luiz de Castro para diminuir a defasagem entre receitas e despesas.

Tabela 6: Receitas da Companhia do *Sindicato Lyrico*, conforme informação dada por Luiz de Castro

Categoria	Item	Valor (Réis)	Subtotais (Réis)
Capital	Importância do capital subscrito	82.000\$000	
	Importância do capital não realizado	-14.000\$000	
			68.000\$000
Assinaturas	21 récitas (séries A e B)	185.804\$500	
	8 matinées	21.652\$000	
			207.456\$500
Vendas avulsas	Série A (15 récitas)	53.368\$000	
	Série B (6 récitas)	32.986\$000	
	Extraordinárias (incluindo um benefício)	35.424\$000	
	Matinées	45.581\$000	
	Récitas populares	11.134\$000	
			178.493\$000
Eventuais	Quantia recebida	10.000\$000	
	Subscrição para brinde a Mancinelli	1.500\$000	
			11.500\$000
Album	Anúncios e venda avulsa		1.652\$000
Luiz de Castro	Recebido do mesmo		15.000\$000
Material	Venda de calçado usado		200\$000
Contas a receber	Importância a receber de diversos		1.234\$000
Luiz de Castro	Importância com que tem de entrar para saldo de contas		2.886\$860
	TOTAL		486.422\$360

Fonte: CASTRO, L. de. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Notícias*, 24 out. 1905, p. 5.

Na *Tabela 7*, estão listados os diversos itens de despesas de uma companhia lírica. Devemos tomar esses valores como relativos a uma companhia de primeira

¹³⁰ CASTRO, L. de. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Notícias*, 24 out. 1905, p. 5.

ordem, de modo que companhias populares ou de segunda ordem deveriam contabilizar despesas um pouco mais modestas. No entanto, os itens nos parecem ser comuns a praticamente todas as companhias, incluindo despesas com pagamento de artistas, passagens, hospedagens, iluminação, cenários, vestuário, aluguel de teatro, despesas com publicidade etc.

Tabela 7: Despesas da Companhia do Sindicato Lyrico, conforme informação dada por Luiz de Castro

Categoria	Item	Valor (Réis)	Subtotais (Réis)
Cenários, Adereços, vestuários etc.	Aluguéis pagos na Itália	20.870\$280	
	Aluguéis pagos a Celestino da Silva	8.000\$000	
			28.870\$280
Material musical	Aluguéis pagos na Itália	7.251\$970	
	Aluguéis pagos em Paris	2.816\$100	
	Deposito em garantia a diversos editores (4.100 fr)	2.509\$200	
			12.577\$270
Artistas	Vencimentos pagos		159.309\$590
Corpo de coros	Vencimentos pagos		43.087\$990
Orquestra	Vencimentos pagos		76.919\$350
Corpo de baile	Vencimentos pagos		12.866\$550
Direitos de autor	Hero e Leandro	1.090\$000	
	Salvador Rosa	1.000\$000	
			2.090\$000
Transportes e passagens	Importância paga		43.309\$240
Seguros	Importância do seguro do material		513\$300
Aluguel do Teatro Lyrico	Importância paga a Celestino da Silva		41.500\$000
Instalações Elétricas	Importância paga a diversos		3.596\$060
Album	Importância paga pela impressão		1.547\$000
Ordenados	Importância paga		8.621\$000
Despesa de espetáculos	Importância paga em 36 espetáculos		34.146\$500
Despesas gerais	Importância paga na Itália	3.960\$280	
	Importância paga no Rio	8.905\$250	
			12.865\$530
Contas a pagar	Importância devida a diversos		4.602\$700
	TOTAL		486.422\$360

Fonte: CASTRO, L. de. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Notícias*, 24 out. 1905, p. 5.

Como mencionamos anteriormente, a *Companhia do Sindicato Lyrico* sofreu duras críticas de Oscar Guanabarro de *O Paiz*, enquanto em outros jornais, como a *Gazeta de Notícias* e *A Notícia*, procurou-se amenizar os problemas verificados em

várias das apresentações (talvez porque Luiz de Castro estivesse envolvido profissionalmente com ambos). Vale ressaltar a este respeito que Guanabario já havia, em outro momento, contribuído para o fracasso de uma iniciativa de Luiz de Castro, o *Centro Artístico*. Este tinha como intenção levar ao público fluminense peças orquestrais, com o intuito de educar o povo para a música considerada pelo grupo constituinte do *Centro* como sendo a mais sublime, a sinfônica. Desta vez, desejava Luiz de Castro e seus colegas do *Syndicato* levar ópera de boa qualidade ao palco do Theatro Lyrico, o que enfim não se efetivou da forma planejada. O próprio Luiz de Castro, em uma de suas cartas dirigidas à imprensa e por ela publicada, admitiu ter dado maior ênfase à composição da orquestra, a qual foi bem avaliada pela crítica. Mas em relação aos artistas, a empresa se mostrou um total fracasso, colocando em dúvida a própria propaganda feita e desmentida posteriormente de que teria Mancinelli se incumbido pessoalmente da escolha dos artistas.¹³¹

Outro ponto que auxiliou no agravamento da ira de Guanabario contra a empresa foi a suspeita de que esta teria contratado uma claque para aplaudir as apresentações, maculando a imagem dos rapazes das galerias, que seriam para o crítico os mais capacitados juízes dos espetáculos no Lyrico.¹³² Mas uma carta de Luiz de Castro apaziguou os ânimos do crítico d'*O Paiz*, que passou a ser mais comedido em suas avaliações.¹³³ Mesmo assim, o estrago já parecia estar feito. Segundo balanço de Castro publicado na *Gazeta de Notícias*, o segundo mês da temporada lírica teria sido a causa definitiva do fiasco financeiro da empreitada, quando se observou uma queda significativa de público.¹³⁴ Guanabario chegou a mencionar que assinantes estariam vendendo na porta do teatro suas entradas, a preços bem inferiores ao que foram pagos. Certamente, a propaganda negativa contribuiu em parte com o fracasso da companhia. Mas não foi somente ela a responsável. O próprio Guanabario afirmaria, semanas depois, que:

Dirigir uma companhia lyrica no Rio de Janeiro ou em Buenos Aires é problema muito mais difficil do que parece á primeira vista. Na Europa, uma opera é ensaiada commodamente durante uma quinzena; os artistas entram em scena seguros e tranquilos, a orchestra tem de cór as combinações dos effectos. Tudo corre facilmente nas representações, ao passo que no Rio de

¹³¹ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1905, p. 2.

¹³² GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1905, p. 2.

¹³³ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1905, p. 2.

¹³⁴ CASTRO, L. de. op. cit: “Quer dizer que o primeiro mez fechou com saldo. Mas, em setembro a venda avulsa dos 18 espectaculos baixou [...]”.

Janeiro enorme é o atropello, uma opera sobre a outra, com os artistas receiosos, de modo que perfeição absoluta não existe.¹³⁵

Assim, a avaliação feita por Luiz de Castro nos parece, em parte, aceitável. Segundo ele, o resultado financeiro desastroso teria sido causado, não por sua vontade ou má administração, inexperiente que era nessa atividade, mas

unicamente á campanha implacavel, feita durante toda a estação, aos artistas indiretamente e a mim pessoalmente, o que encontrou terreno propicio para produzir o seu effeito pernicioso na frieza de uma parte do publico que ahi encontrou excelente pretexto para deixar de frequentar os espectaculos e na tão apregoada quanto falsa competencia de uma outra parte de espectadores, eternos incontentaveis, que se julgam em materia de companhias lyricas juizes soberanos e infalliveis.¹³⁶

Percebemos com o exemplo da *Companhia do Sindicato Lyrico Fluminense*, que a imprensa tinha um papel importante, senão fundamental, no sucesso ou no fracasso de uma companhia lírica, conforme demonstrou Jutta Toelle: “os inúmeros periódicos teatrais e críticas podiam se posicionar contra uma ópera, um cantor ou um empresário em particular, e assim quebrar qualquer récita ou até mesmo uma temporada inteira”.¹³⁷ Uma propaganda negativa, sobretudo aquela realizada por um crítico bem conceituado e de credibilidade praticamente inconteste – como parecia ser o caso de Guanabarino – tinha força para naufragar toda uma empreitada. Mas também poderia elevá-la ao mais alto patamar, como veremos a seguir.

Da experiência do *Sindicato*, um articulista da *Gazeta de Notícias* viria posteriormente a apontar duas características que marcaram a tentativa. De um lado, a ingenuidade de Luiz de Castro, que como gerente não se prestou a enfrentar a falência da empreitada como outros empresários líricos o fizeram: “Experientes e profissionaes eram Ferrari, Ducci, Sansone, Mancinelli e tantos outros que adotaram o processo facil de liquidações pelo abandono dos credores, pela fuga e pelo tiro nos miolos”.¹³⁸ Outra constatação do mesmo autor era de que, no Rio de Janeiro, “ou as companhias lyricas hão de ser de uma mediocridade imponente para cobrirem a preços baratos as suas insignificantes despesas, ou hão de ser organisadas com bons elementos, e nesse caso

¹³⁵ GUANABARINO, O. Maestro Mancinelli. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 set. 1905, p. 2.

¹³⁶ CASTRO, L. de. op. cit.

¹³⁷ “the countless theater journals and reviews might take against a particular opera, singer or impresario, and so wreck any given night or even na entire *stagione*”. [tradução livre]. (TOELLE. op. cit. p. 451.)

¹³⁸ TIC-TAC. O Sindicato. Casos & Cousas. *Gazeta de Notícias*, 27 out. 1905, p. 1.

não ha receita que cubra as despesas”.¹³⁹ Assim, voltava Luiz de Castro a adotar sua argumentação em prol da subvenção governamental das companhias líricas, passando a atuar novamente de maneira menos “prática”, usando a arma do discurso na imprensa como forma de luta a favor da tal “melhoria da cultura musical” do Rio de Janeiro.

3.5 Quando a companhia popular é apropriada pela elite

Se, por um lado, observamos que várias companhias líricas que vieram para o Rio de Janeiro passaram por inúmeras dificuldades e contavam, quase sempre, com certa instabilidade em suas apresentações, mesmo aquelas ditas de primeira ordem, há uma temporada lírica que muito nos chamou a atenção. A companhia lírica organizada pelos empresários Luigi Billoro e Donato Rotoli chegou ao Rio de Janeiro sem grande alarde, como qualquer companhia de segunda ordem, formada por artistas que eram nada mais do que ilustres desconhecidos, o que não consistia em algo incomum.¹⁴⁰ Suas apresentações estavam previstas para acontecer somente no teatro Apollo, bastante modesto, condizente, no entanto, com o estilo da companhia e seus propósitos de dar ao público récitas populares, a preços reduzidos.

Ao dar início às suas atividades, os críticos logo ressaltariam o valor dos artistas e do conjunto, tecendo francos elogios à companhia, inclusive no que se referia à qualidade das montagens de uma maneira geral. Dessa vez, não se aplicaram as regras de relatividade pregadas por Guanabarino, quais sejam, de não avaliar com maior rigor as companhias ditas de segunda ordem, compreendendo-as como limitadas em quesito de qualidade.¹⁴¹ O exigente crítico d’*O Paiz* se mostrava “surpreso” com o conjunto apresentado pelos empresários Billoro e Rotoli, demonstrando esse sentimento a cada nova crítica relativa às apresentações da companhia.

Com um pequeno aumento de professores na orchestra e algum reforço nos côros, a companhia lyrica que se estréou ante-hontem estaria no caso de cantar no Lyrico e, portanto, aparelhada para se exhibir no theatro alludido.

¹³⁹ Idem.

¹⁴⁰ Mesmo as companhias de primeira ordem, entre 1889 e 1914, traziam muitos artistas desconhecidos do público, ou, se conhecidos no Rio de Janeiro, possuíam uma carreira modesta no exterior. Alguns deles, em início de carreira, quando ovacionados pelo público carioca acreditavam ter mais chances de conseguir reconhecimento no exterior. Nesse caso, aparentemente, a se fiar no que diziam os críticos, poucos retornavam à cidade depois da fama (*Artes e Artistas. O Paiz*, 31 out. 1895, p. 2).

¹⁴¹ Mas cabe ressaltar que Guanabarino costumava ser bastante duro com qualquer companhia cuja competência dos artistas fosse muito abaixo do esperado.

Argumentam os empresarios dando como razão para a escolha do Apollo o facto de desejarem dar aos seus espectadores o character popular e portanto mais facilidades aos seus frequentadores, não se lembrando, no entanto, que a sua companhia perde pelo menos a metade do seu valor e importancia naquella sala preparada para outros generos de espectaculos em que não entra a musica dramatica.

[...]

O conjunto foi uma surpresa geral. Pouca gente acreditava em semelhante effeito, podendo-se affirmar que ha muito tempo não se tem conseguido no Rio de Janeiro uma execução da *Aida* tão brilhante e que por isso mesmo impõe silencio a pequenos senões que, com certeza, não se deram no ensaio.¹⁴²

O crítico do *Jornal do Brasil* fez uso de termos semelhantes àqueles utilizados por Guanabario para se referir à estreia dessa mesma companhia lírica popular.

Mal tivemos tempo, hontem, para dar a entender que a estréa da Companhia Lyrica, que modestamente veio para o Apollo, foi um successo real, um triumpho em toda linha.

E foi. Nem sempre no Theatro Lyrico, perante uma assistencia decotada e encasacada, tem sido cantada uma *Aida* tão boa, tão certa, tão afinada, como nos deu a *troupe* Rotoli-Billoro, que, pôde gabar-se, chegou, viu e venceu.¹⁴³

As récitas que se seguiram à estreia foram marcadas pelo sucesso de público e crítica. Até mesmo a récita da prestigiada ópera de Puccini, *La Bohème*, que num primeiro momento pareceu “naufragar”, se salvou do fracasso e terminou entre grandes ovações, tendo a culpa do princípio ruim recaído sobre o abafamento na parte interna do teatro, que teria afetado os artistas.¹⁴⁴ E assim se sucediam os êxitos. Na *Traviata*, cantada em maio, os elogios continuaram enfáticos. Os críticos passaram a estabelecer comparações com grandes companhias líricas e artistas renomados que pisaram nos palcos cariocas, o que enaltecia e colocava a modesta trupe em nível elevado, excedendo as expectativas em todos os sentidos.

A companhia lyrica da empreza L. Billoro & C. tem causado verdadeiras surpresas ao publico fluminense desde que se estreiou com a *Aida*.

A *Traviata*, cantada ante-hontem, está nos casos de ser incluída entre os grandes successos dos artistas dessa companhia, mesmo porque ninguem esperava que depois da Darclée, no 1º acto dessa opera, pudesse haver quem levantasse a platéa e muito menos em se tratando de uma companhia popular que quasi nada exige dos seus frequentadores.¹⁴⁵

¹⁴² GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Aída, estréa da companhia lyrica italiana da empreza Luiz Billoro & C. Primeiras Representações. *O Paiz*, 12 abr. 1906, p. 6.

¹⁴³ Aida. Palcos e Salões. *Jornal do Brasil*, 12 abr. 1906, p. 4.

¹⁴⁴ Theatro Apollo – Bohemia, opera de Puccini, pela companhia lyrica da empreza Billoro & C. Primeiras Representações. *O Paiz*, 21 abr. 1906, p. 2.

¹⁴⁵ Apollo – Traviata, opera em cinco actos, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 mai. 1906, p. 3.

Diante da repercussão inesperadamente positiva por parte da crítica, não demorou para que os refinados e endinheirados frequentadores do Theatro Lyrico reivindicassem uma parte das apresentações da companhia. Contudo, ao que parece, não queriam eles comparecer ao Apollo, teatro modesto, tampouco desejavam disputar ingressos com o público daquele teatro. Exigiram, pois, a elevação dos preços, levando a empresa a promover as chamadas “récitas da moda”. Essas consistiam em apresentações cujo elenco era formado pelos melhores artistas da companhia, em um teatro mais bem adaptado aos anseios de um público diferenciado: o Theatro São Pedro de Alcântara. Assim, não tardou para que a companhia se visse, na prática, dividida em duas: um primeiro elenco de “elite” trabalhando no São Pedro e um grupo secundário de artistas dando suas récitas no Apollo. A deturpação do objetivo da companhia foi alvo de discussão de colunistas da imprensa, como Camen Dolores, n’*O Paiz*.

O *snobismo* tem coisas na verdade crueis... Acontece que uma companhia lyrica bem agradável se acha actualmente entre nós, disposta a facilitar a audição de boas operas a classe média de nossa população, que não tem os meios de frequentar a opera à *grand prix* do luxuoso inverno carioca.

A companhia é mais que regular e por isto despertou logo a atenção dos entendidos. Que succedeu, então? Numa preocupação inquieta, entrou certa roda a clamar que os preços eram demasiado baratos, em relação ao valor da companhia, e alcançou logo que houvesse uma réeita da moda, mais cara, para os favorecidos da sorte não se acharem em contacto com a plebe, que paga como póde os seus logares.

Sejamos francos, isto é simplesmente odioso. Se o empresario, que trouxe a companhia, estipulou preços modestos ao alcance de todas as bolsas, é que isso lhe convinha; nem se tratava de nenhum cordeiro innocente, estendendo [ilegível] o pescoço á faca que o degolasse. E incital-o a levantar esses preços, foi ser mais realista que o proprio rei; foi sobretudo roubar pouco generosamente a facilidade de ouvir boa musica a classes menos abastadas, que não poderão concorrer para as assignaturas por quantias exorbitantes, que constituem cada anno o monopolio dos *habitués* do grande lyrico.

Demais essa réeita da moda constitue outra espoliação.

Está bem visto que para ella serão agora reservadas todas as operas mais importantes.

E aquelles que se regosijavam em ouvir-as com os seus modicos recursos, já têm de acompanhar os ricos e os *snoobs* no augmento dos preços, ou então ficarão para a cauda, reduzidos aos artistas mais cansados e ás operas mais estafadas.

Mas tudo isso é cruel.

Bem aconselha a Biblia ao pobre que ceda sempre o seu manto e o seu pão. Esqueceu com certeza o livro santo de accrescentar:

“Cede tambem a tua cadeira barata do lyrico popular a quem a puder pagar mais caro...”

É verdade que naquelles beatos tempos não havia lyrico nem *snobismo*...

Gente feliz!...¹⁴⁶

¹⁴⁶ DOLORES, C. A semana. *O Paiz*, 22 abr. 1906, p. 1.

A autora do trecho que citamos acima demonstra a forma pela qual a ópera poderia servir como fator de distinção social, quando tomada como um capital simbólico de uma classe privilegiada, que não desejava se misturar aos grupos que considerava inferiores. É importante destacar que tal capital simbólico é compartilhado não somente por aqueles que se favorecem diretamente dele, mas também por todos aqueles que o reconhecem e auxiliam na efetivação do seu sentido. Bourdieu desenvolveu muito bem essa questão ao tratar da cultura como objeto de distinção social, que auxilia no reforço de uma posição dentro da sociedade, proporcionada tanto pela educação formal, quanto pela educação familiar.¹⁴⁷

Esse acontecimento também ilustra adequadamente a questão hierárquica observada por John Rosselli, que se aplica ao caso que estudamos, embora estejamos tratando de locais e períodos distintos; Rosselli estudou o caso dos empresários de ópera italianos na Itália do século XIX – sobretudo o período que compreende os últimos anos do século XVIII até cerca de 1870 –, enquanto nós nos concentramos nos empresários italianos no Rio de Janeiro da virada do século XIX para o XX. Rosselli, nesse sentido, observou que:

A audiência mais aristocrática podia ser encontrada na ópera séria no principal teatro da cidade durante o carnaval ou outra estação elegante; o público se tornava progressivamente menos aristocrático e mais plebeu na medida em que descemos a escala das estações, teatros, e gêneros. [tradução livre]¹⁴⁸

A temporada de maior prestígio no Rio de Janeiro ocorria no período do inverno, quando estavam na cidade as mais importantes famílias, que costumavam se refugiar em Petrópolis durante o período mais quente do ano – e também mais suscetível ao contágio por doenças tropicais.¹⁴⁹ Era de junho até setembro o auge da estação teatral, contando com a chegada das companhias líricas italianas, as quais se abrigavam principalmente no Theatro Lyrico ou no segundo mais importante teatro da época, o São

¹⁴⁷ Cf. BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

¹⁴⁸ ROSSELLI. op. cit., p. 40: "The most aristocratic audience was to be found at the opera seria in the leading theatre of the town during the carnival or other fashionable season; audiences became progressively less aristocratic and more plebeian as one went down the scale of seasons, theatres, and genres".

¹⁴⁹ "Eis que chega o inverno; de Petropolis, de Friburgo e outros pontos onde a *élite* fluminense vai refugiar-se dos rigores do verão, regressam as famílias e os *flaneurs*, fugindo de uma temperatura por demais fria, para gozarem o inverno do Rio de Janeiro, agradável, delicioso. Mas para que elle se torne verdadeiramente delicioso são necessarias as diversões, principalmente o theatro, em cuja platéa, ao doce calor das luzes, estabelece uma temperatura confortadora que anima e colore os rostos encantadores das senhoras". (O inverno e o Parque Fluminense. *O Malho*, 23 mai. 1903, p. 21)

Pedro de Alcântara.¹⁵⁰ Assim, ao se constatar a existência de uma companhia lírica popular fora dos padrões para essa classe de espetáculo, houve aparentemente, pelo que nos relata Carmen Dolores, uma pressão dos frequentadores do Lyrico para que a companhia os contemplasse dentro do ambiente em que eles pudessem desfrutar da ópera sem se “misturar” com espectadores de classe mais baixa.

Além disso, surpreende a questão do aumento de preços, sobretudo ao considerarmos as intermináveis e constantes discussões sobre a carestia das assinaturas e entradas avulsas para a temporada lírica “nobre” no Rio de Janeiro. Como vimos, praticamente todas as companhias ditas de “primeira ordem” sofreram reveses financeiros em virtude dos altos valores praticados, decorrentes, como vimos anteriormente, da complexidade desse tipo de empresa. Apresentamos na tabela abaixo os valores praticados pela companhia lírica dirigida por Billoro e Rotoli em 1906, em cada teatro. No Apollo, ficaram as apresentações populares e, a partir de 18 de abril, no São Pedro de Alcântara, as ditas “récitas da moda”, destinadas a um público mais seleto.¹⁵¹

Tabela 8: Preços cobrados pelos lugares nas apresentações da companhia lírica da empresa Billoro & C.

Lugar	Theatro Apollo	Theatro São Pedro de Alcântara (“récitas da moda”)
Camarotes 1ª / “Frizas”	35\$000	40\$000
Camarotes 2ª / 1ª	20\$000	30\$000
Camarotes 2ª	Não se aplica	15\$000
Cadeiras 1ª e Varandas	6\$000	8\$000
Cadeiras 2ª	4\$000	4\$000
Galerias	2\$000	2\$500
Gerais	Não se aplica	2\$000

Não quer isso dizer que a alta classe não frequentasse os teatros menos prestigiosos. Mas as fontes que subsidiam nossa pesquisa não são precisas ao ponto de termos uma ideia mais clara sobre este aspecto. Como procuraremos demonstrar em

¹⁵⁰ Nos anos imediatamente após a inauguração do Theatro Municipal, a partir de 1910, o Lyrico perde em parte o seu prestígio, e a temporada oficial do Municipal passa a se constituir na principal temporada teatral da capital da República. Falamos em parte porque o Lyrico permaneceu sendo uma opção, sobretudo em virtude de sua acústica, apontada, sem exageros, como uma das melhores do mundo (Cf. VIEIRA, F. *Palco e picadeiro*: o Theatro Lyrico. Rio de Janeiro: 19 Design e Editora, 2015, p. 105).

¹⁵¹ O Theatro São Pedro de Alcântara possuía categorias de lugares diferentes do teatro Apollo. Para fins de comparação, procuramos adequar essas classes. No São Pedro, os lugares são assim definidos, do mais luxuoso para o mais simples: “Frizas”, Camarotes 1ª classe, Camarotes 2ª classe, Cadeiras 1ª classe, Cadeiras 2ª classe e Galerias. No Apollo: Camarotes 1ª classe, Camarotes 2ª classe, Cadeiras 1ª classe, Varandas (mesmo valor das cadeiras de 1ª classe), Cadeiras 2ª classe e Galerias. No Apollo, havia ainda a categoria de ingresso denominada “Gerais”, que provavelmente se tratava de locais não marcados.

outra sessão, os teatros possuíam uma divisão de lugares em seu interior, que em certa medida reproduzia as divisões sociais. Assim, quanto mais caro e privilegiado era o lugar, mais status possuía o seu usuário. Mas o que nos interessa, neste momento, é o empresário. Este, atento para a demanda do público, não deixaria de atender a uma parcela importante da sociedade frequentadora do teatro de ópera. Assim, buscou oferecer espetáculos diferenciados no São Pedro de Alcântara, conforme denunciara Carmen Dolores.

Outro diferencial da companhia Billoro e Rotoli de 1906 foi o repertório, que em grande parte contribuiu para as “enchentes” de público. Quando foi anunciada a ópera *O Guarany*, do brasileiro Carlos Gomes, no Teatro São Pedro de Alcântara, os bilhetes logo se esgotaram de modo que muitos frequentadores acabaram do lado de fora, sem conseguir assistir ao espetáculo. Os empresários procuraram oferecer ao público os títulos mais populares, que mais agradavam ao gosto fluminense, sem a preocupação de incluir peças de compositores cuja apreciação pelo auditório dependia de um preparo maior. Na opinião de Guanabarino, a experiência de sucesso dessa companhia acabou por provar que

as empresas devem levar em conta as tendencias do publico, tendo a certeza de que ha concurrencia sempre que se procede de accordo com essas tendências, e que custa muito caro educar o povo no terreno musical, impondo-lhes partituras que ele ainda não está preparado para comprehender e apreciar.¹⁵²

Ao finalizar sua temporada no Rio de Janeiro, a companhia seguiu para um a *tournee* em outras cidades, retornando à capital para uma nova temporada meses depois. A repercussão dessa segunda rodada de espetáculos foi normal. Já não havia mais o efeito surpresa, que viesse a despertar novamente todo o alvoroço do público e da crítica acerca da companhia. Ela era, novamente, mais uma companhia popular que passava pela cidade.

3.6 Entre a rivalidade e a cooperação: disputas pelo espaço nos teatros cariocas

¹⁵² GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – O Guarany, pela empresa lyrica da empresa L. Billoro & C. Primeiras Representações. *O Paiz*, 30 abr. 1906, p. 2.

Quando falamos em empresa, em lucros, logo nos vem à mente a questão da competitividade e da rivalidade. Nesse meio, imaginamos os empresários líricos buscando obter vantagens comerciais sobre os outros, seus concorrentes. Observamos, porém, que foram poucos os casos de concorrência direta entre companhias líricas. Geralmente, as baixas bilheterias observadas em récitas de óperas eram decorrentes da concorrência com outras atrações teatrais¹⁵³ – teatro ligeiro, revistas, operetas, *vaudevilles*, mágicas etc. – ou de aspectos relacionados às condições climáticas, sobretudo as tempestades que costumavam atrapalhar o trajeto do público até os teatros:

O conhecido drama de Victor Hugo, posto em musica por Marchetti, foi o que ante-hontem exhibiu a companhia Sanzone [sic] no Polytheama com uma concurrencia insignificante, pois a chuva não convidava os diletanti a patinharem por essas ruas esburacadas e lamacentas.¹⁵⁴

A concorrência entre companhias líricas também era escassa, pois poucas vezes, no período entre 1889 e 1914, mais de uma empresa trabalhou simultaneamente no Rio de Janeiro. Na verdade, em apenas uma ocasião isso ocorreu. Foi em 1893, quando coincidiram duas companhias de “primeira ordem” de se apresentar na cidade. Como não bastasse, ambas trouxeram em seus repertórios a grande estreia operística daquele ano: o *Falstaff*, última ópera de Giuseppe Verdi. A companhia de Luigi Ducci, ocupou o Teatro Lyrico de 15 de julho a 5 de setembro, e a companhia de Angelo Ferrari, que enfim retornava ao Rio para uma curta temporada de apenas oito récitas, realizada no Teatro São Pedro de Alcântara, no período de 25 de julho a 11 de agosto.

A companhia Ducci foi a primeira a desembarcar no Rio, anunciando logo em seguida à sua chegada que procuraria antecipar a récita da ópera, tentando estreiar o *Falstaff* antes da companhia comandada pelo célebre Ferrari fazê-lo:

O digno regente da companhia [Ducci] providenciou hontem mesmo para que a nova partitura de Verdi, *Falstaff*, seja cantada antes da estréia da companhia Ferrari, de modo a manter-se a promessa feita ao publico de ser, pela companhia lyrica organizada expressamente para o Rio de Janeiro, executada essa opera pela primeira vez nesta capital.¹⁵⁵

¹⁵³ O jornal ilustrado de Angelo Agostini, *Don Quixote*, de 12 de outubro de 1901, explica da seguinte forma os prejuízos da companhia lírica de Giovanni Sansone: “Enfim este anno a cousa tem a sua razão de ser, tantas companhias, tantas enchentes; a concurrencia...” (FOGUETE, E. Theatros. *Don Quixote*. Ano VII, N. 137, 12 out. 1901, p. 7). Em 1892, a segunda récita da ópera nova de Carlos Gomes, *Condor*, teve apenas dois terços de lotação da casa: “Em compensação o Polytheama estava cheio com o annuncio do apparecimento de 18 *clowns* na arena do circo” (Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 set. 1892, p. 2).

¹⁵⁴ Ruy-Blas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 jun. 1894, p. 2.

¹⁵⁵ Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jul. 1893, p. 2.

Porém, o intento não se concretizou. A estreia do *Falstaff* se deu em ambos os teatros, no mesmo dia, gerando uma situação atípica na vida teatral da cidade. Angelo Agostini, desenhista e redator da *Revista Illustrada*,¹⁵⁶ demonstrou com bom-humor o grande dilema vivido pelos diletantes cariocas (Anexo VII).

A indecisão sobre qual dos espetáculos prestigiar também foi um problema para os críticos, que deveriam publicar seus textos sobre o desempenho dos artistas, além de prestar ao público informações sobre a récita. Oscar Guanabarino, d' *O Paiz*, resolveu tal impasse ao redigir sua apreciação sobre o ensaio geral da ópera pela companhia Ducci e sobre a récita da companhia Ferrari.

Dentro de poucos momentos a cidade terá despertado; já se ouvem os rumores que precedem a alvorada e é preciso coordenar uma longa serie de notas a respeito do desempenho da opera, quer no teatro S. Pedro de Alcantara pela companhia Ferrari, quer no Lyrico pela companhia Ducci. Graças ao rigor do maestro Mancinelli podemos resolver a questão. No teatro Lyrico ouvimos ante-hontem o ensaio geral tão regular e bem desempenhado que podemos consideral-o como a 1ª récita, tanto mais que o publico lá estava em bastante concurrencia para applaudir o enorme esforço daquelle pessoal, que em duas semanas preparou uma das operas mais difficeis que se têm escrito. [...]

Isto posto, não quizemos perder a occasião de ir ouvir a companhia Ferrari, tanto mais que se tratava ali de um artista que attraheu a nossa curiosidade, como é o barytono Scotti, precedido de boa reputação, tendo nós certeza de ouvir a mesma opera mais vezes no Lyrico, quando no S. Pedro não ha repetições, salvo em récitas extraordinarias.

Como da primeira vez acha-se a imprensa colocada em posição difficil perante o publico, que exige hoje o confronto dos dois desempenhos.¹⁵⁷

Guanabarino ressaltou em sua crítica, não só a dificuldade em dar seu parecer sobre as duas apresentações, como também a exigência do público em querer da imprensa o confronto entre as qualidades e defeitos das duas companhias, algo que parecia então inusitado. Comparações entre companhias de anos diferentes era, certamente, bem mais comum nas páginas dos jornais e corriqueiro em qualquer crítica, do que a situação de avaliar e estabelecer paralelos entre duas companhias que atuavam concomitantemente.

De maneira geral, aparentemente, ambas as companhias conseguiram dar prosseguimento às suas temporadas naquele ano,¹⁵⁸ com número adequado de

¹⁵⁶ AGOSTINI, A. Os dous Falstaffs. *Revista Illustrada*, ago. 1893, p. 7.

¹⁵⁷ GUANABARINO, O. Falstaff – Verdi. *Artes e Artistas. O Paiz*, 30 jul. 1893, p. 2.

espectadores. Contudo, houve reclamações por parte de assinantes a respeito das datas coincidentes das récitas das companhias Ducci e Ferrari. Vieram assim a público, por meio da imprensa, solicitar aos empresários que revissem seus calendários de apresentações.¹⁵⁹ Considerando a lotação dos teatros Lyrico e São Pedro de Alcântara, acomodando, respectivamente, 2.500¹⁶⁰ e mais de 3.000 pessoas em camarotes, cadeiras, varandas e galerias,¹⁶¹ vemos que havia um público considerável disposto a comparecer aos teatros para ouvir óperas, pagando o preço, geralmente alto, cobrado pelas assinaturas e ingressos.

Afora a exceção que acabamos de relatar, eram muito mais comuns os casos de cooperação entre companhias líricas. Bastante recorrentes eram as “subcontratações”, tais como demonstramos anteriormente quando tratamos das companhias de Luigi Milone (quando este alugava os teatros no Rio de Janeiro e contratava, em sequência, uma companhia lírica para fazer suas récitas nos teatros sob sua tutela). Episódio interessante a esse respeito ocorreu nos anos de 1898 e 1899, entre Milone e Sansone. Este, em 98, conseguiu alugar diretamente os teatros Lyrico e São Pedro de Alcântara para dar lugar à companhia lírica e a companhia lírica e coreográfica, respectivamente, organizadas por ele. No ano seguinte, Sansone encontrou os dois teatros já previamente prometidos a Milone, ficando a cargo deste a organização da companhia lírica para aquele ano. Assim, não restou alternativa a não ser se repetir a parceria dos anos anteriores entre ambos empresários. A nota do jornal sobre o caso dá a entender que havia certa concorrência entre eles:

A empresa Milone & C. obteve o teatro Lyrico e será a organizadora da companhia lyrica italiana para a proxima estação deste anno. Parece certo que o empresario Sansone está fóra de concurrencia, pois a empresa alludida não só adquiriu o Lyrico como tambem o S. Pedro de Alcantara, segundo nos informaram. Celestino Silva, socio dessa firma, actualmente na Italia, já contratou a prima donna portugueza Judice da Costa e seu marido, um barytono que goza de boa reputação.¹⁶²

Porém, poucos dias mais tarde, é anunciado o acordo a que chegaram as duas empresas – Milone e Sansone – formando, “uma companhia forte e possuidora de

¹⁵⁸ Lembramos de que, em virtude da eclosão da Revolta da Armada, em setembro de 1893, a companhia Ducci não conseguiu finalizar a temporada, sendo obrigada a encerrar as atividades antes de entregar todas as récitas prometidas.

¹⁵⁹ Empresa Ferrari. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 ago. 1893, p. 2.

¹⁶⁰ DIAS, J. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 115.

¹⁶¹ Idem, p. 85.

¹⁶² Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 fev. 1899, p. 2.

importante material”.¹⁶³ Acertados os negócios conjuntos, partiu Sansone para Buenos Aires, onde pretendia dar prosseguimento a outros assuntos de sua empresa. Contudo, a parceria não teria sobrevivido até o término da temporada, pelo que vemos na nota publicada n’*O Paiz* de 14 de julho de 1899: “O Sr. Sanzone [sic], director artistico da companhia lyrica, desligou-se da empreza Milone & C.”.¹⁶⁴

Sansone, naquela mesma época, também estava envolvido numa outra negociação que geraria uma parceria interessante. Nos últimos dias de 1897, faleceu repentinamente o famoso empresário Angelo Ferrari, em Buenos Aires, vítima de uma “lesão cardíaca”.¹⁶⁵ Coube assim à viúva, Amélia Ferrari, a continuação do legado do marido.¹⁶⁶ No entanto, a empresa organizada por ela em 1898 passou por sérias dificuldades, inclusive de ordem administrativa, além do fato do secretário de tantos anos da companhia Ferrari, o Sr. Bernabei, ter abandonado a empresa para montar, sob sua própria responsabilidade e risco, uma nova companhia lírica. Ficava dessa maneira vazio o lugar ocupado pelo bem-sucedido e famoso empresário. Mas Sansone, em 1898, logrou levar uma companhia a Buenos Aires que recebeu elogios da crítica. Logo, o proprietário do teatro San Martín, daquela capital, Guiglione, “firmou com o empresario Sansone, um accôrdo em que ficou assentado que a companhia lyrica do Rio de Janeiro trabalharia tambem em Buenos Aires e em Montevideo”.¹⁶⁷

Tal acerto seria, *a priori*, vantajoso para ambos os interessados, além de beneficiar o público, pois como afirmava a notícia d’*O Paiz*, “é mais facil obter bons artistas por cinco ou seis mezes do que para uma simples temporada de 60 ou 70 dias”.¹⁶⁸ A ideia de uma espécie de “circuito” de companhias líricas entre as principais capitais da América do Sul não era exatamente uma novidade, mas se tornaria mais comum após a inauguração do Theatro Municipal, em 1909. Em relação ao acordo de Sansone, não conseguimos saber por meio das fontes jornalísticas se foi bem sucedido ou se mesmo chegou a se concretizar.

¹⁶³ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 fev. 1899, p. 2.

¹⁶⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1899, p. 2. Aparentemente, apenas *O Paiz* mencionou a saída de Sansone, retirando seu nome também dos anúncios das apresentações subsequentes. Outros jornais nada mencionaram e continuaram a dar os anúncios das récitas com o nome de ambos os empresários. Não encontramos qualquer explicação sobre os motivos do desligamento.

¹⁶⁵ Buenos Aires, 20. *O Paiz*, 30 dez. 1897, p. 1; Angelo Ferrari. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 dez. 1897, p. 2.

¹⁶⁶ Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 29 jan. 1898, p. 2.

¹⁶⁷ A empreza Sansone. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 dez. 1898, p. 2.

¹⁶⁸ Idem.

Fato também corriqueiro eram os boatos que circulavam durante a abertura de assinaturas para as companhias líricas. Estes podiam trazer, ainda, menções a companhias concorrentes, como verificamos em 1903. Anunciada a vinda da companhia lírica organizada por Luigi Milone, corria aparentemente no “boca a boca” comentários a respeito da má reputação desta e da possibilidade da vinda de uma companhia melhor, para o mesmo teatro, o Lyrico. Tais boatos foram rapidamente rebatidos pelo empresário, que buscava, naturalmente, dar credibilidade à sua empreitada atraindo público, que poderia perder o interesse caso a má fama se espalhasse. Assim, em um dos anúncios da companhia lírica italiana de Milone, lemos o seguinte desmentido:

Propalando-se que para este teatro virá outra companhia lyrica, a empreza declara que é destituido de fundamento tal boato e que a unica companhia de opera, que funcconará no teatro Lyrico, é a que annuncia e que foi organizada com elementos de bem poder satisfazer as justas exigencias do illustrado publico fluminense.¹⁶⁹

Não conseguimos identificar a origem de tal boato, não sendo possível, assim, creditar a divulgação da propaganda negativa à outra companhia que se apresentou mais tarde no Rio de Janeiro naquele mesmo ano, organizada por Giovanni Sansone – que inclusive fugiria antes de terminar a temporada prometida, como vimos anteriormente. Fato é que boatos a respeito das companhias líricas, sobretudo aqueles que buscavam denegrir a imagem dos artistas, afirmando se tratar de cantores de segunda linha ou desconhecidos, eram bastante comuns, havendo ou não companhia concorrente, conforme atesta um crítico: “Não é a primeira vez que uma companhia lyrica estréa nesta capital precedida de má fama”. Não era a primeira, tampouco seria a última. De fato, as companhias que se apresentavam no Rio de Janeiro naqueles anos ficavam aquém qualitativamente de muitas que iam para o Rio da Prata, sobretudo no que diz respeito à fama dos artistas. Mas, a julgar pelas críticas que lemos, muitas dessas companhias precedidas por boatos não muito amistosos acabaram por superar as expectativas. Seria esta uma estratégia de “marketing”, com a finalidade de chamar a atenção para os espetáculos, criar uma polêmica e gerar a curiosidade do público?

Não é a primeira vez que uma companhia lyrica estréa nesta capital precedida de má fama, como a actual; presentemente, porém, a companha de descredito foi perfeitamente organizada, com emissarios, que iam ter com todos aquelles que costumam a tomar assignaturas para esses espectaculos, procurando arredal-os, argumentando com o factu de serem desconhecidos os artistas

¹⁶⁹ *O Paiz*, 26 jun. 1903, p. 4.

contratados pelo empresario que tomou a si, este anno, o encargo de organizar a companhia lyrica.

Não se justifica semelhante allegação, por isso que, em regra, as companhias lyricas que annualmente nos visitam se compoem, salvo um ou outro artista, de cantores completamente desconhecidos para o publico, muitos dos quaes procuram no theatro do Rio de Janeiro os seus melhores attestados para se contratarem nos grandes theatros europeus.

Póde ser que a guerra movida contra a nova empreza tenha produzido seus effeitos com relação á assinatura; mas é fóra de duvida que por isso mesmo preparou verdadeira surpresa para o auditorio da estréa, auditorio esse que se reuniu um tanto prevenido.¹⁷⁰

Não nos parece totalmente improvável essa estranha estratégia. Mas, da mesma forma como não são identificáveis as origens dos boatos difamatórios, também não podemos afirmar com certeza se esta consistia numa forma de divulgação da companhia. De qualquer maneira, esta mesma companhia que citamos acima foi responsável por trazer pela primeira vez ao Rio de Janeiro o célebre tenor Enrico Caruso, cujas apresentações foram alvo de récitas especiais de grande sucesso, esgotando, provavelmente, o empenho do público para prestigiar a companhia de Sansone, que trouxe, no mês seguinte, a soprano Haricléé Darclée – que não era mais novidade – angariando sérios revezes que culminaram na fuga do empresário e no prejuízo aos assinantes e artistas.

Aliás, é importante mencionar, que a experiência de Sansone traria fôlego para novos boatos relativos às companhias líricas, mantendo-se precavidos os assinantes do risco em pagar adiantado altos valores, sem ter a certeza de obter o retorno prometido, que não mais se restringia tão somente às promessas de bons artistas, mas também à entrega dos próprios espetáculos. Temos, dessa forma, mais uma face das dificuldades enfrentadas pelos empresários de ópera, que ainda assim não deixavam de trazer a ópera aos palcos cariocas.

As experiências vividas pelas empresas teatrais particulares serviram, em certa medida, para definir regras mais bem estabelecidas e claras para o novo teatro da cidade, que se inauguraria em 1909. Como veremos, buscou-se, entre outras precauções previstas em contrato, preservar os direitos dos assinantes, numa tentativa de dar maior segurança a esse público fiel e que tantas vezes garantiu a vinda das companhias líricas ao Rio de Janeiro.

¹⁷⁰ Primeiras representações. *O Paiz*, 04 ago. 1903, p. 1.

3.7 O Theatro Municipal: uma nova relação com a empresa lírica

A inauguração do Theatro Municipal do Rio de Janeiro, em 14 de julho de 1909, deu início a uma nova fase da vida teatral da cidade, impondo uma dinâmica inédita para atuação das empresas teatrais, dentre as quais se incluíam as empresas líricas. O teatro foi construído com recursos públicos e constituindo-se em patrimônio municipal, de forma que a exploração deste espaço por empresários passava a ser feita por meio de uma concessão da prefeitura ao empresário, que estaria então obrigado contratualmente a seguir uma série de regras. Podemos afirmar que se iniciava, assim, uma nova relação entre as empresas líricas e o poder público.

As discussões relativas à forma como seria gerido o teatro foram se acentuando na medida em que se aproximava a data de sua inauguração. Em 1907, alguns jornais do Rio de Janeiro debateram o projeto artístico do teatro, uma vez que já se achava vencida àquela altura a questão do projeto físico. Grande idealizador de um teatro público que viesse a incentivar a arte dramática nacional, Arthur Azevedo foi defensor ferrenho da missão artística do teatro, guiado por um ideal de incremento à arte teatral brasileira, com ênfase no teatro dramático. Contudo, outros colegas da imprensa afirmavam ser necessária uma visão pragmática, que viesse a dar condições de viabilizar o intento de Azevedo. A *Gazeta de Notícias* deu sua contribuição ao debate, apontando questões de ordem financeira, colocando-se no lugar do empresário teatral, que arrendaria o espaço e ficaria a cargo também de sua manutenção, como era intenção da prefeitura.

A arte dramatica é evidentemente uma causa muito bonita. Ah! o teatro, o ensinamento das peças! a necessidade de um teatro nessa cidade civilisada! Tudo isso é verdade, tudo isso é justo, e nós mesmo [sic] já muita vez o escrevemos propondo até que se dêsse uma subvenção ao Sr. Dias Braga, para obrigar-o a montar peças nacionaes. E isso, depois do ruidoso successo do *Dote*.

Mas tratando-se de um projecto com pretensões a existir e a consumir um facto – é preciso deixar de lado toda a parte artistica e começar pelo começo. O começo, se não nos enganamos é, neste caso, o empresario. Haverá um empresario que se arrisque a perder dinheiro e tempo com as exigencias do projecto? O Sr. Dias Braga, que é tudo quanto ha de mais contrario ao genero bocó?... Os concurrentes estrangeiros, que ganham bem e á farta com as *troupes* trazidas de além mar?¹⁷¹

Diante da ponderação do articulista da *Gazeta de Notícias* percebemos que, apesar da diferença na forma de como tratar o empresário teatral, com contrato de

¹⁷¹ O Theatro Municipal. *Gazeta de Notícias*, 22 set. 1907, p. 6.

cessão estabelecido entre a Prefeitura e o interessado, a necessidade de se obter lucro era um atrativo que poderia, naturalmente, concorrer favoravelmente ao sucesso do Municipal. Novamente, vemos que a arte dependia da habilidade do empresário em obter seu próprio sustento por meio das companhias que viesse a contratar. Aparentemente, a discussão findou em um meio termo. Nem as temporadas do Municipal – ao menos em seus primeiros anos – seriam dedicadas totalmente à arte nacional, nem seriam exclusivamente dedicadas ao repertório estrangeiro.

O primeiro contrato de cessão assinado pela municipalidade e um empresário ocorreu logo no primeiro ano do teatro, em caráter provisório e experimental. Decidiu a Prefeitura alugar o Municipal pelo prazo de um ano ao locatário Francisco José de Mesquita, iniciando sua vigência em 01 de julho de 1909 – que seria a data prevista inicialmente para a inauguração do teatro. Assim, o “Termo de ocupação provisória e exploração do Theatro Municipal”¹⁷² definia que o empresário não teria qualquer subvenção, nem isenção de impostos. Por sua vez, a Prefeitura ficaria com as incumbências relativas à limpeza, ventilação e energia elétrica, além de fiscalizar as companhias contratadas e seu repertório. Isso porque o “Termo de ocupação” previa algumas regras específicas quanto aos tipos de companhias, repertórios e preços cobrados do público.

De acordo com o termo assignado o occupante é obrigado a contratar companhias de 1ª ordem, sendo uma lyrica, uma dramatica (italiana ou franceza), e uma de alta comedia, e a fazer funcionar tambem uma companhia nacional, que representará exclusivamente peças de autores brasileiros.

Deve figurar no repertorio da companhia lyrica, pelo menos, uma opera de autor nacional.

[...]

Nos espectaculos que forem realizados não poderão ser cobrados preços acima de 20\$ por cadeira, da companhia lyrica; 15\$, da companhia dramatica; e 5\$, da companhia nacional.¹⁷³

No ano da inauguração do Municipal, o locatário Francisco José de Mesquita não conseguira honrar com todas as cláusulas especificadas no “Termo”, de forma que teve que recorrer à Prefeitura para adequar as regras, mediante apresentação de uma exposição de motivos, visando à manutenção do contrato assinado em fevereiro. O motivo teria sido a dificuldade em contratar uma companhia lírica compatível com as

¹⁷² Assinado em 22 de fevereiro de 1909, foi publicada no jornal *O Paiz* a íntegra do referido “Termo” na página 3 da edição de 03 de março de 1909. O valor estipulado pelo aluguel nessa ocasião foi de 50:000\$000, dividido em três parcelas, com uma entrada de 20:000\$000, paga no dia da assinatura.

¹⁷³ Theatro Municipal. *O Paiz*, 26 fev. 1909, p. 1.

exigências contidas no documento. Em 21 de agosto de 1909, foi publicado no jornal *O Paiz* o aditamento do “Termo”, datado de 17 de agosto, nas seguintes condições:

[...] diante da impossibilidade de fazer funcionar naquelle theatro na actual temporada uma companhia lyrica nas condições exigidas pelo citado termo de vinte e dois de fevereiro de mil novecentos e nove, lhe é permitido contratar para o mez de outubro vindouro a companhia de opera comica Marchetti, cujo repertorio será previamente determinado pelo Director Geral do Patrimonio, superintendente do Theatro, mediante communicado official pelo mesmo funcionário assinagnada, devendo os espectaculos da companhia lyrica ser effectuados em mil novecentos e dez, do mez de maio em diante, dentro do prazo maximo de vigencia do referido termo de vinte e dois de fevereiro, isto é, até quinze de julho do dito anno de mil novecentos e dez.¹⁷⁴

Vemos, nesse procedimento, a forma pela qual a Municipalidade passou a exercer um vigilante controle sobre as companhias teatrais – incluindo naturalmente as líricas – e o trabalho dos empresários que viessem a ocupar o Theatro Municipal. Acrescia-se, dessa forma, a ingerência do órgão da Prefeitura sobre aspectos que eram, em outros teatros, de total responsabilidade do empresário. A partir de então, quaisquer alterações de planos, negociações de artistas, repertórios etc. deveriam passar necessariamente pela apreciação e aprovação da Prefeitura, representada pelo Superintendente do teatro. Provavelmente, tal conduta por parte do órgão municipal visava à garantia dos objetivos do teatro, controlando a atuação dos empresários por meio de um instrumento oficial, assinado por ambas as partes, em que estavam especificadas as responsabilidades de cada uma.

Ainda em 1909, a 04 de novembro, seria assinado o contrato por prazo de cinco anos com o empresário Carlos Gomes Fernandes, tendo como fiador e diretor artístico Guilherme da Rosa – irmão de Faustino da Rosa, empresário teatral em Buenos Aires. O referido contrato substituiria o “Termo de ocupação” anterior, e passaria a ter vigência a partir de 1º de janeiro de 1910. Nesse contrato previa-se uma subvenção de 120:000\$000 da Prefeitura, mediante o cumprimento por parte do contratante de todas as regras ali estabelecidas (Cláusula Quadragésima).

De acordo com o referido contrato, no que tange às companhias líricas, à empresa cessionária cabia garantir a representação de, pelo menos, vinte récitas de óperas líricas por companhia de primeira ordem (Cláusula Décima segunda), das quais quatro deveriam ser récitas a preços populares (desconto de 10% em relação ao preço avulso do ingresso normal), de óperas diferentes, garantindo ainda trinta lugares nas

¹⁷⁴ *O Paiz*, 21 ago. 1909, p. 8.

galerias para que a Prefeitura os distribíssem gratuitamente às escolas municipais (Cláusula Décima terceira). Deveria figurar ainda no repertório ao menos uma ópera de autor nacional (Cláusula Décima quarta), sendo que este deveria ser brasileiro nato ou estrangeiro residente no Brasil há pelo menos cinco anos (Cláusula Décima). A temporada teatral deveria se dar no período entre 02 de maio e 15 de novembro de cada ano (Cláusula Décima sexta). A Prefeitura ficava responsável pela subvenção já mencionada, além de arcar com as despesas relativas à conservação, limpeza, ventilação e iluminação (Cláusula Vigésima nona). A empresa deveria ficar responsável pelo pessoal para apoio de bilheteria, operação do maquinário do teatro, operação de iluminação, porteiros, serviços de palco, entre outros (Cláusula Trigésima).

O contrato ainda trazia cláusulas de sanção – em caso de descumprimento, pela empresa cessionária, de seus dispositivos –, premiações a serem oferecidas a autores e alunos, organização de aulas de canto coral para brasileiros – com o objetivo de formar quadros passíveis de serem contratados pelas companhias líricas. Havia ainda uma série de regras relativas ao pagamento de autores nacionais e, no caso das óperas nacionais, o autor deveria receber 30% da renda líquida da primeira representação e 20% da renda líquida das demais récitas (Cláusula Décima quinta). Ficava a critério do empresário o pagamento relativo ao libreto da ópera.¹⁷⁵

A primeira – e única, como veremos mais adiante – temporada oficial (1910) dos empresários Carlos Gomes Fernandes e Guilherme da Rosa deu oportunidade em colocar à prova a habilidade da empresa em trazer a companhia lírica de primeira ordem. Em carta dirigida à imprensa, Guilherme da Rosa explicou os sacrifícios que teve que fazer para conseguir cumprir as determinações do contrato, estando ele próprio correndo riscos e arcar com o prejuízo (o descumprimento do contrato repercutiria na suspensão da subvenção da Prefeitura). Mas da Rosa conseguiu ser bem sucedido, aproveitando-se do bom relacionamento com o empresário do teatro Odeon, de Buenos Aires, Faustino da Rosa (irmão de Guilherme) com o qual conseguiu compartilhar a temporada da companhia de ópera italiana.¹⁷⁶

O controle rígido da Prefeitura, por meio do Superintendente do teatro, procurava garantir que as regras fossem seguidas rigorosamente dentro dos termos contratuais. Na temporada de 1910, não houve execução de nenhuma ópera nacional – ou de compositor nacional –, durante a temporada da companhia lírica italiana. Mas este

¹⁷⁵ *O Paiz*, 10 nov. 1909, p. 6.

¹⁷⁶ DA ROSA, G. A temporada do Municipal. *Artes e Artistas. O Paiz*, 30 mar. 1919, p. 5.

questo teria se cumprido ao final daquele ano, com a apresentação da nova ópera de Alberto Nepomuceno, *Artemis*, por uma congregação de artistas nacionais, em apenas uma récita. Em outros pontos, o contrato também fora desrespeitado:

O facto de não ter sido levada á scena uma opera nova de autor nacional não causou surpresa: era de antemão previsto. A empresa pagará a multa por essa infracção do seu contrato, caso lhe seja exigida, e estará dito tudo.

Das 20 recitas a que era obrigada, a empresa deu apenas 16. O peor é que se dignou a dar uma unica recita popular com abatimento de 40% das quatro estipuladas no seu contrato, de sorte que temos um theatro feito com o dinheiro do contribuinte e por este subvencionado, e cujos espectaculos lyricos não pódem ser frequentados sinão pelos abastados, apesar de estar o caso previsto em lei. Mas não ha que estranhar: todos nós sabemos que, em geral, no nosso paiz, os contratos são feitos para não serem cumpridos. Com muita protecção e choradeira, faz-se tudo que se quer. Si a empresa do Municipal até hoje não institutio a aula de canto choral a que é obrigada pela clausula 24ª, apesar de se expor a pena de rescisão do contrato como está expressamente estipulado na cláusula 42ª!

O curioso é que, quanto a musica, nem uma só clausula foi cumprida, nem mesmo a que se refere á obrigação de uma companhia lyrica de *primeira ordem*. Porque essa que hontem terminou os seus espectaculos não póde de modo algum ser qualificada como tal.¹⁷⁷

Aparentemente, ao contrário da afirmativa que se refere ao costume em não se fazer cumprir contratos no Brasil, nos primeiros meses de 1911, a Prefeitura achou por bem revoga-lo, sem sabermos ao certo a real motivação: alguns jornais mencionaram a falta de esforço dos empresários para a formação da escola dramática brasileira, outros puseram em dúvida a qualidade real da companhia lírica trazida pelo empresário e outros elencaram uma série de irregularidades, como vimos na citação acima. Além desses aspectos, via-se a necessidade em adequar o contrato, uma vez que ele apresentava, conforme apontavam alguns críticos, certas desvantagens ao poder público, que arcava com uma soma de recursos, deixando ao empresário cessionário acumular lucros não revertidos, com vantagem, ao poder público. Ainda assim, Guilherme da Rosa moveu ação contra a Prefeitura, para recompor prejuízos, perdas, danos e lucros cessantes, da qual não temos notícias sobre seu resultado.¹⁷⁸

Luiz de Castro, em uma série de palestras dadas sobre teatro, teria reafirmado a necessidade de uma subvenção da Prefeitura para que se garantissem bons espetáculos de companhias líricas. O crítico colocava em pauta a questão da educação musical do povo, que deveria ser empreendida pelas companhias líricas com o auxílio governamental, a fim de que as empresas pudessem se planejar para temporadas mais

¹⁷⁷ Theatro Municipal: La Tosca. Notas de Música. *A Notícia*, 09 e 10 ago. 1910, p. 3.

¹⁷⁸ Companhia Brasileira do Theatro Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 set. 1911, p. 2.

extensas, com repetições de repertório. Assim, a proposta de Castro, explicitada em coluna d' *O Paiz*, era

a de se impôr aos empresarios de companhias lyricas, que o procuram occupar [o Theatro Municipal], um certo numero de obrigações, quanto a repertorio e elenco, a troco de um auxilio pecuniario, de modo que se garanta a commodidade do publico e se desenvolva a sua educação musical. O Sr. Luiz de Castro quer, para falarmos mais claro, que, á imitação do que acontece em outras capitaes, haja para o Rio uma temporada official de opera, concedendo o governo do municipio uma subvenção, que lhe dê o direito de estabelecer um certo numero de encargos, como o contrato de alguns artistas de renome, a inclusão de operas novas na lista das que devem ser cantadas, o numero limitado de representações por semana...

Pensamos como o digno confrade que, sem a subvenção, não poderemos ter durante certo periodo, no Rio, uma companhia lyrica de destaque. Só excepcionalmente se realiza aqui uma assignatura capaz de cobrir as grandes despezas reclamadas por um negocio dessa especie. É preciso que as récitas sejam poucas, se o preço for mais alto do que o do costume. Somos uma sociedade pobre e sem um certo numero de habitos elegantes, que noutras cidades favorecem a industria theatral. Quem já se demorou algum tempo na Europa sabe como, nas épocas lyricas, as audições da mesma partitura se repetem, mesmo as que já são abundantemente conhecidas, e, se no elenco sobresaie um grande cantor, ninguem se julga lesado, se a empreza o mostra quatro ou cinco vezes numa das operas em que elle se tornou notavel. Entre nós não se póde repetir uma opera, por mais afinada que tenha sido a sua execução, por mais sumptuosa que seja a sua montagem, por mais original e empolgante que seja o trabalho do compositor. Só a *Cavalleria rusticana* logrou a ventura de obter varias casas repletas.¹⁷⁹

Em 1912, um novo contrato de cessão é assinado entre a Prefeitura e uma grande empresa, a *La Teatral*, de Buenos Aires, que explorava teatros em Roma, no Egito, no Chile, na Argentina e no Uruguai, além de possuir uma agência própria em Milão para contratação de artistas.¹⁸⁰ O contrato de cessão diferia em vários pontos daquele primeiro assinado por Guilherme da Rosa, com cláusulas mais específicas e sem a subvenção de 120 contos. A vigência deste também era menor: de três anos, ficando a cessionária responsável pelo teatro apenas durante a temporada de inverno, entre os meses de maio e outubro.

A finalidade do contrato permanecia o mesmo em seu teor e coadunava com os objetivos da construção do próprio teatro, qual seja, o de proporcionar ao Rio de Janeiro espetáculos artísticos de primeira ordem, de gêneros nobres como a ópera lírica, a comédia, o drama, a tragédia, os concertos musicais, conferências sobre literatura e arte musical ou teatral (Cláusula Primeira). Estavam expressamente vedados espetáculos de operetas e revistas (Cláusula Terceira), que consistiam então como gêneros que

¹⁷⁹ Palestra sobre teatro. *O Paiz*, 16 jul. 1911, p. 1.

¹⁸⁰ *O Paiz*, 01 out. 1912, p. 8-9.

deturpavam o gosto artístico que se buscava então estabelecer. As companhias de ópera lírica italiana, ao lado das companhias de comédia francesas e as companhias de comédias ou tragédias italianas ou espanholas consistiam nos tipo de companhias que a empresa deveria contratar obrigatoriamente, cujos elencos deveriam possuir, ao menos, um artista célebre de fama consagrada (Cláusula Segunda). Mantinha-se a aprovação da Prefeitura para a programação da empresa.

Quanto às companhias líricas, o contrato era bastante específico. Algumas das exigências, que interferiam diretamente no trabalho do empresário, eram as seguintes:

- a. As companhias líricas deveriam apresentar em seu elenco, pelo menos, três prima-donas, dois tenores, dois barítonos e dois baixos, todos de primeira ordem (Cláusula Sexta);
- b. A orquestra deveria contar com, no mínimo, 65 músicos e o corpo de baile, 24 bailarinas (Cláusula Sexta);
- c. O repertório deveria ser eclético, composto de óperas italianas, francesas, alemãs, wagnerianas, russas e nacionais – embora não houvesse obrigatoriedade de serem contempladas numa mesma temporada todas essas escolas (Cláusula Sexta);
- d. A companhia deveria dar no mínimo 16 récitas em assinatura e cinco populares, a preços reduzidos (Cláusula Segunda), sendo que as novas óperas encenadas pela primeira vez no Rio de Janeiro deveriam ser dadas em récitas de assinatura (Cláusula Oitava);
- e. As récitas de assinatura deveriam ocorrer, salvo motivo de força maior, nos dias de segunda, quarta e sextas-feiras, e também aos sábados (Cláusula Sétima);
- f. Para pelo menos quatro óperas, a empresa deveria providenciar uma montagem exclusiva e inédita para o Municipal, com cenários e figurinos totalmente novos e de excelente qualidade (Cláusula Décima Quinta);
- g. Os preços máximos avulsos cobrados por uma cadeira para as récitas ordinárias não deveria ultrapassar 20\$000, e nas récitas populares as mesmas cadeiras não poderiam ultrapassar o valor de 10\$000 (Cláusula Décima);
- h. A empresa deveria envidar esforços para evitar a ação de cambistas (Cláusula Décima Primeira);

- i. A empresa deveria garantir a preferência dos assinantes do ano anterior no período de oito dias a partir do início das reservas (Cláusula Décima Primeira);
- j. A empresa deveria dar a Prefeitura uma caução de 15.000\$000 para fins de custeio de multas que sejam porventura imputadas à cessionária e de cobertura de danos aos assinantes, caso a empresa tenha dificuldades financeiras em relação à entrega dos espetáculos (Cláusula Trigésima Segunda), além de custear a fiscalização da organização da companhia lírica, no valor de 6.000\$000 (Cláusula Vigésima Quinta);
- k. Ficava a empresa dispensada do dever de estabelecer uma escola dramática, mas, em compensação, era obrigatória a criação de uma escola de bailados (Cláusula Décima Sexta).

Como já dissemos anteriormente, a cláusula relativa à subvenção da Prefeitura deixava de existir, havendo, no entanto, a possibilidade desta em arcar, em casos específicos, com alguns custos (Cláusula Vigésima Sétima). Como casos específicos, o contrato exemplificava: “levar a efeito espectáculos de fama mundial, taes como os elencos das operas de Paris ou Beyreuth, a primeira representação de Parsifal, etc... etc...”. O contrato, que possuía então 38 cláusulas, definia com minúcias algumas obrigações relativas às companhias líricas, enquanto em relação às demais companhias não se chegava a este nível de detalhamento. O contrato também previa certa exclusividade e ineditismo das companhias, no intuito de garantir ao Rio de Janeiro o tipo de espetáculo que a capital da República merecia. Outros aspectos relativos à manutenção do teatro e contratação de pessoal de apoio permaneciam muito semelhantes ao primeiro documento.

Certamente, todos os ajustes feitos a esse novo documento visavam evitar os problemas verificados nas duas primeiras temporadas e aumentavam sensivelmente o número de récitas da companhia lírica, que foram em pequeno número nas temporadas anteriores. Destacamos, no entanto, que quanto menor o número de récitas, menor era o preço das assinaturas, o que tornava viável ao público a frequência ao teatro, especialmente quando o governo não participava com qualquer subvenção, e a audição a companhias de folha mais elevada.¹⁸¹ Por outro lado, o pequeno número de récitas era um constrangimento à capital brasileira, tendo em vista a constante comparação feita

¹⁸¹ CASTRO, L. Palestra sobre theatro. *O Paiz*, 16 jul. 1911, p. 1.

entre o Rio e Buenos Aires, onde as temporadas eram mais longas, excedendo frequentemente as trinta récitas de assinatura.¹⁸²

A empresa La Teatral ficara encarregada de organizar as temporadas teatrais oficiais do Municipal até 9 de dezembro de 1913, quando rescindiu o contrato com a Prefeitura, passando o diretor, Walter Mocchi, a ser oficialmente o empresário a explorar aquele teatro. Mocchi já atuava junto à La Teatral como representante da empresa no Rio de Janeiro, responsável ainda pela direção dos espetáculos.

Rescindindo em 9 de Dezembro, sem onus para a Municipalidade, o contracto da empresa La Teatral, para a organização de espectáculos do teatro estrangeiro, foi lavrado em 15 do mesmo mez contracto analogo com o empresario theatral Walter Mocchi, sendo incluídas novas clausulas que a experiencia tornou necessarias e que redundam em maior garantia para os interesses dos assignantes e da Municipalidade.¹⁸³

Mocchi assumiu o Municipal para a temporada de 1914. O ano anterior já teria sido difícil para os empresários líricos de maneira geral, tendo em vista a baixa procura por ingressos, sobretudo das companhias líricas. Isabella Nelson, em coluna do jornal *O Paiz*, asseverava:

Só se podem manter e ganhar dinheiro os empresarios que exploram o theatrinho por sessões, com revistas sem pés nem cabeças, idiotas, mas superabundantes de pornographia. As tentativas de um teatro nacional serio não têm sido devidamente amparadas pelo publico, e quanto ás boas companhias estrangeiras, a situação não é melhor.¹⁸⁴

Observamos, dessa forma, que a criação do Municipal trouxe um novo fluxo de espetáculos líricos à cidade, inaugurando outra fase de afluência das companhias líricas, além de oferecer ao público pagante maiores garantias em relação ao conteúdo das temporadas, sua frequência e qualidade dos artistas. Podemos afirmar, preliminarmente, que, embora tenha produzido esses efeitos positivos, não houve o incremento ou a criação de companhias nacionais de ópera, ideia que, se chegou a ser cogitada, foi logo abandonada. As companhias líricas que viriam ao Municipal nos anos que se seguiram eram estrangeiras, sobretudo italianas. Mas todo um contexto contribuía para que a ideia da nacionalização da música não prosperasse. Afinal, não era só de um teatro que se precisava, e sim de uma política pública efetiva no sentido da formação de músicos que

¹⁸² Como um dos vários exemplos, podemos citar a temporada da Companhia Ferrari de 1889 em Buenos Aires, com 60 récitas de assinatura (Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 07 abr. 1889, p. 2).

¹⁸³ Theatro Municipal. *O Paiz*, 03 abr. 1914, p. 16.

¹⁸⁴ NELSON, I. Uma crise grave. *O Paiz*, 20 fev. 1914, p. 1.

viesses a compor um quadro permanente de artistas para uma companhia lírica, que conseguisse, além disso, se manter. Era necessário então, além disso, a preocupação com a formação de um público, o que também não teria resultado somente com a edificação de um suntuoso palácio. A Prefeitura julgou ser suficiente, naquele momento, a construção do prédio e sua cessão a uma empresa que, seguindo cláusulas de um contrato cheio de pormenores, deveria encaminhar a “revolução” do gosto artístico da sociedade carioca, servindo de modelo para o restante do país. Permanecia válida, assim, a crítica aguda de Guanabarro ao Instituto Nacional de Música, no que se referia à grave falha em formar os músicos que sustentariam de maneira mais efetiva a criação de uma companhia lírica nacional. Mas esta é uma outra discussão, que procuraremos retomar em outro momento.

3.8 Companhia lírica ou “colégio ambulante”?

Em meados de 1911, os jornais cariocas noticiavam uma grande novidade: a chegada da companhia lírica infantil, sob direção do comendador Ernesto Guerra. Esta fora, das companhias que localizamos, a que mais polêmica gerou entre vários articulistas, cronistas e críticos dos periódicos em circulação no Rio de Janeiro e demais cidades pelas quais a companhia passou. Na verdade, esse tipo de companhia não consistia numa novidade absoluta para o Rio de Janeiro, uma vez que ainda na época do Teatro Provisório, em meados do século XIX, algumas crianças se apresentaram em companhias infantis que lá fizeram suas temporadas,¹⁸⁵ e também há menções a outros tipos de companhias teatrais com crianças no elenco.¹⁸⁶ Mesmo companhias líricas italianas podiam contar com coros infantis, como no caso de uma das companhias de Walter Mocchi.

A forma de organização da companhia infantil não se diferenciava, em essência, das demais, senão pelo fato de seus cantores serem crianças, com idades a partir de sete anos.¹⁸⁷ Segundo as informações divulgadas pelos jornais que propagandeavam a

¹⁸⁵ Companhia infantil. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 fev. 1910, p. 4.

¹⁸⁶ A esse respeito, Arthur Azevedo falava de uma companhia teatral de crianças que esteve em cena no ano de 1896. Para o dramaturgo, tal fato consistia numa “criminosa exploração” de crianças, que ensaiavam e se apresentavam quase sem sequer descansar. AZEVEDO, A. O teatro. *A Notícia*, 04 e 05 jun. 1896, p. 3.

¹⁸⁷ Apesar de uma das notícias que pesquisamos falar que a idade das crianças estava entre oito e quinze anos, ao analisarmos a lista de passageiros do pacote que trouxe os pequenos artistas, no espaço onde

chegada da companhia, atividades escolares faziam parte do trabalho; a companhia consistia, pois, numa espécie de “escola ambulante”, que cumpria um regulamento e era fiscalizada pelo governo (não se explicita qual governo, se da Itália ou do Brasil). As crianças eram filhas de famílias pobres italianas – sobretudo de operários – de várias partes da Itália, onde eram arregimentadas por membros da *troupe*. Eram escolhidas para compor a companhia aquelas que tivessem boa voz e algum talento para a música. Parte do que ganhavam em salários era remetido aos seus pais, ficando outra parte em uma poupança. Meninas e meninos ficavam separados no local da hospedagem e no navio, sendo ainda acompanhados por tutores. Quando não estavam em cena, usavam uniformes e faziam as tarefas escolares que lhes competiam. De acordo com uma pequena entrevista concedida pelo empresário e alguns dos pequenos artistas, publicado no *Correio da Manhã*, a companhia contribuía para a educação dos meninos, permanecendo nela, após completar 15 anos, aqueles que apresentassem talento para a música. Um dos grandes nomes da ópera dos primeiros anos do século XX, Giuseppe Anselmi, teria iniciado sua carreira na companhia infantil do comendador Guerra.¹⁸⁸

Não temos como confirmar as informações fornecidas pelo empresário Ernesto Guerra aos jornais cariocas. Percebemos a necessidade em afastar boatos, tais como o da exploração infantil, que certamente manchariam a reputação da companhia. Assim, as propagandas e os “esclarecimentos” prestados à imprensa seriam, por um lado, uma forma de atrair público às récitas, fortalecendo a ideia de que o empresário prestava, afastando as dúvidas, um serviço social aos meninos e meninas membros da *troupe*, ao oferecer a formação educacional que as crianças não teriam acesso caso permanecessem ao lado dos pais: “as crianças trabalham para a sua educação e preparam um futuro”;¹⁸⁹ “não há, como parece á primeira vista, uma exploração do trabalho infantil, e sim um meio da criança se educar, até determinada idade, formando um peculio para si e ajudando a sustentar sua família”.¹⁹⁰ Parte da imprensa buscava transformar o público em benfeitores de uma empreitada que se revestia em uma “ação de caridade”, encorajando a empresa e, conseqüentemente, garantindo a continuidade da “boa ação” do empresário para com os pequenos artistas.

constam suas idades, percebemos que o mais novo contava apenas sete anos de idade. Mas na companhia havia também adolescentes, com idades superiores a dezesseis anos, de acordo com a mesma fonte.

¹⁸⁸ Companhia infantil. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1911, p. 5.

¹⁸⁹ Idem.

¹⁹⁰ Theatro Lyrico – Lucia, de Donizette. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 jul. 1911, p. 6.

Alegadamente com o intuito de não exporem os pequenos às vaidades inerentes ao meio artístico, não eram divulgados nos programas nem nos jornais seus nomes: “Os nomes dos cantores não figuram no programma, para não excitar orgulhos e ciuadas”.¹⁹¹ A lista de nomes, com as respectivas idades, a que conseguimos ter acesso, refere-se ao rol dos passageiros do vapor que trouxe a companhia para o Rio de Janeiro, o *Amazon*, que aportou em 26 de julho de 1911, proveniente de Buenos Aires. As 26 crianças classificadas como “artistas” na citada listagem são as seguintes: Denis Ciaccheri, 15 anos; Prinio di Genaro, 11 anos; Eugenio Petragnan, 10 anos, tenor; Cesare Zacarelli, 9 anos; Umberto Coradini, 10 anos; Egidio Gatti, 11 anos; Giuseppe Massaro, 11 anos; Bruno Martelli 10 anos, barítono; Angelo Lordi, 11 anos; Nivato Portella, 10 anos; Giovanni Zucerti, 7 anos; Concettina Soberti, 8 anos; Maria Scardovi, 11 anos; Maria Ricci, 16 anos, soprano; Marietta Ciccía, 17 anos; Rosa Capelli, 14 anos; Olivia Bo, 18 anos, soprano; Anita Tagliafen, 16 anos; Maria Cerejei, 15 anos; Teresina Scaraniella, 16 anos; Erminia Mossini, 14 anos; Annetta Niccolini, 16 anos; Fiornia Ricci, 8 anos; Lina Ricci, 9 anos; Tonia Scardovi, 8 anos; e Antonia Donati, 11 anos.¹⁹²

Assim, não temos como saber que tipos de vozes ou que papéis cada um desses meninos e meninas representavam nas óperas da companhia – foram poucos aqueles cujas vozes ou papéis conseguimos identificar. Contudo, o repertório era bastante semelhante ao das demais companhias líricas que costumavam trabalhar na cidade. Constam desse repertório óperas como *La Traviata*, de Verdi, *Carmen*, de Bizet, *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti e *Tosca*, de Puccini, dentre outras. Em virtude desse repertório, a companhia também sofreu questionamentos e mesmo ataques de alguns colonistas, visto que os personagens e enredos dessas obras tratavam de temas considerados inadequados para crianças. A primeira conta a história de uma prostituta; a segunda, de uma cigana sedutora; a terceira de uma mulher obrigada pela família a se casar e, enlouquecendo, mata o marido na noite de núpcias; e a última trata de uma cantora de ópera chantageada e assediada por um homem poderoso, assassinando-o friamente quando sentiu-se encurralada por ele.

¹⁹¹ Companhia infantil. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1911, p. 5.

¹⁹² A lista manuscrita digitalizada está disponível no sítio do Arquivo Nacional, podendo haver erros de grafia ou de compreensão, por nossa parte, da caligrafia do escrivão que redigiu os nomes dos passageiros. (Lista de Passageiros aportados no porto do Rio de Janeiro. Vapor Amazon, 26 jul. 1911.)

Tem estado entre nós uma companhia de crianças. As meninas são obrigadas a representar a *Traviata*. Todas as paixões mal-sans da opera moderna são inoculadas naquellas imaginações e naquelles corações, a uns infantis, outros, peor ainda, na perigosa idade em que despertam os sentidos.

O escol da sociedade, aqui e em outras capitaes, vae a esses espectaculos, sem pensar no auxilio que assim presta á má obra. E que obra monstruosa! A perversão de crianças!

Em outras éras havia uma cousa que se chamava *catechese*. Um padre, um Anchieta, um S. Francisco Xavier, andava de rua em rua, de bosque em bosque, tocando uma campainha e reunindo as crianças. Ensinava-lhes a crer, a esperar, a amar a Deus e aos homens. Serviço gratuito. Mas não raro esses propagandistas foram espancados ou mortos.

Hoje, um empresario toca o seu zabumba e chama crianças. Manda-lhes que se impregnem da *moral* de Dumas Filho. As meninas fazem-se *Traviatas*. Os applausos chovem. O empresario enriquece. *Tempora mutantur*.¹⁹³

As opiniões sobre a companhia infantil dividiu a imprensa. Houve também alguns elogios à iniciativa, quer pelo lado da caridade, quer pelo trabalho voltado para a educação musical das crianças. Não se tratavam todas de artistas excepcionais, com vozes prodigiosas. Pelo contrário, críticas negativas foram proferidas a respeito da qualidade dos pequenos artistas no desempenho de óperas bastante complicadas, que exigiam maior técnica do cantor. A companhia fez dois períodos de espetáculos na capital, de 27 de julho a 23 de agosto e, após alguns meses em que visitou várias outras cidades brasileiras, voltou a se apresentar na capital brasileira entre os dias 30 de novembro e 14 de dezembro.¹⁹⁴ A rotina imposta aos cantores mirins era tão rigorosa quanto às das companhias líricas de adultos e cantores profissionais, havendo dias com récitas duplas – *matinée* e *soirée*. Certamente, não era totalmente sem motivos os argumentos daqueles que viam com desconfiança a iniciativa, acusando a empresa de explorar menores.

No ano seguinte, em 1912, outra companhia – dita então “juvenil” ao invés de “infantil” – visitou o Rio de Janeiro. Era, de fato, uma companhia de óperas e operetas, cuja organização se diferenciava um pouco da companhia do comendador Guerra. Do repertório operístico, a companhia levou à cena apenas a ópera *Tosca*, cantada pelos artistas Dora Theor (soprano), Adolpho Gamba (tenor), Rita Gambini (mezzo-soprano, que fazia o papel do barítono, em travesti), Italo Caola (barítono), Antonio D’Ippolito (baixo), Sante Ortoli (barítono) e Renato Angeli (barítono). Não sabemos as idades dessas crianças, mas sua forma de trabalho e recrutamento parecia ser semelhante à da companhia Guerra. Os irmãos Arnaldo e Guido Billaud eram os diretores da companhia e responsáveis pelos pequenos artistas. Nos jornais, novamente evoca-se o caráter de

¹⁹³ C. de L. Microcosmo. *O Paiz*, 23 ago. 1911, p. 1.

¹⁹⁴ Palace-Theatre – *Tosca*, opera de Puccini. *O Paiz*, 02 dez. 1911, p. 4.

benevolência e de obra social realizado pelos irmãos ao tirar da miséria parte dos pequenos. Mas a trupe não era formada somente por crianças ameaçadas pela pobreza extrema; também faziam parte da companhia crianças nascidas em famílias não tão pobres, que estavam no meio artístico.¹⁹⁵ Este era o caso de Dora Theor, irmã da cantora lírica Sofia Aifos,¹⁹⁶ que estivera no Rio de Janeiro em companhias líricas italianas nos anos de 1902, 1904 e 1905.

Foram estas as duas companhias, uma lírica e outra mista, formadas por artistas infantis que temos notícia nesse período em que analisamos. Como já mencionamos, os jornais fazem alusão a companhias desse tipo em outros momentos passados. Vemos que não consistia em fato totalmente novo, embora nos pareça ter criado mais polêmica o caso da companhia lírica infantil de 1911, de Ernesto Guerra. Isso pode ter se dado, talvez, pelo seu repertório se concentrar em óperas de tema sério – embora a Billaud tenha apresentado a *Tosca*, de Puccini, que também fizera parte do repertório da companhia de Ernesto Guerra – e tantas vezes controverso, se chocando com padrões morais, enquanto as operetas eram mais cômicas e leves, ainda que as temáticas fossem igualmente polêmicas. Pode-se ainda cogitar a hipótese de que o local onde as companhias se apresentaram – a primeira no Teatro Lyrico e a segunda, no Recreio Dramático – tenha contribuído para uma maior reação de alguns intelectuais atuantes na grande imprensa que, provavelmente, frequentavam mais o primeiro teatro do que o segundo. Enfim, não nos foi possível decifrar os motivos das reações a uma e não a outra, e não era o nosso objetivo fazê-lo. Nosso intuito era tão somente o de mostrar que o campo para atuação dos empresários líricos era amplo e não se limitava aos artistas adultos. É importante ressaltar que à época, o trabalho infantil era condição comum dentre as classes mais pobres, tanto no Brasil como na Europa, embora fosse possível verificar a existência de discussões sobre a exploração do trabalho infantil. Esse fato colocava em evidência, sobretudo, a imagem do empresário teatral perante a sociedade fluminense. Uma vez que este visava ao lucro a partir do trabalho artístico dos seus contratados, tantas vezes levados à exaustão, dava assim ensejo à desconfiança de que cometeriam abusos em relação a menores, com menos capacidade para se defender de situações que excediam as atribuições que cabia aos pequenos.

¹⁹⁵ Companhia juvenil de operetas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 mai. 1912, p. 5.

¹⁹⁶ Recreio Dramático – Estréia da companhia infantil. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 mai. 1912, p. 4.

3.9 Considerações sobre as empresas líricas

John Rosselli, em seu estudo sobre os empresários líricos na Itália, apresenta características que nos dão condições de estabelecer algumas semelhanças e diferenças entre os empresários atuantes na Itália do século XIX e no Brasil da virada do século XIX para o XX. Em linhas gerais, os empresários líricos que atuaram na América do Sul, especialmente no Brasil, encontraram um campo de trabalho promissor ao passo que, na Itália, as editoras, a partir da década de 1870, passavam a abocanhar uma parte importante das atribuições e atividades que eram anteriormente típicas do empresário.¹⁹⁷ Em sua maior parte, os empresários esperavam obter lucro com a montagem das companhias e para isso precisavam dispor de qualidades para bem escolher os artistas, negociar com fornecedores e agradar ao público. Certamente, como vimos, nem sempre os métodos empreendidos eram os mesmos, tampouco eram os estilos de trabalho. Ainda assim é possível traçarmos, alguns aspectos em comum, como interesses, motivações, perfis profissionais, e perceber neles um grupo que compartilhava afinidades, constituindo-se uma identidade profissional, especialmente ao percebermos a imagem que a sociedade fazia desses profissionais. Não somente pela imagem que desfrutavam na sociedade, mas muitas vezes por fatos concretos de verdadeiros “calotes” ao público pagante, foram necessárias regras para o trabalho desempenhado por esses profissionais, a fim de limitar abusos e garantir ao público certos direitos. O “Regimento dos teatros” e outros dispositivos legais, bem como os contratos para uso do Theatro Municipal, buscavam estabelecer esses limites e impor sanções aos empresários que incorressem em infrações. Uma delas, o “Regimento”, previa inclusive a prisão do empresário:

O empresario que infringir as presentes disposições [sobre horários das récitas e intervalos] será immediatamente preso e apresentado ao delegado de dia na repartição central da policia, afim de que contra elle seja lavado auto de flagrante como incurso nas penas do art. 135 do codigo penal.¹⁹⁸

O artigo em questão, do código penal de 1890, diz respeito à desobediência à autoridade pública em ato ou exercício de suas funções.¹⁹⁹ Cabia então ao empresário,

¹⁹⁷ ROSSELLI. op. cit., p. 175: “The only area where Italian opera impresari kept a good deal of initiative was Latin America”.

¹⁹⁸ Polícia dos theatros. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 fev. 1896, p. 3.

¹⁹⁹ BRASIL. Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890. Promulga o Código Penal dos Estados Unidos do Brasil. *Coleção de Leis do Brasil - 1890*, Rio de Janeiro, p. 1664, Vol. Fasc. X.

além dos vários aspectos relativos ao seu trabalho específico, tomar conhecimento, ainda, das regras estipuladas por cada praça em que atuava, reforçando a complexidade do seu ramo de atividade. As normas visavam dar as condições necessárias para que o gosto pela ópera se difundisse na sociedade carioca, tendo os empresários um papel proeminente ao serem os responsáveis em colocar essa arte ao alcance do público.

De qualquer forma, o *modus operandi* de um empresário lírico exigia um perfil específico de indivíduo, que dispusesse de boas relações, um bom argumento, pulso firme para lidar com artistas rebeldes e alguma flexibilidade para lidar com situações desfavoráveis. O caso do suicídio de Mancinelli, excluindo fatores relativos à psicologia que não nos convém aqui levantar, nos leva a pensar que, provavelmente, o maestro não possuía todas as qualidades – e defeitos – necessárias ao desempenho dessa difícil função, como a considerava Arthur Azevedo.

Por meio dos jornais da época, conseguimos saber algo sobre o *métier* dos empresários líricos, suas atividades, dificuldades, características. Contudo, um dos pontos que mais nos chamou a atenção não nos foi possível decifrar com clareza e que diz respeito aos prejuízos que muitos levavam ao trazer companhias líricas ao Rio de Janeiro. Permanece, dessa forma, sem uma resposta definitiva a pergunta feita no início dessa sessão: a despeito das dificuldades encontradas no Rio, por que era frequente a vinda dessas companhias à cidade? Acreditamos que, para chegarmos a essa resposta, ou ao menos uma explicação verossímil, outros aspectos devam ser levados em consideração, o que pretendemos fazer no decorrer dos demais capítulos, ao analisarmos o papel da ópera para o aprimoramento do gosto musical do povo brasileiro, tão mencionado na época.

A despeito dos possíveis prejuízos que levavam alguns empresários no Rio de Janeiro, é necessário ainda considerar que o afluxo de empresas líricas estrangeiras – teatrais, de maneira geral – movimentava o comércio, mantinha constante a demanda por transporte, e ainda promovia a imagem do país no exterior. Em texto dedicado à companhia teatral de Paschoal Segreto, temos uma dimensão do impacto econômico representado por companhias estrangeiras de teatro, sendo aplicável o exemplo às companhias líricas italianas.

Contribuem grandemente para o engrandecimento do commercio e vida da cidade, dando consideráveis lucros aos hotéis e casas de pensão, ás *garages* e cocheiras.

É grande erro pensar que elles vêm desviar para o estrangeiro grande parte dos nossos recursos. Aqui o ganham, aqui o gastam.

Além disso, deve-se considerar que esses artistas vaga-mundos sublimes, em regressado á velha Europa constituem uma reclame constante e inteligente do nosso paiz, pois, viajando por toda a parte, a toda a parte levam noticias e impressões de nossos habitos e costumes de nossas bellezas naturaes e artísticas, da importancia do nosso commercio e do nosso adiantamento.²⁰⁰

Também consistiam em mercado de emprego para brasileiros, na medida em que uma parte dos funcionários necessários para o funcionamento da companhia era contratada no próprio país.

E não é tudo. O numero, o grande numero de empregados, de categorias as mais differentes, desde o funcionário elevado do escriptorio até o operario humilde (electricistas, operadores cinematográficos, machinistas, aderecistas, bilheteiros, porteiros, vigias, avisadores, carregadores, etc.), em sua maioria brasileiros que encontram o pão de cada dia na empreza Paschoal Segreto, basta para deixar accentuado, bem claro, quantas familias têm dahi os indispensaveis meios de subsistencia.

Consistiam, pois, as empresas de ópera numa engrenagem complexa, mexendo com o cotidiano da cidade, seus costumes, gostos e valores. Aos empresários cabia articular um conjunto de habilidades – sejam boas ou más, éticas ou fraudulentas – para fazer o espetáculo acontecer. Perante o público e perante os artistas que contratava, era ele o grande responsável, na prática, pela existência da ópera no período entre 1889 e 1914.

²⁰⁰ A Empreza Paschoal Segreto. *O Paiz*, 17 mar. 1910, p. 7.

PARTE II – REPRESENTAÇÕES

4. Frequentando os espetáculos de ópera: os teatros e o público no Rio de Janeiro

O carioca do começo do século ama particularmente o teatro. E o freqüenta com a maior assiduidade. Só não possui boas casas de espetáculos. As que existem são reles barracões, envergonhados lugares onde sobra o mau gosto e falta a sombra do menor conforto.
(Luís Edmundo)¹

Está enfim satisfeito o Rio de Janeiro. A nossa boa cidade não pode dispensar a sua temporada lyrica annual, é o seu habito, a sua mania, o seu vicio. Vicio louvavel, mania civilizada, habito precioso.
(Olavo Bilac)²

4.1 A população carioca da belle époque

As fontes a que tivemos acesso e que basearam nossa análise sobre a ópera no Rio de Janeiro não são muito precisas quanto ao público dos espetáculos líricos. Sabemos que uma parte era formada pela elite da cidade, quando os espetáculos ocorriam nos principais teatros. Outra parte, frequentadora das galerias ou torrinhas, parte superior do teatro onde os ingressos eram mais baratos, era composta por público diversificado: estudantes das escolas superiores da cidade, muitos deles filhos de pessoas importantes vindas de várias regiões do país; pequenos comerciantes; funcionários públicos; e outros componentes da classe média carioca, a qual os jornais frequentemente denominava como “povo”. Também sabemos que muitos intelectuais, escritores e jornalistas eram *habitués* das temporadas líricas.

As esparsas e generalizadas fontes jornalísticas em relação ao público podem ser mais bem compreendidas com o auxílio do *Recenseamento da Cidade do Rio de Janeiro*, produzido no ano de 1906. O documento nos forneceu informações acerca dos quantitativos total e parcial de habitantes, segmentados ainda por profissão, por faixa etária, por gênero, por nacionalidade, por distrito de residência etc. Foi a partir dos dados do *Recenseamento* que nos foi possível formar um quadro demográfico da cidade, aproximando-nos do público-alvo das companhias líricas.

¹ EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. V. 1. Brasília: Senado Federal, 2009, p. 265.

² BILAC, O. A companhia lyrica. *Chronica. Gazeta de Noticias*, 08 set. 1907, p. 5.

O Rio de Janeiro, capital brasileira até 1960, era então, na virada do século XIX para o XX, a maior cidade em população no Brasil.³ De acordo com os dados do *Recenseamento* de 1906, a cidade contava com 811.443 habitantes,⁴ distribuídos por 25 distritos.⁵ É importante destacar que durante o período da *belle époque*, a então capital da República passava por dificuldades econômicas e políticas resultantes do processo de mudança de regime, que atingiram a sociedade de um modo geral, principalmente pelas classes médias e baixas da população. Nos jornais, as menções à carestia da vida na cidade atravessam praticamente todo o período que estudamos.⁶ O alto custo de vida afetava, sobretudo, as opções de divertimentos culturais disponíveis na época, frustrando a vinda de companhias muito caras, que com frequência seguiam para Buenos Aires, demonstrando em certa medida que mesmo a alta classe da cidade não dispunha das mesmas condições financeiras das elites de outros países. O governo brasileiro tampouco podia dispender recursos para subsidiar companhias líricas.

Mas a verdade é que o nosso publico quer ouvir por pouco dinheiro uma companhia lyrica de primeira ordem. Ora, isso é materialmente impossivel. A exigência dos artistas de Opera, longe de diminuir, tem pelo contrario augmentado de uma maneira espantosa. [...]
O nosso publico sabe perfeitamente que não lhe é possivel sustentar companhias lyricas como as tem Buenos Aires. Si em um teatro como o Colon, cuja lotação é de 3.500 logares, se paga 30\$000 por uma cadeira, quanto não teriamos de pagar para uma companhia igual no Theatro Lyrico, que não comporta mais de 1.700 pessoas e que rarissimas vezes se enche?⁷

Contudo, em algumas raras ocasiões, os jornais apontavam para o fato de que, apesar da crise, a alta sociedade não tomava conhecimento dela. Em 1901, um cronista observou que a crise era, na verdade para alguns: “Ainda dizem que não ha dinheiro”, iniciava ele, prosseguindo então: “E a sala do Lyrico cheia e as damas cobertas de

³ SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 39.

⁴ Há certas discrepâncias entre os dados trazidos pelo *Recenseamento* de 1906 e os jornais do Rio de Janeiro que nos serviram como fontes principais da pesquisa. Em 1900, Arthur Azevedo falava, em sua coluna do jornal *O Paiz*, que a cidade se aproximava de um milhão de habitantes (AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 27 jul. 1900, p. 1). Preferimos considerar, contudo, o levantamento oficial realizado em 1906, que nos parece trazer informações mais precisas, levantadas a partir da aplicação de metodologias de recenseamento existentes à época.

⁵ REPUBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL. *Recenseamento do Rio de Janeiro (Districto Federal)*. Realizado em 20 de setembro de 1906. Rio de Janeiro: Officina da Estatística, 1907, p. 13.

⁶ Destacamos duas menções específicas. A primeira, de 1891, na *Revista Illustrada*: “Cumprer lembrar que a vida, actualmente, n’esta capital, está carissima pelo celeberrimo imposto em ouro” (ARCADIANO. Lyrico. Pelos Theatros. *Revista Illustrada*, jul. 1891, p. 6). A outra, é de 1910: “É que a vida no Rio de Janeiro é extremamente cara e não pequeno o retraimento das pessoas que podem frequentar o theatro Lyrico” (GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Bohême, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 maio 1910, p. 7).

⁷ A proposito da estação de Opera. *A Notícia*, 02 e 03 maio 1910, p. 1.

setins, de joias e os carros a chegar e aquella atmospha de luxo a embriagar o chronista”.⁸ A presença de grandes artistas em companhias que vinham para o Rio de Janeiro encorajava aqueles que podiam gastar um pouco mais. Assim aconteceu em 1900, com a vinda de Emma Carelli e Emilio De Marchi. A crise bancária verificada naquele ano só afetou o teatro lírico após o retorno desses artistas para a Europa.⁹ Algo semelhante se deu em 1902, primeiro ano em que esteve na cidade a soprano Hariclée Darclée,¹⁰ e em 1903, ano de Caruso.¹¹ Anos mais tarde, Julia Lopes de Almeida constatou que os teatros em 1911 não tiveram do que reclamar em questão de audiência: “Drama, concerto ou opera attraem concurrencia além da habitual nos outros invernos. Qual será a razão desse enthusiasmo? Não sei. A carestia da vida não diminuiu; antes pelo contrario, é cada vez mais afflictiva”.¹²

De acordo ainda com as informações encontradas nos periódicos pesquisados, o público para as companhias líricas não era numeroso,¹³ ficando ainda mais diminuto com a concorrência imposta pelos cinemas, a partir da segunda década do século XX.¹⁴ O público que podia, apesar das crises sucessivas do período, pagar por divertimentos não passava de duas mil pessoas, de acordo com um cronista.¹⁵ Não somente em nossas fontes encontramos referências às dificuldades da vida no Rio de Janeiro no período. Lilia Moritz Schwarcz destaca a ambiguidade que caracterizou os primeiros anos da República: de um lado, as expectativas relacionadas ao progresso e à modernização do país, de outro, a segregação social, a favelização e o aumento do custo de vida no Rio de Janeiro.¹⁶ Por sua vez, Nicolau Sevckenko ressalta que as altas classes tradicionais cariocas também sofreriam um duro golpe, num processo de “permutação em larga amplitude dos grupos econômicos” decorrentes do Encilhamento, política econômica que promoveu “a ‘queima de fortunas seculares’ transferidas para as mãos de ‘um mundo de desconhecidos’ por meio de negociatas escusas”.¹⁷ Todos os aspectos que caracterizaram a situação social, econômica e política da época são fundamentais para

⁸ GATINHO. Chronica. *Don Quixote*, 03 ago. 1901, p. 2.

⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 set. 1900, p. 2.

¹⁰ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 set. 1902, p. 2.

¹¹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 set. 1903, p. 3; GUANABARINO, O. La Gioconda, opera de Ponchielli, na estréia da companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1904, p. 2.

¹² ALMEIDA, J. L. Dois dedos de prosa. *O Paiz*, 15 ago. 1911, p. 1.

¹³ CASTRO, L. Germania. Notas de musica. *A Noticia*, 27 e 28 jun. 1910, p. 2.

¹⁴ CASTRO, L. Boris Godunov. Notas de Musica. *A Noticia*, 20 e 21 jun. 1910, p. 2.

¹⁵ *O Commentario*, N. 1, maio 1903, p. 96.

¹⁶ Cf. SCHWARCZ, L. M. População e sociedade. In.: SCHWARCZ, L. M. (coord.) *A abertura para o mundo 1889-1930*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012, p. 35-83.

¹⁷ SEVCENKO. Op. Cit., p. 37.

compreendermos a relação do público com os espetáculos líricos, relatados pelos cronistas e críticos dos periódicos em circulação na capital brasileira durante a *belle époque*.

Outro aspecto fundamental para a análise do público é a identificação dos teatros existentes na cidade – teatros, no caso, em que eram encenadas as óperas pelas companhias líricas ou “mistas” estrangeiras. A existência de duas categorias de companhias líricas, já abordadas anteriormente, pressupõe a existência de, pelo menos, dois “nichos” do mercado operístico local. Salientamos que, embora pareça fácil tal distinção, as fronteiras entre uma e outra eram tênues e, por vezes, praticamente imperceptíveis. Uma maneira de entender as diferenças entre as companhias líricas de primeira e segunda ordem (estas também denominadas “populares”) se dá por meio das referências feitas acerca do público que as frequentava e dos teatros em que as companhias se instalavam. Tomando por referência esses aspectos, poderíamos, a princípio, traçar um quadro em que distinguimos com alguma clareza as duas categorias. Reiteramos que as classificações que fazemos abaixo não são absolutas. Porém, facilitam a visualização de algumas diferenças e a identificação de pontos em comum e outros divergentes.

Tabela 9: Relação entre companhias líricas, teatros e público.

Categoria da Companhia Lírica	Teatros	Público
Companhias líricas populares ou de 2ª ordem	Apollo High-Life Nacional Palace-Theatre Parque Fluminense Recreio Dramático Polytheama Fluminense Sant'Anna (Carlos Gomes) São Pedro de Alcântara (depois de 1909)	Intelectuais Funcionários Públicos Imigrantes italianos Comerciantes Profissionais liberais Estudantes Militares
Companhias líricas de 1ª ordem	São Pedro de Alcântara (até 1909) Lyrico (D. Pedro II) Municipal (depois de 1909)	Autoridades da República Burguesia Estudantes Intelectuais Profissionais liberais Militares de altas patentes

Contudo, é preciso repetir que as divisões que estabelecemos acima não são rígidas. Observamos, por exemplo, companhias líricas de caráter popular que fizeram, excepcionalmente, récitas no Theatro Lyrico, por exemplo. O teatro São Pedro de Alcântara, por sua vez, figurou tanto como teatro principal como secundário. Após 1909, o Municipal, inaugurado naquele ano, se estabeleceu imediatamente como o mais

luxuoso teatro da cidade, abrigando as temporadas oficiais, caindo o São Pedro à categoria de teatro popular, enquanto o Lyrico, graças à sua acústica, que diziam ser muito superior ao do novo teatro, permaneceu como opção às companhias líricas de primeira ordem. Da mesma forma, há certos tipos de público que se repete como audiência tanto de companhias de primeira quanto de segunda ordem. Vejamos, então, com maior cuidado essas questões.

4.2 Os teatros

O Rio de Janeiro contava com teatros desde os tempos coloniais.¹⁸ Há referências a, pelo menos, dois deles, datados de fins do século XVIII, um deles em funcionamento quando da chegada de D. João VI, em 1808.¹⁹ O primeiro, conhecido como Casa da Ópera do Padre Ventura ou Ópera dos Vivos, teve curta existência.²⁰ Inaugurado em 1767, foi destruído por um incêndio em 1769. Anos mais tarde, foi inaugurado o teatro de Manuel Luiz, em 1776, cujo edifício ainda existia até 1903, quando foi demolido no âmbito das reformas modernizadoras de Pereira Passos. Desde a construção do teatro São João, inaugurado em 1813, o edifício se prestava a outros fins, ficando para trás os tempos em que fora o palco das artes dramática e lírica cariocas.

Depois que deixou de ser *theatro*, esse projecto nacional teve muitíssimas aplicações: morada de criados, thesouro do paço, residencia do almoxarife e de outros empregados da casa imperial, agencia de Estrada de Ferro Central do Brazil, deposito do acervo da extincta Inspectoria Geral das Terras de Colonização, escriptorio de informações a imigrantes, almoxarifado da Repartição Geral dos Telegraphos, estação do corpo de bombeiros, casa particular, etc.²¹

¹⁸ GUANABARINO, O. A musica. Evolução artistica. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 1; SANTOS, N. A Casa da Opera. *O Paiz*, 22 maio 1911, p. 1.

¹⁹ *O Paiz*, 14 jul. 1894, p. 1.

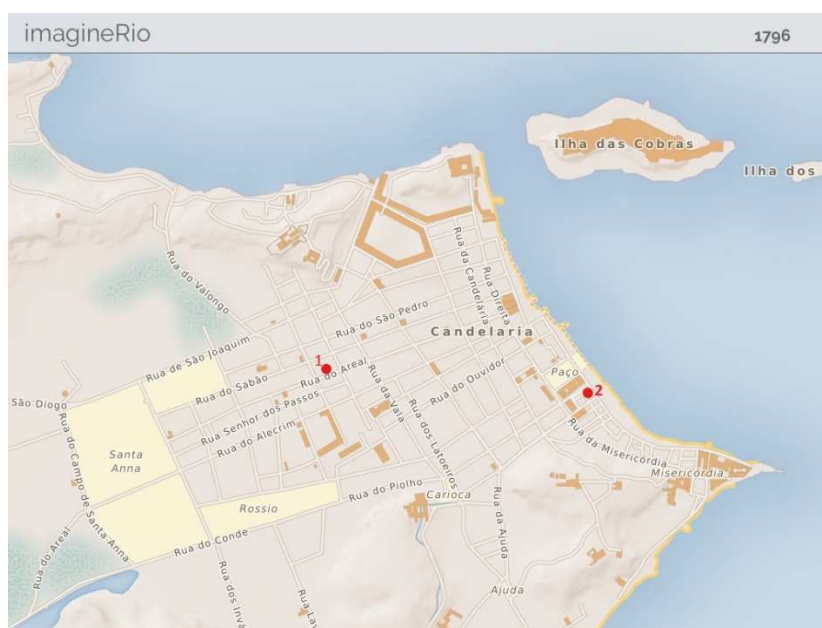
²⁰ Apesar de o nome se referir à ópera, e ainda que Guanabarino faça alusão aos primeiros teatros, especialmente aquele de Manuel Luiz, como “*theatro lyrico*”, não eram somente óperas líricas que eram encenadas nesses locais. Na verdade, sabe-se pouco sobre o repertório dessas casas. Sobre os espetáculos líricos antes de 1808, cf. BUDASZ, R. Do libreto ao cordel. *Pesquisa na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010, p. 117-129; CRANMER, D. O repertório músico-teatral na Casa da Ópera do Rio de Janeiro, 1778-1813. In.: VOLPE, M. A. (org.) *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música/UFRJ, 2012, p. 155-162.

²¹ AZEVEDO, A. O *theatro* de Manuel Luiz. *O Paiz*, 02 nov. 1903, p. 1.

Na ocasião de sua demolição, Arthur Azevedo prestou uma homenagem ao teatro de Manuel Luiz, reavivando a memória daquele prédio e relatando algumas curiosidades dos tempos em que ele estava em funcionamento, como os anúncios dos espetáculos, feitos aos gritos pelas ruas do Rio de Janeiro, já que a imprensa era uma atividade proibida no Brasil colonial.²² A ausência do registro escrito dos espetáculos dificulta ainda hoje os estudos relativos ao teatro e seu repertório. Boa parte das informações colhidas por Azevedo para elaboração de seu texto provinha, segundo ele próprio, da “tradição oral”: “sabe-se, pela tradição oral, que o repertório da Casa da Ópera constava do que melhor havia”.²³

O teatro de Manuel Luiz, também conhecido como Ópera Nova, passou por algumas adaptações com a chegada da Família Real em 1808, com o intuito de receber apresentações de ópera, entretenimento favorito da Corte.²⁴ Assim, abrigou espetáculos líricos da nobreza, passando a chamar-se Teatro Régio, enquanto não se achava pronto o teatro São João, inaugurado somente em 1813.

Figura 5: Localização aproximada dos primeiros teatros do Rio de Janeiro²⁵



Fonte: imagineRio.org.

²² Idem.

²³ Idem.

²⁴ CARDOSO, A. *A música na Corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008, p. 177-178.

²⁵ Mapa da cidade do Rio de Janeiro, relativo ao ano de 1796, com as localizações dos teatros mais antigos. No número 1, está marcado o local aproximado do teatro do Padre Ventura. No número 2, a localização da Ópera Nova ou Teatro de Manuel Luiz.

Durante o século XIX, após a Independência, muitos teatros iriam ainda surgir e desaparecer na então capital do império. Em 25 de março de 1824, o teatro São João desapareceu em meio às chamas que consumiram praticamente toda a edificação, restando tão somente suas paredes externas. O incêndio teria iniciado após o final de uma apresentação, em que esteve presente D. Pedro I:

D. Pedro I, retornando, assistiu à grande fogueira em que se transformou seu teatro. Somente ficaram de pé as paredes laterais, que haviam sido erguidas com as pedras destinadas para a construção da Sé, no local em que está hoje o Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ, antiga Escola Nacional de Engenharia. Este acontecimento fez com que o povo acreditasse em uma punição divina.²⁶

Em seu lugar, construiu-se o teatro São Pedro de Alcântara, inaugurado oito meses após o incêndio, primeiramente no *foyer*, abrigando apenas 150 pessoas. Em 1831, o teatro passaria a funcionar com o nome de “Constitucional Fluminense”. Tal como o São João e muitos outros teatros ao redor do mundo, ele seria acometido por incêndios pelo menos em duas ocasiões durante sua existência. O primeiro deles ocorreu em 1851, quando então se determinou a construção de um teatro Provisório, cujo nome expressava a intenção de que ele abrigasse os espetáculos somente enquanto o São Pedro era reconstruído. Poucos anos após a reinauguração, em 1856, um novo incêndio obrigou a interrupção das apresentações no local por um ano.²⁷ Já o teatro Provisório, por sua vez, inaugurado em 1852 após o primeiro incêndio, durou mais tempo do que seu nome indicava:

[...] o governo, auxiliando poderosamente uma associação de capitalistas, mandou construir um teatro provisório, que devia durar tres annos no Campo da Acclamação e que effectivamente durou perto de vinte, tendo mudado nos ultimos annos a denominação de Theatro Provisorio para o de Theatro Lyrico Fluminense. Tal edificio foi construido por um celebre mestre de obras que aqui houve, denominado Vicente Rodrigues.²⁸

O Provisório recebeu importantes companhias líricas, marcando um dos períodos que seriam então lembrados como “épocas de ouro” da ópera na cidade: “Muitos cantores brasileiros foram então applaudidos no theatro Provisorio, demolido

²⁶ DIAS, J. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012, p. 73.

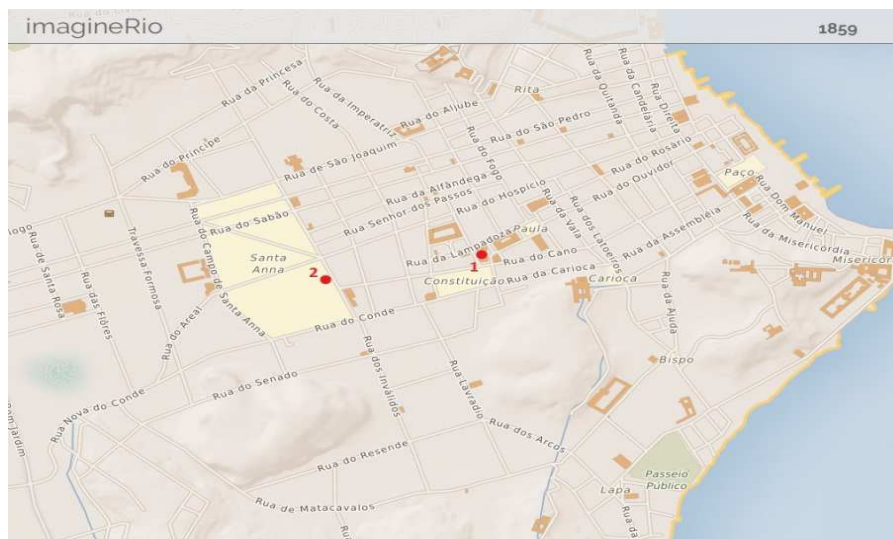
²⁷ *Idem*, p. 80-81.

²⁸ G. M. A proposito do theatro Lyrico. Folhetim do Jornal do Commercio. *Jornal do Commercio*, 09 ago. 1891, p. 1.

para se traçar o actual Jardim do antigo Campo de Sant'Anna".²⁹ Localizava-se no Campo da Aclamação, entre onde hoje são as ruas da Constituição (denominada dos Ciganos, na época) e Buenos Aires (antiga rua do Hospício). De acordo com um testemunho, transcrito pela *Revista Brasileira*, o Lyrico Fluminense era assim descrito:

A fronteira do edificio consta de tres corpos: um central e dois lateraes. O corpo central apresenta tres portas de arcada divididas por pilastras e que dão entrada no saguão; no segundo pavimento ha quatro janellas de peitoril, coroando este corpo um frontão recto; vê-se no tympano uma lyra. Os corpos lateraes mostram duas janellas de peitoril em cada pavimento. Um attico occulta ali o telhado do edificio. No interior do theatro é vasto e tem largos corredores, uma extensa platéa com 248 cadeiras de primeira classe, 443 de segunda e 147 geraes; quatro ordens de camarotes de segunda ordem, lado direito, junto ao proscenio. Ha na primeira ordem dois camarotes que são occupados pela guarda de honra do imperador em dias de gala; ha um do juiz inspector do theatro. Na primeira e na terceira ordem existem toilettes para as senhoras. A sala da frente do edificio serve para os ensaios, e vê-se ahi um theatrinho, onde a companhia de opera nacional ensaia e representa. Ha no fundo do theatro uma casa, que foi construida para a sala de pintura. No primeiro pavimento desta casa ha duas salas: uma serve de deposito de adornos, a outra é uma guarda-roupa, ha tambem nesse pavimento tres grandes camarins de prima-donas. A sala de pintura fica no segundo pavimento. Fazendo symetria com a casa, onde existe a entrada da tribuna do imperador ha do lado opposto uma outra casa, que é a guarda-roupa do theatro.³⁰

Figura 6: Localização dos teatros São Pedro de Alcântara e Provisório.³¹



Fonte: imaginerio.org.

²⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 nov. 1895, p. 2.

³⁰ DORIA, E. Cantoras doutro tempo: Rosina Stoltz. *Revista Brasileira*, jul-set. 1896, p. 121-122.

³¹ Mapa da cidade do Rio de Janeiro, relativo ao ano de 1859, com as localizações dos teatros São Pedro de Alcântara, indicado com o número 1, e o Provisório (Lyrico Fluminense), número 2.

O Provisório ou Lyrico Fluminense fora o local em que se instalou a Academia Imperial de Ópera Nacional, tida como um marco no desenvolvimento de óperas em português – fossem elas compostas por músicos brasileiros ou óperas estrangeiras traduzidas para o idioma nacional – mas que teve existência mais curta que o teatro. Além dessa iniciativa, o local se celebrou por ter recebido uma série de grandes nomes da ópera internacional da época, conforme relatou o crítico Oscar Guanabarro:

O mesmo Conservatorio estava de alguma sorte ligado a Opera Nacional, que se creou com a construcção do theatro Provisorio, levantado ás pressas, mas solidamente, depois do ultimo incendio do S. Pedro de Alcantara; a Opera Nacional, em que figuraram artistas nacionaes, como o barytono Trindade e o soprano Carlota Miliet, com estrangeiros, como o artista Amat e Ribas, teve como director o Dr. Antonio José de Araujo e mais tarde Joaquim Norberto de Souza Silva.

Foi durante essa época que cantaram no Rio de Janeiro os mais notaveis artistas da Italia. Tamberlik, de La Grange, Casaloni e tantos outros ali naquelle theatro receberam as maiores provas da admiração do publico fluminense.³²

Anos mais tarde, foi finalmente inaugurado o Theatro D. Pedro II (1872), que seria rebatizado como Theatro Lyrico em 1890, com a mudança de regime, assumindo oficialmente o apelido pelo qual já era conhecido, há muitos anos, por seus frequentadores. Além desses principais, uma quantidade de outros teatros menores (talvez não necessariamente menores em tamanho, mas certamente em importância) dava prova de que a capital do Império tinha apreço pela arte dramática, em seus mais diversos gêneros.

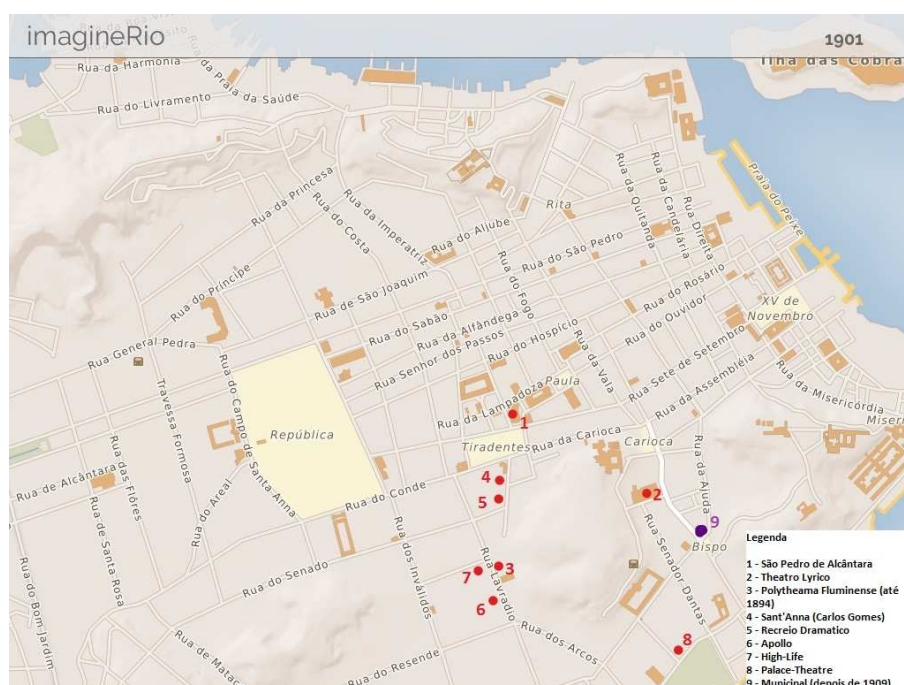
No final do século XIX, na época da Proclamação da República, o Rio de Janeiro contava com vários teatros, alguns recebendo óperas. É importante ressaltar que a cidade não possuía um teatro exclusivo a ópera. Eram, todos eles, destinados a múltiplas atrações, desde a ópera, o teatro dramático até as comédias, revistas, *vaudevilles* e, até mesmo, companhias circenses e equestres. Assim, dizia um cronista, os teatros cariocas sofriam de uma anomalia, uma vez que uma companhia equestre podia dar lugar, ao terminar sua temporada, a uma companhia lírica.³³ Referia-se ele ao Polytheama Fluminense, cujo nome fazia referência à diversidade de espetáculos a que era destinado. Porém, mesmo o Theatro Lyrico recebia companhias equestres.

³² GUANABARINO, O. A Musica. Evolução artistica. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 1.

³³ Theatros. *A Estação (Suplemento Literario)*, XXI Anno, N. 24, 31 dez. 1892, p. 138.

Dos vários teatros da capital (o qual não temos o número exato, em virtude da própria dinamicidade com que teatros abriam e fechavam³⁴), no período entre 1889 e 1914 identificamos dez que receberam espetáculos de ópera, por companhias líricas, mistas ou por iniciativas amadoras, sem vínculo com empresas teatrais, como o *Centro Lyrico*, de 1908. No Anexo V da presente tese, apresentamos a lista desses teatros, seus endereços, o número de espectadores que cada um era capaz de receber, o ano de inauguração e os anos em que foram apresentadas óperas em seus palcos. Abaixo, apresentamos um mapa da cidade, com a localização aproximada desses teatros da época da República.

Figura 7: Teatros do Rio de Janeiro, com apresentações de ópera no período entre 1889-1914.³⁵



Fonte: imagineRio.org

³⁴ Em 1892, uma pequena nota no jornal *O Paiz* afirmava que todos os teatros existentes na cidade naquele ano estavam em funcionamento: “São nove casas de espectáculo, das quaes duas dão drama (Recreio e Phenix), duas zarzuelas (Polytheama e Sant’Anna), duas prestidigitações (Lyrico e S. Pedro), uma revista (Apollo), e duas opereta (Variedades e Lucinda)” (Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jul. 1892, p. 2.). Em 1907, o *Almanaque d’O Theatro* listou os teatros existentes na cidade no ano anterior, com informações de cada um deles. Eram então dez teatros (Os theatros do Rio. *Almanaque d’O Theatro*. Rio de Janeiro, 1907, p. 20-28). As mudanças de nome e reaberturas eram também constantes. Por exemplo, em 1903, *O Paiz* anunciou a inauguração de um novo teatro, o São José, no local onde funcionava o antigo Variedades. (Theatro S. José. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jan. 1903, p. 2.)

³⁵ Localização dos teatros que apresentaram espetáculos de ópera entre 1889 e 1914. O mapa que serve de base é anterior à reforma urbana empreendida por Pereira Passos e à construção do Theatro Municipal. Apontamos, no número 9, a localização do novo teatro, mas há de se ressaltar que a região sofreu mudanças no traçado das ruas. Outra ressalva a ser feita diz respeito ao Polytheama Fluminense, que no mapa aparece com o número 3, que não mais existia em 1901.

4.2.1 Teatros populares

Ao falarmos em ópera, logo nos remetemos à imagem de um espetáculo luxuoso, destinado exclusivamente à alta sociedade. Contudo, na realidade, nem sempre as récitas de ópera eram, de fato, assim. Pelo contrário, identificamos em nossa pesquisa um grande número de companhias líricas populares, as quais visavam a um público mais modesto, e se apresentavam em teatros ditos de “segunda linha”. Não queria isso dizer, no entanto, que a companhia e seus artistas eram sempre ruins. Como vimos, houve casos, ainda que poucos, em que essas companhias, a despeito de contarem com artistas desconhecidos, surpreenderam críticos e público. Vale lembrar o caso de uma companhia em 1906 que, embora se apresentasse como popular, conseguiu grandes elogios por seu desempenho, acabando por ser induzida a realizar algumas récitas em um teatro de maior *status*, a preços maiores, a fim de atender a um público que se negava a frequentar casas reconhecidamente “populares”.³⁶ O episódio nos revela uma divisão social estabelecida a partir dos teatros frequentados por segmentos da sociedade carioca. De maneira geral, a elite frequentava as óperas na temporada de inverno, nos principais teatros da cidade – o Lyrico, eventualmente o São Pedro de Alcântara e, a partir de 1909, o Municipal. Os demais teatros eram reduto da classe média da cidade.

Um dos teatros que abrigou companhias populares foi o Polytheama Fluminense, inaugurado em 1880, localizado na Rua do Lavradio, logradouro de alguns teatros do centro do Rio de Janeiro. Era então descrito como um “barracão”,³⁷ frequentado pelo “povinho, que acha aquilo bom e barato”.³⁸ De acordo com as fontes consultadas, o Polytheama era grande, ainda que precário. Abrigava em camarotes, cadeiras e galerias em torno de 2.500 pessoas. Comparado ao Recreio Dramático, outro teatro dessa categoria, levava vantagem não somente pelo tamanho, como também pela acústica, e pelo fato da sala ser mais arejada, o que numa cidade de calor intenso era sem dúvida um predicado importante.³⁹ Dizia um cronista que o Polytheama era “o teatro da moda, frequentado por tudo quanto ha de mais distinto no Rio de Janeiro – todas as classes sociaes”⁴⁰ ou “o *rendez-vous* da nossa melhor sociedade”.⁴¹ Não há como saber, a partir das fontes que consultamos, se tais afirmações eram corretas ou não passavam de uma

³⁶ DOLORES, C. A Semana. *O Paiz*, 22 abr. 1906, p. 1.

³⁷ Os artistas do Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 jul. 1894, p. 2.

³⁸ Theatros. *A Estação (Suplemento Literario)*, XXII Anno, N. 1, 15 jan. 1893, p. 2.

³⁹ Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 mar. 1893, p. 2.

⁴⁰ Polytheama. Diversões. *O Paiz*, 25 jul. 1893, p. 2.

⁴¹ ARCADIANO. Polytheama. Pelos Theatros. *Revista Illustrada*, jan. 1893, p. 6.

estratégia para chamar público. Contudo, pelo que dizem os críticos dos jornais, o “barracão” da rua do Lavradio recebia grande afluência de público.

Em 1894, quando ocorreu o incêndio que o destruiu totalmente, algumas notícias falavam que quase três mil pessoas encontravam-se no seu interior, entre homens, mulheres e até crianças (um dos feridos seria uma criança de seis anos). O fogo começou por volta das 10 horas da noite do dia 14 julho de 1894, quando se dava então o terceiro ato da ópera de Giuseppe Verdi, *Rigoletto*. No momento em que se escrevia a notícia sobre o acidente, depois de uma hora da manhã, o fogo ainda consumia o prédio.⁴² Apesar das grandes proporções do incêndio, aparentemente não houve mortes.⁴³ A tragédia resultou em uma série de providências acerca da segurança nas casas de espetáculo do Rio de Janeiro.⁴⁴ O teatro não voltou a ser edificado, embora tenha-se especulado, na época, acerca da construção de um novo teatro no local, dedicado principalmente à ópera lírica.⁴⁵

A tragédia que encerrou as atividades daquele grande teatro – ou barracão – não era algo incomum, pelo contrário. O número de teatros incendiados anualmente no mundo era significativo. O jornal *O Paiz* costumava trazer nas primeiras edições de cada ano um balanço dos teatros destruídos pelo fogo em vários países.⁴⁶ Mesmo grandes teatros, como a Opéra de Paris, passaram por incidentes nesse sentido, um deles em 1891, quando um princípio de incêndio assustou o elenco e o público, durante a apresentação da ópera de Wagner, *Lohengrin*.⁴⁷ Em 1898, uma nota n’*O Paiz* afirmava que o teatro São José, em São Paulo, fora consumido pelas chamas.⁴⁸ Dois anos depois, o teatro de Molière, em Paris, tinha então o mesmo fim e, em 1908, era o teatro do Porto que desapareceria num incêndio.⁴⁹ A revista *Scientific American*, em 1909, publicou um artigo de P. Gerhard acerca dos incêndios em teatros. Segundo a publicação, a média anual de destruições desse tipo girava em torno de dezenove teatros e que, de 1876 a 1888, seis grandes incêndios fizeram 1.500 vítimas.

⁴² Incendio no Polytheama. *O Paiz*, 15 jul. 1894, p. 1.

⁴³ Incendio no Polytheama. *O Paiz*, 16 jul. 1894, p. 1.

⁴⁴ Incendio no Polytheama. *O Paiz*, 15 jul. 1894, p. 1.

⁴⁵ Theatro Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 set. 1895, p. 2.

⁴⁶ O levantamento apresentado em 1891 trazia uma lista de 24 teatros incendiados entre dezembro de 1889 e dezembro de 1890. (Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 jan. 1891, p. 2.). Durante o ano de 1893, foram dezoito. (Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 fev. 1894, p. 2.)

⁴⁷ Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 dez. 1891, p. 2.

⁴⁸ Companhia Lyrica. *O Paiz*, 01 set. 1898, p. 3.

⁴⁹ Um grande incendio no Porto. *O Paiz*, 11 maio 1908, p. 5.

O arquiteto da Opéra de Paris dizia que o fogo era o destino certo de todos os teatros.⁵⁰ Ao tratar das medidas adotadas pela Prefeitura de Polícia de Paris, o correspondente d'*O Paiz*, Xavier de Carvalho, criticava-as como “inúteis e absurdas”. Segundo ele, deveria se “empregar o menos possível de madeira e construir tudo em ferro e tijolo ou cantaria; isolar completamente a scena da salla e do local da administração e supprimir os caloríficos”.⁵¹ Como vemos, o perigo de incêndio em casas de espetáculo era grande no mundo inteiro, e inspirava maior preocupação no Rio de Janeiro, onde prevalecia a iluminação a gás no interior dos teatros. Aos poucos, a luz elétrica substituiu a iluminação a gás nos teatros cariocas. Para a construção do Municipal, usou-se em larga escala o aço na estrutura do edifício, diminuindo consideravelmente o uso da madeira para esta finalidade. Outras providências foram ainda adotadas, como a proibição de se fumar cigarros, cachimbos e charutos no interior do teatro São Pedro de Alcântara, em 1895.⁵²

Embora os incêndios fossem algo comum em teatros, o Polytheama teria sido o único na cidade do Rio de Janeiro, no período entre 1889 e 1914, que teve esse triste encerramento. As reclamações acerca dos demais teatros, inclusive os grandes, se referiam mais à questão do conforto, asseio, falta de ventilação no interior da sala de espetáculos, e, em alguns casos, da acústica.

Além do Polytheama, outros teatros receberam companhias populares. O Recreio Dramático, inaugurado em 1880, segundo Luís Edmundo tinha “pretensões a *jardin-d'été*, lembra uma estalagem, dentro de um jardim empedrado, sem flores e quase sem plantas, onde há chalés que se alugam a tanto por mês e crianças descalças que jogam o ‘tempo-será’”.⁵³ Situado na Rua do Espírito Santo, abrigava entre mil e 1.500 espectadores, de acordo com informações do *Almanaque d'O Theatro*.⁵⁴ Passou por grande reforma em 1912,⁵⁵ passando a ser considerado, dentre os populares da cidade, o que mais conforto oferecia ao público,⁵⁶ recuperando-se, provavelmente, da impressão registrada por Luís Edmundo.

O Apollo foi outro teatro que recebeu várias companhias líricas populares e companhias de gêneros diversos que incluíam ópera em seu repertório. Localizado na

⁵⁰ CARVALHO, X. O incendio nos theatros. Carta parisiense. *O Paiz*, 06 fev. 1901, p. 2.

⁵¹ Idem.

⁵² Contra fogo. *O Paiz*, 29 abr. 1895, p. 1.

⁵³ EDMUNDO. Op. Cit., p. 267.

⁵⁴ Os theatros do Rio. *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro, 1907, p. 26.

⁵⁵ Theatro Recreio – Zázá, pela Companhia Christiano de Souza. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 abr. 1912, p. 4.

⁵⁶ Theatro Recreio. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 set. 1913, p. 4.

Rua do Lavradio, pertencia a Celestino da Silva,⁵⁷ importante empresário teatral da cidade. Suas condições pareciam bastante precárias, a crer no que diziam os cronistas e críticos teatrais da cidade. Seu pano de anúncios chamou a atenção de um deles, por interferir negativamente no clima do espetáculo.

Nesse numero incluiremos a impropriedade do panno de annuncio em finaes de certos actos.

Na *Gioconda*, por exemplo, quando a scena religiosa do 1º acto se accentúa, com os córos internos e as notas plangentes da céga abençoando o filho, tudo n'uma solemnidade musical que estabelece um bello momento lyrico, vem caindo lentamente o panno e o espectador afastado da scena comovente começa a ler o annuncio da manteiga Cysneiro e a ver a caveira do *Eu era assim*.

No *Fausto*, a apparecer o busto de Margarida á janela illuminada pelos raios da luz, como é prosaico ver o panno descer vagarosamente com a tarja em letras garrafaes, annunciando não sabemos o que na rua Sete de Setembro.⁵⁸

O “Eu era assim” mencionado pelo cronista era uma propaganda que muito nos chamou a atenção enquanto coletávamos as fontes de nossa pesquisa. Tratava-se do anúncio de um xarope que prometia curar uma série de doenças e que apresentava como ilustração uma sequência de figuras, representando como estava o paciente antes de tomar o dito xarope e depois. Certamente, a aparição deste anúncio no encerramento de uma cena cuja intenção era despertar a emoção do público podia ter como resultado algo muito diferente do que o planejado pelo compositor. O uso desse tipo de pano tinha como intuito gerar receitas de patrocinadores ao teatro. Outros estabelecimentos teatrais adotavam essa estratégia: “Em vez de um trabalho artistico, um scenario allegorico, obra digna de nella descansarem os olhares da assembléa, apresentam-se umas lonas pintadas de annuncios, com figuras incriveis e lettreiros espantosos”.⁵⁹

Não seria somente nesse aspecto que o Apollo pecava. Ele era um teatro considerado modesto, acomodando aproximadamente mil espectadores. Seu palco era igualmente pequeno e acanhado,⁶⁰ o que obrigava às companhias de ópera reduzir seu pessoal para caber na cena.⁶¹ As galerias numeradas geravam conflitos em decorrência da precária visibilidade dos lugares, ocasionando frequentes trocas de assentos, o que atrapalhava o público de maneira geral.⁶² O teatro possuía, igualmente, alguns pontos cegos na plateia. Em relação ao asseio, os problemas pareciam mais críticos. Assim

⁵⁷ Os theatros do Rio. *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro, 1907, p. 22.

⁵⁸ Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 maio 1896, p. 2.

⁵⁹ Os nossos theatros. *O Commentario*. Anno I. Vol. 2º. N. 6. Out. 1903, p. 104.

⁶⁰ Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 out. 1902, p. 2.

⁶¹ Ernani. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 out. 1896, p. 3.

⁶² Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 out. 1896, p. 2.

como em outras casas populares, no Apollo um cheiro forte provinha dos banheiros, impregnando o ambiente. Ademais, não havia água para o público, forçando as pessoas a procurar o bar, onde se vendiam bebidas falsificadas.⁶³

Apesar de muitas companhias populares de óperas se apresentarem no Apollo, o teatro não apresentava as condições mínimas necessárias para apresentações do gênero. O fosso da orquestra era pequeno, deixando os violinos apertados, de forma que era impossível aos músicos tocar os instrumentos adequadamente.⁶⁴ Não obstante o longo rol de problemas, boas companhias, ainda que populares, se apresentaram naquele local. Em 1906, a companhia popular de Luigi Billoro conseguiu mostrar suas qualidades a despeito das limitações impostas pelo teatro.⁶⁵ Com a propaganda positiva da crítica, o público afluía ao Apollo, enchendo a sala, que ficava então abafada.⁶⁶ Não demorou muito para que aparecessem pedidos para que a companhia mudasse de endereço. Atendendo à parte do público que se negava a frequentar o Apollo, a companhia passou a oferecer “récitas da moda”, mais caras, no teatro São Pedro de Alcântara.⁶⁷ O São Pedro era um teatro maior, cuja sala era então mais que o dobro da sala do Apollo.⁶⁸

O Apollo passou por reformas em 1907, melhorando consideravelmente suas instalações: “O teatro Apollo modificou-se completamente e possui hoje a mais commoda das platéas, com as suas novas poltronas em que o espectador não se fatiga, nem é incommodado pelo aperto dos vizinhos”.⁶⁹ Não sabemos, no entanto, se outras modificações foram realizadas, especialmente no que se referia ao palco. Ainda assim, a colocação de *fauteuils*,⁷⁰ poltronas confortáveis, nos moldes das usadas em teatros franceses, teria dado ao teatro algum requinte, o qual lhe faltava totalmente.

Em 1902, foi inaugurado o teatro do Parque Fluminense, que abrigaria já no ano seguinte à sua inauguração uma companhia lírica popular. O Parque consistia num “antigo jardim, actualmente adaptado a diferentes generos de espectaculos”.⁷¹

⁶³ Os nossos theatros. *O Commentario*. Anno I, Vol. 2º, N. 6, out. 1903, p. 103-104.

⁶⁴ GUANABARINO, O. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 out. 1902, p. 2.

⁶⁵ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Aída, estréa da companhia lyrica italiana da empreza Luiz Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 12 abr. 1906, p. 3.

⁶⁶ Theatro Apollo – Bohemia, opera de Puccini, pela companhia lyrica da empreza Luiz Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 21 abr. 1906, p. 2.

⁶⁷ DOLORES, C. A Semana. *O Paiz*, 22 abr. 1906, p. 1.

⁶⁸ Theatro Apollo – Hernani, opera em quatro actos, de Verdi. *O Paiz*, 29 set. 1908, p. 2.

⁶⁹ Theatro Apollo – Manon Lescaut, opera em quatro actos, de Puccini. Primeiras representações. *O Paiz*, 04 abr. 1907, p. 2.

⁷⁰ Quadro XIX. *O Paiz*, 06 maio 1907, p. 4.

⁷¹ Companhia Lyrica. Parque Fluminense. *O Malho*, 18 abr. 1903, p. 5.

Localizava-se no Largo do Machado,⁷² Praça Duque de Caxias,⁷³ em região mais afastada do centro da cidade (no Catete).⁷⁴ Atendia ao público das regiões de Botafogo e Laranjeiras.⁷⁵ Sua edificação foi responsabilidade do então famoso empresário teatral da cidade, Paschoal Segreto, que era proprietário ainda dos teatros São José (antigo Variedades) e do Carlos Gomes (anteriormente denominado Sant'Anna).⁷⁶ Apesar de receber companhias líricas, Azevedo dizia que ele não era adequado à ópera devido às “acanhadas dimensões do seu palco”.⁷⁷ Contrariando a impressão do escritor, outro crítico o considerava suficiente para as óperas populares:

Faltava-nos, realmente, como esse, um centro de diversões com um teatro confortavel, embora sem exageros de luxo, vasto bastante (é bom não esquecer que o parque possui dois theatros, um no jardim e outro interno) em boas condições de acustica, rigorosamente abrigado para as noites de mau tempo, um estabelecimento capaz de fornecer ao publico, por preços modicos, espectaculos que não se destinam exclusivamente a satisfazer a gente menos culta da sociedade.⁷⁸

Uma das qualidades do Parque era o conforto que proporcionava aos espectadores.⁷⁹ Segundo um cronista, o interior desse estabelecimento podia ser descrito da seguinte forma:

[...] teatro moderno, como é, o Parque attrahe pela commodidade que offerece aos espectadores, quer nos camarotes e frizas, quer na platéa, onde o assistente encontra na encosta cadeira fronteira logar para descansar o chapéo e logar para o copo de cerveja ou calice de licor que deseja tomar durante o espectaculo, sem ser [ilegível] nem incommodar o vizinho. Additando-se a essas vantagens, a variedade das diversões que ali encontra o publico ter-se-ha a explicação completa do motivo porque o Parque é um dos estabelecimentos frequentados pela melhor parte da nossa sociedade.⁸⁰

Existiam ainda outros teatros do Rio de Janeiro que receberam companhias líricas ou companhias de gêneros mistos, com óperas incluídas em seus repertórios. O

⁷² Parque Fluminense. *O Malho*, 06 jun. 1903, p. 8; Theatro Parque Fluminense. *O Paiz*, 22 dez. 1906, p. 6.

⁷³ Temporada lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 abr. 1903, p. 2.

⁷⁴ O teatro do Parque Fluminense estava localizado em região afastada daquela onde se situavam os teatros da cidade, no centro da capital. Por esse motivo, ele não aparece no mapa da Figura 3.

⁷⁵ Nova empresa. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 set. 1905, p. 2.

⁷⁶ A empresa Paschoal Segreto. *O Paiz*, 17 mar. 1910, p. 7.

⁷⁷ AZEVEDO, A. O teatro no Rio de Janeiro em 1903. *Kósmos*, jan. 1904, p. 42.

⁷⁸ Temporada lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 abr. 1903, p. 2.

⁷⁹ Os theatros do Rio. *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro, 1907, p. 26.

⁸⁰ Rigoletto. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 maio 1903, p. 2.

Palace-Theatre dispunha, segundo um cronista, de excelentes condições acústicas,⁸¹ fundamental para espetáculos de música. A maior parte desses teatros, senão todos, possuía iluminação a gás, o que contribuía tanto para o risco de incêndio quanto para o calor no interior das salas de espetáculo. Sabemos que o Carlos Gomes possuía estrutura para receber iluminação elétrica – que podia ser contratada pela empresa teatral que o arrendasse –, contando ainda com ventiladores nos camarotes e plateia.⁸² O São José (1907) também dispunha de iluminação a gás, com possibilidade de instalar a elétrica.⁸³

Como teatros modestos, recebiam um público condizente com suas instalações. Conseguiram, é certo, oferecer preços mais baixos e chamar um público de poucos recursos. Ao mesmo tempo, tornavam-se completamente refratários à alta sociedade carioca, frequentadora das temporadas de inverno do Lyrico, do São Pedro e, a partir de 1909, do Municipal.

4.2.2 *Os grandes teatros*

Quando falamos em grandes teatros, não nos referimos, necessariamente, ao seu tamanho físico ou ao número de espectadores que podiam receber, mas sim à sua infraestrutura como um todo e, principalmente, ao tipo de público que o frequentava, de acordo com as categorias atribuídas pelos críticos e cronistas dos periódicos da época. Podemos destacar a partir desses critérios, três teatros: o São Pedro de Alcântara – o mais antigo deles e que mais estava defasado em relação aos demais –, o Lyrico e, a partir de 1909, o Municipal.

4.2.2.1 *O Teatro São Pedro de Alcântara*

O São Pedro era o mais antigo dos três e, por isso, talvez fosse aquele que menos se adequasse a estes critérios. Existente desde 1839, passou por algumas intempéries

⁸¹ Palace-Theatre – Aída, opera de Verdi. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 fev. 1908, p. 5.

⁸² Os theatros do Rio. *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro, 1907, p. 25.

⁸³ Idem, p. 23.

durante seu longo período de existência, conforme vimos anteriormente.⁸⁴ A principal queixa relativa a esse teatro dirigia-se à sua acústica. A ausência de boas condições para que o som se propagasse na sala prejudicava gravemente os artistas líricos, uma vez que suas vozes não encontravam ambiente propício para ressoar como deveriam: “quanto perdem as vozes pela má acustica do teatro”.⁸⁵ Identificamos vários relatos nesse sentido.⁸⁶ Aparentemente, apenas Luís Edmundo afirmava que o São Pedro gozava de “acústica razoável”.⁸⁷ Outras reclamações feitas acerca do teatro estavam relacionadas à sua idade e à necessidade de reformas, conforme sugeria um crítico em 1893.⁸⁸ Até então, o São Pedro havia recebido seus últimos reparos cinco anos antes, em 1888.⁸⁹

Em 1898, o São Pedro foi agraciado com nova iluminação, recebendo elogios por parte da crítica.⁹⁰ Contudo, o calor que fazia no interior do teatro incomodava tanto artistas quanto os frequentadores.⁹¹ Foi somente em 1905 que o São Pedro sofreu uma reforma, ou “reconstrução”, dadas as dimensões das obras a que foi submetido. Os principais problemas verificados no teatro foram alvo de intervenções: instalação de ventiladores – ainda que em número insuficiente⁹² –; isolamento do acesso dos espectadores das galerias aos camarotes; instalação de novos sanitários e reforma da fachada.⁹³ Contudo, o maior dos problemas, a acústica, não só foi ignorado, como teve sua situação agravada pela iluminação a gás. Alguns dias depois, a iluminação elétrica foi instalada,⁹⁴ apresentando defeitos em seu primeiro uso.⁹⁵ Outra falha negligenciada pela reforma foi o posicionamento da bilheteria, que deixava o público ao relento ou sob forte sol ou chuva.⁹⁶

⁸⁴ O Teatro São Pedro recebeu nova denominação em 1923, passando a se chamar Teatro João Caetano. Foi posteriormente demolido e reconstruído em 1929, reabrindo no ano seguinte. (DIAS. Op. Cit., p. 86-87).

⁸⁵ Companhia Lyrica. Apreciação do “Jornal do Commercio”. Seção Livre. *O Paiz*, 04 maio 1895, p. 3.

⁸⁶ GUANABARINO, O. Estréia da companhia Ferrari. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jul. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Companhia Lyrica Italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1895, p. 2; S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jun. 1896, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Gioconda, opera de Ponchielli. Primeiras representações. *O Paiz*, 01 maio 1908, p. 3.

⁸⁷ EDMUNDO. Op. Cit., p. 267.

⁸⁸ GUANABARINO, O. Mefistofele. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 ago. 1893, p. 2.

⁸⁹ DIAS. Op. Cit., p. 85.

⁹⁰ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 01 nov. 1898, p. 2.

⁹¹ Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 mar. 1901, p. 3; Os theatros do Rio. *Almanaque d’O Theatro*. Rio de Janeiro, 1907, p. 21.

⁹² Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 mar. 1905, p. 2.

⁹³ Theatro S. Pedro de Alcântara. *O Paiz*, 28 fev. 1905, p. 2.

⁹⁴ Companhia lyrica italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 mar. 1905, p. 2.

⁹⁵ Companhia lyrica italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 mar. 1905, p. 2.

⁹⁶ Companhia Lyrica. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 mar. 1905, p. 3.

Arthur Azevedo, defensor do arrendamento do teatro São Pedro para a construção do teatro Municipal,⁹⁷ ideal que era para a arte dramática,⁹⁸ afirmava que ele era subutilizado.⁹⁹ Na iminência da inauguração do luxuoso Municipal, em 1908 o teatro São Pedro, de propriedade do Banco do Brasil desde 1826,¹⁰⁰ já vinha sendo considerado como teatro de segunda ordem, oferecendo espetáculos de custo reduzido. De acordo com Azevedo, em 1908, a ópera *Werther*, de Massenet, podia ser ouvida com bilhetes 80% mais baratos do que os cobrados pela mesma ópera no Lyrico.¹⁰¹

4.2.2.2 O Teatro Lyrico

Jeffrey Needell afirmou, em seu estudo sobre a elite da *belle époque* carioca, que o teatro Lyrico conseguira manter seu prestígio na passagem do Império para a República.¹⁰² Foi, até a inauguração do Municipal, o principal teatro de ópera frequentado pela alta sociedade.¹⁰³

A história do Lyrico é digna de nota; não obstante seu desaparecimento na década de 1930, o antigo teatro foi tema de um livro, que fez parte das comemorações dos 450 anos de fundação da cidade do Rio de Janeiro. O Lyrico era propriedade de Bartholomeu Barbosa, português que migrou para o Brasil em meados do século XIX. Barbosa chegou à Corte com um circo, instalando-se em terreno baldio no Largo da Carioca. Seu circo adquiriu boa fama, tendo como frequentador assíduo D. Pedro II, que teria sugerido a Barbosa que edificasse no terreno um teatro. Foi assim que, confiando no imperador, que lhe daria posse do referido terreno, o português construiu um teatro, cujos alicerces de madeira de lei foram fornecidos pelo monarca, retirados de navios seculares. A ideia era edificar um teatro que servisse tanto a apresentações de ópera quanto de circo, de forma que, engenhosamente, o assoalho de madeira da ampla sala de

⁹⁷ Azevedo tinha como ideal de que o novo teatro a ser construído e mantido pelo poder público seria dedicado à arte dramática nacional. Nesse intuito, considerava ele que o São Pedro possuía as condições perfeitas para esta finalidade. Cabe ressaltar, ainda, a preferência do comediógrafo em relação a este teatro. (Theatro S. Pedro de Alcantara – Os contos de Hoffmann, opera fantastica, em tres actos, um prologo e um epilogo, de Offenbach. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 jun. 1910, p. 4)

⁹⁸ AZEVEDO, A. O teatro municipal. *O Paiz*, 28 mar. 1904, p. 1.

⁹⁹ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 maio 1908, p. 3.

¹⁰⁰ DIAS. Op. Cit., p. 76.

¹⁰¹ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 maio 1908, p. 3.

¹⁰² NEEDELL, J. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993, p. 100.

¹⁰³ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jun. 1903, p. 2.

espetáculos podia ser deslocado, abrindo espaço para o picadeiro. A invenção do português teve como resultado um inesperado benefício.

Retirando-se o assoalho do teatro, em cima da qual as cadeiras da plateia eram cuidadosamente dispostas, tinha-se de volta o picadeiro. Logo se percebeu a perfeição da acústica da sala. Provavelmente devido ao fato de que essa tampa de assoalho, de madeira fina e resistente, quando colocada sobre cavaletes, criava uma caixa de ressonância em associação com o madeirame do teto. Era uma acústica de caixa de violino. O resultado era impressionante. E mal sabia Bartholomeu que esse fato correria o mundo.¹⁰⁴

A despeito de suas qualidades, o Lyrico era alvo de críticas por seu caráter antiquado e sua aparência que pouco lembrava a de um teatro. A famosa atriz francesa da época, Réjane, segundo as palavras de Luís Edmundo, teria assim se manifestado sobre o Lyrico: “Mais, c’est un cirque!”.¹⁰⁵ Um cronista, em 1911, fez afirmação semelhante, reforçando o caráter peculiar dessa casa de espetáculos.¹⁰⁶

Ainda que sua construção não tenha sido esmerada e que, com os anos, a edificação se deteriorasse sem passar por reformas mais substanciais – como o terreno nunca fora transferido oficialmente para Barbosa, ele tinha receio em fazer investimentos e acabar sendo despejado do local, ameaça que esteve presente praticamente durante todo o período de existência do teatro – o Lyrico foi por muitos anos o local de encontro da alta sociedade carioca, o tradicional teatro da Guarda Velha.¹⁰⁷ Para Luís Edmundo, o Lyrico era

uma ruína dourada, mostrando uma reles entradinha de ladrilhos, cercada de espelhos, uns espelhos muito velhos, muito sujos, muito enodoados e uns porteiros de apresentação grotesca e mal-ajambrada, sorrindo debaixo de densas gaforinhas postas em caramanchão e usando, nas noites de grandes *premières*, luvas brancas com punhos de celulóide.¹⁰⁸

A despeito da descrição pouco simpática feita pelo escritor, o teatro era muito frequentado. Nos dias de espetáculo, o trânsito de carruagens era intenso¹⁰⁹ nas ruas que levavam ao teatro, enlameadas pela chuva. De fato, em muitos aspectos, tinha alguma razão um cronista ao afirmar que o teatro não coadunava com o luxo com que se

¹⁰⁴ VIEIRA, F. *Palco e picadeiro: o Theatro Lyrico*. Rio de Janeiro: 19 Design e Editora, 2015, p. 47.

¹⁰⁵ EDMUNDO. Op. Cit., p. 266.

¹⁰⁶ Theatro Municipal. *O Paiz*, 18 mar. 1911, p. 1.

¹⁰⁷ Theatro Lyrico. Diversões. *O Paiz*, 22 set. 1904, p. 2.

¹⁰⁸ EDMUNDO. Op. Cit., p. 265.

¹⁰⁹ Diversões. *O Paiz*, 26 jul. 1892, p. 2.

vestiam seus frequentadores.¹¹⁰ Era uma casa de espetáculos pouco adaptada aos fins a que se destinava, falhando inclusive na estrutura para apresentar certas óperas.¹¹¹ Em palavras mais rudes, um “velho pardieiro”.¹¹² No que concernia à fachada, o seu desenho peculiar, de teto achatado, pouco lembrava um teatro. Internamente, além dos aspectos descritos por Luís Edmundo, o Lyrico era quente e abafado,¹¹³ o lugar destinado à orquestra era pequeno¹¹⁴ e, porque não passara por reformas, havia goteiras no palco,¹¹⁵ conforme pôde aferir o famoso tenor Enrico Caruso em uma de suas apresentações no teatro em 1903:

Cantava-se hontem, no Lyrico, o 1º acto do Rigoletto, quando em scena caíram em chuva os granizos de gelo, que as nuvens despejavam sobre esta capital.

Caruso, ao sentir as gotas compactas sobre a cabeça e os relampagos, disse para os bastidores:

- Esse contra-regra está doido. Digam-lhe que a tempestade é no 4º acto e não agora.¹¹⁶

Tudo o que era dito acerca do Lyrico, especialmente as críticas, expressava a ausência de teatros inteiramente bons na cidade. Nos jornais da época, a reclamação era constante, uma vez que a cidade, segundo eles, não possuía teatros decentes, que oferecessem dignidade e segurança a seus frequentadores.¹¹⁷ Um cronista afirmava que os estabelecimentos existentes não eram dignos de receber a denominação de teatros, tanto em relação às suas instalações físicas quanto ao tipo de espetáculo que recebiam em seus palcos, ironizando ainda o uso de nomes de santos dados a vários deles.¹¹⁸ Embora muitas das críticas desferidas a teatros menores servissem também para o Lyrico, ele ainda era conhecido por cobrar caro dos empresários¹¹⁹ e, conseqüentemente, de seus frequentadores.¹²⁰ Em 1896, o valor do aluguel cobrado por

¹¹⁰ AZEVEDO, A. Chroniqueta. *A Estação (Supplemento Litterario)*, 15 ago. 1900, p. 88.

¹¹¹ “Pena é que o Lyrico desta capital não esteja aparelhado para os fins a que se destina, de modo que n’esse momento é sensível a falta de um órgão possante, indispensavel a situação e ao effeito imaginado pelo autor”. (GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico. Artes e Artistas. O Paiz*, 15 set. 1900, p. 2.)

¹¹² *O Commentario*, maio 1903, p. 96.

¹¹³ GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico. Artes e Artistas. O Paiz*, 18 fev. 1891, p. 2.

¹¹⁴ GUANABARINO, O. *Huguenottes. Companhia lyrica. Artes e Artistas. O Paiz*, 31 jul. 1892, p. 2.

¹¹⁵ *Theatro Lyrico. Theatros e... Gazeta de Noticias*, 16 set. 1891, p. 2.

¹¹⁶ *Artes e Artistas. O Paiz*, 10 set. 1903, p. 2.

¹¹⁷ *O Commentario*, maio 1903, p. 96; ALMEIDA, J. L. *Projectos de Arte. O Paiz*, 12 jul. 1903, p. 1.

¹¹⁸ *Os nossos theatros. O Commentario*, maio 1903, p. 102.

¹¹⁹ *Tosca, opera em 4 actos, de Puccini, cantada ante-hontem pela companhia lyrica da empreza Milone & C. Primeiras representações. O Paiz*, 14 set. 1903, p. 2.

¹²⁰ FOGUETE, E. *Symphonia. Theatros. Don Quixote*, 03 ago. 1901, p. 7.

noite era de 1:000\$000¹²¹ e, em 1899, o jornal *O Paiz* falava em 60:000\$000 para alugá-lo por uma parte do ano.¹²² O alto preço cobrado pelo uso do teatro foi uma das causas que levava o empresário Giovanni Sansone a amargar sérios prejuízos em 1895, ao se ver obrigado a instalar naquele local sua companhia popular.¹²³

A despeito da longa lista de problemas apresentados pelo Lyrico, ele desfrutava de algumas vantagens que, em certa medida, compensavam os seus defeitos. Ele teria sido um dos primeiros a contar com estrutura para iluminação elétrica. Em 1891, ao descrever o benefício da prima-dona Elena Theodorini, com direito a voo de pombos no interior da sala de espetáculo, o cronista mencionou a existência de iluminação elétrica.¹²⁴ O Lyrico também não passara – ou pelo menos não há registros nesse sentido – por incêndios, o grande destruidor de teatros ao redor do mundo. Houve apenas um curto circuito, em 1904, o qual não teria gerado maiores prejuízos.¹²⁵ Anos mais tarde, em uma inspeção feita nas instalações elétricas de vários teatros, constatou-se que o Lyrico estava bem estruturado nesse sentido.

Outra grande vantagem dizia respeito a seu tamanho. Era a maior sala de espetáculos do Rio de Janeiro,¹²⁶ com 1.700 lugares na plateia,¹²⁷ chegando a 2.500 no total,¹²⁸ maior até mesmo do que o Municipal. A despeito de seu tamanho, não possuía pontos cegos nem surdos na plateia, sendo perfeitamente possível a qualquer espectador, de qualquer lugar, fosse nos camarotes ou galerias mais afastadas, assistir e ouvir às óperas.¹²⁹ A acústica era reconhecidamente uma das melhores,¹³⁰ graças ao efeito de caixa de violino de que falamos anteriormente.¹³¹

Para quem frequentava o Lyrico com o intuito de ser visto, os camarotes permitiam uma boa visão das luxuosas roupas com que se vestiam as mulheres da alta sociedade, que ali podiam se exhibir como se figurassem em vitrines suspensas. Os atentos jornalistas que escreviam colunas sociais podiam assim fazer constar nas páginas dos periódicos a longa lista de senhoras e respectivas *toilettes*. Porém, ao lado

¹²¹ Companhia Tomba. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 maio 1896, p. 3.

¹²² GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jun. 1899, p. 2.

¹²³ GUANABARINO, O. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 maio 1896, p. 2.

¹²⁴ Helena Theodorini. Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 24 set. 1891, p. 2.

¹²⁵ Incidente no Lyrico. *O Paiz*, 06 set. 1904, p. 2.

¹²⁶ Theatro Lyrico – Aida, opera de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 jul. 1910, p. 5.

¹²⁷ A proposito da estação de Opera. *A Noticia*, 02 e 03 maio 1910, p. 1.

¹²⁸ De acordo com o Almanaque d'O Theatro, seriam 2.500 pessoas, inclusive a orquestra. (Os theatros do Rio. *Almanaque d'O Theatro*. Rio de Janeiro, 1907, p. 20.)

¹²⁹ Recordação Lyrica. *Revista Brasileira*, Ed. 1, 1934, p. 171.

¹³⁰ Companhia lyrica infantil. Palcos & Cinemas. *A Imprensa*, 25 jul. 1911, p. 4.

¹³¹ Recordação Lyrica. *Revista Brasileira*, Ed. 1, 1934, p. 171-172.

dos “diversos espetáculos” oferecidos em seu interior, devemos ainda destacar aqueles protagonizados pelas galerias, frequentemente numerosa e volumosa em suas manifestações. Em 1892, o engenheiro dos teatros baixou uma norma que obrigava a numeração de lugares nas galerias, limitando assim o quantitativo de frequentadores.¹³² A medida parece razoável, sobretudo se considerarmos algumas características daquele público: “Aquella penca de gente, dependurada das galerias, era uma especie de espada de Damocles suspensa sobre a cabeça dos debaixo”.¹³³ Ainda que prevalecesse a imagem pouco ordeira feita acerca das galerias, como iremos ainda ver com mais atenção, era justamente por causa delas que o Lyrico era conhecido como um tribunal.¹³⁴

Com a inauguração do Municipal, o Lyrico foi aos poucos perdendo seu prestígio, passando a ser reconhecido como o velho teatro da Guarda Velha, memória viva dos áureos tempos da ópera no Rio de Janeiro,¹³⁵ o “velho e glorioso ex-Pedro II”,¹³⁶ dos saudosos períodos em que Ferrari visitava anualmente a cidade com suas companhias que dispunham de grandes nomes da ópera no Velho Continente.¹³⁷ Foi demolido em 1934, pois alegava-se que seu estado de conservação não compensava os recursos que seriam empreendidos para uma reforma que viesse a restabelece-lo totalmente.¹³⁸ Dessa forma, sob o pretexto da modernização da cidade, ignorando-se seu valor histórico e seu papel na memória artística da cidade, desaparecia um dos marcos do teatro da cidade.

4.2.2.3 *O Theatro Municipal*

Como vimos, predominava no Rio de Janeiro a ideia de que os teatros existentes na cidade eram ruins e não coadunavam com uma capital que se projetava para o futuro.¹³⁹ Tão logo se proclamou a República, observamos nos jornais alusões à

¹³² Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jun. 1892, p. 2.

¹³³ GUERRA, J. Humorismos. *O Paiz*, 08 jul. 1892, p. 1.

¹³⁴ Rigoletto, opera em 4 actos, de Verdi, cantada hontem pela companhia lyrica da empreza Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1903, p. 1.; GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1905, p. 2.

¹³⁵ Theatro Lyrico – Tosca, opera de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 jun. 1910, p. 3.

¹³⁶ Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1912, p. 7.

¹³⁷ GUANABARINO, O. A musica II. Evolução Artistica. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 1.

¹³⁸ VIEIRA. Op. Cit., p. 135.

¹³⁹ ARCADIANO. Theatro Nacional. Pelos Theatros. *Revista Illustrada*, jul. 1891, p. 7.

construção de um novo teatro, que deveria ser erigido e mantido pelo Estado, visando legar à cidade uma imagem de capital de um país civilizado, aos moldes europeus. Logo em 1890, o jornal *O Paiz* publicou um abaixo-assinado, repleto de nomes da alta sociedade carioca que subscreviam tal iniciativa, justificando que “o theatro é sempre em qualquer paiz o thermometro, por assim dizer, da civilisacão do seu povo, pelos documentos que apresenta nos seus autores e artistas, do estado de progresso, de gosto e de desenvolvimento intelectual e moral”.¹⁴⁰ A primeira ideia girava em torno de um teatro nacional, mantido pelo governo da República.¹⁴¹ No ano seguinte, abriu-se uma chamada para constituição de uma sociedade anônima, com o intuito de se construir um novo teatro, que se dedicaria apenas à ópera lírica.¹⁴² O governo contribuiria tão somente com a edição de seis loterias.¹⁴³

Nos anos que se seguiram, o assunto continuou em pauta nos periódicos cariocas. Buscava-se inspiração em experiências estrangeiras, tais como as reformas empreendidas em teatros de Lisboa,¹⁴⁴ que podiam ser aplicáveis à realidade do Rio de Janeiro, ou ainda nos modelos alemães – com destaque ao modelo de desenho do teatro wagneriano¹⁴⁵ –, austríacos e franceses.¹⁴⁶ Tendo em vista as dificuldades enfrentadas pela República em seus primeiros anos de consolidação, em 1892 sugeriu-se que o Município do Rio de Janeiro encampasse a ideia, construindo um teatro Municipal.¹⁴⁷ Dois anos depois, em 1894, a prefeitura lançou um decreto com a finalidade de arrecadar receita, a ser revertida na construção do “Theatro Dramático Municipal”.¹⁴⁸

De fato, foram muitas discussões até se dispor das condições necessárias à construção do novo teatro. Em 1901, encontramos nova menção ao futuro teatro Municipal. A ideia, no entanto, não era compartilhada por todos, nem da mesma forma, de maneira que não havia um consenso. Havia aqueles que se colocavam contra a execução da obra, diante de outras prioridades que se apresentavam. Contudo, a constatação de que a obra não traria ônus para o governo, existindo já o recurso para tal, deu maior ânimo para que o teatro fosse erigido. Além disso, o novo teatro, depois de

¹⁴⁰ O theatro nacional. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 mar. 1890, p. 2.

¹⁴¹ O theatro nacional. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 mar. 1890, p. 2.

¹⁴² *O Paiz*, 05 fev. 1891, p. 7.

¹⁴³ *O Paiz*, 28 ago. 1891, p. 2.

¹⁴⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 mar. 1892, p. 2.

¹⁴⁵ ALENCAR, M. O wagnerismo. Revista das Revistas. *Revista Brasileira*, jul.-set. 1897, p. 171.

¹⁴⁶ CARVALHO, X. Carta Parisiense. *O Paiz*, 26 mar. 1892, p. 2.

¹⁴⁷ Theatro Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 maio 1892, p. 2.

¹⁴⁸ Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 jun. 1894, p. 2.

pronto, poderia constituir-se em fonte de renda para a municipalidade.¹⁴⁹ A falta de consenso nos revela que, para *alguns* intelectuais, e não *todos*, a questão do desenvolvimento artístico da cidade era condição *sine qua non* para que o Rio de Janeiro se alinhasse ao modelo de modernidade concebido naqueles tempos, a saber, o da cultura europeia, especialmente a francesa.

Dentre aqueles que eram a favor do novo teatro, Arthur Azevedo conduziria uma discussão acirrada acerca da finalidade do prédio, suscitando algumas polêmicas. Azevedo tratava com certa ironia aqueles que discordavam da necessidade do Municipal, especialmente no que dizia respeito ao incentivo da arte dramática nacional, tema por que o escritor militou por toda a sua vida.¹⁵⁰ Azevedo acreditava que o teatro nacional, como gênero teatral, só se desenvolveria se fosse dedicado a ele um templo, um espaço destinado exclusivamente a este fim. A questão do desenvolvimento do teatro dramático nacional era um ponto de divergência entre ele e outros colegas de imprensa nos anos que antecederam a edificação do teatro.¹⁵¹

Durante o ano de 1904, iniciadas as reformas empreendidas na capital brasileira pelo prefeito Pereira Passos, a ideia do Municipal começou a se tornar realidade. Para aqueles que eram a favor da construção do teatro, a expectativa era bastante positiva, naturalmente: “vamos ter um teatro digno d’esse nome... é evidente que se marcha, é evidente que se prospera; a administração é capaz, e os dinheiros publicos estão sendo inteligentemente applicados”.¹⁵² Há de se lembrar que, antes de se decidir pela construção de um novo prédio, a ideia era arrendar um teatro existente na cidade e promover grandes reformas, com o intuito de modernizá-lo e adequá-lo às necessidades de uma casa de espetáculos que se pretendia a principal do Rio de Janeiro. Era esta, inclusive, a opinião de Arthur Azevedo, que defendia a compra do teatro São Pedro de Alcântara, o qual deveria tornar-se o espaço privilegiado para o desenvolvimento da arte dramática.¹⁵³ Contudo, para desapontamento de Azevedo, tal ideia foi inviabilizada, restando assim a alternativa da construção integral do novo teatro, o que foi saudado por alguns membros da imprensa.

¹⁴⁹ O Theatro Municipal. *O Paiz*, 22 mar. 1901, p. 1.

¹⁵⁰ Theatro Municipal. *O Commentario*, abr. 1904, p. 307.

¹⁵¹ Idem.

¹⁵² A mensagem do prefeito. *O Commentario*, maio 1904, p. 14.

¹⁵³ AZEVEDO, A. O Theatro Municipal. *O Paiz*, 28 mar. 1904, p. 1; PANGLOSS. O Dia. *O Paiz*, 06 ago. 1905, p. 2.

Publicamos n'este numero o Edital da Prefeitura com as bases da concorrência para a construção do Theatro Municipal.

A cidade exulta com essa nota de progresso. Não havia um theatro no Rio de Janeiro! O *Lyrico* é um antigo circo de cavallinhos, transformado em casa de espectaculos de primeira ordem por obra e graça da falta de cousa melhor. O *S. Pedro* é um precipicio; antigo palco de glorias dramaticas, representando umas vezes o Imperador no terraço, outras vezes, no proscenio, João Caetano. O *Eden* é uma vergonha. O *Apollo* um bom café concerto. O *S. José* uma barraquinha. Ora, o Rio de Janeiro tem a presumpção de ser a primeira cidade da América do Sul, e não o ha de ser só pelas estatisticas do seu commercio, é preciso que o seja como centro de civilização.¹⁵⁴

A abertura de um edital para seleção do projeto arquitetônico¹⁵⁵ foi a grande decepção de Azevedo, que viu ruir diante de si as bases da arte dramática nacional. As dimensões do novo teatro estavam mais de acordo com aquelas exigidas para a ópera do que ao drama e à declamação.¹⁵⁶ Por outro lado, a preocupação daqueles que idealizaram o projeto do governo era de que o teatro se prestasse tanto para a declamação quanto para o canto.¹⁵⁷ Como a montagem de óperas demandava grandes estruturas, certamente os tamanhos avantajados do palco e da sala coadunavam mais com os requisitos demandados pelo gênero lírico. Os críticos ao empreendimento continuavam a considerar a construção um luxo desnecessário, enquanto aqueles que eram a favor diziam que se construiria uma obra digna da civilização que habitava o Rio de Janeiro.¹⁵⁸

O terreno escolhido para a construção era privilegiado¹⁵⁹ o que, em certos aspectos, refletia a preocupação de se dar destaque ao teatro, assim como fora feito em Paris, em relação à Opéra, de Garnier. O teatro, como prédio que pretendia refletir a “cultura” – tida aqui como sendo aquela relativa à erudição e aos valores elitistas de civilização europeia – de um país, deveria estar situado em local onde pudesse facilmente passar ao mundo a mensagem de que o Brasil, visto a partir de sua nova vitrine, a capital reformada, estava em sintonia com os preceitos da civilização europeia. A escolha estratégica do terreno onde seria erguida esta imponente edificação remete à ideia da cidade como uma narrativa, na qual o desenho da urbe consiste numa representação, que visava tornar presente uma ausência, forjando uma imagem que,

¹⁵⁴ Theatro Municipal. *O Commentario*, abr. 1904, p. 306.

¹⁵⁵ Theatro Municipal. *O Paiz*, 16 set. 1904, p. 1.

¹⁵⁶ AZEVEDO, A. Theatros. *Kósmos*, maio 1904, p. 38; AZEVEDO, A. O Theatro Municipal. *O Paiz*, 28 mar. 1904, p. 1; AZEVEDO, A. O Theatro Municipal. *O Paiz*, 17 out. 1904, p. 1.

¹⁵⁷ AZEVEDO, A. O Theatro Municipal. *O Paiz*, 28 mar. 1904, p. 1

¹⁵⁸ Theatro Municipal. *O Commentario*, jul. 1904, p. 180.

¹⁵⁹ LISBOA, A. A Avenida Central. *Kósmos*, nov. 1904, p. 43.

decodificada, transmitia aos visitantes a ideia de que o Rio de Janeiro se civilizava.¹⁶⁰ Os aspectos do projeto da cidade remodelada, cidade esta que se pretendia a representação de um novo país “moderno”, refletida pelo modelo republicano, queriam passar a mensagem de que se deixava para trás a marca do “atraso” do período monárquico e colonial, que até então predominava diante dos olhos dos visitantes estrangeiros. O Rio de Janeiro deveria se igualar a Paris, modelo urbano adotado por Pereira Passos para espelhar a nova cidade brasileira. O teatro era, nesse sentido, a afirmação de que o Brasil prezava pela cultura europeia, ou seja, civilizava-se!

O projeto vencedor do primeiro prêmio, denominado *Águila*, foi elaborado pelo filho de Pereira Passos, o engenheiro Oliveira Passos.¹⁶¹ Na execução, foram incorporados alguns aspectos apresentados pelo segundo colocado no concurso, o projeto *Izadora*, de autoria de Mr. Guilbert. A escolha gerou algumas críticas, sobretudo porque o primeiro prêmio foi concedido a um projeto nacional.¹⁶² Aparentemente, o fato de o vencedor ser filho do prefeito não levantou maiores dúvidas a respeito da legitimidade da seleção. Pelo contrário, afirmou-se que a concorrência havia sido cuidadosa e que os proponentes tiveram os verdadeiros nomes ocultados. A proposta de Oliveira Passos, ademais, era inovadora, conforme explicava um cronista da época, buscando talvez legitimar a escolha da prefeitura: “O projecto do Dr. Oliveira Passos é independente, é novo, sahe do commum das construcções que fazem da columna o unico esteio architetonico”.¹⁶³

Iniciadas as obras, o tempo de construção estava estimado, num primeiro momento, em dois anos. Considerando as dificuldades com o terreno alagadiço – o local era, antigamente, um lago –, o estaqueamento, feito em madeira de lei, era realizado dia e noite, com o intuito de respeitar o exíguo prazo.¹⁶⁴ As obras, no entanto, alongaram-se um pouco mais, de forma que o Municipal ficaria pronto em 1908, o que, ainda assim, podemos considerar como uma construção bastante rápida, especialmente se considerarmos seu caráter monumental. Ao término da construção, o Municipal recebeu a visita de Tina de Lorenzo, atriz italiana, que teria feito grandes elogios ao local.¹⁶⁵ De

¹⁶⁰ Nos servimos da reflexão formulada por Sandra J. Pesavento acerca da cidade como representação, narrativa. Cf. PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro*, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

¹⁶¹ Theatro Municipal. *Diversões*. *O Paiz*, 22 set. 1904, p. 2; Dr. Francisco Pereira Passos Dr. Francisco de Oliveira Passos. *O Commentario*, N. 5, 3ª série, 1905, p. 13.

¹⁶² Theatro Municipal. *O Commentario*, N. 7, 2ª série, 1904, p. 231.

¹⁶³ *Idem*, p. 236.

¹⁶⁴ Theatro Municipal. *O Paiz*, 04 jan. 1905, p. 2.

¹⁶⁵ Visita de Tina di Lorenzo. Theatro Municipal. *O Paiz*, 31 maio 1908, p. 4.

acordo com um balanço publicado em 1908, os custos da construção giraram em torno de 10.856:000\$000.¹⁶⁶ Em seguida, a prefeitura tratou de providenciar os contratos que fariam o Municipal abrir suas portas no ano seguinte. No início de 1909, dava-se publicidade aos termos do contrato de aluguel por um ano,¹⁶⁷ período curto adotado provisoriamente, como vimos em capítulo anterior.

A inauguração do Municipal imprimiu novos hábitos em relação à atividade teatral na cidade. No que concerne às empresas teatrais, a principal novidade veio a ser a lavratura de contratos e sua publicação em jornais de grande circulação no Rio de Janeiro, uma maneira de dar transparência às relações estabelecidas entre a prefeitura, proprietária do edifício, e os arrendatários.¹⁶⁸ A prefeitura tratou ainda de outros aspectos que se estenderiam às demais casas de espetáculos cariocas, como o decreto que estabeleceu a obrigatoriedade dos teatros oferecerem chapelaria gratuita. Para o Municipal, especificamente, ficou proibido o uso de chapéus na plateia, problema que analisaremos no tópico seguinte.¹⁶⁹

Como um dos símbolos das melhorias promovidas no Rio de Janeiro,¹⁷⁰ o novo teatro trouxe também uma série de novidades tecnológicas, tais como o *dimmer* de luz e o sistema de regulação da temperatura no interior da sala de espetáculos,¹⁷¹ proporcionando aos frequentadores e artistas um clima agradável nas dependências do prédio.¹⁷² A fim de dar amparo a essas novas estruturas, um segundo edifício, contíguo ao principal, abrigava uma subestação de eletricidade, garantindo o funcionamento da iluminação e demais aparelhagens que dela dependiam.¹⁷³

A sala de espetáculos, construída em ferradura,¹⁷⁴ e o pano de boca, cujo tema era a influência da arte sobre a civilização,¹⁷⁵ contribuía para o ar de requinte do Municipal. Porém, não demorou muito para que os defeitos construtivos se mostrassem. O mais grave deles recaía sobre a acústica, cujos efeitos pioravam o abafamento do som da orquestra, este causado pela profundidade excessiva do fosso. Guanabario sentenciou, depois de assistir aos ensaios do espetáculo que inauguraria o teatro, que o

¹⁶⁶ RIO, J. do. *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1913, p. 136.

¹⁶⁷ Theatro Municipal. *O Paiz*, 26 fev. 1909, p. 1; *O Paiz*, 03 mar. 1909, p. 3.

¹⁶⁸ *O Paiz*, 03 abr. 1909, p. 9.

¹⁶⁹ *O Paiz*, 14 abr. 1909, p. 5.

¹⁷⁰ CARVALHO, D. Theatro Municipal – Historico. *O Paiz*, 14 jul. 1909, p. 4.

¹⁷¹ Experiencia de machinismos. Theatro Municipal. *O Paiz*, 13 jul. 1909, p. 4.

¹⁷² GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Iris, opera, em tres actos, de Pietro Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1911, p. 3.

¹⁷³ CARVALHO, D. Theatro Municipal – Historico. *O Paiz*, 14 jul. 1909, p. 4.

¹⁷⁴ Theatro Municipal. *O Paiz*, 04 jan. 1905, p. 2.

¹⁷⁵ CARVALHO, D. Theatro Municipal – Historico. *O Paiz*, 14 jul. 1909, p. 4.

prédio “está irremediavelmente condenado para a execução de opera – por ter ‘echo’ prolongado e repetido não só no palco, como também nas galerias do fundo”.¹⁷⁶ As observações do crítico se confirmaram no ano seguinte, quando o Municipal recebeu sua primeira companhia lírica para uma temporada oficial. Atestava-se que a acústica era defeituosa, apresentando um eco que prejudicava notadamente a execução de peças musicais.¹⁷⁷ O fosso profundo da orquestra foi corrigido naquela temporada, melhorando sensivelmente a sonoridade da orquestra.¹⁷⁸ Em 1911, outras deficiências foram apontadas, tais como os quatrocentos lugares em ponto cego, sem qualquer visibilidade para o palco; o espaço insuficiente às orquestras das companhias líricas; sem considerar o persistente problema acústico, que maculava aquela que pretendia ser a primeira casa de espetáculos do país.¹⁷⁹ Em 1912 empreenderam-se as primeiras reformas no teatro com o objetivo de sanar alguns dos problemas: aumentar o espaço para a orquestra e solucionar os problemas com a acústica.¹⁸⁰

O maior crítico ao Municipal acabou sendo Azevedo, que não chegou a ver o teatro inaugurado, vindo a falecer meses antes da sua abertura. Sua grande decepção foi constatar que o Municipal seria um teatro de ópera. Segundo ele, em outros tempos, o governo privilegiaria a arte dramática nacional, por ser essa priorização mais justa.¹⁸¹ Ademais, era preciso ressaltar que, não só Azevedo, como também outros, advertiriam a prefeitura de que ela deixava de cumprir a lei criando um teatro lírico ao invés de um local destinado ao drama nacional.¹⁸²

De qualquer forma, o nome de Azevedo está intimamente ligado à história do Municipal do Rio de Janeiro, da mesma forma que outras figuras proeminentes da arte dramática nacional, cujas efígies se encontram em diferentes esculturas e pinturas no interior do teatro. Duas dessas figuras foram personalidades que, ironicamente, a República buscou suplantiar logo após a Proclamação. Eis que, no pano de boca, que tinha como objetivo representar “[a] influencia das artes na civilização”,¹⁸³ lá estão, dentre os grandes nomes das artes mundiais, D. Pedro II e Carlos Gomes. João do Rio,

¹⁷⁶ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – A inauguração. *O Paiz*, 15 jul. 1909, p. 2.

¹⁷⁷ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Aida, estréia da companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jul. 1910, p. 6.

¹⁷⁸ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – La Bohême, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1910, p. 5.

¹⁷⁹ CASTRO, L. Palestra sobre teatro. *O Paiz*, 16 jul. 1911, p. 1.

¹⁸⁰ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Mephistopheles, de Boito. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 jul. 1912, p. 4.

¹⁸¹ AZEVEDO, A. O Theatro Municipal. *O Paiz*, 28 mar. 1904, p. 1.

¹⁸² Conselho Municipal. *O Paiz*, 19 out. 1904, p. 3.

¹⁸³ RIO, J. do. *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1913, p. 91.

em luxuosa edição dedicada ao teatro, editada em 1913, assim explicava uma parte da pintura desse painel, de autoria de Elyseu Visconti:

Mais perto de nosso tempo e, representando um periodo moderno, acham-se: D. Pedro II, não o imperador, mas o homem culto e despido de ostentações, que protegeu institutos litterarios, que animou os talentos dos seus compatricios e concorreu para a educação dos artistas e que, por destino do nascimento, governou um povo fazendo timbre da sua índole democrática [...]. Essa reunião de celebridades acclama e leva em triumpho á Carlos Gomes, o maior musico que o Brasil possuiu dentro da sua época de formação nacional.¹⁸⁴

O novo templo da arte performática brasileira abria as portas à cultura europeia, à modernidade e à civilização ressaltando personalidades do passado recente brasileiro que bem incorporaram os hábitos e costumes que deviam ser valorizados, a despeito de sua ligação com o regime monárquico.

4.3 O público de ópera no Rio de Janeiro

Nossas fontes constituem-se, em grande medida, das críticas ou resenhas das apresentações de ópera. Essas eram realizadas após a primeira apresentação de cada título, de forma que são menos comuns menções às récitas em que certas óperas se repetiam, récitas extraordinárias ou *matinéés*. Assim, quando vemos um autor se referir ao público, se o teatro estava cheio ou vazio, temos uma ideia tão somente daquela apresentação, não sendo possível tomarmos essas impressões como regra em toda a temporada. Dito isso, não temos como confirmar, numericamente, o que alguns cronistas afirmavam acerca da frequência às óperas populares terem sido maiores do que as das companhias de primeira ordem. A “ópera lírica popular”, como alguns cronistas a denominavam, era aquela realizada por companhia popular ou de segunda ordem, que se apresentava em teatros modestos visando a um público que não tinha condições de pagar os altos preços cobrados pelos ingressos nos principais teatros. Na prática, a despeito do valor das entradas, as diferenças entre uma e outra não eram tão grandes: “A diferença entre uma companhia de primeira ordem e esta, por exemplo, quer nos parecer que, para o publico, não seja grande”.¹⁸⁵ Podemos afirmar que grande parte das

¹⁸⁴ Idem, p. 94.

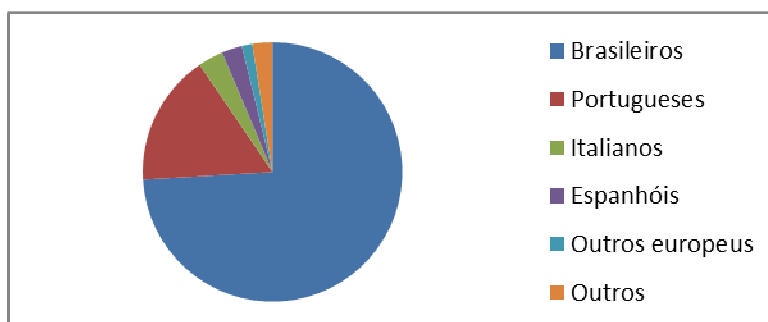
¹⁸⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1895, p. 3.

apresentações de ópera no Rio de Janeiro se enquadrava nessa categoria, tendo em vista as dificuldades econômicas por que atravessava a população da cidade. A aceitação do público às companhias populares era grande, conforme mostram os cronistas da época.¹⁸⁶

Quando as grandes companhias lyricas, vindas diretamente ao Rio de Janeiro, exigiam grandes preços para compensarem as sommas fabulosas que percebiam os tenores em cada noite espectáculo, reunidas as folhas do pessoal que formavam uma fortuna, além das despesas de transporte, adiantamentos e diferenças de cambio, que arruinaram muitos emperezarios e causaram o suicidio de um dos mais illustres regentes que o publico fluminense tem applaudido; quando essas grandes massas se reuniam no theatro Lyrico, no meio de luxuosas encenações, grandes orchestras e depois de muitos apurados ensaios viam o theatro quasi abandonado, ou apenas muito frequentado nas primeiras representações das grandes operas; quando, finalmente, os desastres succediam aos desastres – Sanzone [sic], com as suas companhias modestas, conseguia encher o Polytheama, onde o publico se contentava com o que lhe era offerecido sem se lhe exigir verdadeiros sacrificios.¹⁸⁷

De acordo com John Rosselli, a importância das companhias populares teria acompanhado o crescimento do fluxo imigratório italiano em países como Brasil, Argentina, Uruguai e Chile,¹⁸⁸ de forma que podemos inferir que, no Rio de Janeiro, uma parte do público dos teatros ditos “populares” provinha da massa de imigrantes, que chegava à cidade desde a segunda metade do século XIX, e de seus descendentes. O já mencionado *Recenseamento da Cidade do Rio de Janeiro* de 1906 confirma que, dentre os imigrantes que habitavam os vários distritos da capital republicana, os mais numerosos eram, primeiramente, os portugueses, seguidos pelos italianos.

Figura 8: Gráfico do Recenseamento de 1906 por nacionalidade



¹⁸⁶ Somnambula. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 out. 1894, p. 2; Lucrecia Borgia. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 nov. 1894, p. 2.

¹⁸⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1895, p. 3.

¹⁸⁸ ROSSELLI, J. *Singers of Italian opera: the history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 188-189.

Outro dado relevante fornecido pelo *Recenseamento* diz respeito às profissões ou ocupações dos habitantes da cidade. O documento apresenta um grande número de pessoas identificadas nas categorias de classes improdutivas, profissões desconhecidas, mal especificadas ou sem profissão declarada. Dos mais de 800 mil habitantes da cidade à época, eram mais de 209 mil nessas condições. É importante ressaltar que, nessas categorias, há possíveis distorções. Uma delas seria a inclusão de donas-de-casa (classificação não existente à época para fins de censo) nessas categorias. As mesmas donas-de-casa podiam se enquadradas ainda na categoria dos “serviços domésticos”, que contavam então pouco mais de 117 mil, dos quais mais de 94 mil eram do sexo feminino.

A apresentação do quantitativo populacional segmentado por profissões pode nos oferecer, em números, um perfil aproximado do público das casas de espetáculo de segunda ordem na capital brasileira. Segundo o que falavam os jornais acerca do público de ópera nesses teatros, inferimos que a maior parte dos frequentadores provinha das classes médias da cidade. Podemos afirmar, pois, que as classes médias se compunham por assalariados, que atuavam como profissionais liberais, servidores públicos, militares de baixas patentes e empregados do comércio ou mesmo donos de pequenos estabelecimentos comerciais. Os principais teatros, por sua vez, podiam receber, além desses, os indivíduos que viviam de rendimentos. Estes contavam então pouco mais de 3.500 pessoas e correspondiam, certamente, à parte do público que assinava as temporadas de companhias líricas de primeira ordem. O grande contingente de trabalhadores braçais, operários, desempregados, trabalhadores domésticos, agricultores e aqueles sem ocupação definida estariam, provavelmente, “assistindo” às óperas na “plateia dos pobres”, apelido dado à Rua Senador Dantas de onde, segundo Arthur Azevedo, podia-se apanhar

alguns sons desgarrados, algumas notas que pelo menos [...] dessem uma impressão, embora incompleta e longinqua, daquela grande *première*.
Infelizmente não tive tal impressão. De vez em quando um rugido mais forte da orchestra chegava aos meus ávidos – orgams auriculares, mas as phrases musicaes vinham tão fragmentadas, perdiam tanto em caminho, que eu ouvia alguma coisa sem perceber coisa alguma”.¹⁸⁹

¹⁸⁹ AZEVEDO, A. A semana. *O Paiz*, 23 set. 1901, p. 2.

Assim, temos em nosso universo de público em potencial para as companhias de segunda ordem um número aproximado de 103 mil pessoas, sem considerarmos as distorções já apresentadas acima e, ainda, sem levarmos em conta que nem todos moravam na região central da cidade, onde estavam os teatros, e os valores da condução para os espetáculos devia, em grande medida, dificultar a afluência de toda essa população para os locais onde ocorriam as récitas.

As companhias líricas e de gêneros diversos, classificadas ou que se apresentavam como populares ou de segunda ordem, não demandavam de seus frequentadores grande investimento em termos financeiros. Um cronista dizia que o público do Polytheama Fluminense era “povinho, que acha aquillo bom e barato”.¹⁹⁰ Carmen Dolores, em sua coluna, afirmava que as companhias populares buscavam “facilitar a audição de boas operas à classe média de nossa população”.¹⁹¹ O baixo preço das entradas, certamente, era algo que atraía o público, que costumava receber bem os espetáculos de ópera a preços mais acessíveis. Não quer isto dizer, no entanto, que pessoas com menos condições não frequentassem os espetáculos de primeira ordem ou mesmo que as companhias líricas populares cobrassem valores que não interferiam no apertado orçamento da classe média carioca daqueles tempos. Um artigo publicado em 1893 afirmava que, se a polícia repreendia duramente os jogos de aposta por estes colocarem em risco os bens das famílias, deveria fazer o mesmo com as estações de ópera, pelos mesmos motivos:

Dizem que durante as estações lyricas, a paixão pela musica leva a sacrificios pecuniarios muitas familias, e até aumenta, em detrimento da felicidade domestica, o negocio das casas de penhores. Porque em nome da ordem moral o Sr. Dr. chefe de policia não manda fechar os theatros lyricos?¹⁹²

Ainda que pagasse menos, o público carioca, de maneira geral, fazia questão que as companhias líricas apresentassem um mínimo de qualidade, mesmo as populares – ainda que, nesse caso, se soubesse não ser possível cobrar a perfeição.¹⁹³ A falta cantores minimamente razoáveis teria motivado a audiência a abandonar a companhia Verdini em 1894: “Companhia lyrica Verdini. Bilhetes baratissimos. Os espectadores se

¹⁹⁰ Theatros. *A Estação (Suplemento Literario)*, XXII Anno, N. 1, 15 jan. 1893, p. 2.

¹⁹¹ DOLORES, C. A Semana. *O Paiz*, 22 abr. 1906, p. 1.

¹⁹² NOGUEIRA, J. L. A. Ao Exm. Sr. ministro da justiça. Secção Livre. *O Tempo*, 16 ago. 1893, p. 2.

¹⁹³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 nov. 1895, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 ago. 1898, p. 2.

convencem de que o barato sae caro”.¹⁹⁴ Em 1895, período de grande dificuldade por que atravessava a cidade no que se referia aos espetáculos e divertimentos públicos, a companhia organizada por Sansone não despertou grande confiança do público ao anunciar o seu elenco.¹⁹⁵ No ano seguinte, mais salas vazias: “Ao que parece, a *troupe* lyrica não levou grandes saudades do nosso publico, que evidentemente deu-lhe as costas e abandonou o Apollo, desde que percebeu que aquillo, mesmo por preços baratos, era caro”.¹⁹⁶ Na verdade, nos parece que, em tempos de carestia, dispender algum dinheiro, ainda que pouco, com companhias ruins, não era uma opção para o carioca. Ou então, como afirmou Guanabarino, demonstrando algum exagero em sua avaliação, “[o] público fluminense [...] depois de uns tantos espectaculos perfeitos, habituou-se a certa correcção no desempenho das operas; e desde que o nivel baixa um pouco o resultado é a frieza geral”.¹⁹⁷

De acordo com o que afirmavam vários cronistas, os diletantes da cidade – ou seja, a parte do público que apreciava a ópera mais por seu aspecto artístico – era composta por “publico mais modesto, verdadeiramente amator da arte divina e frequentador assiduo, quando os preços modicos permitem-lhe o goso artistico”¹⁹⁸, ou seja, justamente aquele que carecia de recursos para frequentar os grandes teatros. Certamente, os valores cobrados pelos ingressos – os quais correspondiam, em grande medida, às complexidades que envolviam a montagem de uma companhia lírica, como vimos no capítulo anterior – era algo a se observar, sobretudo em tempos de crise econômica, situação que marcou praticamente todo o período compreendido entre a Proclamação da República e a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Ainda assim, a despeito da exaustão das finanças públicas e privadas no país, as companhias líricas estrangeiras seguiam afluindo.¹⁹⁹ Contudo, o público carioca não costumava se basear tão somente nos preços. Foi assim que a companhia Gama Malcher, de 1891, recebeu grande pateada do público, quando este percebeu que os valores dos ingressos, ainda que baixos, não condiziam com a qualidade dos espetáculos.²⁰⁰ Por outro lado, alguns cronistas afirmavam que, quando a companhia era boa, o público não se importava com os preços dos ingressos. Assim foi com a companhia de 1891, que teve como artista

¹⁹⁴ X.Y.Z. Apollo. Theatros. *O Album*, nov. 1894, p. 8.

¹⁹⁵ Theatros. *A Estação (Suplemento Literario)*, XXIV Anno, N. 20, 31 out. 1895, p. 138.

¹⁹⁶ TONY. Theatros. *Don Quixote*, 28 nov. 1896, p. 7.

¹⁹⁷ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jun. 1897, p. 2.

¹⁹⁸ Companhia Lyrica. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*, 27 out. 1895, p. 3.

¹⁹⁹ FOGUETE, E. Theatros. *Don Quixote*, 03 ago. 1901, p. 7.

²⁰⁰ Theatros. *Jornal do Commercio*, 18 fev. 1891, p. 1.

principal a soprano Helena Theodorini,²⁰¹ e com a companhia que trouxe Enrico Caruso, em 1903: “O publico fluminense aceita com facilidade os preços que se lhe impõem, desde que tenha certeza de que vai ouvir bons artistas e em espectaculos regularizados por ensaios rigorosos”.²⁰² De fato, a presença de elenco renomado podia chamar boa audiência às companhias líricas,²⁰³ assim como a boa reputação conseguida em certas praças.²⁰⁴

Nesse sentido, em decorrência da demanda do público carioca, observamos nos textos de cronistas e críticos um constante descompasso entre a qualidade exigida e o que as companhias podiam oferecer, que estivesse ao alcance dos bolsos dos espectadores. Na verdade, o que os cariocas pareciam querer era impossível de ser atendido pelos empresários: bons artistas, preferencialmente de grande fama, a preços baixos: “o certo é que o nosso publico paga muito mal, exigindo o muito bom, e não pôde manter por um periodo mais longo uma companhia de folha mais elevada”.²⁰⁵ Rodrigues Barbosa, importante crítico que atuava no *Jornal do Commercio* e em outros periódicos, resume bem esse descompasso.

Somos uma sociedade de pobretões, que vivem a conquistar, dia a dia, o pão necessario á vida, e quando uma depressão cambial, só crível pela sua tristissima realidade, torna essa conquista cada vez mais difficil, não para espantar que seja quasi inacessivel á nossa bolsa o pão da nutrição intellectual.

Nessa conjuntura quando um empregario nos offerece por preços modicos, espectaculos lyricos por uma companhia de segunda ordem, devemos julgarnos muito felizes, em vez de nos mostrarmos exigentes e difficeis de contentar. Eis uma depressão cambial que influe até sobre o sentimento esthetico de uma sociedade!²⁰⁶

O Rio de Janeiro, apesar da constante comparação com Buenos Aires, passava por situação difícil, não só para as classes médias como também as elites. Afirmavam os cronistas que o público de alta classe, por mais recursos que dispusesse, não poderia se comparar à alta classe portenha, que pagava muito mais caro pelas estações líricas nos teatros argentinos.²⁰⁷ Dessa forma, os principais mantenedores dos espetáculos líricos –

²⁰¹ Companhia lyrica. Diversões. *O Paiz*, 04 jun. 1891, p. 2; Estação Lyrica. *Jornal do Commercio*, 07 jul. 1891, p. 2.

²⁰² Tosca, opera em 4 actos, de Puccini, cantada ante-hontem pela companhia lyrica da empreza Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 14 set. 1903, p. 2.

²⁰³ Estação lyrica. *Jornal do Commercio*, 07 jul. 1891, p. 2.

²⁰⁴ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 maio 1897, p. 2; Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 set. 1909, p. 3.

²⁰⁵ CASTRO, L. Palestra sobre theatro. *O Paiz*, 16 jul. 1911, p. 1.

²⁰⁶ BARBOSA, R. Companhia lyrica Sansone. *Revista Brazileira*, jul.-set. 1897, p. 60.

²⁰⁷ Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 14 abr. 1889, p. 2.

os assinantes e o público em geral – se encontravam em situação financeira que impedia grandes investimentos em companhias mais dispendiosas. Esse seria um dos motivos, a propósito, da afluência maior de companhias populares e de segunda ordem, especialmente até 1909.

A campanha empreendida em 1894 para que os espetáculos iniciassem mais cedo, com vistas ao término em horário razoável, revela que uma boa parte do público, provavelmente, provinha das classes trabalhadoras assalariadas da cidade: “É uma campanha a se encetar, essa de começarem os espectáculos tão tarde em uma cidade em que todos trabalham e precisam portanto de repouso razoável para as fadigas do dia seguinte”.²⁰⁸ Em algumas ocasiões, diante de uma récita demasiadamente extensa, o cronista observou que o teatro se esvaziava antes do término.²⁰⁹ As reclamações acerca do horário de encerramento dos espetáculos foram registradas pelos jornais em várias ocasiões.²¹⁰ Em 1905, o Sindicato Lyrico tentou também resolver o problema, disciplinando os horários de início dos espetáculos e a duração dos intervalos.²¹¹ A propósito dos intervalos,²¹² a longo tempo dedicado a esses hiatos estendia demasiadamente as récitas, as quais não raro passavam da meia noite. De fato, a crer no que afirmou um cronista, seriam as récitas de sábado as que apresentavam maior afluência de público.

Os diletantes, conhecidos como os verdadeiros admiradores de ópera, formavam um grupo seletivo, mais pelo gosto do que por suas posses econômicas. Pelo contrário, eram, em sua maior parte, membros da classe média e, como tal, sofriam com a carestia da vida na capital. Não obstante estivessem longe de ser um grupo numeroso,²¹³ contavam com certa capacidade em influenciar o público. Assim, a afluência de diletantes aos teatros de ópera era, em certa medida, como um atestado de credibilidade da companhia. Como não contavam com grandes recursos, se deleitavam com as raras vezes em que puderam assistir a bons artistas em companhias cujo valor dos ingressos estava ao alcance de seus bolsos. Foi o que ocorreu com a companhia Tomba, da qual fazia parte a jovem soprano Luisa Tetrazzini,²¹⁴ que viria a se tornar um dos grandes

²⁰⁸ GUANABARINO, O. Africana. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 set. 1894, p. 2.

²⁰⁹ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 23 set. 1891, p. 2.

²¹⁰ GUANABARINO, O. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 out. 1895, p. 2.

²¹¹ Echos. *A Noticia*, 05 e 06 ago. 1905, p. 1; O theatro Lyrico. *O Paiz*, 05 ago. 1905, p. 1.

²¹² Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jan. 1893, p. 2; CASTRO, L. Germania. Notas de musica. *A Noticia*, 27 e 28 jun. 1910, p. 2; CASTRO, L. Tournée Titta Ruffo – Rigoletto. Notas de musica. *A Noticia*, 04 e 05 out. 1910, p. 3.

²¹³ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 21 out. 1894, p. 1.

²¹⁴ Fra Diavolo. Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 ago. 1893, p. 2.

nomes da ópera daquele período. Também consideravam bem-vindos os espetáculos a preços populares oferecidos por companhias de primeira ordem. Hábito inspirado nos teatros europeus, as récitas populares foram bastante comuns entre as companhias líricas. Em 1893, ofereceu-se uma apresentação da nova ópera de Verdi, o *Falstaff*, nessas condições.²¹⁵ Mesmo Caruso, em 1903, chegou a dar récita popular durante sua curta passagem pela cidade.²¹⁶ Com a inauguração do Municipal, esse tipo de espetáculo tornou-se obrigatório, constando no contrato firmado entre empresa e Prefeitura.²¹⁷

Levar maior número de público aos teatros de ópera era importante, especialmente para aqueles que investiam largas somas montando as companhias líricas. No entanto, um teatro cheio não significava, necessariamente, lucro para o empresário, uma vez que era praxe distribuir gratuitamente um número de ingressos para autoridades, vigilância policial, cortesias para jornalistas²¹⁸ Quando ocorreu a trágica morte do maestro e empresário Marino Mancinelli, evidenciava-se que “uma terça parte dos bilhetes tinha sido dada gratuitamente a varias pessoas ou estabelecimentos e entre elles a imposição de se encher o teatro com os professores e discipulos do instituto nacional de musica”.²¹⁹ Empresários podiam dispor ainda de ingressos gratuitos destinados à claque, uma forma não muito bem vista de adquirir aplausos, pretendendo induzir críticos e o público a avaliar positivamente os artistas e garantir uma boa propaganda nos jornais.

A claque consistia num recurso bastante usado, tanto para atrair público, quanto para difamar uma companhia. De acordo com o que registraram os periódicos, seriam mais comuns as claques do primeiro tipo, especialmente aquelas organizadas no meio das galerias. Há relatos que mencionam a organização de vaias ou pateadas.²²⁰ Um deles diz respeito ao Sindicato Lyrico, alvo desse tipo de manifestação orquestrada por opositores:²²¹

Nos outros annos, tudo se limita a uma ou duas vaias a este ou aquelle artista, vaias, aliás, não preparadas. Este anno, não: os eternos demolidores, aos quaes não dou a honra de chamar meus inimigos, recorreram aos processos os mais baixos e os mais vis. [...] A da *Carmen* foi preparada com carinho: um facto o demonstrará. Findo o primeiro acto, um individuo mal trajado,

²¹⁵ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 ago. 1893, p. 2.

²¹⁶ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 set. 1903, p. 3.

²¹⁷ Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 set. 1913, p. 5.

²¹⁸ GATINHO. Chronica. *Don Quixote*, 03 ago. 1901, p. 2.

²¹⁹ Mancinelli. *O Paiz*, 05 set. 1894, p. 1.

²²⁰ GUANABARINO, O. Saint-Saëns. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jul. 1899, p. 2.

²²¹ Companhia lyrica. *A Notícia*, 21 e 22 ago. 1905, p. 2.

que estava nas galerias, aproximou-se de uma assignante de primeira fila e fez-lhe esta pergunta que prova o seu grão de cultura: “Póde indicar-me quem é o sindicato?” O assignante olhou-o admirado e retorquiu-lhe: “Para que quer saber-o?” “É que mandaram-me aqui para vaiar o Sindicato”. Na quarta representação do *Lohengrin*, terminado o terceiro acto, quando o publico se ia retirar, chamaram o tenor Giraud, que teve nessa opera talvez o seu maior triumpho e vaiaram-no.²²²

Guanabario, em contraposição à alegação de Castro, acusava o Sindicato de ter contratado uma claque, instalada nas galerias, com o intuito de aplaudir os artistas.²²³ De acordo com o crítico do jornal *O Paiz*, a referida claque podia ser identificada pelos “grupos de gente mal vestida, sem gravata, que entram para o Lyrico em formatura, sem bilhetes”.²²⁴ Diante das constantes reclamações em outros anos e da polêmica verificada em 1905, não temos como ter certeza se a reclamação de Luiz de Castro ou a acusação de Guanabario realmente procediam. Tipos mais comuns de sabotagem eram as propagandas negativas feitas a companhias líricas, antes de suas estreias,²²⁵ como vimos em capítulo anterior. Já a contratação de claque para aplaudir uma companhia ou um artista consistia em um dos vários artifícios ao alcance dos empresários, cujo intuito era o de influenciar a avaliação do público e da crítica positivamente: “Quem conhece o publico fluminense, intolerante em materia de claque no theatro Lyrico, e refractario a qualquer imposição autoritaria, sabe perfeitamente que o applauso só lhe póde ser arrancado pelo merecimento do artista ou pela sympathia”.²²⁶ Dizia Guanabario que o repúdio à claque era uma tradição do público do Lyrico.²²⁷ Essa estratégia era considerada uma trapaça que objetivava ludibriar o público mais desavisado: “a *claque* é a isca dos empregados; é a locomotiva que arrasta aquelle enorme comboio. Os brasileiros, em regra, são preguiçosos e no theatro é preciso que a *claque* desperte a vontade de applaudir”.²²⁸ Os críticos abominavam essa prática e logo que alguma evidência se apresentava nesse sentido, os jornais acusavam ferozmente o empresário. Foram várias ocasiões relatadas pelos jornais. Em 1904, Guanabario apelou para que

²²² CASTRO, L. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Noticias*, 24 out. 1905, p. 5.

²²³ GUANABARINO, O. Tosca, opera em tres actos, de Puccini, Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 ago. 1905, p. 2; Theatro Lyrico – Werther, drama lyrico, em tres actos e cinco quadros, de Massenet. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 ago. 1905, p. 2; GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1905, p. 2; GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1905, p. 2; GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1905, p. 2.

²²⁴ GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1905, p. 2.

²²⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1902, p. 2.

²²⁶ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 jul. 1897, p. 2.

²²⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1902, p. 2.

²²⁸ CARINO. Visita aos theatros. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 ago. 1905, p. 2.

fossem proibidas as claques nas galerias, local “onde se conserva a tradição de juizes justos e imparciaes”.²²⁹ Em 1911, um cronista levantou suspeita da existência de claque no Municipal, a partir da observação da entrada de um grupo de “convidados da empresa”:

Logo ao chegarmos ao Municipal vimos uma onda de “convidados da empreza” (mais de cincoenta) que, guiados por um dos secretarios da empreza, foram aboletar-se nas galerias. Havia portanto qualquer coisa de anormal sobre o desempenho, pois que bons artistas seguros dos seus papeis, não precisam de “claque”.²³⁰

Como depreendemos da leitura do trecho acima, a contratação, pelos empresários, de pessoas para aplaudir podia ter resultado inverso, sendo interpretado como um sinal de que a companhia não contava com bons elementos. Nesse sentido, nem sempre essa era uma boa estratégia, sobretudo quando a artimanha era descoberta e trazida a público. Tal impressão era compartilhada por Guanabarino, que teceu o seguinte comentário acerca da claque contratada pela companhia De Mattia em 1895:

Mas a empreza, que conhecia melhor do que todos, os elementos que ia por em acção perante o publico, que se assenhoreara de quasi toda a lotação do S. Pedro, tratou de garantir aos seus artistas a gloria ephemera de umas ovações dirigidas e arrastadas por uma claque inhabil [...].²³¹

A claque poderia ser útil em meio a um público desavisado, e menos eficaz num meio conhecedor da ópera. Apesar de alguns cronistas ressaltarem que o público era nos teatros o “supremo juiz”,²³² o “mais autorizado juiz”,²³³ certamente era esta uma generalização um tanto exagerada. Guanabarino, crítico de relevância naquele período, costumava definir o público como “um tribunal que não erra nunca, nem se engana, porque a sua lei é o proprio instincto e a sua sentença a voz da emoção”.²³⁴ Ele seria

²²⁹ GUANABARINO, O. Manon Lescaut, opera de Puccini, pela companhia lyrica da empreza Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 ago. 1904, p. 2.

²³⁰ Theatro Municipal. Theatros. *O Século*, 27 jul. 1911, p. 3.

²³¹ GUANABARINO, O. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1895, p. 2.

²³² Un ballo in maschera. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 maio 1896, p. 3; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1901, p. 3; GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1905, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Aida, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 set. 1909, p. 3.

²³³ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jun. 1897, p. 2.

²³⁴ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 maio 1899, p. 2. Há ainda outra resenha em que o crítico se refere ao auditório como um tribunal: GUANABARINO, O. Aida. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jul. 1893, p. 2.

também, de acordo com o mesmo autor, “o grande crítico que não se engana nunca no seu juízo”,²³⁵ e que as companhias eram avaliadas no palco, pelo público.²³⁶

Havia, porém, visões contraditórias sobre os frequentadores dos espetáculos líricos. Por um lado, cronistas e críticos realçavam que o público carioca era exigente e conhecedor do que era bom:²³⁷ “o publico sabe alvaliar [sic] do que ouve, e, em consequência, punir ou premiar”;²³⁸ “a nossa platéia costuma aproveitar os momentos de applaudir”;²³⁹ “a platéia do Rio de Janeiro, tradicionalmente [é] conhecida como exigente e violenta nas suas manifestações”;²⁴⁰ “exigente e entendido publico fluminense”;²⁴¹ “os frequentadores do Lyrico estão perfeitamente aptos a compreender as mais complicadas partituras”.²⁴² Por vezes, iam até mais longe, ressaltando que a fama de exigente do público carioca era reconhecida inclusive no exterior.²⁴³ Outras vezes, mais comedidos, afirmavam que a população do Rio de Janeiro “sem verdadeira educação artistica, sempre mostrou muita paixão pelas companhias lyricas”²⁴⁴ ou que o público seria “tão indulgente em geral, se mostra entretanto de uma exigencia extraordinaria, excessiva e, digamos, illogica em se tratando de companhias lyricas”²⁴⁵ e até “caprichoso, inconstante e voluvel”.²⁴⁶ Levado pelos sentimentos que afloram perante a música, o público aplaude o que compreende,²⁴⁷ o que lhe desperta a emoção, não fazendo, assim, um juízo cujo critério estava estabelecido a partir de métodos científicos e racionais. Teria, pois, afeto aos cantores, sobretudo aqueles com vozes cheias e os *virtuosi* (cantores com grande habilidade em partes de agilidade, como

²³⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 ago. 1900, p. 2.

²³⁶ GUANABARINO, O. Theatro Muncioal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jun. 1910, p. 3.

²³⁷ STEPPLE, H. Condor. Publicações a pedido. *Jornal do Commercio*, 13 ago. 1891, p. 5; GUANABARINO, O. Favorita. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 out. 1892, p. 2; Hernani. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul 1894, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1895, p. 3; GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jun. 1897, p. 2; GIL. Cyclo-Miguez. Musica. *Don Quixote*, 26 jun. 1897, p. 3; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 ago. 1901, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1902, p. 2; Parque Fluminense. *O Malho*, 30 maio 1903, p. 6; Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1907, p. 5.

²³⁸ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 26 set. 1891, p. 2.

²³⁹ Theatro Lyrico. *Diario de Noticias*, 03 out. 1892, p. 1.

²⁴⁰ GUANABARINO, O. Rigoletto. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 jul. 1894, p. 2.

²⁴¹ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 maio 1900, p. 3.

²⁴² Mestres Cantores. *A Noticia*, 11 e 12 ago. 1905, p. 3.

²⁴³ Edoardo Mascheroni ed Emma Carelli. *Rua do Ouvidor*, 01 e 03 out. 1903, p. 6; A Companhia Lyrica. No Carlos Gomes. *Gazeta de Noticias*, 03 out. 1907, p. 2.

²⁴⁴ G. M. A proposito do Theatro Lyrico. Folhetim do Jornal do Commercio. *Jornal do Commercio*, 09 ago. 1891, p. 1.

²⁴⁵ A proposito da estação de Opera. *A Noticia*, 02 e 03 maio 1910, p. 1.

²⁴⁶ CASTRO, L. Germania. Notas de Musica. *A Noticia*, 27 e 28 jun. 1910, p. 2.

²⁴⁷ MARCELLO. A Semana. *O Paiz*, 03 out. 1892, p. 1; La Boheme. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 jul. 1897, p. 2; GUANABARINO, O. Bohême. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jul. 1897, p. 2.

coloraturas, e notas agudas)²⁴⁸ deixando em segundo plano orquestra e coros, de forma que, quando estes eram aplaudidos, os cronistas apontavam para a evolução da educação artística do povo.²⁴⁹ Havia ainda o discurso de que esse mesmo público precisava aprender a apreciar a ópera, se mostrando em certa medida despreparado, ignorante, com educação musical insuficiente,²⁵⁰ mal educada para a arte.²⁵¹ Tal discurso nos parece revelar o descontentamento da elite intelectual atuante na imprensa em relação à realidade da sociedade brasileira, que seria pouco civilizada, nos parâmetros civilizacionais europeus. Por isso a necessidade que as companhias líricas, principalmente as populares, assumissem uma função educadora no escopo do projeto (ou projetos) civilizador que se impunha naquele momento. Assim, agradar ao público era o objetivo das companhias líricas de maneira geral,²⁵² mas sua tarefa, na visão de intelectuais ligados às artes atuantes nos jornais, deveria ser mais ampla, de forma a tornar acessível novas formas de arte tidas como elevadas, ao mesmo tempo em que rechaçava, aos poucos – ou imediatamente, para os mais radicais –, costumes e gostos considerados ultrapassados.

Outra característica do público carioca era sua preferência – ou exigência – por óperas diferentes a cada noite.²⁵³ Nesse quesito, não havia diferenças entre companhias líricas populares e de primeira ordem.²⁵⁴ Exceções eram admitidas, sobretudo quando uma companhia alcançava grande sucesso e precisava repetir récitas para atender ao

²⁴⁸ GUANABARINO, O. Aída. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 ago. 1892, p. 2; Hernani. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1894, p. 2; Theatro Lyrico. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 14 nov. 1895, p. 2; Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 nov. 1895, p. 3.

²⁴⁹ Africana. Companhia lyrica italiana. Folhetim. *Gazeta da Tarde*, 29 jul. 1891, p. 2.

²⁵⁰ GUANABARINO, O. Aída. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 22 jun. 1889, p. 2; Lucrecia Borgia. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 nov. 1894, p. 2; Theatro Lyrico. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 01 nov. 1895, p. 3; Theatro Lyrico. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 11 nov. 1895, p. 3.

²⁵¹ AZEVEDO, A. O Theatro Municipal. *O Paiz*, 17 out. 1904, p. 1.

²⁵² Companhia lyrica de 1889. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 03 fev. 1889, p. 2; AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 06 dez. 1895, p. 1; PARLAGRECO, C. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jul. 1896, p. 2; Theatros. *A Estação (Suplemento Litterario)*, 30 nov. 1896, p. 182; Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 set. 1898, p. 2; Sindicato Lyrico Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 maio 1905, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – O Guarany, pela companhia lyrica da empreza L. Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 30 abr. 1906, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Manon Lescaut, de Puccini, e Rigoletto, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1908, p. 2; Theatro S. Pedro – Manon Lescaut, opera em quatro actos, de Massenet. Primeiras representações. *O Paiz*, 14 out. 1908, p. 5.

²⁵³ Hernani. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1894, p. 2.

²⁵⁴ GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jun. 1897, p. 2; Companhia lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 fev. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1901, p. 2; Iris, opera em 3 actos, libreto de Illica, musica de Mascagni, cantada ante-hontem no Lyrico pela companhia da empreza Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 25 set. 1903, p. 1; JOHN. A companhia Lyrica. Passeios e Visitas. *A Notícia*, 20 e 21 jul. 1905, p. 2; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1905, p. 2; CASTRO, L. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Noticias*, 24 out. 1905, p. 5.

público que não conseguira ingressos,²⁵⁵ ou quando era a própria audiência quem solicitava a repetição de alguma ópera.²⁵⁶ Tal imposição do público gerava uma série de consequências negativas, como o encarecimento das companhias, a estafa do pessoal artístico, a montagem deficiente e atropelada das óperas²⁵⁷ e a menor disposição dos empresários em levar óperas novas aos palcos. As novidades representavam, além disso, grande risco aos empresários, uma vez que óperas do novo repertório eram abandonadas pela audiência no Rio de Janeiro logo após sua estreia.²⁵⁸ A explicação de cronistas e críticos para esse fenômeno era que, por se tratarem de composições que envolviam uma nova estética, influenciada principalmente pela revolução promovida por Wagner ainda no século XIX, tais óperas necessitavam de mais audições para serem compreendidas.²⁵⁹ Com um público avesso à ideia de pagar várias vezes pelo mesmo espetáculo em uma temporada, há certa razão na relutância dos empresários em trazer novo repertório ao Rio de Janeiro. Mesmo assim, a duras penas, óperas novas foram gradativamente sendo incorporadas ao repertório das companhias líricas. Foi o que teria acontecido com a *Manon Lescaut*, de Puccini,²⁶⁰ que conseguiu, mais tarde, ingressar no repertório regular das companhias líricas, conquistando o público fluminense. Já *Tristão e Isolda*, de Wagner, em sua segunda récita, foi cantada para um teatro praticamente vazio.²⁶¹

Outro grande risco era a apresentação das óperas de Wagner, que ainda encontravam certa resistência entre os frequentadores dos teatros líricos da capital da República. As dificuldades do público diante das peças do maestro alemão eram inúmeras, desde a incerteza quanto ao momento de aplaudir²⁶² – as óperas wagnerianas, da forma como foram concebidas por seu autor, não davam ensejos claros à audiência de quando se manifestar –, até seu tipo de composição que, segundo os críticos,

²⁵⁵ Filha do Regimento – Cavalleria. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 set. 1894, p. 2.

²⁵⁶ Temporada lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 abr. 1903, p. 2.

²⁵⁷ GUANABARINO, O. O Guarany, opera em 4 actos, de Carlos Gomes, pela companhia lyrica da empresa Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 set. 1904, p. 2.

²⁵⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 set. 1902, p. 2; TIC-TAC. O Sindicato. Casos & Cousas. *Gazeta de Notícias*, 27 out. 1905, p. 1.

²⁵⁹ GUANABARINO, O. Otello. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 25 ago. 1889, p. 2; Lamentavel occurrencia. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Manon. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1897, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 out. 1902, p. 2; Theatro S. Pedro – La Wally, opera em quatro actos, de Catalani. Primeiras representações. *O Paiz*, 08 out. 1908, p. 2.

²⁶⁰ GUANABARINO, O. Manon Lescaut. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1893, p. 2.

²⁶¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – La Gioconda, de Ponchielli. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jun. 1910, p. 4.

²⁶² GUANABARINO, O. Tannhäuser. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 out. 1892, p. 2.

demandavam do público maior atenção e, não raro, mais audições.²⁶³ As óperas de Wagner serviram, em muitos momentos, para os cronistas distinguirem os “iniciados”²⁶⁴ do restante do público. Este se guiaria pelas emoções despertadas pela música,²⁶⁵ de forma que seu critério para avaliar uma apresentação era, majoritariamente, subjetivo: “Nesse momento, só a impressão subjetiva pôde ser analysada e é esse o unico criterio do publico no seu julgamento em materia musical”.²⁶⁶ Era nesse ponto que, ao contrário de outras vezes, o público era tomado como injusto²⁶⁷ em sua avaliação, por não considerar aspectos técnicos relativos à qualidade dos artistas; e volúvel,²⁶⁸ preferindo as demonstrações de virtuosidade²⁶⁹ ao conjunto sóbrio e harmônico que marcava a música wagneriana e outras influenciadas pelo maestro alemão. Ao nos defrontarmos com explícitas contradições dos críticos, mesmo daqueles mais experientes, percebemos que não era só o auditório que usava critérios subjetivos em sua apreciação. Guanabarino, poeticamente, teria declarado em uma de suas críticas: “Estranha arte, a musica, perante a qual pagamos com palmas as lagrimas que nos são arrancadas do coração!”²⁷⁰

A grande questão que envolvia as óperas do maestro alemão era que, da mesma forma que os concertos, que não conseguiam chamar um público suficiente na cidade²⁷¹ – a menos que este fosse comandado por uma celebridade, como Camille Saint-Saëns²⁷²

²⁶³ Theatro Lyrico. *Diario de Noticias*, 03 out. 1892, p. 1.

²⁶⁴ Ernani. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 out. 1896, p. 3.

²⁶⁵ GUANABARINO, O. Otello. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 25 ago. 1889, p. 2; Ernani. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 out. 1896, p. 3.

²⁶⁶ GUANABARINO, O. Gioconda. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 maio 1896, p. 3.

²⁶⁷ Africana. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 30 jul. 1891, p. 2; Theatros. *Jornal do Commercio*, 02 ago. 1891, p. 2; Carmen. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 maio 1896, p. 2; S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jun. 1896, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 ago. 1901, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1901, p. 3; AZEVEDO, A. O theatro. *A Noticia*, 10 e 11 ago. 1905, p. 3; AZEVEDO, A. O theatro. *A Noticia*, 17 e 18 ago. 1905, p. 3.

²⁶⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1895, p. 3; CASTRO, L. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Noticias*, 24 out. 1905, p. 5.

²⁶⁹ FONSECA, C. A uma cantora. *O Paiz*, 21 ago. 1893, p. 1; Companhia Sansone. Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 nov. 1893, p. 2;

²⁷⁰ GUANABARINO, O. Livia Berlendi. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 ago. 1900, p. 2.

²⁷¹ TORRES, D. Musica. *Revista Illustrada*, jul. 1890, p. 3; Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 09 jul. 1891, p. 1; SONORO, J. Musica e Dansa. *A Semana*, 09 set. 1893, p. 5; AZEVEDO, A. O theatro. *A Noticia*, 04 e 05 jun. 1896, p. 3; CASTRO, L. A Antonio Arroyo. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 11 jan. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Centro Artistico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 out. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Artémis. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 out. 1898, p. 2.

²⁷² O compositor francês esteve por duas vezes no Rio de Janeiro nesse período. A primeira, em 1899, quando deu alguns concertos para os quais, segundo um cronista, o público ouviu com “atenção religiosa” (GUANABARINO, O. Saint-Saëns. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jun. 1899, p. 2.). A segunda ocasião deu-se em 1904, fazendo um único concerto, em homenagem ao público fluminense. (GUANABARINO, O. Concerto Saint-Saëns. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 set. 1904, p. 2.)

– a música wagneriana era tida como um atestado do desenvolvimento intelectual e artístico dos frequentadores de ópera:²⁷³

Contrariamente ao que pensam aquelles que decretaram a ignorancia do nosso publico, e proclamaram a incompetencia e incapacidade delle para comprehender Ricardo Wagner, tivemos a satisfação de verificar nesse complexo documento humano que se chama publico do theatro, o adiantamento e o progresso da educação musical do nosso povo.²⁷⁴

Além disso, percebemos pela citação acima a atribuição dada ao teatro como civilizador. De fato, essa questão é colocada em diversas passagens, apresentando a força atribuída a essa forma artística na formação do gosto do público. O teatro era compreendido como o local onde a educação podia se fazer pela prática, pelo contato direto com obras consideradas elevadas, acostumando a audiência a um tipo de espetáculo que não só viesse a proporcionar um entretenimento, mas também incutir valores intelectuais, da contemplação e da atenção a uma música complexa, como a de Wagner.

As companhias de primeira ordem eram aquelas que traziam as novidades de repertório para a cidade. As populares se ocupavam de dar óperas já conhecidas e do gosto dos frequentadores. Algumas dessas companhias conseguiram, por sua qualidade ou por falta de teatros disponíveis, levar seus espetáculos às principais casas de espetáculo. Uma delas foi a companhia de Luigi Billoro, que fez temporada no Rio de Janeiro em 1906. Tendo surpreendido a todos por seu conjunto de artistas de pouca fama, mas grande talento, a alta classe da cidade pediu ao empresário que oferecesse récitas em teatro mais apropriado à frequência da elite. Isso se deu porque, segundo João do Rio, havia “no Rio cavalheiros que se julgariam deshonrados ao entrar num theatrinho da rua do Espirito-Santo”.²⁷⁵ Outro caso de companhia de segunda ordem a se apresentar no Lyrico ocorreu em 1895, quando a companhia popular de Giovanni Sansone, excepcionalmente, teve que se alojar naquele teatro. A qualidade da companhia agradou, a despeito dos nomes desconhecidos,²⁷⁶ fazendo afluir ao teatro figuras ilustres da sociedade, como o presidente Prudente de Moraes (1894-1898).

Embora fossem frequentados pela elite do Rio de Janeiro, os grandes teatros também recebiam estudantes, militares, pequenos comerciantes e outros membros da

²⁷³ GUANABARINO, O. Lohengrin. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 ago. 1893, p. 2.

²⁷⁴ Lohengrin. *O Tempo*, 06 ago. 1894, p. 1.

²⁷⁵ RIO, J. O mez no theatro. *Kósmos*, set. 1904, p. 14.

²⁷⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1895, p. 3.

classe média carioca nos assentos menos prestigiosos da sala de espetáculos, nas galerias, ao alto, distantes dos privilegiados frequentadores dos camarotes e cadeiras, ou nas récitas populares. Para estes, segundo João do Rio, o Lyrico consistia na “coqueluche esthetica” do carioca. Inaugurado o Municipal, este viraria o ponto de encontro da elite fluminense, rebaixando o São Pedro nas preferências da alta sociedade: “o S. Pedro de Alcantara não está nos limites theatraes frequentados pelos ‘trezentos’. Preferem o Lyrico e agora, o Municipal”.²⁷⁷

Podemos afirmar, dessa forma, que o público que ia aos grandes teatros era bastante diversificado, no que tange aos aspectos econômicos e sociais. A sala de espetáculos dividia a audiência de acordo com sua situação financeira e seu *status* social. Os “ricos e figurões”²⁷⁸ adquiriam assinaturas para as temporadas inteiras nos caros e luxuosos camarotes de primeira classe, de onde assistiam aos espetáculos as “famílias e cavalheiros da nossa melhor sociedade”.²⁷⁹ Os assinantes eram os mantenedores das companhias líricas²⁸⁰ e, em certas ocasiões, pressionavam os empresários a atender suas demandas²⁸¹ em vários aspectos,²⁸² inclusive no que tangia ao repertório²⁸³ e a artistas.²⁸⁴ Os jornais, nesses casos, eram os intermediários entre público e empresa, recebendo e publicando comunicados de ambos os lados.

Os empresários dependiam dos assinantes, uma vez que o pagamento prévio de lugares para as récitas garantia os recursos iniciais para a montagem da companhia lírica, de forma que, sem assinantes, a temporada lírica não acontecia. Em 1895, uma companhia lírica anunciada foi cancelada, em virtude da falta de assinantes: “o Sr. Freitas Brito, representante da empresa Freitas Brito & C., declara renunciar á idéa de trazer a promettida companhia lyrica, attendendo á insufficiencia de assignaturas”.²⁸⁵ Já a grande procura por assinaturas era promessa de grande temporada.²⁸⁶ Os empresários

²⁷⁷ A vida artistica. *Fon-Fon!* 19 jun. 1909, p. 11.

²⁷⁸ GATINHO. Chronica. *Don Quixote*, 03 ago. 1901, p. 2.

²⁷⁹ Parque Fluminense. *A Noticia*, 17 e 18 abr. 1903, p. 3.

²⁸⁰ Theatros. *Jornal do Commercio*, 02 ago. 1891, p. 2; JOHN. A companhia lyrica. Passeios e Visitas. *A Noticia*, 20 e 21 jul. 1905, p. 2.

²⁸¹ CASTRO, L. Tournée Titta Ruffo – Rigoletto. Notas de Musica. *A Noticia*, 04 e 05 out. 1910, p. 3.

²⁸² Theatro Lyrico. Publicações a pedido. *Jornal do Commercio*, 06 ago. 1891, p. 3; Theatro Lyrico. Secção Livre. *O Paiz*, 09 set. 1891, p. 2; Empresa Ferrari. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 ago. 1893, p. 2;

²⁸³ Chronica Semanal. Traços e rascunhos. *O Paiz*, 29 jul. 1889, p. 1; Theatro Lyrico. *O Paiz*, 07 out. 1892, p. 4.

²⁸⁴ Theatro Lyrico. Secção de Cartas. *O Paiz*, 07 ago. 1891, p. 3; Theatro S. Pedro – Boheme, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 set. 1909, p. 5.

²⁸⁵ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 maio 1895, p. 3.

²⁸⁶ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 maio 1897, 2; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 mar. 1898, p. 2; Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 mar. 1899, p. 2; Companhia lyrica.

mais zelosos de seus negócios consultavam os assinantes acerca de redução de preços,²⁸⁷ restituíam os valores pagos em casos de não cumprimento da récita anunciada,²⁸⁸ buscavam privilegiá-los em detrimento das demandas dos artistas,²⁸⁹ bem como procuravam estratégias para atrair este seletto público.²⁹⁰ Contudo, nem sempre os assinantes foram de fato privilegiados e, não raro, eram as principais vítimas quando os empresários não cumpriam com toda a temporada. Foi o caso da temporada de 1893, quando a companhia de Luigi Ducci fugiu da cidade em decorrência da Revolta da Armada:

Não ha esperança dos assignantes do Lyrico recobrem o seu dinheiro. A companhia está definitivamente dissolvida; para esse fim foram habilmente aproveitadas as anormaes condições politicas da nossa capital, parecendo que nos contratos dos artistas vêm mencionadas as lutas civis como causas possiveis de rescisão de escriptura, sem pagamento de multa. Não sabemos, porém, se no contrato que o Sr. Ducci fez com os assignantes vem expressa a clausula de, em tal caso, esse senhor ficar com o dinheiro dos assignantes, embora não cumpra aquillo a que se obrigou. Deve vir; porque do contrario já alguns assignantes se haveriam lembrado de lhe mandar embargar os scenarios e guarda-roupa.²⁹¹

Outro caso semelhante ocorreu em 1903, quando Sansone fugiu antes de terminada a série de espetáculos prometida. Anos mais tarde, com o Theatro Municipal em funcionamento, o contrato estabelecido entre a empresa teatral responsável pelos espetáculos e a prefeitura iria ter como um dos objetivos garantir o respeito aos direitos do público.²⁹²

Possuir uma assinatura era quesito que ratificava a posição social da família.²⁹³ Um cronista atestava, em 1910, que os assinantes do Municipal eram a elite da sociedade fluminense.²⁹⁴ Na lista de assinantes, constavam nomes das famílias tradicionais cariocas e da política nacional, que adquiriam com antecedência seus

Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 abr. 1900, p. 3; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 abr. 1900, p. 3; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1909, p. 4.

²⁸⁷ Companhia Ducci. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 ago. 1893, p. 2.

²⁸⁸ Lamentavel occurencia. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1893, p. 2.

²⁸⁹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 out. 1900, p. 2; Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1901, p. 3.

²⁹⁰ Companhia Lyrica. *A Noticia*, 02 e 03 jun. 1905, p. 2.

²⁹¹ Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 set. 1893, p. 2.

²⁹² Theatro Municipal. *O Paiz*, 01 maio 1913, p. 17.

²⁹³ No livro “Os miseráveis”, Victor Hugo faz menção à relação entre ascensão social e a aquisição de camarote no teatro. Cf. HUGO, V. *Os miseráveis*. V. 2. São Paulo: Martin Claret, 2007, p. 571.

²⁹⁴ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jul. 1910, p. 5.

lugares nos camarotes do teatro.²⁹⁵ Essas acomodações, além de oferecer espaço para as famílias desfrutarem as apresentações em conjunto, em recinto exclusivo e separado dos demais, e de proporcionarem uma visão do palco igualmente privilegiada, consistiam em verdadeiras vitrines em que a alta sociedade podia mostrar suas posses por meio de suas roupas e joias, alimentando fartamente os jornalistas que, na manhã seguinte, iriam compor seus textos: “Eram tantas as lindas e riquíssimas *toilettes* que vimos através do nosso binóculo que não podemos deixar de destacar dentre ellas as seguintes”. E seguia-se a descrição, em francês: “Primeira ordem E. 3. – Mme Paulo Frontin. Très distingue et indiscriptible”.²⁹⁶ Os camarotes eram o lugar onde se alojavam, ainda, as autoridades. Nos tempos do império, D. Pedro II frequentava um camarote exclusivo nos teatros Lyrico (então denominado Imperial Theatro D. Pedro II) e no São Pedro de Alcântara, e, durante os intervalos, tomava sua canja, ocasiões pitorescas que seriam retomadas pelas páginas dos jornais²⁹⁷ e também pelo texto de Luís Edmundo.²⁹⁸ No decorrer dos últimos meses do período monárquico, o imperador e sua família compareciam com certa frequência aos espetáculos de ópera, atraindo grande público para as récitas. Certamente, a presença da Família Real atraía o público, que desfrutava assim da presença de S. Majestade,²⁹⁹ assim como os artistas sentiam-se honrados quando eram prestigiados pelo soberano em pessoa.³⁰⁰

Com a Proclamação da República, o camarote real tornou-se presidencial, embora, segundo Vanda Bellard Freire, tenha-se perdido em parte o significado simbólico da presença da corte. De acordo com a autora, que estudou a ópera no Rio de Janeiro durante o século XIX, especialmente no período do Segundo Reinado, a presença do D. Pedro II e sua família às óperas reforçava a figura do imperador, que costumava fazer suas raras aparições públicas nessas ocasiões. Dava-se, então, uma relação recíproca entre a ópera e o império,³⁰¹ de forma que, conforme conclui Freire: “A ópera, que teve forte uso emblemático pelo poder monárquico, entrou em decadência juntamente com o declínio do regime monárquico e com a chegada dos primeiros

²⁹⁵ Companhia Lyrica. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 09 abr. 1889, p. 2; Estação Lyrica. *Jornal do Commercio*, 07 jul. 1891, p. 2.

²⁹⁶ Lohengrin. Theatro Lyrico. *Correio da Tarde*, 08 ago. 1894, p. 2.

²⁹⁷ FIGARO. Coisas da semana. *O Paiz*, 06 set. 1897, p. 1.

²⁹⁸ EDMUNDO. op. cit., p. 266.

²⁹⁹ S. M. O Imperador. *O Paiz*, 20 jul. 1889, p. 1; GUANABARINO, O. Carlos Gomes. *Diversões. O Paiz*, 16 set. 1889, p. 2.

³⁰⁰ GUANABARINO, O. Favorita. Companhia Lyrica Italiana. *Diversões. O Paiz*, 19 jul. 1889, p. 2.

³⁰¹ FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 48.

tempos da República, produzindo e expressando, gradativamente, novos significados”.³⁰²

A presença de autoridades republicanas podia ser menor – algo que não temos como afirmar com certeza, pois dependeríamos de uma análise de ambos os períodos para aferirmos tal percepção –, mas não era inexistente. Em 1890, ano em que não há registro de apresentações de ópera por companhias líricas no Rio de Janeiro, Deodoro da Fonseca esteve presente a um concerto.³⁰³ No ano seguinte, noticiou-se a presença do presidente na estreia carioca da ópera *Condor*, do brasileiro Carlos Gomes.³⁰⁴ Em 1892, o presidente Floriano Peixoto compareceu a algumas apresentações.³⁰⁵ Contudo, sua popularidade parecia não ser das melhores, tendo em vista que, ao contrário do que costumava suceder ao Imperador, naquela ocasião a presença do chefe de estado não se revertera em afluência de público à récita.³⁰⁶ Os convites aos presidentes eram, algumas vezes – senão todas –, feitos pelos empresários, que iam em pessoa solicitar a presença de tão importante personalidade. Em 1893, no dia em que eclodia a Revolta da Armada no Rio de Janeiro, Peixoto era aguardado na récita de gala de sete de setembro, tendo sido convidado pessoalmente pelo empresário Luigi Ducci, poucos dias antes.³⁰⁷ Geralmente, a expectativa da presença de tal autoridade era ensejo para apresentações de gala, em que o público deveria obrigatoriamente dispor de seus melhores trajes para comparecer ao teatro.³⁰⁸ Em 1903, quando a famosa cantora Haricléé Darclée se apresentou na capital, o Presidente à época, Rodrigues Alves, esteve por duas vezes em récitas da soprano.³⁰⁹ Em 1905, foi a uma récita da *Bohème*, de Puccini.³¹⁰ Seu antecessor, Campos Sales, foi visto no camarote presidencial em 1901, em apresentação dessa mesma ópera³¹¹ e, dias depois, na récita de gala em homenagem à independência, com o *Guarany*.³¹² Em 1907, os jornais *O Paiz* e a *Gazeta de Notícias* registraram a presença de Afonso Pena e de sua família dentre os presentes em alguns espetáculos.³¹³

³⁰² Idem, p. 95-96.

³⁰³ GUANABARINO, O. Concertos populares. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 abr. 1890, p. 2.

³⁰⁴ *Condor*. *O Paiz*, 17 set. 1891, p. 2.

³⁰⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 set. 1892, p. 2.

³⁰⁶ GUANABARINO, O. Espectaculo de gala. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 nov. 1892, p. 2.

³⁰⁷ Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 set. 1893, p. 2.

³⁰⁸ X. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1900, p. 2.

³⁰⁹ Na platéia e nos bastidores. Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 16 out. 1903, p. 2; Na sala e nos bastidores. Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 18 out. 1903, p. 2.

³¹⁰ Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1905, p. 2.

³¹¹ No Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1901, p. 2.

³¹² Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 set. 1901, p. 2.

³¹³ Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 maio 1907, p. 5; A estréia. Theatro Lyrico. *Gazeta de Notícias*, 05 set. 1907, p.1; No Lyrico. *Gazeta de Notícias*, 14 set. 1907, p. 2.

Ocasões solenes, como recepções a presidentes estrangeiros, eram frequentemente adornadas com uma ópera, se houvesse na cidade alguma companhia lírica de qualidade. Em 1899, uma multidão teria se aglomerado na porta do teatro para ver a chegada dos presidentes do Brasil e Argentina à récita de gala.³¹⁴ Em 1910, em outra visita de um chefe de estado argentino, uma récita de gala foi dada pela companhia lírica que ocupava o Municipal.³¹⁵ A inauguração do Theatro Municipal, em 1909, teria sido outra ocasião dessas, acumulando grande multidão que foi assistir, da rua, o desfile de carros e carruagens chegando à porta do imponente prédio.³¹⁶

Outras autoridades dos vários escalões da República e de outros poderes também eram frequentes à ópera. Rui Barbosa, por exemplo, costumava comparecer mais ao Lyrico do que ao Senado, conforme afirmava maliciosamente um jornal.³¹⁷ O Barão do Rio Branco aparece dentre os frequentadores do mesmo teatro em 1907, na estreia da companhia lírica Ciacchi.³¹⁸ Hermes da Fonseca, muito antes de se tornar presidente, foi visto no benefício do tenor GabrieleSCO, em 1891.³¹⁹ Quando presidente, frequentou algumas vezes o Municipal em dias de ópera, assim como outros senadores,³²⁰ e prometera assistir a uma apresentação da companhia infantil, em 1911.³²¹ Não sabemos, no entanto, se a promessa se cumprira, uma vez que, nos parece, intenções desse tipo nem sempre davam garantia da notória presença.³²²

A despeito da presença ou não de políticos e autoridades, era comum que os homens, nos intervalos das óperas, fizessem “muita política”, uma indicação de que figuras proeminentes do estado se encontravam nos teatros e tratavam de assuntos alheios à ópera. Apesar de a política ter sido assunto em intervalos, o público em geral preferia a ópera, conforme demonstra um cronista: “A grande novidade dos últimos quinze dias não foi o assassinato do rei da Itália; [...]; não foi a lei do divórcio, voltada em segunda discussão pelo Senado; a grande novidade dos últimos dias foi [...] a estreia da companhia lírica”,³²³ e uma ilustração da *Revista Illustrada*, de julho de 1891, da qual apresentamos um pequeno recorte no Anexo VII.

³¹⁴ O espectáculo no Lyrico. *O Paiz*, 10 ago. 1899, p. 1.

³¹⁵ Theatro S. Pedro – Iris, opera em tres actos, de Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 ago. 1910, p. 6.

³¹⁶ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – a inauguração. *O Paiz*, 15 jul. 1909, p. 2.

³¹⁷ Reclame parlamentar. *Gazeta de Noticias*, 02 out. 1891, p. 1.

³¹⁸ A estréia. Theatro Lyrico. *Gazeta de Noticias*, 05 set. 1907, p.1.

³¹⁹ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 02 out. 1891, p. 2.

³²⁰ A opera “Artemis”. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 nov. 1910, p. 3.

³²¹ O nosso folhetim. *O Século*, 10 ago. 1911, p. 1.

³²² Theatro Lyrico – O Guarany, opera em quatro actos, de Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 fev. 1913, p. 2.

³²³ AZEVEDO, A. Chroniqueta. *A Estação (Suplemento Litterario)*, 15 ago. 1900, p. 88.

É importante ressaltar que, da mesma forma que o Imperador não frequentava apenas as óperas, não eram somente as companhias líricas que desfrutavam da frequência de figuras importantes do país. Em 1896, noticiava-se que o Presidente da República, Prudente de Morais, acompanhado por sua família, prestigiara um espetáculo da companhia Tomba, no teatro Sant'Anna.³²⁴

A conformação interna dos locais no interior do teatro permitia que várias classes sociais pudessem, dentro de suas condições orçamentárias, prestigiar os espetáculos. Garantia, ainda, a separação do público, de acordo com o assento pago. Uma anedota publicada em jornal exprime as diferenças de preços entre as localidades do Lyrico:

Nas torrinhas do Lyrico.

O pai (para um filho que se está debruçando muito no parapeito):

- Ó pequeno, vê lá, não caias; olha que na platéa é muito mais caro.³²⁵

Lima Barreto, com seu acentuado senso de observação e crítica social, dedicou um conto às suas impressões do teatro Lyrico, ressaltando com clareza a relação entre os estratos sociais e os lugares no interior do teatro. Transcrevemos abaixo um trecho mais longo, pelo valor de seus apontamentos para os aspectos que queremos demonstrar.

Poucas vezes, ia ao antigo D. Pedro II e as poucas em que lá fui, era das galerias que assistia ao espetáculo.

Munido do competente bilhete, às oito horas, entrava, subia, procurava o lugar marcado e nele mantinha-me, durante a representação. De forma que *aquela sociedade brilhante que eu via formigar nos camarotes e nas cadeiras, me parecia distante, colocada muito afastada de mim, em lugar inacessível, no fundo de cratera de vulcão extinto*. Cá do alto, debruçado na grade, eu sorvia o vazio da sala com a volúpia de uma atração de abismo. As casacas corretas, os uniformes aparatosos, as altas toaletes das senhoras, semeadas entre eles, tentavam-me, hipnotizavam-me. Decorava os movimentos, os gestos dos cavalheiros e procurava descobrir a harmonia oculta entre eles e os risos e os ademanos das damas.

Nos intervalos, encostado a uma das colunas que sustentam o teto, observando os camarotes, apurava o meu estudo do *hors-ligne*, do distinto, com os espectadores que ficavam nas lojas.

Via correrem-se-lhes os reposteiros, e os cavaleiros bem encasacados, juntarem os pés, curvarem ligeiramente o corpo, apertarem ou mesmo beijarem a mão das damas que se mantinham eretas, encostadas a uma das cadeiras, de costas para a sala, com o leque em uma das mãos caídas ao longo do corpo. Quantas vezes não tive ímpetos de ali mesmo, com risco de parecer doido ao polícia vizinho, imitar aquele cavaleiro?

³²⁴ A companhia Tomba. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 ago. 1896, p. 2.

³²⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jun. 1894, p. 2.

Quase tomava notas, desenhava esquemas da postura, das maneiras, das medidas do elegante senhor...

Havia naquilo tudo, na singular concordância dos olhares e gestos, dos ademanes e posturas dos interlocutores, uma relação oculta, uma vaga harmonia, uma deliciosa equivalência que mais do que o espetáculo do palco, me interessavam e seduziam. E tal era o ascendente que tudo isso tinha sobre o meu espírito que, ao chegar em casa, antes de deitar, quase repetia, com o meu velho chapéu de feltro, diante do meu espelho ordinário, as performances do cavalheiro.

Quando cheguei ao quinto ano do curso *e meus destinos me impuseram, resolvi habilitar-me com uma casaca e uma assinatura de cadeira no Lírico. Fiz consignações e toda a espécie de agiotagem com os meus vencimentos de funcionário público e para lá fui.*

Nas primeiras representações, pouco familiarizado com aquele mundo, não tive grandes satisfações; mas, por fim, habituei-me.³²⁶

As observações de Lima Barreto nos revelam que as relações sociais no interior do teatro refletiam aquelas vivenciadas fora dele. O autor destaca a imensa e vertiginosa distância entre a classe média e os endinheirados, que tinham nos camarotes o palco para interpretar seu papel social, por meio de gestos e trajes, tudo anotado atentamente pelo narrador, sentado ao longe, tal como um antropólogo a estudar o comportamento de um grupo humano totalmente diferente do seu. A vida da alta sociedade carioca era uma realidade distante para a esmagadora maioria da população da cidade. O narrador, ao alçar nova posição na sociedade, teve de adquirir uma casaca e uma cadeira, dispendendo para tal de recursos que não possuía. Era um costume que ele devia seguir. Da mesma forma que o narrador, eram das torrinhos do Lyrico, do meio dos estudantes, que provinha boa parte da elite carioca – intelectual, política ou econômica –, como deixava entrever um colunista do jornal *O Paiz*: “[...] quando eu era rapaz e não perdia ocasião, do meu nobre camarote do Torres, de aplaudir embevecido a Scalchi-Lolli, a Borghi-Mamo e o Tamagno”.³²⁷

As galerias – ou as torrinhos, o “poleiro”,³²⁸ o paraíso, outros termos que designavam a mesma área – dos teatros consistiam nos assentos situados no local mais elevado da sala de espetáculos. Custavam, geralmente, em torno de 1\$500 e 2\$000 para ingressos avulsos.³²⁹ Conforme depreendemos da leitura dos jornais da época, podemos encontrar um público diversificado nessas localidades. A característica geral desse público era não dispor de somas vultosas para adquirir bilhetes em lugares como as

³²⁶ BARRETO, L. Uma noite no Lírico. In.; SCHWARCZ, L. M. (org.) *Contos completos de Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 207-208. [grifo nosso]

³²⁷ PANGLOSS. O Dia. *O Paiz*, 02 mar. 1905, p. 2.

³²⁸ GUANABARINO, O. Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1901, p. 2.

³²⁹ Percebemos que, nos primeiros anos da República, não havia possibilidade de assinatura para as galerias, de forma que encontramos apenas referências aos valores avulsos de tais localidades. Mais tarde, abriu-se essa possibilidade.

cadeiras ou camarotes, cujo valor cobrado era proibitivo a uma grande parte da população. Assim, adquiriam seus bilhetes para tais localidades os estudantes das escolas superiores da cidade,³³⁰ diletantes da classe média carioca, pequenos comerciantes, militares de baixas patentes e demais assalariados que dispusessem do valor cobrado pelo ingresso. Ou seja, conforme resumiu Guanabarino, a galeria consistia, como público, na “nossa mocidade academica misturada com o povo de todas as classes”.³³¹

O comportamento das galerias era, como consequência de sua heterogeneidade, igualmente diversificado e, em certa medida, imprevisível, para desespero dos artistas³³² informados sobre a fama desse público.³³³ Ali estavam misturadas a espontaneidade e irreverência, características relacionadas pelos críticos à juventude carioca, e a falta de modos e a rudeza de outros frequentadores,³³⁴ para os quais se dirigiam os pedidos de compostura.³³⁵ Guanabarino certa vez observara no Lyrico “scenas de selvageria em face de uma sociedade culta e com a agravante de partirem esses actos dos logares occupados pelos rapazes das nossas academias, que assim são forçados a mistura”.³³⁶ De maneira geral, a existência de pessoas amantes da ópera e conhecedoras de música³³⁷ nessas localidades auxiliava a fazer uma fama elogiosa das galerias do Lyrico, dando corpo à ideia de que a plateia da cidade, de modo geral, seria muito exigente,³³⁸ reveladora de grandes talentos, que uma vez consagrados no Rio de Janeiro, não mais retornavam.³³⁹ Os periódicos ressaltavam, em alguns momentos, que o público das galerias possuía mais conhecimento sobre a música do que o restante do auditório.

Ora o *Guarany* foi uma verdadeira peça de entrudo, contra a qual só tiveram o bom gosto de protestar os diletanti das galerias. Estes podem ser um pouco inconvenientes nas suas pilherias, mas força é confessar que entendem muito mais do que a platéia, e são os que exercem a critica popular, não deixando, como o outro que diz, passar camarão por malha, e sabendo sublinhar com murmúrio de aprovações qualquer fina delicadeza musical.³⁴⁰

³³⁰ GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1905, p. 2.

³³¹ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – a inauguração. *O Paiz*, 15 jul. 1909, p. 2.

³³² GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1900, p. 2.

³³³ Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 ago. 1898, p. 2; Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1906, p. 2.

³³⁴ Idem.

³³⁵ Theatros. *Jornal do Commercio*, 26 jul. 1891, p. 2.

³³⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 out. 1902, p. 2.

³³⁷ AZEVEDO, A. O theatro. *A Notícia*, 24 e 25 ago. 1905, p. 3.

³³⁸ Rigoletto, opera em 4 actos, de Verdi, cantada hontem pela companhia lyrica da empreza Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1903, p. 1.

³³⁹ GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 jun. 1897, p. 2;

GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1905, p. 2.

³⁴⁰ MARCELLO. Notas da semana. *O Paiz*, 06 ago. 1894, p. 1.

Porém, a fama de público exigente acarretava muitas vezes o nervosismo excessivo de artistas, afetando seu desempenho no palco. Em 1898, Guanabarino descreveu a tensão dos artistas de uma companhia lírica diante da intimidação do público das galerias.³⁴¹ Em outra oportunidade, ciente da avaliação que se faria de uma cantora, o crítico sugeriu à artista que não se arriscasse diante da tolerância limitada das galerias do Lyrico.³⁴² Além das clássicas pateadas e vaias, o riso da audiência, em situações em que este não era desejado, causava pavor nos artistas. Esse riso foi registrado em várias ocasiões pelos críticos. Os motivos iam desde a voz de um cantor,³⁴³ um erro da orquestra³⁴⁴ e dos coros,³⁴⁵ ou problemas de encenação:

No final desse acto, ao terminar a scena, a orchestra concluiu a sua parte e o panno desceu vagarosamente como se estivessemos diante de uma apothose de magica – deixando a artista isolada em scena e o publico a rir-se do ridiculo de um incidente sem importancia mas, no emtanto, muito compromettedor naquella occasião.

Sem perceber ainda o que se passava, julgou [a artista] que o publico tivesse sido injusto para com ella e a calma necessaria para o resto da representação abandonou-a completamente.³⁴⁶

Por outro lado, nem sempre as galerias foram intimidadoras. Em 1899, ao perceber os artistas um tanto receosos, trataram de encorajá-los, conseguindo então que eles se sentissem seguros e fossem bem sucedidos em suas apresentações.³⁴⁷ Eram ainda os rapazes das galerias que se encarregavam de dar as maiores congratulações àqueles que se mostravam grandes em sua arte.³⁴⁸ Desde os tempos das companhias de Ferrari, eles carregavam os grandes artistas nos ombros, como forma de homenageá-los.³⁴⁹ No ano em que a soprano brasileira, Clotilde Maragliano, cantou no Rio de Janeiro, um estudante proferiu, das galerias, um discurso elogioso à cantora.³⁵⁰ Em 1900, repetiam-se as honrarias, após grande sucesso de Emma Carelli e Emilio De Marchi na ópera *La*

³⁴¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1898, p. 2.

³⁴² GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Loreley, opera em tres actos, de Catalani. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 jun. 1910, p. 5.

³⁴³ Lucrecia Borgia. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 nov. 1894, p. 2; Theatro S. Pedro – Carmen, 4 actos, de Bizet. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 maio 1912, p. 4.

³⁴⁴ Companhia lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 fev. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 jul. 1899, p. 2.

³⁴⁵ A opera popular. Cavalleria Rusticana. *O Paiz*, 27 set. 1892, p. 4.

³⁴⁶ Idem.

³⁴⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jun. 1899, p. 2.

³⁴⁸ GUANABARINO, O. Huguenottes. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 set. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 out. 1900, p. 2.

³⁴⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jul. 1899, p. 2.

³⁵⁰ GUANABARINO, O. Tilde Maragliano. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 maio 1898, p. 2.

Bohème, de Puccini: “os rapazes das galerias foram á caixa do theatro e, no meio de quanta loucura é capaz a mocidade cheia de entusiasmo, trouxeram ao proscenio os artistas, o maestro Mascheroni e empresario Sansone, sendo alguns delles carregados em charola”.³⁵¹ Em 1902, as galerias demonstraram especial apreço à prima-dona Hariclée Darclée.³⁵² No ano seguinte, temporada marcada pela vinda do famoso tenor Enrico Caruso, os estudantes acompanharam o cantor em lancha até o navio. Caruso retribuiu, distribuindo autógrafos aos seus admiradores.³⁵³

Segundo aferiam vários críticos de diferentes periódicos da época, as galerias sabiam diferenciar o bom do ruim, adotando parâmetros qualitativos, a despeito do preço dos ingressos ou do teatro em que uma companhia se apresentava. Era hábito desses frequentadores manifestar abertamente sua opinião, enquanto a “platéia, mettida em sua gravata branca, soffrerá tudo com paciencia de...”.³⁵⁴ Parte do público desses lugares era atraída pela música e não por regras sociais ou modas passageiras: “encheu-se o theatro, apinhando-se o povo nas torrinhãs, attraído pelo mais querido dos seus divertimentos – a musica”.³⁵⁵ Por outro lado, podiam mostrar-se, ainda, hostis³⁵⁶ e frias,³⁵⁷ especialmente em récitas de estreia.

Todas as companhias líricas que passaram pelos teatros do Rio de Janeiro na época, sobretudo naqueles de maior prestígio, tiveram, em algum momento, que encarar as galerias, que respondiam de acordo com a qualidade dos artistas apresentados. Dessa forma, podiam receber aplausos e outras manifestações de apreço; ou as temidas “pateadas”.³⁵⁸ Não raro, o público das torrinhãs ia além das pateadas,³⁵⁹ prejudicando o

³⁵¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 set. 1900, p. 2.

³⁵² Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 set. 1902, p. 2.

³⁵³ O embarque de Caruso. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 set. 1903, p. 2.

³⁵⁴ Theatro Lyrico. Seção de cartas. *O Paiz*, 07 ago. 1891, p. 3.

³⁵⁵ GUANABARINO, O. Companhia lyrica italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1895, p. 2. De acordo com um cronista, por muito tempo a alta sociedade não costumava aplaudir, pois não era considerado de bom tom se manifestar (S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1900, p. 2.). O hábito de aplaudir ou se manifestar em relação às companhias nos teatros, de acordo com outro escritor, teria iniciado com as récitas da Stoltz, em meados do século XIX (DORIA, E. Cantoras doutro tempo. Rosina Stoltz. *Revista Brasileira*, jul.-set. 1896, p. 123.). Ainda assim, era reconhecido pelos críticos que eram as galerias que ditavam os aplausos nos teatros. (Theatro S. Pedro – Werther, opera de Massenet, em tres actos e cinco quadros. Primeiras representações. *O Paiz*, 27 maio 1908, p. 2)

³⁵⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 fev. 1891, p. 2; GUANABARINO, O. Fausto. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1892, p. 2;

³⁵⁷ CASTRO, L. Companhia Sansone. Chronica musical. *A Noticia*, 17 e 18 jun. 1897, p. 3; Binoculo dum diletante. *Rua do Ouvidor*, 17 jun. 1899, p. 4; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 set. 1902, p. 2; GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 ago. 1904, p. 2; HELIO. Primeiras representações. *A Noticia*, 14 e 15 ago. 1905, p. 2.

³⁵⁸ GUANABARINO, O. Africana. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 18 jun. 1889, p. 2; GUANABARINO, O. Mephistopheles. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 10 jul. 1889, p. 2; GUANABARINO, O. Favorita. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 19 jul. 1889, p. 2;

andamento do espetáculo, o que repercutia negativamente nas críticas dos cronistas, que condenavam certos comportamentos.

Uma parte das galerias, aquella que compromette a boa sociedade que ali se reune, perturbou o espectáculo, por patriotismo, dizem.

A pateada não é a mais digna das manifestações de patriotismo; este pôde se revelar mais facilmente, na questão vertente, tomando assignaturas para as recitas das operas *Lo Schiavo* e *Guarany* e deixando em paz os que ali vão pela musica e com o direito de se não confundirem com os que desrespeitam todas as conveniencias.

Essa parte turbulenta das galerias tem por habito dar vaias em pessoas respeitosas, atirar settas de papel contra os espectadores da platéa, bolas de envulcros de balas para os camarotes, attingindo, ás vezes, as senhoras, e dirigir graças de pouca cortezia a pessoas de alto funcionalismo; mas não é tudo.

Abusando do assentimento da policia quer intervir nas questões particulares da empreza.³⁶⁰

A relação entre crítica e galerias era tensa. Percebemos certa preocupação dos cronistas em tentar separar os estudantes, em sua maioria filhos da elite brasileira, das demais classes que se misturavam naquelas localidades ao alto da sala de espetáculos. Estes eram descritos com palavras pouco ou nada elogiosas; já os estudantes exprimiam o que de mais jovial e espontâneo havia, relevando-se os possíveis excessos cometidos. Os estudantes eram descritos pelos autores de colunas nos periódicos como os verdadeiros amantes da arte, da música e da ópera. Ainda assim, os frequentadores dos lugares baratos incomodavam e, por vezes, afrontavam a sociedade presente nas cadeiras e camarotes. Há, em algumas ocasiões, verdadeiros embates travados entre as galerias e a plateia, repetindo, no interior do teatro, as tensões sociais típicas de uma sociedade de discrepâncias socioeconômicas tão agudas. Em 1897, Arthur Azevedo apelou em sua coluna no jornal *O Paiz* para um “escândalo” que ocorria nas galerias do teatro Lyrico, pedindo a intervenção da polícia para que fosse restaurada a ordem no interior da casa de espetáculos. Ele ignorava se no grupo de “desordeiros” havia estudantes das escolas superiores da cidade. De qualquer forma, clamava o escritor para que “a policia, collocando-se na altura de sua responsabilidade, lance mão das medidas mais rigorosas para reprimir o escandalo das galerias do theatro Lyrico”. O escândalo a que se referia Azevedo consistia em “ouvir apupadas e gritaria durante os intervalos dos

GUANABARINO, O. O Guarany. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 16 out. 1889, p. 2; Imperial Theatro D. Pedro II. Diversões. *O Paiz*, 18 out. 1889, p. 2.

³⁵⁹ MENTIROSO. Livro de Epaminondas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 maio 1895, p. 2.

³⁶⁰ GUANABARINO, O. Os Huguenottes. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 27 jul. 1889, p. 2.

actos de uma opera”. Aparentemente, sua reclamação dizia respeito ao hábito de certos frequentadores em desferir xingamentos, aos gritos, ao público dos camarotes e cadeiras.³⁶¹ Luís Edmundo, também anotou o comportamento “inadequado” nos teatros de maneira geral, não se restringindo aos teatros de ópera. Em relação ao Lyrico, porém, Edmundo, imbuído de peculiar ironia, apontou que:

No Lírico, a torrinha é mais fina. Gente educada. Estudantes das escolas superiores, militares de galão, povo que não quer fazer grande *toilette*, pessoas que querem ir, todas as noites, ao teatro sem despender muito dinheiro.

Nos grandes espetáculos de ópera, a estudantada organiza, enquanto o pano não sobe, verdadeiros espetáculos de comédia:

- Olhem o Dr. Ataulfo, que pôs uma casaca nova! Uma rodada de palmas pela casaca nova do Dr. Ataulfo!

E desaba uma barulheira infernal.

Berra-se por vezes:

- O Dr. Euclides Barroso cortou o cavanhaque. Ficou melhor!

E o teatro, em peso, glosando o cavanhaque do Dr. Barroso:

- Ficou melhor! Ficou melhor! Ficou melhor!

A polícia intervém. O delegado, em pessoa, sobe. Fala. Pede. Não arranja nada. Na primeira oportunidade a platéia sofre o apupo e a pilhéria da torrinha.³⁶²

As pilhérias eram característica marcante das torrinhas dos teatros. Uma crônica publicada no jornal *O Paiz* falava sobre o espanto de um espectador inglês ao ouvir “cacarejos e latidos” emitidos do alto do teatro Lyrico. Ao contrário do que esperava o seu interlocutor, cronista do jornal, o estrangeiro teceu uma série de elogios à liberdade brasileira, especialmente depois de saber que os sons eram emitidos por rapazes que “pertenciam a excelentes famílias”. O inglês “[f]olgava de ver que no adiantado Brazil a juventude illustrada investia com essa intrepidez contra a rotina social, contra essa massa de convenções e de cortesias que tornam a existencia tão monotona!”, enquanto na Inglaterra tais brincadeiras seriam violentamente reprimidas pela polícia.³⁶³

Manifestações comuns das galerias – e esperadas em espetáculos de pior qualidade – eram a vaia e a pateada, as quais expressavam o desagrado em relação a artistas, à ópera, ao empresário³⁶⁴ ou a uma companhia inteira. Novamente, percebemos que alguns segmentos da alta sociedade, frequentadora dos teatros, condenava esse tipo de atitude. Rui Barbosa, em jornal de sua direção, *A Imprensa*, escreveu um artigo

³⁶¹ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 12 jun. 1897, p. 2; Espectáculos no Rio. O observador em apuros. O Lyrico. *O Paiz*, 04 out. 1902, p. 1.

³⁶² EDMUNDO. Op. Cit., p. 276.

³⁶³ BRAZ. Notas. *O Paiz*, 14 jun. 1899, p. 1.

³⁶⁴ AZEVEDO, A. A Semana. *O Paiz*, 19 ago. 1900, p. 1; GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1905, p. 2.

condenando a prática, a qual foi comparada a um ato de selvageria, assim como a pateada, “[a]nachronica e detestavel tradição de selvagerismo intellectual”, “cobardes insultos da multidão”.³⁶⁵ O desconforto de Barbosa, possivelmente, podia ser estendido a grande parte da alta sociedade, que como ele, via nas vaias não meras demonstrações de reprovação, mas sinais de falta de educação e civilidade daqueles que ocupavam os assentos mais baratos da sala de espetáculos. O problema aumentava quando as vaias eram dirigidas a alta sociedade acomodada nas cadeiras e camarotes:

No lyrico [sic], ou por outra no, [sic] S. Pedro de Alcantara, onde se está cantando a opera lyrica, tem observado a policia que as *torrinhas* não se limitam a fazer as graças de sempre e que eram o apanagio dos estudantes, no velho Pedro II.

Agora, nos intervalos, vaiam a quem entra na platéa, inclusive a familias.

O Dr. Mariano de Medeiros, 2º delegado auxiliar, tendo recebido queixas sobre isso, conferenciou hontem com o capitão João Martins, inspector da guarda civil, mandando que se dobrasse o numero dos guardas no S. Pedro, e deu ordem para que fosse evitada a vaia por parte dos espectadores das galerias.³⁶⁶

Nem todos concordavam, certamente, com Barbosa. Um cronista dizia que a vaia ou a pateada era um direito de quem pagava pelo ingresso, embora, em grande medida, o alvo do desagrado deveria ser o empresário.³⁶⁷ Guanabarino lembrava, de forma apropriada, que as manifestações de desagrado ocorriam em “todos os theatros, mesmo nos de primeira ordem das capitães mais ilustradas do velho mundo”.³⁶⁸

Mas as galerias também se apresentavam como a parte mais entusiástica do teatro,³⁶⁹ quando se destacavam os jovens que dali assistiam às óperas.³⁷⁰ Eram consideradas como críticos,³⁷¹ no sentido de avaliar qualitativamente as apresentações e os artistas: “A rapaziada das torrinhas, que é talvez a unica gente que entende do riscado, paga para ouvir cousa boa e por isso não tem tido contemplação: applaude quando lhe agrada (e isto é raro) e pateia quando a coisa não presta”.³⁷² Era nesse ponto, mais precisamente, que os jornais reforçavam a fama das galerias do Lyrico, que

³⁶⁵ BARBOSA, R. O direito da vaia. *A Imprensa*, 17 ago. 1900, p. 1.

³⁶⁶ Vaias no Lyrico. *O Paiz*, 04 maio 1908, p. 5.

³⁶⁷ Theatro Municipal. Theatros. *O Século*, 27 jul. 1911, p. 3.

³⁶⁸ GUANABARINO, O. Companhia Rotoli. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 nov. 1904, p. 2.

³⁶⁹ GUANABARINO, O. Theatro lyrico. Diversões. *O Paiz*, 20 fev. 1891, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Tosca, opera em tres actos, de Puccini. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 ago. 1905, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Sonnambula, opera em tres actos, de Bellini. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 out. 1905, p. 2.

³⁷⁰ GUANABARINO, O. Favorita. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 out. 1892, p. 2.

³⁷¹ Um ballo in maschera. Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 dez. 1892, p. 2.

³⁷² ZZ. Theatros. *O Rio Nu*, 30 ago. 1905, p. 6.

“sempre julgaram acertadamente os melhores elencos que têm vindo ao Rio de Janeiro”,³⁷³ dotadas que eram de “seu espirito de justiça”.³⁷⁴ As torrinhos do Lyrico eram compostas por “julgadores crueis, porém, justos”.³⁷⁵ Consistiam então no “termômetro” dos espetáculos,³⁷⁶ definindo o sucesso ou o fracasso de uma companhia. Outro colunista afirmava que a “platéia do Lyrico é uma platéia que sabe vibrar deante do Bello” uma vez que “as galerias [eram] frequentadas pelo que a nossa mocidade tem de mais culto e mais intellectual”.³⁷⁷ E em vários casos, tratavam as manifestações de desgosto como característica da irreverência, consistindo na “parte mais animada do teatro”.³⁷⁸ Em 1893, as galerias manifestaram sua opinião em relação ao tenor Ernesto Colli lendo o jornal enquanto ele cantava.³⁷⁹ Para compreender a relativa simpatia de parte da imprensa acerca das galerias, é importante reforçar que, dentre o público de todas as classes, estavam os estudantes,³⁸⁰ futura classe pensante brasileira.

Não foram raras as discordâncias de avaliação entre as galerias e outros setores mais caros do teatro.³⁸¹ Segundo alguns cronistas e críticos, as galerias podiam “corrigir” injustiças da plateia em relação aos artistas ou à própria ópera. Em 1901, na apresentação da ópera *Saldunes*, do maestro brasileiro Leopoldo Miguez, foram elas que “reconhecendo a injustiça do auditorio, logo que terminou a marcha do cortejo, applaudiram o trecho”.³⁸² O compositor, dias mais tarde, publicou nos jornais uma carta endereçada aos estudantes das Escolas Polytechnica e de Medicina e da Faculdade de Direito, agradecendo pelo reconhecimento e homenagem.³⁸³ Podiam também inibir avaliações positivas desmerecidas, de acordo com seus critérios: “desde que as torrinhos perceberam nas varandas um grupo que procurava salientar um artista que apenas pôde ir passando por tolerancia, irritaram-se, preparando difficil posição para o artista”.³⁸⁴

³⁷³ GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1905, p. 2.

³⁷⁴ GUANABARINO, O. Lyrico – Carmen, opera de quatro actos, de Bizet. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1905, p. 2.

³⁷⁵ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 09 jul. 1891, p. 1.

³⁷⁶ Condor. Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 20 ago. 1891, p. 2.

³⁷⁷ P^e. J. S. de R. O Lyrico. Assumptos profanos. *A Noticia*, 23 e 24 ago. 1905, p. 2.

³⁷⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jul. 1899, p. 2.

³⁷⁹ CHARNACÉ. Semana lyrica. *Cidade do Rio*, 20 ago. 1893, p. 2.

³⁸⁰ GUANABARINO, O. Aída. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 jun. 1898, p. 2.

³⁸¹ GUANABARINO, O. Gioconda. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jul. 1893, p. 2; Rigoletto. Theatro Lyrico. *O Tempo*, 16 ago. 1893, p. 2; Cavalleria rusticana. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Tannhauser. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1894, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Damnação de Fausto, legenda em quatro actos de Berlioz. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 set. 1905, p. 2.

³⁸² GUANABARINO, O. Saldunes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 set. 1901, p. 2.

³⁸³ MIGUEZ, L. Saldunes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 out. 1901, p. 2.

³⁸⁴ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1902, p. 2.

O público das torrinhos afeira, ainda, as preferências dos cariocas em relação a certas óperas. Conforme atestou Guanabaro, crítico que teria uma simpatia especial pelos jovens estudantes que frequentavam aquelas localidades, “[a] popularidade das operas no Rio de Janeiro póde se medir pela concurrencia que ellas attrahem ás galerias do theatro Lyrico”.³⁸⁵ Por vezes, os cronistas dos jornais relatavam que as galerias encontravam-se cheias, embora os demais lugares no teatro estivessem vazios.³⁸⁶

Diante das afrontas à “civildade” cometidas por parte das galerias, a polícia se fazia presente, reprimindo qualquer situação conflituosa nos teatros.³⁸⁷ Em 1891, a polícia se voltou violentamente contra o público das galerias,³⁸⁸ que se manifestou durante a apresentação de uma ópera portuguesa. O delegado, que renunciou ao cargo após o incidente, descreveu o auge dos conflitos, em notícia veiculada nos jornais:

De novo mandei fazer a intimação: silencio ou despejo.
Formalmente desattendido, autorisei despejo, recommendando insistentemente que fosse feito sem violencia e, ainda assim, caso prosseguisse até findar a assuada.
De um e de outro lado das galerias foi a força fazendo retirar os espectadores sem conflicto.
Nesse momento, as pessoas que occupavam as cadeiras de 1ª e 2ª classes, varandas e camarotes deram-me applausos ruidosos.
Instantes depois, eram diversas as impressões que se manifestavam.
É que um grupo do lado direito das galerias oppunha resistencia formal as praças de policia, sendo por estas repellido á viva força.
Travado o conflicto, a confusão e o panico dominaram todo o vasto recinto do theatro, dando-se a mais precipitada retirada das familias.
Desceu então o panno, tornando-se manifesta a impossibilidade de prosseguir o spectaculo.
Entretanto, dispersada toda a reunião, pude então ver que o theatro tinha sido consideravelmente damnificado, principalmente na mobilia, e que algumas pessoas estavam feridas.³⁸⁹

O episódio acima suscitou uma série de versões que explicassem a manifestação negativa das galerias. Jornais portugueses trataram o fato como um caso de anti-

³⁸⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jul. 1899, p. 2.

³⁸⁶ Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 set. 1892, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 nov. 1895, p. 2; Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 jun. 1898, p. 2; Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 out. 1903, p. 2.

³⁸⁷ Theatros. *Jornal do Commercio*, 18 fev. 1891, p. 1; Estação Lyrica. *Jornal do Commercio*, 07 jul. 1891, p. 2; Theatros. *Jornal do Commercio*, 18 jul. 1891, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 out. 1902, p. 2; Theatrics. *O Malho*, 02 maio 1903, p. 10; O Theatro Lyrico. *O Paiz*, 05 ago. 1905, p. 1; Theatro Apollo – Trovador, opera em quatro actos, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 15 abr. 1907, p. 2.

³⁸⁸ A presença da polícia nos teatros era constante, como observamos, nos teatros mais prestigiosos. Contudo, percebemos que problemas de conduta de frequentadores em teatros menos importantes eram também motivo para a demanda por policiamento interno nesses locais. (Polytheama. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jun. 1894, p. 2.)

³⁸⁹ Abuso da força. *O Paiz*, 09 out. 1891, p. 1.

lusitanismo, versão que foi veementemente repelida pela imprensa carioca da época. Não é nossa intenção compreender os motivos da revolta, mas sim analisar a ação policial nos teatros. Ademais, confusões em teatros que tinham origem em questões nacionais não eram totalmente estranhas. Em 1891, em Paris, várias pessoas foram presas após a repressão violenta da polícia parisiense às manifestações contra a apresentação da ópera de Wagner, *Lohengrin*, cujo motivo, segundo o jornal que o noticiou no Rio de Janeiro, estaria relacionado a rivalidades nacionais que remontavam à guerra franco-prussiana.³⁹⁰

O *Jornal do Commercio* expôs publicamente os abusos cometidos pela polícia no uso de suas prerrogativas, denunciando a ocupação irregular de camarotes reservados a agentes de segurança em serviço, por autoridades e amigos que faziam usufruto do local para sua diversão.³⁹¹ O jornal, um dos principais veículos de imprensa da cidade, buscava irromper uma campanha contra os abusos da polícia, os quais deveriam ser combatidos, de forma a manter os direitos dos cidadãos, reforçando o caráter republicano da ação das autoridades.³⁹² Reclamava, ainda, que essa instituição costumava intrometer-se em negócios das companhias a pretexto de manter a ordem pública, referindo-se à suspensão imposta à apresentação de ópera *Condor* de Carlos Gomes.³⁹³ Diante das denúncias, a polícia anunciou novas medidas para sua atuação nos teatros. Dentre elas, figuravam a garantia dos contratos entre artistas e empresas, o fim da censura pela polícia às peças, o fim da decisão sobre o horário de início dos espetáculos e a restrição das entradas a autoridades e empregados da polícia.³⁹⁴

À polícia cabia, quando necessário, a organização do trânsito de carros e carruagens,³⁹⁵ bem como a manutenção da ordem fora do teatro. Durante a temporada de 1905, a Prefeitura teria solicitado auxílio policial quanto ao “abuso da Jardim Botânico, que, com o seu serviço de *carros de luxo* para o Lyrico, perturba propositalmente o serviço dos carros ordinarios e obriga *geitosamente* o publico a pagar mais cara a condução áquellas horas da noite”.³⁹⁶ A companhia do Jardim Botânico oferecia bondes de luxo, adaptados para transportar os frequentadores do Lyrico até o teatro. Registramos notícias sobre este tipo de transporte entre 1900 e 1902. Apelidados

³⁹⁰ Lohengrin em Paris. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 out. 1891, p. 2.

³⁹¹ A policia e os theatros. Gazetilha. *Jornal do Commercio*, 12 ago. 1891, p. 1.

³⁹² A policia e os theatros. Gazetilha. *Jornal do Commercio*, 13 ago. 1891, p. 1.

³⁹³ STEPPLE, H. Condor. Publicações a pedido. *Jornal do Commercio*, 13 ago. 1891, p. 5; A policia e os theatros. Publicações a pedido. *Jornal do Commercio*, 13 ago. 1891, p. 5.

³⁹⁴ A policia nos theatros. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 mar. 1892, p. 2.

³⁹⁵ O Theatro Lyrico. *O Paiz*, 05 ago. 1905, p. 1.

³⁹⁶ ARAPONGA. Na bigorna. *O Malho*, 26 ago. 1905, p. 18.

de “ceroulas”,³⁹⁷ em virtude de “terem os primeiros bondes de luxo capas brancas nos encostos dos bancos, presas por cordões semelhantes aos atilhos das ceroulas”,³⁹⁸ eram uma alternativa econômica aos carros de aluguel, para os frequentadores que iam com suas famílias, garantindo a frequência aos teatros, por tornar mais acessível os valores gastos com a ida às récitas.

[...] a muita gente a despeza do aluguel de um *landau* ou de um *coupé* tornará isupportavel a verba destinada a sustentação de *chic* da opera. [...]

Até aqui um chefe de familia mettia-se com lotação de um camarote e mais dois espectadores de cadeiras (os filhos rapazes) em dois bancos de bonde de luxo – em vez de alugar dois carros a uma cocheira. Com a quantia modica de sete mil réis (ida e volta), fazia o patriarca a sua festa, que, de outro modo, não lhe custaria menos de uns 50\$ ou 60\$ com as gorjetas aos cocheiros.³⁹⁹

Ainda do lado de fora do teatro, os policiais controlavam a venda paralela – e indesejável – de bilhetes. Os cambistas atuavam nas portas dos teatros, um problema constante, alvo de várias reclamações nos jornais.⁴⁰⁰ A atuação desses vendedores era prejudicial ao público, inflacionando os preços⁴⁰¹ e gerando as reclamações dos críticos, que exigiam a intervenção policial.⁴⁰² Em algumas ocasiões, suspeitava-se do envolvimento das próprias empresas na venda paralela irregular,⁴⁰³ e de certa conivência da própria polícia.⁴⁰⁴ Além de adquirir, normalmente, ingressos diretamente nas bilheterias, os cambistas se serviam também dos bilhetes de assinantes, em casos de companhias malsucedidas⁴⁰⁵ ou em dias de repetição de óperas já encenadas na temporada.⁴⁰⁶

Apesar do destaque dado às galerias nos periódicos consultados, certamente a imagem de um público seleta, frequentando os camarotes com ricas joias e rebuscados trajés, é aquela mais atribuída pelo senso comum ao público de ópera. Uma série de exigências e regras de etiqueta era imposta aos frequentadores dos lugares privilegiados

³⁹⁷ Os bondes foram alvo de menções jocosas, a começar pelo apelido. Em artigo em que assina com um de seus pseudônimos, Arthur Azevedo fala do luxo ridículo dos bondes, que expunham seus passageiros, vestidos ricamente para o teatro, porém de forma inapropriada para o transporte. (AZEVEDO, A. Chroniqueta. *A Estação (Suplemento Litterario)*, 15 ago. 1900, p. 88)

³⁹⁸ O Ceroula – Os bonds de luxo – a terrível gyria – O espirito do povo. *O Paiz*, 20 set. 1902, p. 1.

³⁹⁹ Idem.

⁴⁰⁰ Lo Schiavo. Diversões. *O Paiz*, 27 set. 1889, p. 2.

⁴⁰¹ La Theatral. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 mar. 1913, p. 5.

⁴⁰² Aída. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jun. 1894, p. 2; Os cambistas. Notas e Noticias. *Gazeta de Noticias*, 10 ago. 1905, p. 1.

⁴⁰³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jul. 1894, p. 2; Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 jul. 1894, p. 2.

⁴⁰⁴ Os cambistas. *A Noticia*, 19 e 20 fev. 1913, p. 2.

⁴⁰⁵ Neste caso, os bilhetes eram vendidos a preços muito inferiores, impondo prejuízo aos assinantes. (GUANABARINO, O. Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1905, p. 2)

⁴⁰⁶ CASTRO, L. Palestra sobre teatro. *O Paiz*, 16 jul. 1911, p. 1.

no interior dos teatros. Como vimos anteriormente, no conto de Lima Barreto, não bastava apenas comprar a cadeira; era preciso ter uma casaca. As formalidades requeridas eram mais específicas para as récitas de gala,⁴⁰⁷ contudo em toda a temporada lírica alguns aspectos sobre o que usar e como se portar eram observados, buscando imitar a moda europeia ou norte-americana.⁴⁰⁸

Nesse sentido, os jornais auxiliavam na educação do público. A ascensão de uma nova elite, projetada à alta classe pelo Encilhamento, exigia um reforço nas regras de comportamento, o que os periódicos podiam fornecer em escala mais ampla. Por isso, em vários momentos, os críticos censuram certos hábitos e mesmo algumas ocorrências verificadas nas noites de ópera. Assim, por exemplo, em 1906, uma provável briga entre um casal em plena sala do teatro resultou em breve comentário na resenha da ópera *La Bohème*, de Leoncavallo: “Deixamos de relatar um facto desagradavel que se deu no fim do 3º acto, um estúpido ajuste de ciuadas que deviam ser liquidadas na praça publica, mas não no teatro e com tanta covardia”.⁴⁰⁹

Nos periódicos, as descrições das *toilettes* da alta sociedade acomodada nos camarotes era tema que figurava junto às resenhas dos espetáculos – talvez porque, para alguns cronistas, o desfile de luxo era uma espetáculo a parte. Dos jornais que pesquisamos, *O Paiz* costumava a se ater, tão somente, aos aspectos gerais do público e à apresentação, marca provável de Oscar Guanabario, que prezava por seu papel de crítico, e não de colunista social. Esse jornal, ademais, raramente apresentava uma lista de personalidades presentes – como exceções a esta regra podemos citar as lista apresentadas em edição de 1907⁴¹⁰ e outra em 1908⁴¹¹ –, algo comum em outros periódicos como a *Gazeta de Notícias* e *Rua do Ouvidor*,⁴¹² os quais por vezes se ocupavam em descrever as roupas, destacando a elegância das senhoras acomodadas nos camarotes.⁴¹³ Aliás, moda e arte, segundo um cronista, eram as conversas preferidas das senhoras de classe:

Durante os anteriores quinze dias eu só ouvira falar da temporada deste anno. Se nas rodas de homens avultava a conversa sobre política, naquellas onde

⁴⁰⁷ GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico – Salvator Rosa*, drama lyrico em quatro actos, de Carlos Gomes. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 set. 1905, p. 2.

⁴⁰⁸ Avulsos. *O Paiz*, 27 fev. 1899, p. 1.

⁴⁰⁹ *La Bohème* de Leoncavallo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 ago. 1906, p. 3.

⁴¹⁰ *A Zazà* no S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 jun. 1907, p. 5.

⁴¹¹ *Theatro S. Pedro*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 abr. 1908, p. 4.

⁴¹² *Binoculo dum dilletante*. *Rua do Ouvidor*, 17 jun. 1899, p. 4.

⁴¹³ *No Lyrico*. *Gazeta de Noticias*, 08 set. 1907, p. 6; *No Lyrico*. *Gazeta de Noticias*, 11 set. 1907, p. 3; *No Lyrico*. *Gazeta de Noticias*, 12 set. 1907, p. 3.

havia senhoras a unica preocupação eram as novidades artisticas que grandes emprezarios nos promettem para este inverno. Encadeiavam-se a esse thema principal todos quantos pudessem ter com elle quaesquer pontos de contacto, por mais longinquos e vagos que fossem. Só não se falava de religião, de igreja e de Deus!

Para senhoras, os assumpto que mais de perto diz com as artes é o da moda. Para ellas, no seu elevado conceito, a moda chega a constituir a mais espirital de todas as artes, a suprema arte de vestir. Por isso, com deliciosa volubilidade, em geral, nessas rodas, as damas diziam duas ou tres phrases sobre opera ou drama e discorriam durante uma longa hora sobre a côr que Paris preconiza e sobre o golpe do decote que os modernos figurinos vêm marcando.⁴¹⁴

O luxo da elite deveria ser condizente com o luxo das apresentações, aspecto que contribuía para aferir credibilidade à empresa. Cenários vindos da Europa e figurino original dos grandes teatros do velho mundo eram demandas do público às companhias de primeira ordem.⁴¹⁵ Nesse sentido, criticava-se uma companhia que, em 1892, apresentou um espetáculo lírico improvisado, sem os elementos exigidos para o teatro Lyrico.⁴¹⁶ Na inauguração do Theatro Municipal, em julho de 1909, destacava-se o luxo no interior do novo teatro, bem como a presença da nata da sociedade carioca.⁴¹⁷ É importante salientar que, de acordo com o que observamos nos periódicos, o Theatro Municipal teria fomentado ainda mais o *status* da ópera como entretenimento de elite, tornando-a inacessível, muitas vezes, à maioria dos diletantes.⁴¹⁸

As principais temporadas líricas, que se davam no inverno, a partir de maio, quando a elite carioca se encontrava na cidade,⁴¹⁹ movimentavam um intenso comércio de artigos de luxo, voltado principalmente às mulheres, as quais se enfeitavam para as noites no teatro, enchendo os camarotes e cadeiras da sala de espetáculo,⁴²⁰ ao lado dos homens de suas famílias. Era este comércio que mantinha a elegância dos vestuários, verificada pelos cronistas.⁴²¹ É comum vermos nos jornais anúncios de lojas que vendiam roupas e outros artigos importados voltados aos frequentadores do teatro de ópera,⁴²² como binóculos⁴²³ e chapéus.

⁴¹⁴ LOPES, O. A Semana. *O Paiz*, 04 maio 1913, p. 1.

⁴¹⁵ Hernani. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1894, p. 2.

⁴¹⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 nov. 1892, p. 2.

⁴¹⁷ GUANABARINO, O. Theatro Municipal. A Inauguração. *O Paiz*, 15 jul. 1909, p. 2.

⁴¹⁸ Theatro S. Pedro – Lucia di Lammermoor, de Donizetti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 ago. 1910, p. 3.

⁴¹⁹ LOPES, O. A Semana. *O Paiz*, 04 maio 1913, p. 1.

⁴²⁰ Theatros. *Jornal do Commercio*, 24 set. 1891, p. 2; O espectáculo no Lyrico. *O Paiz*, 10 ago. 1899, p. 1; Parque Fluminense. *O Malho*, 06 jun. 1903, p. 8.

⁴²¹ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Aida, estréa da companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jul. 1910, p. 6.

⁴²² Avisos. *O Paiz*, 15 jun. 1889, p. 2; Condor. *O Paiz*, 25 ago. 1891, p. 3; Anúncios. *O Paiz*, 03 jul. 1894, p. 8.

⁴²³ CASTRO, L. Companhia Sansone. Chronica musical. *A Noticia*, 17 e 18 jun. 1897, p. 3.

Os chapéus, aliás, faziam parte da indumentária das senhoras de classe que afluíam aos melhores teatros. Porém, podemos imaginar que, dentro da sala de espetáculos, esses ornamentos podiam comprometer a visão de outros que se sentavam nas cadeiras posteriores. Por esse motivo, e inspirados em campanhas feitas na Europa para abolição do uso dos chapéus dentro dos teatros, os jornais da cidade empreenderam forte mobilização para que as brasileiras também se dispusessem a abandonar o adereço. Azevedo, em 1897, reverberou o pedido feito no anúncio de um concerto para que as mulheres comparecessem sem os chapéus.⁴²⁴ No ano seguinte, a imprensa encamparia a ideia, estendendo-a às récitas de ópera: “a imprensa fluminense vai se empenhar com o bello sexo da nossa capital para ser abolido o uso dos chapéus na platéa e varandas do theatro Lyrico”.⁴²⁵ O objetivo era, de fato, levar maior comodidade a todos os espectadores da plateia do teatro,⁴²⁶ que constantemente reclamavam que tais adornos, além de dispensáveis no interior do recinto, atrapalhavam a visão do palco. Aparentemente, a campanha surtiu efeito, de forma que o jornal *O Paiz* afirmou que “notámos 825 senhoras sem chapéus, inclusive as que se installaram em camarotes, e 63 que não tiveram noticia da propaganda, mesmo porque algumas eram do interior, e na roça nem sempre chegam a tempo os jornaes da Capital Federal”.⁴²⁷

Ecila Worms, em coluna dedicada à moda, defendia que a questão dos chapéus, restrita então ao Lyrico, devia se estender a outros teatros, definindo posição contrária ao seu uso e aderindo à campanha.⁴²⁸ Porém, o novo costume em outras casas de espetáculo teria demorado um pouco mais a se estabelecer. Em 1901, Julia Lopes de Almeida comentava que as mulheres, por culpa do hábito, pareciam respeitar mais as óperas, dadas a ouvir, do que o drama, dado a ser visto.⁴²⁹ Anos mais tarde, no São Pedro, um cronista registrou os pedidos de “vários cavalheiros exigindo da gerencia troca de suas cadeiras por causa dos chapéus”.⁴³⁰ A questão dos chapéus, no entanto, ainda teve mais um capítulo relatado por um cronista em 1911, envolvendo a polícia. Por se tratar, no entanto, de uma senhora da alta sociedade, o desfecho foi um pouco diferente daqueles que sucediam quando as torrinhãs extrapolavam em suas manifestações.

⁴²⁴ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 27 set. 1897, p. 1.

⁴²⁵ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jun. 1898, p. 2.

⁴²⁶ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jun. 1898, p. 2.

⁴²⁷ A questão dos chapéus. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jun. 1898, p. 2.

⁴²⁸ WORMS, E. A moda. *O Paiz*, 22 jul. 1898, p. 1.

⁴²⁹ ALMEIDA, J. L. Ah, os chapéus! *O Paiz*, 22 set. 1901, p. 1.

⁴³⁰ Theatro S. Pedro – Tosca, opera de Puccini. Primeiras representações. *O Paiz*, 08 maio 1908, p. 3.

Foi nessa altura que Mme. X atravessou o corredor da platéa, acompanhada de duas filhas, elegantes *demoiselles*, para se ir sentar na fila de cadeiras, letra J.

Pelo regulamento da polícia e da Prefeitura, até a letra K as senhoras são obrigadas a tirar os seus chapéus. Logo Mme. X., que tinha na cabeça um lindo e exagerado “sombbrero”, pois a referida senhora viaja muito frequentemente a Paris, estava incursa num dos artigos do citado regulamento.

A autoridade que presidia ao espectáculo, notando o caso, mandou um guarda civil pedir á senhora o obsequio de tirar o seu chapéu.

- Absolutamente não fico em cabelo.

O guarda voltou e deu a resposta ao delegado.

Este, então resolveu ir pessoalmente.

[...]

Incommodadissimo, a autoridade procurou o empresario, a quem declarou que, se a senhora não tirasse o chapéu, o espectáculo não começaria.

Fez-se escandalo, e risotas e commentarios surgiram.

A esse tempo já choviam as piadas do pessoal do “poleiro”.

[...]

Afinal, decorridos 25 minutos, o empresario conseguiu fazer Mme. X tirar o “grand chapeau”.

Todos acreditavam que a “fita” tinha ali o seu fim.

Tal, porém, não succedeu. Mme. X. continuou no seu firme proposito de brincar com a autoridade.

Tirou o chapéu, mas agora levantava-o á altura que davam os seus braços, movendo-o no ar o ar mesmo tempo olhava para o delegado em signal de deboche.

Mme. X durante os quatro actos da *Traviata* acompanhou o compasso da musica, balançando bem alto o seu chapéu.⁴³¹

Seguiu-se então a apresentação, sem novas medidas da polícia, enquanto a tal madame dava seu próprio espetáculo na plateia. Novamente, vemos a reprodução, dentro do teatro, das diferenças de tratamento dispensadas às diferentes classes sociais pelas autoridades republicanas. Quanto ao jornal, a história foi contada sem qualquer reprovação explícita do narrador ao comportamento da mulher, que comprometeu tanto o desempenho dos artistas quanto a atenção do auditório.

4.3.1 A crise de público no Rio de Janeiro

Notamos em nossa pesquisa uma série de contradições dos críticos e cronistas, que em parte interpretamos como uma luta entre a “triste” realidade, que frustrava a vontade de se ver um país civilizado, e a vontade de constatar que o país já estaria nesse estágio. Nesse sentido, percebemos, por exemplo, várias menções à preferência do

⁴³¹ Espectaculo em scena e na platéa – no Theatro Lyrico. *O Paiz*, 11 ago. 1911, p. 6.

público pela ópera,⁴³² hábito civilizado, diversão elegante, “distração tão agradável”,⁴³³ que devia ser mantida e incentivada, mesmo que por meio de espetáculos de companhias populares.⁴³⁴ Mas são mais comuns as vezes em que, ao contrário das boas perspectivas de casas cheias, o balanço final era de prejuízos aos empresários que não teriam conseguido atrair às récitas de ópera público suficiente para compensar os gastos.

Buscamos compreender tal fenômeno, que os críticos denominaram na época de “crise dos teatros”, que envolviam não só as óperas, mas vários gêneros teatrais. Primeiramente, é preciso destacar que o projeto civilizador que então se construía para o país (podemos considerar o Rio de Janeiro como um ensaio), a despeito de alguns intelectuais que buscavam alavancar algo de nacional, como Arthur Azevedo e Alberto Nepomuceno, este projeto era extremamente afeito a modelos culturais estrangeiros, sobretudo franceses. Um cronista do *Don Quixote* afirmou em um de seus textos que “o publico mingou e, em se tratando de companhias nacionaes a bilheteria só colhe alguns magros vintens aos sabbados e domingos”.⁴³⁵ Décio de Almeida Prado, ao analisar o contexto teatral da época, aponta o que chamou de paradoxo: “mercado teatral crescente, produção nacional decrescente”.⁴³⁶ No que tange à ópera, a definição de Prado nos parece bastante adequada. Os jornais da época nos mostram que havia certa precaução do público em relação a óperas nacionais e a cantores brasileiros. Com exceção do *Guarany*, de Carlos Gomes, as óperas compostas por músicos brasileiros, em especial aquelas dos primeiros anos da república, foram levadas à cena não sem grande sacrifício dos compositores e, se chamavam público em sua estreia, eram logo abandonadas.

É hoje cousa provada, indiscutível: os cariocas estão dispostos a ouvir cantar e representar em francez, em hespanhol, em italiano, em allemão, em portuguez, das margens do Tejo ou mesmo do Porto, mas em portuguez daqui nunca! Ainda que seja com o sal de uma pronuncia arreesada, rescendendo a importação de quatro e meia leguas de distancia!⁴³⁷

Em 1903, depois de ser abandonada pelo próprio empresário, Sansone, a companhia da famosa cantora Haricléé Darclée tentou levar aos palcos a estreia de uma

⁴³² AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 01 jun. 1895, p. 1; AZEVEDO, A. O Novelli. *O Paiz*, 01 ago. 1895, p. 1; AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 ago. 1907, p. 2; Theatro S. Pedro – Rigoletto, opera em quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 set. 1909, p. 3.

⁴³³ O inverno e o Parque Fluminense. *O Malho*, 23 maio 1903, p. 21.

⁴³⁴ FONSECA, A. Cav. G. Sansone. Galeria artistica. *Revista Theatral*. Anno I. N. 29, 22 dez. 1894, p. 1.

⁴³⁵ FOGUETE, E. Symphonia. Theatros. *Dom Quixote*, 03 ago. 1901, p. 7.

⁴³⁶ PRADO, D. A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008, p. 161.

⁴³⁷ FOGUETE, E. Symphonia. Theatros. *Dom Quixote*, 27 ago. 1901, p. 7.

nova ópera brasileira, *Carmela*. Contudo, constatando-se que o público também não se dispunha a ouvir a nova obra do compositor Araujo Vianna, a récita foi cancelada.⁴³⁸ Anos mais tarde, uma iniciativa denominada Theatro Lyrico Brasileiro, que objetivava fomentar o interesse pela produção nacional de óperas, cantada por artistas brasileiros, levou a ópera de Vianna aos palcos, porém sem afluência de público.⁴³⁹

No que concerne aos cantores brasileiros, o apoio do público era quase sempre o mesmo: muito alvoroço e teatro lotado no *debut*,⁴⁴⁰ seguido de completo abandono em récitas posteriores.⁴⁴¹ Azevedo, sempre preocupado com a formação de artistas nacionais, não se restringia nesse ponto à arte dramática, seu *métier*. Ao escrever em sua coluna Palestra acerca do tenor José Vasques, “nascido e criado no Brazil, filho de pais brasileiros”, assim ponderou:

Não sei se faz bem apresentando-se ao publico, sem disfarçar a sua nacionalidade. Seria talvez melhor para elle chamar-se Giuseppe Vaschini, por exemplo, e só dizer que era o José Vasques depois que o aceitassem e o applaudissem. O publico já não crê em cantores nacionaes, e, vamos e venhamos, não deixa de ter para isso as suas razões... Mesmo quando elle ouvisse um Tamagno nascido no morro do Pinto ou uma Patti vinda ao mundo na travessa das Partilhas, não acreditaria que tivéssemos uma Patti e um Tamagno prata da casa.

Talvez que contra os sopranos a prevenção não seja absoluta; mas todas as vezes que se fala em ouvir um tenor brasileiro, ha um verdadeiros salve-se quem puder. O bom carioca só os supporta na opereta, e é capaz de ouvir um Felipe qualquer cem noites consecutivas, sem pestanejar!⁴⁴²

Ainda assim, a despeito das restrições do público à arte brasileira, e mesmo que este preferisse a ópera a outros gêneros teatrais, durante todo o período pesquisado há reclamações acerca dos prejuízos dos empresários causados pela falta de público. As explicações para este fenômeno são várias e não raro contraditórias: o calor,⁴⁴³ a chuva,⁴⁴⁴ as revoltas,⁴⁴⁵ os prejuízos do público em decorrência de empresários que

⁴³⁸ Carmela. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 nov. 1903, p. 2.

⁴³⁹ Theatro Lyrico Brasileiro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 set. 1906, p. 2.

⁴⁴⁰ GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Os palhaços, de Leoncavallo, e Cavalleria rusticana, de Mascagni. Primeiras representações. *O Paiz*, 29 abr. 1908, p. 2.

⁴⁴¹ Theatro S. Pedro – Favorita, opera em quatro actos, de Donizetti. Primeiras representações. *O Paiz*, 09 maio 1908, p. 3.

⁴⁴² AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 abr. 1908, p. 3.

⁴⁴³ FOGUETE, E. Symphonia. Theatros. *Dom Quixote*, 03 ago. 1901, p. 6; GUANABARINO, O. Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 nov. 1902, p. 2; Theatro Apollo – Bohême, opera em quatro actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 fev. 1911, p. 3; Theatro Recreio – Tosca, opera em tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 mar. 1913, p. 4.

⁴⁴⁴ Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 set. 1898, p. 2; AZEVEDO, A. Sobre theatro. *O Paiz*, 26 dez. 1904, p. 1; Colyseu. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 dez. 1904, p. 2; S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 mar. 1905, p. 3; Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 maio 1906, p. 4; No Lyrico. *Gazeta de Noticias*, 22 set. 1907, p. 7; Ernani. No “Carlos Gomes”. *Gazeta de Noticias*, 03 out. 1907, p. 2;

fugiram com o dinheiro das entradas (fato não muito corriqueiro no Brasil, como veremos),⁴⁴⁶ o preço alto dos ingressos,⁴⁴⁷ o preço baixo dos ingressos,⁴⁴⁸ a companhia desacreditada por não contar com artistas competentes,⁴⁴⁹ o desânimo da audiência após a estreia da companhia⁴⁵⁰ – segundo um cronista, “[seja] por que preço for, as primeiras recitas são sempre de abarrotar!”⁴⁵¹ – a repetição de repertório, repertório não condizente com o gosto do público,⁴⁵² concorrência com outros gêneros teatrais e diversões.⁴⁵³

A partir da virada do século, o debate acerca da crise teatral passou a ser tratado de forma mais séria. Apesar de o problema ser verificado desde muito antes, a questão pareceu agravar-se com a chegada do século XX. A impressão geral era de que o público havia abandonado quase todos os teatros, de maneira que era necessária uma estratégia que trouxesse de volta o público que preferia os jogos⁴⁵⁴ e gêneros tidos como

Companhia Lyrica. Primeiras. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 11 out. 1907, p. 2; Companhia Lyrica. Primeiras. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 30 out. 1907, p. 3; GUANABARINO, O. Theatro Apollo – Manon Lescaut, de Puccini, e Rigoletto, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 10 set. 1908, p. 2; Theatro Apollo – Bohême, de Puccini. Primeiras representações. *O Paiz*, 12 set. 1908, p. 4; Fausto, opera em quatro actos, de Gounod. Primeiras representações. *O Paiz*, 22 set. 1908, p. 3; Theatro S. Pedro – Huguenottes, de Meyerbeer. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 out. 1909, p. 3; Palace-Theatre – Mephistopheles, de Boito. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 nov. 1909, p. 6; Palace-Theatre – La Dolores, opera em tres actos, de Breton. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 out. 1910, p. 6; Theatro Apollo – Fausto, opera em cinco actos, de Gounod. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 fev. 1911, p. 3; Theatro Lyrico – A opera Guarany. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 set. 1912, p. 3; Theatro Recreio – “Manon Lescaut”, opera em quatro actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 mar. 1913, p. 4.

⁴⁴⁵ Companhia Lyrica Sansone. Theatros e Diversões. *O Tempo*, 18 out. 1893, p. 2; Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 out. 1893, p. 2.

⁴⁴⁶ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 abr. 1897, p. 3.

⁴⁴⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Bohême, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 maio 1910, p. 7.

⁴⁴⁸ CASTRO, L. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Notícias*, 24 out. 1905, p. 5.

⁴⁴⁹ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 nov. 1904, p. 2; Theatro S. Pedro – O barbeiro de Sevilha, quatro actos de Rossini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 abr. 1912, p. 4; Theatro Lyrico – Il Trovatore, opera em quatro actos, de G. Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 fev. 1913, p. 3; Theatro Lyrico – Rigoletto, opera em quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 fev. 1913, p. 5; Theatro Lyrico – “Il Pagliacci”, opera em dois actos, de Leoncavallo, – “Cavalleria Rusticana”, opera em um acto, de Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 fev. 1913, p. 2; Theatro Lyrico – Un ballo in maschera, opera em quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 fev. 1913, p. 4; Theatro Lyrico – La Gioconda, opera em quatro actos, do maestro Ponchielli. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 fev. 1913, p. 5.

⁴⁵⁰ GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 ago. 1904, p. 2.

⁴⁵¹ RIO, J. O mez no teatro. *Kósmos*, set. 1904, p. 14.

⁴⁵² Companhia Lyrica Italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 abr. 1905, p. 3; Theatro Apollo – Amico Fritz, opera em tres actos, de Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 fev. 1911, p. 4; Theatro Recreio – Fedora, opera em tres actos, de Umberto Giordano. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 mar. 1913, p. 4.

⁴⁵³ TORRINHAS. Theatros. *Fon-Fon!*, 22 maio 1909, p. 14; Theatro S. Pedro – Dois actos da Zazá, e dois actos dos Palhaços. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 ago. 1910, p. 3; Theatro Apollo – Trovador, opera em quatro actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 fev. 1911, p. 4; Theatro Recreio – Cavalleria Rusticana, um acto, de Mascagni – Pagliacci, dois actos, de Leoncavallo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 mar. 1913, p. 3.

⁴⁵⁴ Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 fev. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Municipal – La Traviata, 4 actos, de Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jul. 1914, p. 3.

menores. Havia receio de que a ausência de oportunidades de assistir a óperas abrisse espaço para que o público procurasse um tipo de diversão menos nobre, que viesse a prejudicar o desenvolvimento intelectual e cultural brasileiro.⁴⁵⁵ Em 1914, a cronista Isabella Nelson definia a crise de público como indiferença e como uma espécie de fuga de tudo o que fosse sério.

A verdade é que o publico foge de tudo: do teatro serio, dos jardins, das eleições, como se não tivesse sentimentos de arte, idéas de patriotismo, ou necessidade de respirar amplamente.

E essa indiferença está generalizada, estende-se a tudo. Diante de qualquer coisa, peça de teatro, livro, artigo de jornal, caso do conselho, sucessão presidencial em um Estado, desmandos de oligarchias, defraudamento de cofres públicos, vaga a preencher no Parlamento ou do homem que vende pelas ruas pomada de giboia para reumatismos, o carioca encolhe os ombros e passa, ás vezes, sem um leve olhar...

[...]

Como o Sr. Gilberto Amado, eu acho que precisamos elevar o nivel moral da população, que temos uma obra de cultura a realizar.⁴⁵⁶

Dez anos antes, Arthur Azevedo lamentava pela preferência do povo ao teatro de má qualidade, com temas pornográficos ou ambíguos, que comprometia a divulgação da arte teatral séria. Mas, de acordo com o autor, o povo, parte do público, não era tão culpado quanto a alta sociedade carioca, que cultivava o gosto pelo que vinha de fora, ignorando e fazendo diminuir a importância da arte teatral brasileira.

Todavia, não condenamos em absoluto a entidade *publico*. O povo divide-se em duas partes: uma que trabalha, outra que quebra lampiões; o publico tambem se divide em duas partes, e, ou eu me engano, ou a parte sã perdeu completamente o habito de ir ao teatro...

Da sociedade então não falemos. Ha muito que ella abandonou os nossos artistas ao Deus dará, e só vai á opera, ou a espectaculos das companhias estrangeiras, que nem sempre valem as nossas.⁴⁵⁷

Needell, autor já citado por nós que estudou a sociedade carioca da *belle époque*, acerca das “instituições formais encarregadas da instrução intelectual e social da juventude da elite”⁴⁵⁸ afirma que a ascensão de uma nova classe econômica, ávida por consumo e pelo exibicionismo, iria encontrar na ópera e no Jockey atrações elegantes que não demandavam qualquer conhecimento específico, que lhes faltava.

⁴⁵⁵ AZEVEDO, A. O Teatro. *A Noticia*, 19 e 20 out. 1905, p. 3.

⁴⁵⁶ NELSON, I. Uma crise grave. *O Paiz*, 20 fev. 1914, p. 1.

⁴⁵⁷ AZEVEDO, A. Sobre teatro. *O Paiz*, 26 dez. 1904, p. 1.

⁴⁵⁸ NEEDELL. Op. Cit., p. 74.

Pode-se argumentar, à guisa de conclusão, que o Lírico, assim como o Jockey, sobreviveu por oferecer uma atração da mesma ordem. O Lírico reunia elementos comuns ao Cassino, ao Club dos Diários e ao Jockey – uma atividade tida como elegante segundo os padrões europeus, o elevado custo de admissão que selecionava a frequência e um apelo esnobe nascido da tradição elitista –, mas compartilhava apenas com o Jockey a característica de proporcionar, como principal atrativo, uma atividade que não exigia muito de seus frequentadores e era independente de modas passageiras. 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.⁴⁵⁹

A análise feita por Needell acerca do caráter passivo da ópera é, a nosso ver, uma interpretação que explica, em parte, a permanência da ópera para além do período monárquico. Contudo, há algumas falhas na caracterização feita pelo autor acerca da ópera, e uma delas reside na questão do modismo. Ao contrário do que constata o brasilianista, para o público da nova elite, a ópera era uma moda, que podia ser facilmente substituída por outra mais moderna, como o cinema. De fato, alguns estudos apontam para a ascensão do cinema como substituto do teatro lírico na preferência do grande público. Isso não só no Brasil, como também na Itália, berço do gênero operístico.⁴⁶⁰

Havia ainda mais uma explicação para a falta de público nos espetáculos de ópera no Rio de Janeiro: a propaganda contra o italianismo.⁴⁶¹ Consideramos, porém, essa tese secundária. Por algum tempo, as discussões acerca da ópera italiana representar o velho, o antiquado, a música emocional, quando se valorizava a ciência musical, o contraponto, a harmonia, estavam muito no âmbito da intelectualidade e, ainda que ambos os lados, italianistas e wagneristas, fizessem suas propagandas, elas parecem não terem influenciado o público de maneira ampla.

A questão da carestia da vida carioca, por outro lado, parecia afetar mais o público e, apesar de não constar explicitamente nas análises – ou ao menos em algumas delas – ela aparece nas entrelinhas, como fator subjacente àqueles levantados pelos cronistas.

O nosso meio é estreito e limitado de mais para garantir capitaes empregados em negocios tão precarios, como esse que depende de um publico que se divide em tres classes: a pequena e limitada classe que carrega com todos os onus as despesas sumptuarias, que assigna o theatro Lyrico, porque tem

⁴⁵⁹ Idem, p. 103.

⁴⁶⁰ MALLACH, A. *The Autumn of Italian opera: from verismo to modernism, 1890-1915*. Boston: Northeastern University Press, 2007, p. XIII.

⁴⁶¹ Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 fev. 1898, p. 2.

recursos, gosta de musica, e tem de mostrar a sua posição na *elite* da sociedade; a classe de snobs, tambem pouco numerosa, que vai ao teatro para se mostrar; e a classe mais geral, dos que gostam de musica, mas não dispõem de recursos.⁴⁶²

Uma das discussões centrais desta tese gira em torno do público, do povo que deveria ser civilizado para que o Brasil ascendesse aos níveis desejados, dentre as grandes nações do mundo. Percebemos que o grande esforço daqueles que atuavam nos jornais consistia na construção do gosto artístico e musical do “povo”. Um gosto que deveria estar alinhado com o modelo europeu, repelindo o popular, especialmente a cultura negra, a cultura das ruas, dos movimentos sensualizados, dos pés descalços, dos batuques, do riso, presentes em gêneros teatrais vistos como elementos que degeneravam o gosto e a educação brasileira.

⁴⁶² TIC-TAC. O Sindicato. Casos & Cousas. *Gazeta de Notícias*, 27 out. 1905, p. 1.

5. A crítica de ópera e a educação do gosto

*A educação do povo mais lucraria com o canto da artista que com a mudez
eloquente daquelles pais da Patria.*

(Arthur Azevedo)¹

5.1 Os críticos e cronistas de ópera nos jornais cariocas: algumas considerações biográficas

Cada periódico contava com redatores e colaboradores, que representavam, simultaneamente, as ideias da empresa e as suas próprias. Assim, foi preciso buscar informações acerca dos autores das críticas de ópera nos jornais, identificando suas concepções de arte, música, civilização, cultura e sociedade. Certamente, não abordamos a totalidade dos pensamentos desses críticos, tampouco conseguimos esmiuçar a biografia de cada um que atuava nos jornais e revistas da época. A maior parte deles sequer assinava seus textos, impossibilitando sua identificação.² Dentre aqueles que tivemos condições de identificar, destacamos três, dos quais o mais conhecido era, sem dúvidas, Oscar Guanabarro, cujos textos e ideias vêm sendo estudados por pesquisadores de diversas áreas, o que nos auxiliou a compor um perfil biográfico mais completo a seu respeito. Os demais ainda carecem de informações mais aprofundadas acerca de sua vida e atuação. Procuramos, assim, tecer algumas considerações sobre esses críticos, que julgamos serem úteis para a compreensão de seus textos, de sua posição e opiniões.

5.1.1 Oscar Guanabarro (1851-1937)

¹ AZEVEDO, A. A Darclée. *O Paiz*, 15 set. 1902, p. 1.

² Grande parte dos textos que se referem à crítica de ópera não continha assinatura. Oscar Guanabarro e Luiz de Castro constituíam-se mais em exceção do que regra, nesse caso. O primeiro costumava assinar os textos com “Oscar Guanabarro” ou com as iniciais “O.G.”. Castro, por sua vez, também usava o nome pelo qual era conhecido e suas iniciais. Ainda recorriam, por vezes, a pseudônimos. Sabemos que não era Guanabarro quem escrevia todas as resenhas do jornal em que trabalhava, existindo outro crítico, desconhecido por nós uma vez que não assinava os textos. Em 1891, sobre o benefício da prima-dona Helena Theodorini, o autor anônimo se referiu à ausência do crítico titular naquele espetáculo: “Não fazemos critica á parte do espectáculo pela primeira vez dado aos frequentadores do Lyrico; cabe essa tarefa ao collega encarregado da parte musical de nossa folha, e a quem motivo independente de sua vontade privou de ali achar-se”. (Helena Theodorini. *Diversões. O Paiz*, 24 set. 1891, p. 2.)

Ao darmos início à pesquisa, conhecíamos ainda muito pouco sobre os jornais da época e não sabíamos ao certo o que encontraríamos nas colunas relativas à arte. A escolha por trabalhar primeiro com *O Paiz* se deu, como já dissemos, pela completude de edições disponíveis. As colunas que tratavam de artes nesse periódico eram então “Diversões”, “Artes e Artistas” – posteriormente, iria ainda existir uma coluna específica para as estreias, “Primeiras representações”, que ora se apresentava como coluna independente, como em 1903, ora como parte de “Artes e Artistas”. A primeira, “Diversões”, é a mais antiga. Nas edições de 1889, era nessa seção que se concentravam todas as informações acerca das artes, comportando as críticas, as chamadas para espetáculos e demais notas sobre o mundo artístico. A coluna “Artes e Artistas” foi criada no ano seguinte, 1890, com a notícia do falecimento de um escritor e diretor teatral português e mais algumas notas sobre o mundo artístico.³ A partir de então, o jornal passava a contar com duas seções separadas, mas em sequência uma da outra,⁴ ficando essa reservada para as críticas e notas informativas, enquanto a coluna “Diversões” se dedicava às chamadas para espetáculos do dia.

Nosso primeiro contato com os textos de Oscar Guanabarro deu-se por acaso.⁵ Chamava nossa atenção o fato de que assinava seus textos – quando críticos de outros periódicos e mesmo do próprio jornal não o faziam ou usavam pseudônimos –, e de que dispunha de grande espaço e, conseqüentemente, prestígio tanto dentro do jornal, como na imprensa carioca. São evidências dessa constatação as polêmicas nas quais costumava se envolver – muitas vezes era ele próprio quem as provocava – nas páginas d’*O Paiz*, verdadeiros duelos travados com críticos, cronistas e outras figuras da denominada “República Musical”, termo cunhado por Avelino Romero Pereira para

³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 fev. 1890, p. 2.

⁴ Primeiro aparecia “Artes e Artistas”, seguida da coluna “Diversões”.

⁵ O processo de coleta das fontes se deu paralelamente à leitura de bibliografia existente sobre o tema. Fomos então construindo a imagem de Guanabarro, primeiramente, pelo contato que fazíamos com sua coluna, e posteriormente, pelas interpretações feitas por estudiosos acerca do crítico e seu trabalho. No entanto, quando chegamos na etapa de análise das fontes recolhidas, dentre as quais estão vários textos de Guanabarro, já dispúnhamos de maior conhecimento acerca de sua biografia, suas características e sua reputação como crítico importante, graças aos diversos trabalhos dedicados a compreendê-lo, dentre os quais citamos: ANDRADE, C. L. B. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013; PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007; GRANGEIA, F. A. G. Oscar Guanabarro e a crítica de arte periódica no Brasil. I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS, 2004, Campinas. *Revisão Historiográfica: O Estado da Questão*. Campinas: Unicamp, 2004, p. 215-222; PASSAMAE, M. A. dos R. V. *Oscar Guanabarro e sua produção crítica de 1922*. Rio de Janeiro, 2013. 130p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013; SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira - música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

designar os intelectuais relacionados à música que circundavam o Instituto Nacional de Música.⁶

A despeito do pouco que sabíamos ainda a respeito de Guanabario, percebemos que suas críticas, assim como outros textos opinativos ou analíticos que escrevia, abordavam várias questões acerca do mundo operístico daqueles tempos. As resenhas de Guanabario nos pareciam bastante completas. Como músico, dava enfoque à composição, à interpretação e à execução da obra. Suas críticas eram estruturadas contemplando os seguintes aspectos: breve histórico da ópera e do compositor (que podia ser eventualmente dispensado nos casos de óperas muito conhecidas); análise da obra sob seus aspectos musicais; a execução pela companhia, avaliando quesitos como artistas, regente, coros, orquestra, cenários, vestuários etc.; reação do público e o comportamento da audiência durante os intervalos; e, com certa frequência, ocupava-se ainda da crítica em si, seu papel, objetivos e requisitos, além de dispensar alguns conselhos aos artistas principais.

Além do interesse que tínhamos no conteúdo de seus textos, era preciso compreendê-lo para além do escrito, relacionando a obra com o seu contexto, a figura do crítico, seu papel e posição social. Guanabario, como crítico, jornalista e intelectual, atuou na imprensa em torno de concepções – próprias e coletivas – de cultura, civilização, educação, fazendo da ópera algo mais do que um mero entretenimento elitista. Para ele, a ópera podia consistir em um dos instrumentos para a modernização da sociedade brasileira, como pretendemos demonstrar ao longo do presente capítulo.

Com exceção de algumas poucas lacunas nas edições do jornal *O Paiz* disponibilizadas pela Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional,⁷ analisamos uma grande quantidade de textos escritos por Oscar Guanabario entre 1889 e 1914, especialmente aqueles que se referiam à ópera e, eventualmente, à música de maneira geral. Guanabario, é importante salientar, não se ocupou tão somente dessas manifestações artísticas. Era um crítico das artes, escrevendo também sobre artes plásticas e teatro de gêneros diversos. Contudo, a música era o seu *métier*. Fora professor de piano, tendo desenvolvido um método para o seu estudo.⁸ Costumava ir às

⁶ PEREIRA. Op. Cit., p. 15.

⁷ Destacamos a ausência das edições de setembro a dezembro de 1907 e os recortes feitos nas críticas sobre as apresentações da prima-dona Helena Theodorini (1891), nos exemplares usados para microfilmagem. Há ainda lacunas esparsas em algumas outras edições.

⁸ PASSAMAE. Op. Cit., p. 31.

récitas de ópera munido de diapasão,⁹ a fim de desmascarar alterações de tonalidade que não pudessem ser detectadas de ouvido ou por outros meios: “[...] se póde consultar o diapasão, o que fizemos, nesse dia, por estarmos muito longe da orchestra [...] e não termos podido, á falta de um binoculo, verificar a tonalidade pelo manejo dos contrabaixos”.¹⁰ Habitualmente assistia aos ensaios, pois acreditava que era essa a oportunidade ideal para avaliar o maestro: “Não é exatamente na ocasião em que se executa uma opera que se póde avaliar o merecimento de um regente, é nos ensaios; e é ahi, nessas ocasiões da prova real da capacidade do artista dirigente, que temos observado a sua importancia”.¹¹ Sua dedicação ao ofício era um ponto marcante que procurava ressaltar em seus textos: “Estudámos a sua partitura, pagina por pagina, assistimos ás primeiras leituras da orchestra, fomos a muitos ensaios parciaes, não perdemos nem os ultimos nem o geral”.¹²

Dedicado integralmente à sua função, estudava ao piano as partituras de óperas inéditas no país antes de sua *première*, como revelou em texto sobre o *Otello*, de Giuseppe Verdi.

Não esperamos pela primeira audição no Rio de Janeiro para formar nosso juizo sobre o ponto culminante da corôa do mestre de Parma.

Estudámos a sua partitura, pagina por pagina, assistimos as primeiras leituras da orchestra, fomos a muitos ensaios parciaes, não perdemos nem os ultimos nem o geral, e... e ainda temos muito que aprender naquella rede de bellezas, onde se destacam os grande fulgores de uma imaginação ardente, mas que encerra milhares de pequenos incidentes, que escapam ás analyses geraes e que só virão á tona depois de sondados cuidadosamente ou pacientemente observados pelo microscopio da critica insaciavel.¹³

Atuando em um periódico republicano – e sendo ele próprio um republicano –, paradoxalmente defendeu o compositor brasileiro Carlos Gomes, ligado estreitamente à monarquia por laços de amizade com D. Pedro II, e travou guerra contra a “República Musical” estabelecida no Instituto Nacional de Música, chegando a fundar, juntamente a outros artistas e intelectuais, a Academia Livre de Música, em abril de 1897, aparentemente, para confrontar e desnudar as deficiências da gestão do Instituto, que o preterira como professor e o afastara de qualquer influência sobre aquele estabelecimento de ensino:

⁹ Instrumento que fornece uma determinada nota, no caso apontado, para aferição da afinação dos instrumentos da orchestra.

¹⁰ GUANABARINO, O. Imprensa Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 nov. 1895, p. 2.

¹¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 nov. 1895, p. 2.

¹² GUANABARINO, O. *Otello*. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 25 ago. 1889, p. 2.

¹³ GUANABARINO, O. *Otello*. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 25 ago. 1889, p. 2.

Da parte coral encarregaram-se as classes de canto e de solfejo da Academia Livre de Musica, provando que naquella instituição [...] já se encontram elementos de vitalidade incontestavel, progresso, concurrencia e prestigio, formando uma fonte de educação que não custa um real aos cofres da União e pondo em pratica uma parte do programma politico das verdadeiras democracias.¹⁴

Nossa impressão acerca da polêmica de muitos anos entre o crítico e os dirigentes e professores daquela instituição de ensino é de que a rivalidade tenha sido causada, pelo lado de Guanabario, por questões pessoais. É o próprio crítico quem, em um dos capítulos da longa rixa, deixou explícito seu ressentimento pessoal:

Quanto ao humilde autor destas linhas, que foi professor de musica e piano durante muitos annos, que bateu-se contra o antigo conservatorio, e que era considerado como um dos mais decididos batalhadores em favor das artes, além de ter sido o unico que travara polemicas na imprensa, e que mostrara a sua competencia (modestia á parte) em materia de esthetica, historia musical e acustica physica e physiologica – quanto ao redactor do *O Paiz*, o primeiro que no Brazil discutiu os phenomenos das interferencias nas orchestras e nevrolysias nas audições monophonas – esse foi *castigado* pelo Sr. Miguez com a desconsideração de não se lhe pedir o menor auxilio na reforma de um estabelecimento que foi elle o único a combater.¹⁵

Ainda assim, parece-nos que muitas das críticas desferidas contra o Instituto, sobretudo as que diziam respeito aos poucos resultados obtidos na formação de músicos no Rio de Janeiro, faziam algum sentido. A censura ao Instituto vinha praticamente desde a sua instalação, coincidindo com o fato narrado acima. Em 1892, apenas dois anos após a criação do órgão, Guanabario já apontava problemas, mesmo admitindo ele próprio ser “muito cedo para estudar os resultados do instituto nacional de musica, instituição fundada em 1890”. Mesmo que as perspectivas parecessem promissoras – o crítico mencionava elogiosamente alguns alunos que ofereceram um concerto – ressalvas recaíam sobre a classe de canto solo, área sobre a qual Guanabario solicitava a intervenção governamental, ainda não sobre o Instituto, como o faria em breve, mas sobre a educação musical oferecida nas escolas públicas.¹⁶ Para ele, a missão do Instituto era clara: “forme os artistas, organize uma orchestra sua, utilise de seus córos e

¹⁴ GUANABARINO, O. Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 set. 1897, p. 2.

¹⁵ GUANABARINO, O. A Gazeta Musical e o Instituto Nacional de Música. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 dez. 1892, p. 2.

¹⁶ GUANABARINO, O. Instituto nacional de musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1892, p. 2.

orgão e prove que está em estado de concorrer para o progresso artistico do Brazil”.¹⁷ A formação a que ele se referia deveria oportunizar, num futuro próximo, a organização de concertos populares, a preços acessíveis, a fim de levar a arte para as camadas menos privilegiadas da população – entenda-se nesse grupo a classe média da cidade. Pensava a arte como política pública, de estado, tendo como propulsor o próprio Instituto.

A vigilância sobre aquela nova instituição republicana seria constante e não o pouparia de despender suas duras críticas, sobretudo ao diretor Leopoldo Miguez, quem ele afirmava ter se transformado em uma figura autoritária e antidemocrática. Ainda em 1892, Guanabarinno iria questionar o sigilo dos exames finais de harmonia, decisão que teria sido tomada pelo diretor do Instituto. Exigia que estes fossem públicos, para que fosse possível verificar a qualidade do ensino dado naquela instituição, assim como a competência de seus professores e alunos, uma vez que recursos públicos eram empregados anualmente no Instituto: “Queremos ver como o Sr. Miguez emprega cento e tantos contos de réis por anno, e qual o beneficio em favor da arte musical se colhe deste verdadeiro sacrificio da Republica, quando temos um *deficit* orçamentario enorme”.¹⁸ No ano seguinte, o crítico censurou duramente o livro de autoria de Miguez, “Elementos da theoria musical”, que segundo ele teria erros crassos.¹⁹ Foi duro ainda em relação ao novo regimento do Instituto, em uma série de textos em que atacava a administração do órgão, considerando que seus objetivos vinham sendo deturpados pela gestão.²⁰ Guanabarinno pregava que o papel da imprensa era fiscalizar o ensino proporcionado por dinheiro público investido pelo governo no Instituto, usando da sua pena para clamar pela intervenção governamental, contra o que ele considerava errado na instituição, sobretudo os abusos de autoridade cometidos por Miguez.²¹ De fato,

¹⁷ GUANABARINO, O. Relatório do director. Instituto nacional de musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 out. 1892, p. 2.

¹⁸ GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 dez. 1892, p. 2.

¹⁹ GUANABARINO, O. Obra premiada pelo governo. Elementos de teoria musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 fev. 1893, p. 2.

²⁰ GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 abr. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 abr. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 abr. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 abr. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 abr. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 abr. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 abr. 1893, p. 2.

²¹ GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 dez. 1892, p. 2; GUANABARINO, O. Instituto Nacional de Musica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 abr. 1893, p. 2.

sempre que podia, Guanabarro apontava falhas no Instituto. O fez mesmo após a morte de Miguez, no obituário do falecido maestro, em 1902.²²

A crise em torno das provas secretas do Instituto teria sido uma das várias batalhas travadas pelo crítico nas páginas de *O Paiz*, colocando em dúvida a capacidade do professorado escolhido por Miguez para compor o corpo docente daquela instituição. Muitas outras polêmicas marcariam ainda sua trajetória. Ainda nos primeiros anos da República, polemizou com a *Gazeta Musical*, periódico de curta duração que se fazia porta-voz do ideal musical pregado pelos gestores do Instituto.²³ Com o fim deste periódico, outros jornais que divulgassem positivamente as atividades do Instituto, por meio de críticos que mantinham boas relações com Miguez e seus discípulos – tais como Luiz de Castro, crítico da *Gazeta de Notícias* e *A Notícia*, e José Rodrigues Barbosa, que viria a se tornar o crítico do *Jornal do Commercio* –, eram atacados por Guanabarro.

Alguns outros artigos nos levam a pensar que o crítico d'*O Paiz* não estaria tão errado ou sendo injusto em sua avaliação. Arthur Azevedo, em sua coluna “Palestra” no mesmo jornal, tentou isentar o Instituto, afirmando que ele “deveria ter, como complemento logico, um teatro onde fossem cantadas operas de preferencia brasileiras”.²⁴ Em 1897, na coluna “Artes e Manhas”, da *Gazeta de Notícias*, um cronista tratava do desânimo de Miguez ao constatar que algumas classes de instrumentos apresentavam pouca procura, redundando na incapacidade do Instituto em montar uma orquestra. Diante das alegações e defesas apresentadas por pessoas ligadas a Miguez, podemos inferir que algumas das considerações feitas por Guanabarro tinham algum fundamento. A proposta de oferecer cursos noturnos, que pudessem atender a uma classe de alunos que trabalhavam durante o dia seria uma solução, introduzida por Miguez em regulamento de 1900, que, no entanto, excluiu as aulas de piano neste turno.²⁵ O diretor também incentivou a criação de uma orquestra, concedendo bolsas de estudo àqueles que quisessem frequentar as aulas de fagote, oboé e contrabaixo, cuja falta de instrumentistas inviabilizava a formação de um conjunto orquestral.²⁶

²² GUANABARINO, O. Leopoldo Miguez. *O Paiz*, 07 jul. 1902, p. 1.

²³ ANDRADE. Op. Cit., p. 21-22.

²⁴ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 jan. 1896, p. 1.

²⁵ PEREIRA. Op. Cit., p. 161-162.

²⁶ JUNIOR. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 26 maio 1897, p. 1.

Outra censura recaía sobre o curso de piano, o mais procurado no Instituto. O grande número de alunas, que logo se casavam e abandonavam uma possível carreira como musicistas, indicava, não só na percepção de Guanabarro como também de outros críticos, que o Instituto vinha sendo usado como complementação da educação das moças, que buscavam no piano uma prenda que as qualificaria para o matrimônio. Para remediar esse problema, Luiz de Castro apresentou como sugestão, em artigo de 1898, “mais rigorosa severidade na admissão das alumnas e, durante o curso, a exclusão d’aquellas que não revelassem serias qualidades pianísticas”.²⁷

Em sua atuação como crítico dos espetáculos líricos, Oscar Guanabarro desenvolvia uma reflexão acerca da crítica, sua função e importância, tanto para o público que assistia aos espetáculos, ou que havia perdido a récita,²⁸ quanto para os artistas e as companhias líricas. Muitas dessas reflexões se aproximam daquelas ressaltadas em nossos dias por críticos atuantes na área teatral, demonstrando novamente a seriedade e o profissionalismo que buscava imprimir em seus textos. É importante reconhecer que, apesar das motivações pessoais observadas nos casos que relatamos acima, Guanabarro procurava apresentar coerência em suas apreciações, estudando e pensando sobre sua atividade e, em vários momentos, explicitando ao leitor o seu método. Num ambiente em que a valorização da ciência e da erudição era uma das tônicas, esses aspectos eram ressaltados em seus juízos, como demonstraremos no decorrer deste capítulo.

Além disso, Guanabarro militava em favor de um projeto que, segundo ele, não poderia ficar na mão de amadores ou pessoas despreparadas. Por isso denunciava textos que considerava levianos, de críticos que não possuísem qualquer embasamento ou conhecimento acerca da música e seu reflexo na sociedade. Procedeu uma verdadeira guerra contra os críticos dos periódicos *Novidades* e *Diário de Notícias*, em 1892, contra a colocação de Rodrigues Barbosa como crítico do *Jornal do Commercio*, em 1895 – pelo fato de Barbosa não ser músico nem ter sido educado em “rodas artísticas”²⁹ – e tantas outras polêmicas em que esteve envolvido durante sua longa trajetória como jornalista e crítico de artes.³⁰

²⁷ CASTRO, L. A vocação. *Chronica Musical. A Noticia*, 19 e 20 abr. 1898, p. 3.

²⁸ GUANABARINO, O. Falstaff – Verdi. *Artes e Artistas. O Paiz*, 30 jul. 1893, p. 2.

²⁹ GUANABARINO, O. *Imprensa Musical. Artes e Artistas. O Paiz*, 17 nov. 1895, p. 2.

³⁰ Não sabemos precisar, ao certo, quando exatamente Guanabarro começara a atuar na crítica artística. Segundo Passamae, Guanabarro teria dado início à carreira no jornalismo em 1879, contando então 28 anos (PASSAMAE. *Op. Cit.*, p. 31). Entrou para a redação do jornal *O Paiz* em 1884, permanecendo desde a sua fundação até 1917, quando passou a atuar no *Jornal do Commercio* (Idem, p. 42). Em relação

Além da consciência do seu papel, Guanabarino escrevia com a convicção de que seus textos serviriam, no futuro, como fontes para a reconstrução do cenário musical da sua época. Assim o fez na crítica da estreia de *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, contada com minúcias que a fizeram ocupar algumas colunas do jornal. Terminava seu texto afirmando ter resumido a “história dessa campanha”, salientando as idas e vindas, os embaraços e dificuldades que, por fim, foram superados para que a ópera de Carlos Gomes, dedicada à princesa Isabel, tivesse, enfim, sua *première* no Rio de Janeiro.³¹ Em outra ocasião, afirmava convicto de que sua crítica consistiria em testemunho histórico, sendo essa a sua motivação ao escrever aquele artigo.

O unico movel, portanto, destas linhas é o interesse de registrar os factos occorridos na scena lyrica da nossa capital, porque elles pertencem á historia das artes, não podendo nós, desde já, saber qual a importancia que taes acontecimentos possam ter quando estudados, e que forçosamente serão procurados no grande repositório da imprensa diaria.³²

Os textos de Guanabarino constituem-se num acervo precioso para o estudo não só da crítica, mas das próprias apresentações de ópera, bem como da receptividade do público. Todavia, é necessário que o historiador tome certas precauções, isto é, lance um olhar crítico aos textos³³ e, na medida do possível, submeta-os a confrontações e comparações. Vejamos, portanto, os trabalhos de outros críticos daquele momento, que fornecem percepções diferentes e, muitas vezes, interpretações que contradizem várias das afirmações do crítico d’*O Paiz*, auxiliando-nos a perceber a complexidade e a pluralidade de concepções vigentes à época.

5.1.2 José Rodrigues Barbosa (1857-1939)

Dos três críticos musicais dos primeiros anos da República que destacamos nessa tese, Rodrigues Barbosa, que atuava no *Jornal do Commercio* desde 1893, era o único que não costumava assinar os textos, nem mesmo por pseudônimo. De fato, o

ao movimento modernista, que culminou com a Semana de Arte Moderna de 1922, assumiu postura conservadora, radicalmente contrária aos modernistas, posição que teria contribuído para seu esquecimento. Permaneceria na imprensa ainda por alguns anos, até sua morte, em janeiro de 1937, vítima de um câncer, aos 85 anos. (Idem, p. 22)

³¹ GUANABARINO, O. *Lo Schiavo*. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 29 set. 1889, p. 2.

³² GUANABARINO, O. *Africana*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 out. 1892, p. 2.

³³ PROST, A. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008, p. 61.

costume de identificar os textos não era muito comum naquela época, de forma que em vários outros periódicos não tivemos como reconhecer a autoria. Como explicamos anteriormente, apesar de o *Jornal do Commercio* ter sido um periódico de grande importância e contar com um crítico que se destacaria no contexto musical da Primeira República, não nos foi possível estudar seus textos extensivamente. Ainda assim, dada a relevância de seus apontamentos, e das polêmicas que se envolveu com Guanabario e Luiz de Castro, bem como da sua relação estreita com o Instituto Nacional de Música, procuramos ter acesso a algumas de suas obras, a fim de compreendermos suas ideias e as querelas geradas em torno delas e de sua pessoa.

Maria Alice Volpe, em artigo que objetivava analisar a crítica de Rodrigues Barbosa em sua coluna no *Jornal do Commercio* com vistas a destacar sua contribuição para a construção de um paradigma identitário da música brasileira, não deixou de se referir às dificuldades quanto às lacunas de sua biografia e à ausência de estudos mais aprofundados que examinassem a produção intelectual de Barbosa. A trajetória que levou o crítico musical a se relacionar com o mundo musical é no mínimo curiosa. Lemos em um dos textos escritos por Guanabario a afirmação de que Barbosa era um “ex-negociante de ferragens”, “crítico das ferragens”, e “um ferragista metido a crítico, fingindo-se músico e arrotando acustica”.³⁴ De fato, segundo Volpe, Rodrigues Barbosa fora, antes de se tornar crítico musical, um “comerciante do ramo de ferragens”.³⁵ Suas relações de amizade com figuras proeminentes da República recém-instaurada, dentre elas Deodoro da Fonseca e Aristides Lobo, o fizeram alçar uma produtiva carreira no serviço público pós-Proclamação. Flautista amador, aluno de Duque-Estrada Meyer,³⁶ que viria a se tornar professor do Instituto Nacional de Música, usou de seus contatos na alta cúpula do governo para garantir a independência institucional e financeira do Instituto. Fez parte da comissão que extinguiria o antigo Conservatório Imperial e criaria logo em seguida, em janeiro de 1890, a nova instituição devotada à formação de músicos na capital.³⁷

Aparentemente, levando em consideração a resumida biografia feita por Volpe, a atuação política de José Rodrigues Barbosa no âmbito da música teria se iniciado nessa comissão, que ficara encarregada, ainda, de nomear o corpo docente do Instituto –

³⁴ GUANABARINO, O. Imprensa musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 nov. 1895, p. 3.

³⁵ VOLPE, M. A. José Rodrigues Barbosa: questões identitárias na crítica musical. *Brasiliiana*. p. 2-9, jun. 2007, p. 3.

³⁶ *Idem*, p. 2.

³⁷ *Idem*, p. 3.

deixando de fora Oscar Guanabarro, cabe lembrar – e permaneceria atuante, posteriormente, como membro da Congregação instituída pela gestão de Alberto Nepomuceno, que auxiliaria aquele órgão nas questões gerenciais e pedagógicas. Em 1893, começou a escrever uma coluna no *Jornal do Commercio*, dando início em 26 de maio daquele ano à sua carreira como crítico musical, na coluna “Theatros e Musica”, ampliando seu poder e influência em função de seu “papel de formador de opinião pública no que concerne aos assuntos musicais”.³⁸

A questão central acerca de Barbosa, alvo das denúncias de Guanabarro, dizia respeito à competência do crítico do *Jornal do Commercio* em tecer os comentários a respeito das apresentações musicais que ocorriam nos teatros da cidade. Em 1895, o crítico d’*O Paiz* acusou o colega de escrever nas suas colunas o que lhe era ditado por professores do Instituto. Anos mais tarde, após a morte de Miguez, e a ruptura que se daria no grupo que formava aquela instituição, Luiz de Castro, tomando partido de Nepomuceno contra Rodrigues Barbosa,³⁹ acabou por revelar a autoria dos artigos publicados pelo crítico do *Jornal do Commercio*, corroborando as denúncias feitas por Guanabarro anos antes.

O “artista notável” deveria, entretanto, ser grato a Nepomuceno, que lhe escreveu os artigos sobre *Musica Sacra*, sobre a execução do *Saldunes*, no Instituto de Musica e outros, graças aos quaes o Sr. Vianna da Motta ficou persuadido que o Sr. Rodrigues Barbosa conhece perfeitamente a historia da musica, harmonia e contraponto; como foi devido a Frederico do Nascimento que aquelle illustre pianista escreveu que o crítico do *Jornal do Commercio* sabe acustica.

Não deve a Nepomuceno e a Nascimento o Sr. Rodrigues Barbosa a sua elevação á categoria de *artista notável*?⁴⁰

O que aparentemente abalaria a reputação do crítico não significou, de fato, a extinção de sua carreira pelo descrédito. Pelo contrário, como destaca Volpe, Rodrigues Barbosa teria longa carreira na imprensa, tornando-se “um dos mais importantes críticos musicais do final do séc. XIX e início do séc. XX” e é lembrado como “o primeiro a proclamar o compositor Alberto Nepomuceno ‘o fundador da Música Brasileira’”.⁴¹ As

³⁸ Idem, p. 4.

³⁹ “O ato da Congregação causara uma divisão no grupo que presidia a República Musical, indispondo Nepomuceno e Rodrigues Barbosa. Ao lado de Nepomuceno estavam Nascimento, Bevilacqua e Luís de Castro, dentre outros. Pela nomeação de Rodrigues Barbosa ficaram Duque-Estrada Meyer, Artur Napoleão, Manuel Faulhaber e Fertin de Vasconcelos, apoiados na imprensa por Medeiros e Albuquerque, Artur Azevedo e Iwan d’Hunac, pseudônimo de João Itiberê da Cunha (1870-1953), irmão do diplomata-compositor Brasília Itiberê da Cunha”. (PEREIRA. Op. Cit., p. 150)

⁴⁰ CASTRO, L. O “artista notável”. Publicações a pedido. *Gazeta de Noticias*, 16 ago. 1904, p. 2.

⁴¹ VOLPE. Op. Cit., p. 2.

ideias que transcrevia em suas colunas podiam não ser de sua autoria, mas representavam, de qualquer forma, um ponto de vista conformado com os objetivos dos intelectuais relacionados ao Instituto Nacional de Música.

Além de seu trabalho rotineiro no *Jornal do Commercio*, Rodrigues Barbosa era colaborador também na *Revista Brasileira*, periódico dedicado a assuntos diversos, em que o crítico desenvolvia seus argumentos – nesse caso, subscrevendo os textos. Em seus escritos, valorizava a música instrumental sinfônica e, segundo Volpe, destacava o papel educador do crítico, em consonância com as noções de civilização e progresso em voga na época, especialmente aquelas ligadas à corrente wagnerista.⁴² Segundo a autora, ele ainda contribuiu, por meio de suas críticas, para a elaboração de “parâmetros para a questão do nacionalismo musical brasileiro, seja no reconhecimento de uma entidade chamada ‘música brasileira’, seja nos elementos estilísticos-musicais que consubstanciaram tal identidade”.⁴³ Possuía, certamente, um olhar crítico sobre a tendência “estrangeirista” brasileira, verificada nos primeiros anos da República. Ao tratar da ópera brasileira *Moema*, de Delgado de Carvalho, o crítico ressaltou a surpresa e a curiosidade dos que foram à exposição industrial assistir ao espetáculo: “É que nós, os brasileiros, estimamos em muito o que é estrangeiro ou como tal nos oferecem, ignorando systematicamente, por indolência ou negligencia, o valor do que é nosso”.⁴⁴

Rodrigues Barbosa, assim como Luiz de Castro, relacionado ao Instituto Nacional de Música e alinhado à corrente wagnerista, representaria um contraponto às ideias defendidas por Guanabara, tornando explícitos os posicionamentos divergentes, tanto em relação ao Instituto, quanto ao tipo de música mais apropriado para a educação artística e musical do povo brasileiro. Fosse ele ou não o verdadeiro autor das ideias publicados no *Jornal do Commercio*, não podemos deixar de considerar que sua atuação apontou novos rumos na busca pela música brasileira.

5.1.3 Luiz de Castro (1863-1920)

Luiz de Castro era filho do escritor Luiz Joaquim de Oliveira Castro, que atuou na imprensa e pôde proporcionar ao filho uma vivência em meio intelectual que viria a

⁴² Idem, p. 4.

⁴³ Idem, p. 6.

⁴⁴ BARBOSA, R. A opera “Moema”. *Revista Brasileira*, out. a dez. 1895, p. 391.

lhe favorecer em sua formação. Conforme seu obituário na *Gazeta de Notícias*, empresa em que atuara como secretário e colunista, teria estudado em países como Inglaterra, Alemanha, Suíça e França – país onde terminaria o curso de humanidades. Retornando ao Brasil, começou a atuar no *Jornal do Commercio* em 1886, ao lado do pai, logo lhe aparecendo a vocação para a crítica artística, especialmente a musical.⁴⁵ Sua veneração por Wagner fez o crítico ser conhecido como “o papa do wagnerismo nacional”.⁴⁶ Segundo ele próprio, constestando aqueles que diziam que ele ia contra as opiniões do mundo inteiro, “eu não fazia senão repetir o que têm sustentado os melhores criticos, todos aquelles que têm orientação musical sadia e forte”.⁴⁷

Sua crítica estava em grande parte pautada por seu gosto pessoal, sua preferência por Wagner e pela música sinfônica, em detrimento do que concebia por italianismo musical. Sua pretensão era fazer que o público carioca abandonasse a preferência pela ópera italiana, abraçando de vez a “música do futuro”, como denominavam à época a música do maestro de Bayreuth. Deixava explícita sua preferência nas linhas de seus textos, destacando o dever de seu ofício, que o fazia ouvir inclusive o que não era de seu agrado:

Confesso que para mim é uma tortura vêr-me obrigado por dever de officio a ouvir operas como o *Rigoletto*, que póde quando muito ser tolerado quando interpretado o principal papel por um artista genial. Hontem, não teria ido ao theatro S. Pedro, não fosse a estréa no barytono Guarini. Tratando-se de um artista desconhecido do nosso publico, era meu dever ir ouvil-o.

[...]

E ponho tudo isto no singular, porque estou exprimindo uma opinião individual, que não me parece muito de accôrdo com a impressão de uma parte do publico, pois que o Sr. Guarini foi bastante applaudido.⁴⁸

Não sabemos se Castro era apenas um amante da música ou se tocava algum instrumento. Sua biblioteca era frequentemente descrita como “uma das primeiras bibliothecas musicaes do Brasil”. Um jornalista que foi entrevista-lo em 1905, registrou que nela constavam “livros sobre harmonia, interpretação de operas, critica, librettos em todas as linguas desde o allemão até o portuguez, quasi todos annotados e muitos offerecidos pelos autores”.⁴⁹ Na ocasião de seu falecimento, o obituário também se referiu à sua extensa coleção bibliográfica como a “melhor bibliotheca das obras de

⁴⁵ Falleceu Luiz de Castro. *Gazeta de Notícias*, 20 maio 1920, p. 3.

⁴⁶ Nomes do dia. *A Noticia*, 10 e 11 fev. 1911, p. 1.

⁴⁷ CASTRO, L. A musica na America do Sul. *Chronica Musical. A Noticia*, 27 e 28 maio 1898, p. 2.

⁴⁸ CASTRO, L. *Rigoletto*. *Chronica Musical. A Noticia*, 29 e 30 out. 1898, p. 3.

⁴⁹ JOHN. A companhia Lyrica. Passeios e Visitas. *A Noticia*, 20 e 21 jul. 1905, p. 2.

Wagner, em edições riquíssimas e diversas”, além de mencionar que dela faziam parte, ainda, “muitíssimas outras obras de musicistas, criticos literarios, esthetas, e até simples chronistas dessa especialidade da arte”.⁵⁰ Isso demonstra que, mesmo que não fosse músico – o que não temos como afirmá-lo –, Castro buscou especializar-se, estudando obras dos mais diversos assuntos do mundo musical e operístico.

Sua atuação na imprensa não fora ininterrupta. Em alguns momentos, afastou-se das atividades de crítico e cronista para dedicar-se a outras causas, mais práticas, relacionadas à música. Em 1898, participou ativamente do Centro Artístico, junto ao colega Rodrigues Barbosa e professores do Instituto Nacional de Música, instituição com a qual, assim como Barbosa, mantinha bastante proximidade, especialmente com Alberto Nepomuceno, com que desenvolveu longa amizade. No Centro Artístico, ficou, ao lado de Arthur Azevedo e Henrique Chaves, na comissão de teatro – a comissão de música fora composta por Arthur Napoleão, Alfredo Bevilacqua e Alberto Nepomuceno.⁵¹ É importante ressaltar que Castro se aventurou também na dramaturgia, ao escrever textos autorais e adaptações a diversas peças teatrais e musicadas, tal como a opereta *A Cigarra*,⁵² música de Nepomuceno e texto de Castro. Manteve, nesse período, sua coluna no vespertino *A Notícia*, meio pelo qual divulgava e defendia a iniciativa que, segundo ele, tinha por objetivo “a elevação, a purificação da Arte. No genero dramatico e no genero lyrico, a sua missão é esta: proteger a arte nacional com a producção de obras de auctores nossos”.⁵³

O Centro Artístico objetivava desenvolver o gosto artístico em várias frentes: pela formação de artistas nacionais, e por isso os espetáculos contavam com elenco brasileiro, sobretudo de amadores;⁵⁴ pelo estímulo à produção artística de peças teatrais, óperas e música instrumental de autores e compositores nacionais; e à formação de um público apto a apreciar o valor da arte brasileira. Assim, achava-se imbuído de uma missão importante, sobretudo ao colocar em pauta uma discussão acerca da arte brasileira, ou seja, colocava em foco não só a questão da civilidade, como também procurava estabelecer parâmetros identitários para a arte nacional.

⁵⁰ Falleceu Luiz de Castro. *Gazeta de Noticias*, 20 maio 1920, p. 3.

⁵¹ CASTRO, L. O Centro Artístico e a Musica. *Chronica Musical. A Noticia*, 29 e 30 abr. 1898, p. 3.

⁵² PEREIRA. Op. Cit., p. 225.

⁵³ CASTRO, L. O Centro Artístico e a Musica. *Chronica Musical. A Noticia*, 29 e 30 abr. 1898, p. 3.

⁵⁴ Cf. COUTINHO, J. A. Um projeto de renovação teatral: o Festival do Centro Artístico e o teatro amador em 1898. Monografia (Licenciatura em Letras – Português). Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Dra. Orna Messer Levin. Campinas, 2009.

Em relação à música sinfônica, outra frente de atuação do Centro, o objetivo, segundo ele, era duplo: “a execução de obras nacionaes e a propaganda de classicos e dos modernos estrangeiros, tornando assim conhecidas as grandes obras musicas e proseguindo na campanha encetada pelos *Concertos Populares*”.⁵⁵ Assim, o Centro Artístico, como continuidade dos *Concertos Populares*,⁵⁶ buscava aprimorar o gosto musical do público carioca: “Ao *Centro Artístico* compete continuar a obra encetada pelos *Concertos Populares*, desenvolvendo, aperfeiçoando o gosto musical em concertos em que, ao lado dos mestres immortaes, ao lado de composições nacionaes, figurem os chefes da moderna escola”.⁵⁷

Assim como Barbosa, Luiz de Castro esteve alinhado aos ideais divulgadores da música dita moderna, que iriam predominar na formação ideológica dos intelectuais ligados ao Instituto Nacional de Música – ou a “República Musical”. Se, num primeiro momento, o grupo se viu prestigiado pelo novo governo, que garantiu a autonomia institucional e financeira do Instituto, aos poucos a realidade se mostraria muito diferente das perspectivas otimistas dos primeiros tempos. Nesse sentido, o Centro Artístico possuía ao mesmo tempo um caráter de protesto e resignação quanto à falta de maior apoio do governo republicano nos assuntos relativos às artes e à música, em especial.

E, tocando nesse ponto, vou chegar á conclusão dos artigos que tenho escripto sobre a educação musical no nosso paiz, e principalmente no Rio de Janeiro. Disse quanto ella é deficiente, qual a falsa orientação da maioria, e o pouco que ha a esperar do governo e da municipalidade no que respeita ao auxilio á propaganda musical.⁵⁸

Anos mais tarde, em 1905, se comprometeu, como gerente do *Syndicato Lyrico Fluminense*, na montagem de uma companhia lírica de primeira ordem, que contou com Luigi Mancinelli na regência da orquestra e na direção musical. Nesse caso, a despeito de seu gosto pessoal, procurou elaborar um repertório que se aproximasse do gosto do público. Evidentemente, o crítico-empresário teve que fazer concessões para que o empreendimento não fosse um total fiasco, ao mesmo tempo em que tentou introduzir algumas óperas novas (para o Rio de Janeiro) de Wagner no programa da companhia. O

⁵⁵ CASTRO, L. O Centro Artístico e a Musica. *Chronica Musical. A Notícia*, 29 e 30 abr. 1898, p. 3.

⁵⁶ CASTRO, L. A Antonio Arroyo. *Artes e Manhas. Gazeta de Noticias*, 11 jan. 1898, p. 2.

⁵⁷ CASTRO, L. O Centro Artístico e a Musica. *Chronica Musical. A Notícia*, 29 e 30 abr. 1898, p. 3.

⁵⁸ *Idem*.

resultado foi trágico financeiramente, sobretudo para Castro, que teve que despender de seus bens para cobrir os prejuízos da companhia.

Quando esteve à frente do Sindicato Lyrico, Luiz de Castro se encontrava ainda afastado da função de jornalista e crítico, permanecendo ausente por alguns anos. Em crítica publicada em 1901, Oscar Guanabarro afirmava que Castro estaria “afastado da sua profissão de crítico musical, por não querer mais o inglorio papel ou por não ter um jornal à sua disposição”.⁵⁹ Na verdade, Castro retomaria a pena em algumas ocasiões esporádicas – não em coluna própria, mas na seção “Publicações a pedido”, da *Gazeta de Notícias* –, para atacar Rodrigues Barbosa, tornando explícita a cisão ocorrida no grupo que fundara o Instituto Nacional de Música após a morte de Leopoldo Miguez. Acusava então a inconstância do antigo amigo, o tráfico de influência que Barbosa pretendia estabelecer no Instituto e da falsidade com que o crítico do *Jornal do Commercio* teria apoiado, num primeiro momento, a ascensão de Nepomuceno à direção do Instituto, no lugar de Miguez, falecido no ano anterior.⁶⁰ No ano seguinte, mais capítulos da briga, que chegou ao seu ápice com a declaração de Castro acerca da verdadeira autoria das críticas assinadas por Barbosa.

Os embates empreendidos entre os críticos dos jornais demonstram a constante disputa por poder e influência em que estavam envolvidos os intelectuais da música. Luiz de Castro, ainda que afastado do jornalismo, encontrava na imprensa o meio para divulgar suas ideias. Durante a fase em que permanecera afastado, ainda realizou conferências no Instituto de Música, as quais objetivavam educar “uma grande parte do auditorio, ensinando-lhe suave e persuasivamente coisas que amadores da arte não devem ignorar”.⁶¹

Assim como Guanabarro, Castro usava suas colunas nos jornais em que atuou para disseminar um ideal de progresso a ser seguido pela sociedade brasileira. Seus preceitos, construídos durante o tempo em que esteve na Europa e fortalecidos pelas relações de amizade – amizades estas selecionadas a partir de afinidades de ideias –, eram a ementa dos textos que escrevia, no intuito de derrubar a preferência pela ópera italiana e por outros gêneros que considerava como ainda mais inferiores – é importante ressaltar que a ópera italiana para ele, assim como para a “República Musical”, consistia num gênero musical inferior à música sinfônica e à ópera wagneriana. Suas colunas

⁵⁹ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 nov. 1901, p. 2.

⁶⁰ CASTRO, L. Mons parturiens. Instituto Nacional de Musica. Publicações a pedido. *Gazeta de Noticias*, 05 jun. 1903, p. 2.

⁶¹ Conferencias musicas. *O Paiz*, 05 jul. 1907, p. 1.

eram, portanto, exatamente aquilo que fez mais tarde nas Conferências Musicais realizadas no Instituto: espaço para difusão de valores, para educação do gosto do povo – mais precisamente dos leitores – com vistas a uma ideia de civilização e progresso comungado entre diferentes intelectuais da música do novo governo republicano. O ideal de civilização, para Castro, e que era compartilhado com outros companheiros do Instituto Nacional de Música, tinha relação, por um lado, com parâmetros europeus de civilidade e, por outro, com a busca por uma identidade brasileira. Como wagnerista convicto, o ideal de civilização de Luiz de Castro abordava igualmente esses dois aspectos, sem se aperceber de contradições inerentes a essa busca.

Retomou suas atividades jornalísticas em 1910: “E eis-me aqui de novo, na rosea *Notícia*, depois de uma ausência que durou doze annos”.⁶² Defendendo ainda os mesmos ideais, wagneriano como de costume, atestava então que o público brasileiro evoluíra em gosto, ainda que muito lentamente. Castro morreria alguns anos depois, em 1920, segundo o obituário n’*O Paiz*, após longo período de mal incurável. Na ocasião de seu falecimento, já não mais atuava na imprensa há alguns anos.⁶³

5.2 A crítica musical na imprensa carioca da belle époque

5.2.1 Breve histórico da crítica teatral na imprensa carioca

O Rio de Janeiro contava, no final do século XIX e início do XX, com vários periódicos em circulação, dentre jornais diários, semanais, revistas semanais e ilustradas. Os assuntos abordados por esses meios de comunicação eram igualmente diversos, existindo periódicos específicos para áreas de desenvolvimento comercial e econômico, costumes, literatura, artes, música, teatro etc., assim como aqueles generalistas, que tratavam de notícias diversas do cotidiano, os quais consistem na grande parte das fontes consultadas e analisadas. Entendemos que, para compreender a forma pela qual a ópera se fazia presente no cotidiano da sociedade carioca da *belle époque*, mais do que buscar periódicos específicos sobre o tema – que eram poucos então – era preciso ver como ela era representada nos jornais de maior circulação.

⁶² CASTRO, L. Preludiando. Notas de Musica. *A Notícia*, 04 e 05 maio 1910, p. 2.

⁶³ Luiz de Castro. Vida Social. *O Paiz*, 20 maio 1920, p. 5.

A crítica artística vinha se aprimorando há alguns anos, acompanhando o desenvolvimento artístico da corte. Considerando que a imprensa fora instalada no Brasil somente no início do século XIX, com a chegada de D. João VI e seu séquito em 1808, é interessante perceber que em relativamente pouco tempo, na segunda metade daquele mesmo século, já tínhamos alguns jornais circulando na corte e veiculando críticas de arte, especialmente no âmbito do teatro. A ópera, “ponto convergente de todas as artes”,⁶⁴ era um dos espetáculos favoritos da elite e da corte carioca. Nomes importantes do mundo literário brasileiro oitocentista, tais como José de Alencar, Martins Pena e Machado de Assis,⁶⁵ atuaram na difusão e na crítica teatral – e de ópera – marcando em grande medida a proximidade entre a literatura e a imprensa periódica, característica ainda presente, porém em menor grau, nos primeiros anos da República.⁶⁶ Aliás, a crítica estava vinculada, como permaneceria ainda por alguns anos, à atividade literária e intelectual dos periódicos, uma vez que era na imprensa que estes indivíduos encontravam espaço para atuar e divulgar suas ideias.

No Brasil, a imprensa acompanhou bem de perto todo o processo de constituição e de consolidação do campo intelectual ao longo do [século] XIX, desempenhando papel fundamental no processo de profissionalização das atividades intelectuais, com o surgimento da chamada grande imprensa na virada para o novo século.⁶⁷

A vinculação estreita entre a crítica musical nos jornais e a literatura não parece ser uma característica específica do Brasil. Luiz de Castro expressou em um de seus textos essa proximidade, citando o compositor francês Camille Saint-Saëns, que por sua vez, queixava-se da formação literária dos críticos de música na França: “Sendo feita a crítica musical, não por músicos, mas por litteratos, a musica está entregue aos seus piores inimigos, e todos os conselhos que se lhe dá a levariam á sua perda, se ella os seguisse”.⁶⁸

O período contemplado por nossa pesquisa coincide com o momento da implantação de inovações técnicas – tais como novas máquinas que ampliariam o

⁶⁴ GUANABARINO, O. Companhia lyrica italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1895, p. 2. Em outra crítica, no mesmo ano, Guanabarino novamente se referiria à ópera lírica dessa forma. Cf. GUANABARINO, O. Questões de arte. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 out. 1895, p. 3.

⁶⁵ Para uma análise aprofundada da crítica de ópera e teatro entre 1826 e 1861, cf. GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

⁶⁶ SODRÉ. Op. Cit., p. 283.

⁶⁷ ENGEL, M. G.; SOUZA, F. F.; GUERELLUS, N. S. (orgs.). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2015, p. 8.

⁶⁸ CASTRO, L. Chronica Musical. *A Noticia*, 03 jun. 1897, p. 2.

número de tiragens dos jornais – e com a estruturação empresarial da imprensa, fenômenos que estavam intimamente relacionados entre si.⁶⁹ Assim, jornais de grande circulação da época, como *O Paiz*, o *Jornal do Commercio*, o *Jornal do Brasil* e a *Gazeta de Notícias*, possibilitavam a difusão de ideias a um número cada vez maior de leitores. É ainda o marco, no âmbito da música, da ascensão de um dos maiores nomes da crítica especializada, Oscar Guanabarro, “fundador da crítica especializada no Brasil, cujos primeiros folhetins surgiram na década de 1870”.⁷⁰

Dessa forma, podemos verificar que a atividade crítica voltada às artes, especialmente à ópera, se apresentava então em um momento de efervescência. Ainda que não houvesse atingido a maturidade, ela se mostrava em um estágio de aperfeiçoamento até então inédito. Figuras como Guanabarro, ademais, contribuiriam para a elevação da crítica a um patamar científico, o que colocava o gênero em posição favorável num contexto de valorização da ciência e da razão, em detrimento dos impulsos da emoção (por isso ela era capaz de empreender um projeto civilizatório para a cultura brasileira). Luís Giron, em seu estudo sobre a crítica teatral do século XIX, lembra que, até Guanabarro,

a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos periódicos sem assinar os textos. Formavam a confraria dos cronistas teatrais, que se liam e se influenciavam mutuamente e julgavam a temporada musical do alto de suas funções do que hoje se denominam líderes de opinião e *entertainers*. [...] Mas raramente comparece na imprensa da época a crítica pura, voltada para a especulação gnoseológica em torno da arte. O que aparece é uma impressionante série de anônimos com opiniões mais ou menos subjetivas e pessoais, muitas vezes tomados por interesses extramusicais. Ora são desafetos de um empresário, ora dândis com pendores estéticos e amorosos, ora cronistas mais subjugados pelos floreios da prima-dona que pelos aspectos musicais.⁷¹

Guanabarro, dessa forma, representou um marco, que muito tinha relação com o contexto e, possivelmente, com as disputas que percebemos entre vários críticos. Além dos três críticos que mencionamos, havia outros que atuavam na imprensa. Podemos citar Assis Pacheco, compositor e escritor, que esporadicamente escrevia textos para o *Diário de Notícias*; João Chaves, cujos textos sobre ópera eram publicados na *Gazeta de Notícias*; Lobo Cordeiro, do *Jornal do Brasil*; além de Alfredo Camarate,

⁶⁹ SODRÉ. Op. Cit., p. 266.

⁷⁰ GIRON. Op. Cit., p. 16.

⁷¹ Idem, p. 16-17.

Demerval da Fonseca e Cardoso de Menezes.⁷² Poucos, no entanto, assinavam suas colunas, o que dificultou nosso trabalho de identificação dos autores, como já dissemos. De qualquer maneira, foi possível perceber alguns aspectos das críticas publicadas nos jornais, os quais analisaremos a seguir.

5.2.2. Aspectos da crítica de ópera nos periódicos da belle époque fluminense

Certamente, Guanabardino se destacou como crítico em sua época. Uma característica marcante do resenhista, como vimos, foi o profissionalismo com que desempenhava sua função, não só como crítico, mas também como músico. Tal qualidade seria atestada por vários pesquisadores. Enio Squeff afirmava que fora ele o mais profissional dentre os críticos de seu tempo.⁷³ Não quer isso dizer que os demais fossem diletantes ou amadores que pouco conheciam música em seus aspectos teórico e estético. A própria atuação de Guanabardino, sobretudo nos momentos de embate com outros críticos, contribuiu para que a concorrência buscasse convencer seus leitores adotando critérios objetivos de análise, invocando conhecimentos acerca da “ciência musical” para consubstanciar suas impressões dos espetáculos e óperas.

Nesse sentido, emergia das colunas dedicadas à revisão do espetáculo dois termos que se diferenciavam quanto à forma e à metodologia de análise: a crítica e a crônica. A diferença entre eles parece ser, para a maioria dos autores, bastante simples e objetiva. Guanabardino, em linhas gerais, defendia que a crítica consistia na análise meticulosa, fundamentada em argumentos objetivos, da execução de uma obra, enquanto a crônica seria a descrição do espetáculo, sem juízo de valor.⁷⁴ O uso de uma ou de outra dependia de diversos fatores, ficando a critério do autor a definição se, diante de um determinado espetáculo, atuaria como crítico ou como cronista: “A missão do cronista, ao findar o espectáculo, é dar apenas um resumo das impressões obtidas durante a representação do velho drama musical, em que os artistas da empresa Milone

⁷² Critica Musical. Solfejando. *Cidade do Rio*, 03 nov. 1896, p. 2.

⁷³ SQUEFF; WISNIK. Op. Cit., p. 107.

⁷⁴ GUANABARINO, O. Festival. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 set. 1897, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 set. 1902, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Sonnambula, opera em tres actos, de Bellini. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 out. 1905, p. 2.

& C. estavam, hontem, perfeitamente á vontade”.⁷⁵ Na crônica, a apreciação é mais “branda”⁷⁶ do que na crítica, geralmente severa e com maior alusão a questões técnicas. Sua função era registrar o espetáculo.⁷⁷ Enfim, a crônica se baseava, sobretudo, “nas impressões do auditorio, furtando-se [o autor] de notar os pequenos senões que facilmente teriam sido evitados”.⁷⁸ De qualquer forma, a crônica estava sempre presente, uma vez que fazia parte do texto crítico. Ainda que o objetivo da crítica fosse avaliar o desempenho da companhia, o autor não deixava de descrever o espetáculo, como se portou o público, que trechos e artistas foram aplaudidos etc. Deveria, assim, relatar o espetáculo “como fiel chronista”,⁷⁹ além de proceder à sua análise.

Em relação às críticas, podemos apontar algumas características comuns entre elas, as quais não dependiam do autor ou do periódico em que eram publicadas. Estava presente nos textos críticos o caráter de verdade⁸⁰ e de justiça – tomada como elemento de neutralidade e, por vezes, referindo-se à Justiça como instituição: “a crítica, porém, como juiz togado, julga pelas provas dos autos [...]”;⁸¹ “collocamo-nos na posição de magistrado – não admiramos, julgamos”;⁸² “E, como queremos ser verdadeiros e justos, diremos que foi um *Trovador* com altos e baixos, que provoca applausos e manifestações de descontentamento”.⁸³ Uma vez que esses valores deveriam ser observados, o autor da crítica havia de se mostrar isento, de forma a não se deixar levar por sentimentos ou interesses: “Nestas columnas nunca fizemos elogios demasiados e muitas vezes, [...] fizemos reparos, observamos senões; não se nos póde, pois, acoimar de exagerados e, ainda menos, de interessados no tributo de gentilezas oriundas da amizade”.⁸⁴ Essa justiça devia prevalecer, inclusive, à percepção do público, que fazia sua apreciação do espetáculo tendo como parâmetros e critérios aspectos intuitivos e emocionais, de maneira que a percepção do público podia ser diferente daquela do crítico:

⁷⁵ Theatro Apollo. *Trovador*, opera em quatro actos, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 15 abr. 1907, p. 2.

⁷⁶ Theatro S. Pedro – *Bohême*, em quatro actos, de Puccini. Primeiras representações. *Artes e Artistas. O Paiz*, 02 maio 1908, p. 5.

⁷⁷ Theatro Apollo – *Manon Lescaut*, opera em quatro actos, de Puccini. *Artes e Artistas. O Paiz*, 15 fev. 1911, p. 3.

⁷⁸ Theatro S. Pedro – *O Guarany*, de Carlos Gomes. Primeiras representações. *O Paiz*, 14 maio 1908, p. 3.

⁷⁹ GUANABARINO, O. *Condor*. Theatro Lyrico. *Artes e Artistas. O Paiz*, 15 set. 1892, p. 2.

⁸⁰ GUANABARINO, O. *Falstaff* – Verdi. *Artes e Artistas. O Paiz*, 30 jul. 1893, p. 2.

⁸¹ GUANABARINO, O. *Boheme*, opera de Puccini, pela companhia italiana da empresa Milone. Primeiras representações. *Artes e Artistas. O Paiz*, 17 ago. 1904, p. 2.

⁸² GUANABARINO, O. *Companhia lyrica. Artes e Artistas. O Paiz*, 15 ago. 1905, p. 2.

⁸³ *Trovador. Theatros e... Gazeta de Noticias*, 26 jul. 1891, p. 2.

⁸⁴ Theatro Lyrico. *Diário de Noticias*, 03 out. 1892, p. 1.

O publico, ou a maioria do auditorio e principalmente a parte do theatro que mais espontaneamente se manifesta em taes occasiões, baseia o seu julgamento em pequenos incidentes e exige que os trechos mais importantes da partitura sejam expostos de accordo com a tradição implantada por outros artistas, inda que essa tradição se baseie em effeitos sem a minima importancia, que, no caso presente, era, no final da alludida romança, ser soluçada a palavra *così*, o que não foi feito, com ou sem razão, o que não discutimos; mas a critica não pôde usar dos mesmos processos, já o temos dito e discutido, e se falharam os applausos do publico, não podem, com razão e justiça, ser omitidos os elogios da chronica conscienciosa, porque, rigorosamente, a peça em questão julgada perante a partitura e por um musico, foi bem cantada.⁸⁵

O crítico partia do princípio de que dispunha de conhecimentos e metodologia de avaliação que se diferenciava radicalmente da apreciação realizada pela audiência leiga. Nesse sentido, permitia a si censurar a avaliação do público, fosse ela demasiada leniente ou severa, uma vez que não houvesse explicação por meio de argumentos objetivos para aquela reação: “Os espectadores do Lyrico tem se mostrado satisfeitos e por vezes até entusiasmados com a companhia. Nos pela nossa parte ainda ali não vimos nem ouvimos coisa que nos enchesse as medidas”.⁸⁶ Dessa forma, a crítica nem sempre homologava a avaliação feita pelo público.

Peço licença para fazer algumas ressalvas quanto ao modo de representar, que não me impressionou. Assim, no final do quarto acto, em que a loucura não foi exprimida com intensidade dramatica. Pelo menos, foi esta a minha impressão: dou-a pelo que vale.

O publico, esse, mostrou-se satisfeito do começo ao fim da opera, e sahio do theatro persuadido de que ha muito não ouvira um Fausto tão bom, no que tem toda a razão.

Pela minha parte, esses successos continuos e que está tendo a companhia lyrica alegam-me sobremodo, pois são uma garantia para futuras temporadas.⁸⁷

As discordâncias entre a audiência e o crítico podem parecer contraditórias à percepção do público como o “juiz soberano”,⁸⁸ que mencionamos no capítulo anterior. Percebemos, de fato, algum cuidado por parte dos autores para não desvalorizar o julgamento da audiência. O objetivo da crítica, ademais, era o de levantar questões não percebidas pelo grande público, buscando moldar, aos poucos, o gosto e os critérios

⁸⁵ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Tosca, tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 ago. 1910, p. 5.

⁸⁶ Theatros. *A Estação (Suplemento Litterario)*, 30 nov. 1895, p. 119.

⁸⁷ CASTRO, L. Companhia Sansone. Chronica Musical. *A Noticia*, 17 e 18 jun. 1897, p. 3.

⁸⁸ Theatro Apollo – Manon Lescaut, opera em quatro actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 fev. 1911, p. 3.

adotados pelos espectadores em sua avaliação do espetáculo: “Certas particularidades de summa importancia passam muitas vezes despercebidas se não aparecem os criticos para levantar a pontinha do véo da trapassa”.⁸⁹ Além disso, os críticos ressaltavam que os procedimentos avaliativos da crítica e dos espectadores, uma vez que se processavam de formas diferentes, não cabia, a princípio, definir quem estava certo ou errado.

Com vistas à justiça, à verdade, à imparcialidade e à neutralidade invocada pelos autores das críticas de ópera, competia a eles, dentro do processo de elaboração de suas observações, levantar argumentos que provassem suas afirmativas. No texto crítico que escrevera sobre a estreia de *Lo Schiavo*, de Carlos Gomes, Guanabarino esclarecia que “[não] queremos fazer critica rigorosa; mas, para não deixar as accusações sem provas, tomaremos um único ponto e em torno delle faremos girar alguns argumentos”.⁹⁰ Em outro texto, explicitava a diferença entre o crítico e o público: “Nós, porém, que não podemos julgar os artistas pelo mesmo processo posto em pratica pelas platéas, sómos obrigados a elogiar a artista em questão, justificando as nossas palavras”.⁹¹ Ou, ainda, no caso de uma boa execução, não bastava ao crítico afirmar que ela foi boa, mas “compete á critica analysar os motivos desse triumpho”.⁹² Certamente, contava a favor de Guanabarino, naquele momento, não somente seu conhecimento como músico, mas principalmente, o amplo espaço de que dispunha no jornal – a crítica de *Lo Schiavo* ocupou mais de duas colunas da edição de oito páginas de domingo do jornal –, em que ele pôde explicar seu raciocínio, abordando desde o enredo problemático, de veracidade histórica contestável, até a estética da obra. Em outra ocasião, afirmava ele que “não basta, para o publico, a quem nos dirigimos quando escrevemos, dizer que não nos satisfez este ou aquelle artista – é preciso fundamentar a opinião”.⁹³ Carlo Parlagreco reforçava esse aspecto em carta a Guanabarino. Para ele, era preciso que o “critico ande a busca de documentos e de citações, mas que antes de exhibil-os saiba convenientemente analysal-os e hamonizal-os com a realidade das [ilegível]”.⁹⁴

⁸⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 out. 1895, p. 3.

⁹⁰ GUANABARINO, O. Lo Schiavo. Companhia Lyrica Italiana. Diversões. *O Paiz*, 29 set. 1889, p. 2.

⁹¹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Bohême, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 maio 1910, p. 7.

⁹² GUANABARINO, O. Theatro Municipal – La Boheme, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1910, p. 5.

⁹³ GUANABARINO, O. Fausto. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 maio 1896, p. 3.

⁹⁴ PARLAGRECO, C. Questões musicaes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1896, p. 3.

Uma metodologia adotada pelos críticos consistia na comparação entre execuções, fossem de companhias inteiras ou de artistas específicos.⁹⁵ Segundo Guanabarino, “[o] julgamento é uma função da crítica, e a crítica é sempre o resultado de uma comparação”.⁹⁶ Para os leitores, a comparação se fazia ainda mais necessária nos casos de companhias que se apresentavam simultaneamente na cidade. Em 1893, quando duas empresas apresentaram, na mesma noite e pela primeira vez na cidade, o *Falstaff*, de Verdi, leitores teriam pedido a Guanabarino que estabelecesse um paralelo entre as apresentações das duas empresas.⁹⁷ Para proceder ao cotejo, em outra ocasião ele afirmava que tanto o crítico quanto a audiência precisavam dispor de instrumentos que dessem condições para que o confronto fosse possível:

[...] desde que o crítico ou o espectador não tenha elementos para essa comparação, não poderá julgar, e portanto estará impossibilitado de avaliar. A avaliação, além disso, dados os termos comparativos, depende ainda de certo hábito dirigido pelo critério.⁹⁸

Assim, era papel do crítico fornecer aos leitores alguns instrumentos para desenvolverem certa autonomia na apreciação das óperas, racionalizando suas impressões e chegando a conclusões por meio de um processo de avaliação crítica e objetiva, que se aproximasse dos preceitos do cientificismo positivista. Isso porque, enquanto a crítica profissional estava – ou deveria estar –, em certa medida, imbuída de aspectos relacionados ao conhecimento e à objetividade,⁹⁹ a avaliação realizada pelo público era baseada em aspectos emocionais suscitados pela música.¹⁰⁰ Nesse ponto exato situava-se a marca principal da diferença entre a avaliação do público e a avaliação da crítica; esta deveria, obrigatoriamente, “empregar na indagação do bello o methodo cartesiano”.¹⁰¹ Com o fito de manter uma postura racional, objetiva e distanciada das emoções, Guanabarino, quando desempenhava o papel de crítico, evitava aplaudir uma companhia ou um artista. Foi em uma ocasião excepcional,

⁹⁵ GUANABARINO, O. Rigoletto. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 jul. 1894, p. 2; GUANABARINO, O. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 out. 1895, p. 2; Binoculo dum diletante. *Rua do Ouvidor*, 24 jun. 1899, p. 6; S. Pedro de Alcantara – Manon, opera em cinco actos, de J. Massenet. Primeiras representações. *O Paiz*, 14 maio 1906, p. 2.

⁹⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jun. 1899, p. 2.

⁹⁷ GUANABARINO, O. Estréia da companhia Ferrari. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jul. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Falstaff – Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 jul. 1893, p. 2.

⁹⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jun. 1899, p. 2.

⁹⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1901, p. 3.

¹⁰⁰ GUANABARINO, O. Aída. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 jun. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1901, p. 3.

¹⁰¹ GUANABARINO, O. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 out. 1895, p. 2.

quando se permitiu acompanhar os aplausos da audiência a uma cantora brasileira, Nícia Silva, que o crítico d'*O Paiz* revelou essa postura: “O publico, que não tem partido, applaudiu a nova cantora e nós, contra o nosso habito, acompanhámos com as nossas palmas a demonstração do publico”.¹⁰² Mas a música não deixava de exercer seu fascínio sobre o profissional que, por vezes, lutava contra suas próprias emoções, esforçando-se “para não [se] deixar arrastar pelo entusiasmo que essa arte tem o poder de imprimir violentamente em taes occasiões e tambem o cuidado de evitar as reacções, que em ambos os casos trariam como consequência o desequilibrio no julgamento”.¹⁰³ Em 1894, ano em que Marino Mancinelli fez sua derradeira temporada de ópera, parece ter sido difícil para o crítico, já bem experiente, conter o arrebatamento causado pela qualidade do maestro e dos artistas. Em um de seus textos analíticos daquele ano, voltava a tratar do perigo representado pela emoção à avaliação feita pelo crítico:

Na opera lyrica, desde que a critica collectiva do auditorio deixa de lado a parte technica da arte para examinar as suas paixões, ou desde que não se abandona á corrente subjugadora dos elementos que se reúnem para a exhibição pomposa de uma partitura – arrisca-se ao erro de apreciação.¹⁰⁴

A percepção de que o público se guiava pela emoção enquanto o crítico devia se guiar pela razão era compartilhada por colegas de Guanabarino. Ademais, dizia ele que a crítica deveria ser a “intérprete do gosto do publico”.¹⁰⁵ Outro cronista d'*O Paiz*, que provavelmente seguia os passos do mestre, assim se referia à avaliação feita pelo público, contrapondo à apreciação feita do profissional:

O publico tem um processo instinctivo de critica subjectiva, não erra nunca, porque exprime sempre o resultado de suas emoções perante a arte; mas o critico tem o dever de ir ao encontro das causas que determinam esses desanimos collectivos do auditorio e julgar os artistas por meio de analyses, que não podem ser feitas através do sentimento que subjuga esse mesmo auditorio.¹⁰⁶

Novamente, notamos certo cuidado do autor em se referir às impressões da audiência, tendo em vista que a ópera, como obra de arte, assim como a música, tinha como objetivo imediato despertar emoções na plateia. Contudo, ressaltava o autor

¹⁰² GUANABARINO, O. Nícia Silvia. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 nov. 1902, p. 2.

¹⁰³ GUANABARINO, O. Aida. Theatro lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 jul. 1894, p. 2.

¹⁰⁴ GUANABARINO, O. Huguenottes. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1894, p. 2.

¹⁰⁵ Hernani. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1894, p. 2.

¹⁰⁶ La Gioconda, de Ponchielli, cantada hontem pela companhia lyrica da empreza Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 13 ago. 1903, p. 1.

anônimo que a natureza da apreciação da crítica se diferia daquela da audiência ao legar a essa análise um caráter científico, objetivo e submetido a uma metodologia. Hoje nos parece ingênua essa percepção de que o crítico conseguiria realizar uma análise isenta e completamente objetiva. Ainda assim, precisamos destacar que estamos a tratar da época em que o cientificismo se encontrava em voga, não sendo ainda objeto de refutações ou questionamentos, pelo menos ainda não nos jornais pesquisados. Pelo contrário, qualquer manifestação de sentimento por parte do crítico era vista como prejudicial ao julgamento do espetáculo.

Uma evidência de que as análises dos críticos não estavam livres de interferências subjetivas – as quais estavam frequentemente relacionadas ao gosto pessoal dos autores – eram as discordâncias de avaliação entre os críticos e as mudanças de opinião – a própria ideia de “opinião” diz respeito a algo que se faz em nível pessoal, implicando juízos próprios e subjetivos. Tais ocorrências eram bastante comuns, sendo não só admitidas pelos críticos como também devidamente explanadas aos leitores.

[tratando-se] de uma representação, póde haver desaccordo de opiniões entre os criticos, achando-se elles, no emtanto, dentro da verdade, porque difficilmente se espera uma execução completamente escoimada de senões. Ora, o critico ou o chronista póde tomar um dos dois rumos – apontar exclusivamente todos os defeitos, calando o resto, ou procedendo de modo inverso. É caso de se aconselhar, em primeiro lugar, ao publico a tomar uma media razoavel, desde que companhia é regularmente constituida, com elementos aceitaveis, sem favor; e a imprensa, a seguir uma linha imparcial, realçando o que fôr bom e sublinhando tudo quanto se desviar da media exigida para um bom espectáculo.¹⁰⁷

Como vemos na citação acima, a explicação expunha o nível de pessoalidade das escolhas feitas por cada crítico, que define que os pontos da apresentação que serão abordados em seu texto, em detrimento de outros. Admitia-se, primeiro, a possibilidade de escolha do crítico, o que em si está carregado de subjetividade. Em seguida, caberia à imprensa fazer a síntese dos resultados das várias análises (tese + antítese), demonstrando assim sua imparcialidade.

Não quer isso dizer que todos os escritores que se dedicavam à crítica de arte na época ignoravam o aspecto pessoal. Um resenhista, provavelmente menos experiente, ao explicitar sua insegurança em analisar a voz de um artista, apresentava uma visão

¹⁰⁷ Mephistopheles, opera de Boito, cantada hontem pela companhia lyrica da empreza Milone & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 07 ago. 1903, p. 1.

que pouco compactuava com aquela defendida pelos principais nomes da crítica musical da época.

A critica tem isto de exquisito; póde representar um pensamento colectivo e póde ser pessoal, especialmente neste caso de agradar ou não uma voz. O critico recebe como toda a gente uma determinada impressão, que nesse caso pessoalisa o seu julgamento, tira-lhe o character de uma conclusão generica. Sendo assim, para decidir do exito de um cantor, não é máo que a critica consulte os echos dos corredores do theatro e conclua pela maior ou menor aceitação por parte do publico. É isto pelo menos o que deve aconselhar a nossa responsabilidade e o que deve dictar a honestidade critica.¹⁰⁸

Provavelmente, a este crítico careciam os critérios objetivos adotados por outros nesses casos. Carmen Dolores, colunista semanal d’*O Paiz*, diante do impasse acerca da voz de uma cantora, afirmava que essa avaliação deveria ser feita pela crítica profissional, a qual consideraria “a sua emissão de voz, o registro em que ella mais favoravelmente se faz ouvir, a expressão da dicção”.¹⁰⁹ Guanabarino expunha com clareza os critérios que adotava para avaliar as vozes de cantores. Listava cinco qualidades: “O que exigimos, em primeiro lugar, em um artista cantor é naturalmente voz sympathica, sem o que todas as outras qualidades o prejudicam; depois do timbre queremos afinação e em seguida boa escola de canto, volume de voz e arte dramatica”.¹¹⁰ A ideia foi repetida em outros textos de sua autoria: “Duas são as condições essenciaes para o artista lyrico poder ser admittido em scena – ter voz teatral e timbre agradável”. Completava então que “[as] outras condições, desde que haja talento, facilmente se adquirem, como seja o saber cantar e o jogo de scena”.¹¹¹

As mudanças de opinião seguiam uma lógica explicativa semelhante. Luiz de Castro afirmava que em “musica nunca se deve ter vergonha de mudar de opinião, quando essa opinião representa um progresso”.¹¹² A mudança de opinião poderia ser explicada a partir da premissa de que cada récita é única. Assim, a tensão típica de estreias de companhias líricas, por exemplo, podia afetar a execução da ópera, de forma que uma nova récita, com menor pressão sobre os artistas, podia ter um resultado muito diferente. O mesmo ocorria com uma ópera totalmente nova, em que o desconhecimento

¹⁰⁸ Othelo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 jul. 1894, p. 2.

¹⁰⁹ DOLORES, C. A Semana. *O Paiz*, 09 abr. 1905, p. 1.

¹¹⁰ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 nov. 1895, p. 2.

¹¹¹ GUANABARINO, O. Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1898, p. 2.

¹¹² CASTRO, L. A Antonio Arroyo. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 22 jan. 1898, p. 2.

levava a impressões que, com maior número de audições e estudo, podiam revelar novas nuances e, por conseguinte, receber outras avaliações.¹¹³

Na crítica analítica pressupunha-se que o crítico dispusesse de alguma erudição sobre o assunto, sendo desejável que possuísse conhecimentos mais profundos sobre teoria musical, harmonia e, até mesmo, sobre os instrumentos e vozes. Guanabarino, que se destacava claramente nesse sentido, militava pela necessidade de formação do crítico musical, atacando fortemente colegas que ele julgava não ter competência para tal. Esta foi, inclusive, a causa de várias polêmicas, como aquela contra Antonio Cardoso de Menezes, crítico do jornal *Novidades*, em 1889: “Olhe, Sr. bacharel, a critica exige destas coisas. Lá vem o dia em que a gente se enterra por não ter estudado o seu officio”.¹¹⁴ Nos dias que se seguiriam, lembrava que “critico que não sabe o que deve saber qualquer critico, certamente não pôde ser muito apreciado”,¹¹⁵ e, “o Sr. Cardoso de Menezes não é musico nem critico, nem tem preparo para escrever sobre as artes”.¹¹⁶ Três anos depois, foi a vez de empreender suas censuras ao crítico do *Jornal do Commercio*, Roberto de Mesquita, recorrendo ao mesmo argumento. Segundo ele, Mesquita teve “o arrojo de aceitar um cargo de tal ordem, sem ter o menor preparo”.¹¹⁷ Em 1895, Guanabarino se voltaria contra o novo crítico do *Jornal do Commercio*, José Rodrigues Barbosa, que ele afirmava ser um repórter policial,¹¹⁸ não possuindo, assim, conhecimentos para assumir a função: “O Sr. Barbosa, apesar da sua illustração e da sua intimidade, pelo menos aparente, com os livros scientificos, não é musico, nem foi educado em rodas artisticas, de modo a adquirir certa pratica no julgamento que chamamos critica”. Acusava ainda o novato colega de receber “dos professores da orchestra as indicações para os seus artigos”,¹¹⁹ ou de escrever o que lhe era ditado “por alguns membros do corpo docente do instituto [Nacional de Música]”.¹²⁰ Em 1910, Guanabarino se empenhou em provar que “o Sr. Luiz de Castro não é critico nem

¹¹³ GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 set. 1905, p. 2.

¹¹⁴ GUANABARINO, O. As composições do Sr. A. Cardoso de Menezes. Imprensa Musical. Diversões. *O Paiz*, 13 out. 1889, p. 3.

¹¹⁵ GUANABARINO, O. As composições do Sr. A. Cardoso de Menezes. Imprensa Musical. Diversões. *O Paiz*, 14 out. 1889, p. 2.

¹¹⁶ GUANABARINO, O. As composições do Sr. A. Cardoso de Menezes. Imprensa Musical. Diversões. *O Paiz*, 22 out. 1889, p. 2.

¹¹⁷ GUANABARINO, O. *Jornal do Commercio*; sua critica musical. Secção Livre. *O Paiz*, 07 ago. 1892, p. 3.

¹¹⁸ Não sabemos se Guanabarino estava sendo irônico em relação à Barbosa ou se ele tinha sido de fato, até então, repórter policial do jornal. (GUANABARINO, O. Missão honrosa. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 fev. 1905, p. 2.)

¹¹⁹ GUANABARINO, O. Imprensa musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 nov. 1895, p. 2.

¹²⁰ GUANABARINO, O. Imprensa musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 nov. 1895, p. 3; GUANABARINO, O. Imprensa musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 nov. 1895, p. 3.

entende de musica nem de nada que se relacione com a grande arte dos sons”.¹²¹ As respostas dos seus oponentes visavam sempre demonstrar o contrário, com grande quantidade de referências a aspectos técnicos da música, ao mesmo tempo que desqualificavam o escritor d’*O Paiz*.

Apesar da exigência de um arcabouço teórico e metodológico, os críticos deveriam prezar por uma linguagem didática e acessível, para melhor compreensão pelos leitores – do contrário, o texto poderia se tornar enfadonho e distanciar o leitor,¹²² quando o objetivo era justamente o contrário. Ademais, era desejável que os leitores se interessassem pelo conteúdo, colaborando tanto para o engrandecimento da reputação do escritor, quanto para os lucros da empresa jornalística. Dessa forma, as polêmicas promovidas por críticos concorrentes eram um chamariz para os admiradores dos colonistas ou para quem, simplesmente, se deliciava com as acusações desferidas pelos lados envolvidos.

A polêmica entre Guanabardino e Barbosa se encerraria, por iniciativa do crítico d’*O Paiz*, em 01 de dezembro de 1895.¹²³ No ano seguinte, explicaria ele que deixava de entrar em polêmicas porque elas vinham tomando viés pessoal.¹²⁴ Mas voltaria a se dedicar a elas em várias outras situações. Em 1905, destacamos a célebre e dura oposição empreendida pelo crítico d’*O Paiz* a Luiz de Castro, que então se encontrava na delicada posição de organizador de companhia lírica do *Syndicato Lyrico Fluminense*. Ao final desse embate, contudo, Guanabardino pareceu ter se compadecido de Castro, mudando sensivelmente o tom de seus textos: “Creia o ilustre collega que somos o seu mais fervoroso admirador, e que nossa atitude não é hostil, isso porque não

¹²¹ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Rigoletto, quatro actos, de Verdi. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1910, p. 5.

¹²² Guanabardino, em diferentes ocasiões, demonstrava preocupação com o leitor das críticas: “Não faremos uma analyse musical da partitura; nada mais enfadonho para o publico do que esses estudos pretenciosos, quando trazidos á imprensa jornalística” (GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 dez. 1895, p. 3.); “no jornalismo as criticas profissionaes são sempre enfadonhas e não comprehendidas pela maioria dos leitores que apenas querem um resumo de impressões geraes” (GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 set. 1905, p. 2.); “O chronista, dirigindo-se ao publico, perderia o seu tempo, se passasse a assignalar que o unico personagem da tragedia que canta na escala diatonica é Yokanaan; que Strauss reúne nos mesmos compassos duas tonalidades diferentes, tirando resultados imprevisitos [...]. O que devemos é esclarecer o publico sobre um ponto em que se procurou illudir a sua boa fé, affirmando-se que *Salomé* não poderia ter no Municipal uma execução orchestral de accordo com as exigencias do autor, no tocante ao numero de instrumentos”. (GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Salomé, um acto, de Ricardo Strauss. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 jul. 1910, p. 5.)

¹²³ GUANABARINO, O. Imprensa musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 dez. 1895, p. 3.

¹²⁴ GUANABARINO, O. Solfejando. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 nov. 1896, p. 2.

escrevemos para os empregados nem para os artistas, e simplesmente para o público, que também nos julga e é crítico muito severo”.¹²⁵

Os debates calorosos com colegas de profissão podem ser explicados, também, pela necessidade do crítico em manter sua confiabilidade e credibilidade perante seus leitores:¹²⁶ “mesmo porque no dia em que o público duvidasse da nossa atitude nestas columnas – quebraríamos a nossa penna, resignando o posto de honrosa confiança que exercemos n’*O Paiz*”.¹²⁷ Defender sua posição era, assim, uma questão de honra, além de delimitar um espaço de atuação como formador de opinião e, assim, acastelar sua reputação, que era colocada em xeque por seus oponentes nessas situações.

Mas nem todos os críticos tinham uma visão rígida de sua profissão. O outro colunista d’*O Paiz*, ao falar da crítica artística, apresentava uma concepção um pouco diferente. Para ele, “a crítica artística não exige técnica, mas educação apropriada e sensibilidade”.¹²⁸ Guanabarro, é importante ressaltar, não deixava de considerar a música como arte que desperta emoções. Porém, dentro de uma concepção científica do fazer crítico, a emoção não caberia na análise da execução de uma ópera ou da sua forma composicional. A necessidade em definir critérios objetivos – ainda que estes fossem, em análise aprofundada, plenos de subjetividade e de escolhas do autor do texto – pressupõe a formação específica, intelectual e epistemológica do crítico. Assim, a perspectiva da crítica de ópera – assim como a artística, de modo geral –, naquele momento, estava submetida a concepções de correntes de pensamento em voga na época, como o positivismo e o evolucionismo, que legavam valor científico e de verdade aos textos.

É nesse sentido que percebemos o crítico como um intelectual, formador de opinião, veiculador de ideias de uma elite acerca dos rumos a serem tomados pelo país. Imbuído de atributos racionais e científicos, o crítico ditava o gosto e, por meio desse gosto, introduzia valores da cultura dominante, ao mesmo tempo em que contribuía para a marginalização da cultura popular. Os críticos, como vimos nos exemplos de Guanabarro, Castro e Rodrigues Barbosa, eram provenientes de um meio privilegiado. Dispuseram de boas oportunidades para sua formação, o que faz deles, senão membros da elite econômica carioca, ao menos parte das exclusivas rodas da circulação de ideias

¹²⁵ GUANABARINO, O. Giacomo Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1905, p. 2.

¹²⁶ GUANABARINO, O. Saint-Saëns. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jul. 1899, p. 2.

¹²⁷ GUANABARINO, O. Cavalleria rusticana. Teatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1892, p. 2.

¹²⁸ FONSECA, C. A uma cantora. *O Paiz*, 21 ago. 1893, p. 1.

da antiga corte, há muito estabelecidas. É importante destacar que a atuação nos jornais, sobretudo nos casos de Guanabardino e Castro, vinha de família – os pais de ambos os críticos eram escritores notáveis e dispunham de consolidado espaço na imprensa.

A necessidade de conhecimento sobre música e ópera se devia ainda a uma atribuição referente à crítica como parte do processo criativo da obra ou de sua execução. Encontramos a menção mais explícita acerca dessa característica em uma transcrição acerca da ópera portuguesa *Irene*, publicada pelo jornal lusitano *Seculo*, cujo autor afirmava que o crítico, “desde que tem de apreciar uma obra de valor, cumpre-lhe apontar tudo o que seja precioso, conforme as leis da arte e da esthetica, e tudo que mereça ser corrigido por offender esses preceitos”.¹²⁹ Na crítica dos jornais cariocas, a percepção se fazia por meio dos “conselhos” e sugestões feitas pelos diversos autores a cantores,¹³⁰ regentes,¹³¹ empresários,¹³² companhia,¹³³ e ao próprio compositor,¹³⁴ quando possível. Rodrigues Barbosa, a propósito da ópera brasileira *Moema*, de Delgado de Carvalho, aconselhava o compositor: “Cumpre ao Sr. Delgado de Carvalho, desprezando os applausos dos incompetentes que louvam seu afastamento dos institutos

¹²⁹ Irene. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 mar. 1896, p. 3.

¹³⁰ Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 09 jul. 1891, p. 1; GUANABARINO, O. Rigoletto. Diversões. *O Paiz*, 24 jul. 1891, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 set. 1892, p. 2; GUANABARINO, O. Gioconda. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 jul. 1893, p. 2; FONSECA, C. A uma cantora. *O Paiz*, 21 ago. 1893, p. 1; Filha do Regimento – Cavalleria. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 set. 1894, p. 2; Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 nov. 1894, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 dez. 1895, p. 3; Barbeiro de Sevilha. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 out. 1896, p. 4; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 jul. 1897, p. 3; Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1897, p. 2; GUANABARINO, O. Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 ago. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 set. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 jun. 1899, p. 2; S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 mar. 1901, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 ago. 1902, p. 3; GUANABARINO, O. La Gioconda, opera de Ponchielli, na estréia da companhia lyrica da empresa Milone. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1904, p. 2; GUANABARINO, O. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 out. 1904, p. 2; Companhia Lyrica. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 mar. 1905, p. 2; Companhia Lyrica Italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 abr. 1905, p. 2; Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 maio 1906, p. 3; Theatro Apollo – Amico Fritz, opera em tres actos, de Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 fev. 1911, p. 4.

¹³¹ Theatro Lyrico. *Diario de Noticias*, 03 out. 1892, p. 1; Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 fev. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – Tosca, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 out. 1909, p. 6.

¹³² GUANABARINO, O. Trovador. Diversões. *O Paiz*, 26 jul. 1891, p. 2; GUANABARINO, O. Rigoletto. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 jul. 1893, p. 2; Theatro Lyrico. Theatros e musica. *Jornal do Commercio*, 01 nov. 1895, p. 3; Theatro Recreio – Barbeiro de Sevilha, opera bufa em tres actos, de Rossini. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 out. 1906, p. 3.

¹³³ GUANABARINO, O. Cavalleria rusticana. Recreio Dramatico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 set. 1892, p. 2.

¹³⁴ GUANABARINO, O. Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 out. 1900, p. 2.

de ensino, procurar, no estudo serio e reflectido, haurir as forças que hão de retemperar o seu talento [...]”.¹³⁵

Do *Jornal do Commercio*, extraímos um trecho que exemplifica o tipo de sugestão ou correção proposta pelo autor da resenha a um cantor:

A sua voz, que é de timbre sympathico e muito afinada, resente-se apenas as vezes de não muito boa emissão, defeito que o Sr. Bersani póde, se quizer, facilmente corrigir. Nas notas, por exemplo, onde predomina a letra *o*, a emissão de voz do Sr. Bersani é excellente, o que não acontece nas notas em que predomina o *a*, nas quaes a emissão resente-se de um defeito guttural, facil, como dissemos, de corrigir.¹³⁶

Nesse sentido, uma crítica mal interpretada ou que possa iludir o artista, não somente deixava de ajudá-lo no aprimoramento de sua atuação e técnica, como poderia levá-lo a um desastre, conforme um crítico asseverava a partir da experiência frustrada de uma cantora lírica, Gemma Bellincioni, que, levada por elogios da imprensa à sua atuação dramática, ousou se aventurar pelos palcos da arte do teatro declamado.

A vaidade dos artistas e a má interpretação da critica arrasta-os muitas vezes a verdadeiros desastres que lhes molesta o amor proprio e o natural orgulho, que é, quasi sempre, a nota predominante desses espiritos privilegiados.

Quando os criticos, referindo-se aos cantores, dizem que este ou aquelle artista tem na scena lyrica o merecimento de alliam a sua arte a dos actores dramaticos, claro está que se manifestam dentro da relatividade do meio de acção e dentro das convenções toleradas na opera.

Basta atender á diferença das gesticulações do canto articulado e da palavra, na comedia esta e no drama musical aquelle, para ver que seria ridiculo cantar com os gestos do actor dramatico e *vice versa*, falar representando com os gestos do cantor lyrico.¹³⁷

As sugestões da crítica podiam tomar dimensões ainda maiores, sendo comum percebermos interferências sobre a companhia lírica, provocando a demissão de um artista que não agradou, como no caso de Amedea Santarelli em 1904: “Pesa-nos sobre a consciencia termos concorrido para a rescisão do contrato da Sra. Santarelli [...]”¹³⁸, e da brasileira Malvina Pereira, em 1908: “Se ha algum culpado na rescisão do contrato da cantora que se diz brasileira, e na aquisição de uma outra, soprano lyrico ou ligeiro,

¹³⁵ BARBOSA, R. A opera “Moema”. *Revista Brasileira*, out.-dez. 1895, p. 397.

¹³⁶ Theatros. *Jornal do Commercio*, 20 fev. 1891, p. 1.

¹³⁷ Má experiencia. *Artes e Artistas. O Paiz*, 28 jul. 1902, p. 2.

¹³⁸ GUANABARINO, O. Elvira Miotti. *Artes e Artistas. O Paiz*, 07 set. 1904, p. 3.

é exclusivamente o signatario dessas linhas”.¹³⁹ A crítica, ainda, podia ser fundamental na condenação de toda uma companhia ou temporada, como ocorrera com a companhia organizada pelo *Syndicato Lyrico*.¹⁴⁰ Não iremos retomar aqui a polêmica. Contudo, é importante destacar o que afirmou o crítico d’*O Paiz*, referindo-se ao poder que detinha a imprensa: “Mas a imbecilidade do empresario chega ao ponto de pensar que nós jornalistas precisamos insuflar pateadas, quando as temos no bico da penna”.¹⁴¹ O próprio Guanabarrino, ao final da temporada, usando de um de seus pseudônimos, Carino,¹⁴² brincava “Ainda hei de ser chefe de policia, só para deportar o Guanabarrino durante as estações lyricas”.¹⁴³ O poder da imprensa, nesses casos, também é mencionado por Jutta Toelle, em seu estudo sobre as empresas de ópera na Itália, demonstrando que essa característica não era uma exclusividade brasileira: “os inúmeros periódicos e críticas podiam se colocar contra uma ópera, um cantor ou um empresário em particular, e assim naufragar qualquer noite de espetáculo ou mesmo uma temporada inteira”.¹⁴⁴

A influência da crítica sobre as companhias se dava pelo poder do resenhista em levar – ou afastar – o público do teatro. Não temos como precisar, diante das fontes consultadas, a medida exata da ascendência exercida sobre a audiência, mas alguns fatos relatados nos periódicos da época induzem-nos a pensar que ela possuía, de fato, alguma preponderância¹⁴⁵ nesse sentido: “[para] o grande publico, basta a palavra dos criticos, a tradição, o concurso universal”.¹⁴⁶ Podemos citar o caso da companhia lírica de 1906, uma companhia que se dizia popular, mas que, ao ganhar reputação da crítica, viu seus espetáculos encherem, passando a realizar “récitas da moda” em teatro mais

¹³⁹ GUANABARINO, O. Theatro Apollo – La Gioconda, opera em quatro actos, de Ponchielli. Primeiras representações. *O Paiz*, 08 set. 1908, p. 3.

¹⁴⁰ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1905, p. 2; GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 ago. 1905, p. 2; O Lyrico. Palcos e salas. *A Noticia*, 19 e 20 ago. 1905, p. 3; CASTRO, L. Os Mestres Cantores. *A Noticia*, 24 e 25 ago. 1905, p. 1; GUANABARINO, O. Lyrico – Carmen, opera em quatro actos, de Bizet. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1905, p. 2; GUANABARINO, O. Giacomo Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1905, p. 2; O Syndicato. Casos & Cousas. *Gazeta de Noticias*, 27 out. 1905, p. 1; CASTRO, L. Syndicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Noticias*, 24 out. 1905, p. 5.

¹⁴¹ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 ago. 1905, p. 2.

¹⁴² GRANGEIA. Op. Cit., p. 218.

¹⁴³ CARINO. Visita aos theatros. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 ago. 1905, p. 2.

¹⁴⁴ “[...] the countless theater journals and reviews might take against a particular opera, singer or impresario, and so wreck any given night or even an entire *stagione*” [tradução livre]. (TOELLE, J. Opera as business? From impresario to the publishing industry. *Journal of Modern Italian Studies*. p. 448-459, 17 jul. 2012, p. 451.)

¹⁴⁵ Theatros. *Don Quixote*, 09 nov. 1895, p. 6; CASTRO, L. A Antonio Arroyo. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 11 jan. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 set. 1898, p. 2; Tosca, em tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1910, p. 5.

¹⁴⁶ MARCELLO. A Semana. *O Paiz*, 03 out. 1892, p. 1.

prestigioso, a fim de atender à demanda de uma camada mais abastada da população carioca.¹⁴⁷ No ano anterior a essa temporada, a indução da crítica teria se dado no sentido inverso.

A influência da crítica sobre os empresários também pode ser observada em alguns momentos.¹⁴⁸ Em 1889, Carlos Gomes recorreu à imprensa para interceder junto a Musella, empresário da companhia lírica que faria temporada em São Paulo, para que levasse aos palcos paulistas uma ópera sua.¹⁴⁹ A imprensa, assim, atuava na promoção dos espetáculos,¹⁵⁰ nos anúncios das companhias e apresentações, além de dar voz a assinantes,¹⁵¹ empresários¹⁵² e artistas, quando era necessário esclarecer alguma polêmica ou boato.¹⁵³ Assim, era prática da empresa fornecer ingressos de cortesia aos vários jornalistas da cidade, como forma de divulgar a companhia.¹⁵⁴ Por essa razão, eventualmente os empresários, se achavam no direito de comprar a opinião do jornal e até retirar os ingressos de cortesia, quando a crítica não ia ao encontro dos seus interesses do empresário – o que nem sempre foi uma boa estratégia.¹⁵⁵

Um último aspecto da crítica de ópera da época dizia respeito à relatividade dos critérios de acordo com o tipo de companhia lírica que estava a se apresentar. Ou seja, costumava ser menos rigorosa a crítica de espetáculos dados por companhias de segunda ordem ou populares, enquanto exigia-se mais daquelas ditas de primeira ordem.¹⁵⁶ Não significava, porém, uma indulgência absoluta às companhias mais modestas. Em 1895, Oscar Guanabario desferiu violenta crítica à empresa De Mattia, que não apresentava quesitos mínimos de qualidade, sendo considerada por ele como um “grande realejo lyrico”.¹⁵⁷ Na ocasião, o crítico foi categórico ao afirmar que, embora fosse compreensível a relativização dos critérios em decorrência do tipo de

¹⁴⁷ Ver Capítulo 3 desta Tese.

¹⁴⁸ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 jul. 1899, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Amica, drama lyrico, em dois actos, libreto de P. Berci, musica de Mascagni. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 set. 1905, p. 2; ROSA, G. A temporada no Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 mar. 1910, p. 5.

¹⁴⁹ Em S. Paulo. Companhia lyrica. Diversões. *O Paiz*, 20 out. 1889, p. 2.

¹⁵⁰ Polytheama. Foyer. *Diario de Noticias*, 22 dez. 1892, p. 1.

¹⁵¹ Chronica Musical. Theatros. *Diario do Commercio*, 18 jul. 1891, p. 2; Theatros. *Jornal do Commercio*, 02 ago. 1891, p. 2.

¹⁵² Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 jul. 1901, p. 3.

¹⁵³ Condor. *O Paiz*, 13 ago. 1891, p. 1;

¹⁵⁴ L. de A. Lo Schiavo. *Revista Illustrada*, 05 out. 1889, p. 6.

¹⁵⁵ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica Italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 maio 1895, p. 2.

¹⁵⁶ Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 nov. 1896, p. 2.

¹⁵⁷ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica Italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1895, p. 2.

companhia, a avaliação não podia estar condicionada ao preço do ingresso, como quiseram fazer alguns colegas de imprensa.¹⁵⁸

Antes, porém, de dizer qualquer coisa sobre o desastre dessa opera, devemos notar que os nossos colegas da *Gazeta de Noticias* querem implantar na imprensa fluminense um novo *criterium* para as apreciações das operas exhibidas pelas companhias lyricas – que é o preço que os empresarios exigem do publico pelos logares no theatro.

Baseando-se nesse argumento, elogiam o *Ballo in maschera* e isso n'um tom de resposta áquelles que, como nós, não toleram semelhante execução indigna de uma capital.

O *Ballo in maschera*, para os illustrados colegas, teve boa execução, porque a cadeira de primeira classe no theatro São Pedro custa 6\$000; se custasse 3\$000 teria sido optima; sublime por 2\$000 e pathetica se por dez tostões.¹⁵⁹

O caso da companhia De Mattia foi extremo e não identificamos outros semelhantes. De maneira geral, tomando como parâmetro a apreciação da crítica, as companhias ditas populares se apresentavam de maneira aceitável ou, até mesmo, acima das expectativas de críticos e público, como já vimos. É importante ressaltar que diante das dificuldades políticas, sociais e financeiras por que passava o Rio de Janeiro, poucos eram aqueles que possuíam condições de frequentar os teatros líricos, pelos preços cobrados pelas grandes companhias que costumavam ir a Buenos Aires. Assim, restava aceitar companhias menores a preços mais acessíveis, cujo elenco contava com nomes menos conhecidos, a fim de proporcionar ao público da capital brasileira algum divertimento “nobre” e de “bom gosto”. É importante perceber que as companhias populares alcançavam um público que necessitava se “civilizar”, de forma que elas possuíam um papel importante na disseminação da ópera, hábito a ser cultivado e estimulado entre a população, para que o Brasil pudesse sair de sua condição intermediária, entre a civilização e a barbárie.¹⁶⁰

É interessante perceber, como bem coloca Lilia Mortiz Schwarcz, que diante de uma série de teorias desenvolvidas naquele momento acerca do progresso das sociedades, o Brasil, como país formado majoritariamente por mestiços, estaria mais próximo à barbárie do que da civilização. Schwarcz percebe que, ao adotar certas teorias no país, os intelectuais não abraçavam totalmente o determinismo difundido de que uma nação com uma formação baseada na miscigenação jamais teria possibilidade de progredir. Essa adaptação era necessária, pois a partir de uma “interpretação

¹⁵⁸ Aída. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jun. 1894, p. 2; Favorita. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 jun. 1894, p. 2.

¹⁵⁹ GUANABARINO, O. Companhia Lyrica Italiana. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 maio 1895, p. 2.

¹⁶⁰ AZEVEDO, A. O theatro no Rio de Janeiro em 1903. *Kósmos*, Anno 1, N. 1, jan. 1904, p. 43.

pessimista da mestiçagem, tais teorias acabavam por inviabilizar um projeto nacional que mal começara a se montar”.¹⁶¹ Dessa forma, no campo da cultura, buscava-se extirpar as influências que expusessem a mistura que compunha a sociedade brasileira, intentando sobrepor à cultura popular urbana, marcada, sobretudo, pela influência africana, uma cultura branca, europeia, expressão do que se considerava então como paradigma de civilidade.

Em 1892, Dias Braga promoveu a *Ópera Popular*, iniciativa bem recebida, por expressar a possibilidade de atingir um amplo público. Guanabario saudou com entusiasmo as apresentações que, se não eram perfeitas, estavam acima da média ou, com um pouco de boa vontade, podiam se comparar àquelas dadas pela companhia lírica de primeira ordem que passara pelo Rio de Janeiro naquele mesmo ano. Assim, vislumbrava ele que:

se os espectáculos forem concorridos, teremos ocasião de ver as scenas fluminenses frequentadas por bons elementos, que darão impulso vigoroso e serio á arte musical, tanto mais que paizes como a França, por exemplo, começaram com muito menos e também com artistas estrangeiros.¹⁶²

Assim, o critério da “relatividade” era amplamente aplicado pelos críticos e cronistas. Um crítico anônimo d’*O Paiz* esclareceu que, dentro dos limites da relatividade, artistas de companhias populares que se apresentavam no Rio de Janeiro podiam ser aceitáveis, uma vez que o autor considerasse em sua apreciação as condições reais da companhia.¹⁶³ A crítica lírica, dentre as críticas de arte, era considerada a mais exigente e, por isso, talvez, a necessidade de relativizá-la em momentos que fosse mais importante ter alguma companhia lírica, ainda que simples, do que nenhuma.¹⁶⁴ Em um de seus textos, ele justificava assim o seu critério de relatividade:

¹⁶¹ SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 24.

¹⁶² GUANABARINO, O. Cavalleria rusticana. Recreio Dramatico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 set. 1892, p. 2.

¹⁶³ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 nov. 1898, p. 2; S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 mar. 1901, p. 2; Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 out. 1902, p. 2; Parque Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 nov. 1904, p. 2; Theatro Apollo – Mephistopheles, opera de Arrigo Boito. Primeiras representações. *O Paiz*, 21 abr. 1907, p. 2; Palace-Theatre – La Gioconda, opera em quatro actos, de Ponchielli. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 fev. 1908, p. 5; Theatro S. Pedro – Carmen, opera de Bizet. Primeiras representações. *O Paiz*, 06 maio 1908, p. 3; A.M. Theatro Recreio – O barbeiro de Sevilha, opera em tres actos, de Rossini, traducção portugueza de Accacio Antunes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jun. 1910, p. 5; Theatro S. Pedro – Lucia di Lammermoor, de Donizetti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 11 ago. 1910, p. 3.

¹⁶⁴ Companhia lyrica do theatro Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 jul. 1910, p. 5; A.M. Theatro Recreio – Bohemia, opera-comica em quatro actos, confeccionada por Eduardo Garrido, sobre a opera de Giacosa e Illica, musica de Giacomo Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 jul. 1910, p. 6.

Injusta seria a imprensa do Rio de Janeiro se na actualidade, no meio do desanimo financeiro em que nos achamos, exigisse, em se tratando de uma companhia de opera popular, nivel elevado de artistas e procurasse, nas circunstancias actuais, fazer critica como se estivessemos nos grandes epectaculos do theatro Lyrico.¹⁶⁵

Guanabarinno parecia concordar, ao menos em parte, com a relativização adotada pelo colega. Em crítica à ópera *Aida*, de Verdi, dada por companhia lírica popular, afirmava que a “Aïda, de hontem, dentro dos limites da relatividade da companhia actual, foi boa”.¹⁶⁶ Estende, ainda, essa metodologia de avaliação aos grupos de amadores: “Não seríamos justos se sujeitassemos os amadores que se prestaram á interpretação da ‘Moema’, ao mesmo rigor com que analysamos os profissionaes italianos das grandes companhias lyricas”.¹⁶⁷

Assim como as companhias ditas de segunda ordem, era intenção da crítica, acima de tudo, contribuir para o desenvolvimento do senso crítico da própria audiência. Para Guanabarinno, a crítica tinha uma função pedagógica clara perante o público, se desempenhada por profissionais competentes: “Os criticos mais notaveis desta capital, aquelles que tomam para si a honrosa tarefa de educar o público fluminense e que nos animam com as suas lições [...]”.¹⁶⁸ Nesse sentido, a crítica tomaria várias frentes no objetivo de promover a elevação e o progresso do gosto e da civilização do povo brasileiro. Diretamente, educando o público para receber as óperas e outros gêneros ditos elevados, por meio dos textos: “Educa-se um povo, no terreno das artes, com as grandes producções de artistas celebres, commentando-se essas mesmas obras, afim de chamar a atenção para os pontos fracos ou para as suas bellezas”;¹⁶⁹ e indiretamente, ao cobrar dos agentes governamentais providências para que a educação artística fosse tomada como prioridade do governo da República.

5.3 A ópera civilizadora: “uma catequese bem dirigida”

¹⁶⁵ Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 01 fev. 1898, p. 2.

¹⁶⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 ago. 1901, p. 2.

¹⁶⁷ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – A inauguração. *O Paiz*, 15 jul. 1909, p. 2.

¹⁶⁸ GUANABARINO, O. La Gioconda e La Boheme. S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 nov. 1898, p. 2.

¹⁶⁹ GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro de Alcantara. Hostia. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 nov. 1898, p. 2.

5.3.1 A educação do povo pela ópera

Na visão de vários resenhistas, a crítica possuía uma função educadora clara, atribuindo à imprensa um papel fundamental no progresso das artes no país.¹⁷⁰ O caráter pedagógico da crítica assumia uma dupla função, ao se ocupar tanto da construção do trabalho artístico, auxiliando artistas em seu processo criativo e técnico, quanto da preparação do público para receber uma obra. Esse aspecto é destacado por profissionais da crítica de arte até recentemente. Barbara Heliadora, em texto reflexivo acerca de seu *métier*, explorou a contribuição da crítica artística na construção do próprio objeto analisado, seja ele a obra em si ou o artista intérprete. Para a autora o “crítico colabora com o processo criativo, nem sempre diretamente o criador, porém não há dúvida que ele o faz quando prepara um público potencial para apreciar um espetáculo”.¹⁷¹ Em vários momentos, os críticos defendiam a necessidade de lapidação do gosto do público, procurando desenvolver nele o senso crítico, de forma que a audiência aprendesse a perceber – e discernir – o que era bom e o que era ruim. A exigência de alguma qualidade nas companhias que se apresentavam na cidade, independente do público a que visavam, estava relacionada à necessidade em dar ao público bons parâmetros para julgamento, em conformidade a algumas normas estéticas e técnicas. Pretendia-se, dessa forma, que com o tempo, gêneros considerados menores e popularescos fossem abandonados em benefício da arte “de alto nível”, classificação em que estavam situados a ópera¹⁷² e os concertos sinfônicos.

A forma pela qual cada crítico instruía seus leitores variava de acordo com suas concepções a respeito do tipo de música que seria mais adequado ao progresso da educação artística do povo. Nesse sentido percebemos uma vinculação estreita entre a crítica e um projeto civilizador, delineando os preceitos que deveriam ser seguidos para que o país, agora república, se civilizasse. O novo regime, num primeiro momento, certamente ensejou expectativas acerca da elevação e integração do país ao nível das civilizações europeias, que tinha como símbolo a capital francesa, “centro de cultura da

¹⁷⁰ GUANABARINO, O. Tannhäuser. *Artes e Artistas. O Paiz*, 03 out. 1892, p. 2.

¹⁷¹ HELIODORA, B.; DEL RIOS, J.; MAGALDI, S. *A função da crítica*. São Paulo: Giostri, 2014, p. 8-9.

¹⁷² Devemos considerar que havia diferentes pensamentos acerca da ópera italiana. Para alguns críticos, este gênero podia ser considerado intermediário, abaixo dos concertos sinfônicos e da ópera wagneriana, porém ainda acima da opereta, ópera buffa, mágicas, *vaudevilles*, revistas etc. Para outros, a ópera italiana encontrava-se no mesmo nível dos concertos, de forma que era totalmente desejável que o público mantivesse sua admiração por ela.

grande opera européa”,¹⁷³ cujo modelo de desenvolvimento e modernidade deveria ser perseguido. Na perspectiva de que o Brasil encontrava-se na escalada inexorável do progresso, logo se percebeu que era preciso trabalhar para que a sociedade crescesse na mesma proporção. Para Oscar Guanabarro, afinado com os ideais republicanos da época, mais do que simplesmente fazer que uma obra se tornasse inteligível ao público, era preciso que este adquirisse refinamento no gosto, a fim de demonstrar “adiantamento”. Em crítica à ópera *Tannhäuser*, de Wagner, afirmava:

O saber ouvir é uma arte; e este axioma colloca o publico sob a critica que neste momento, mais do que nunca, deve exercer as suas funcções com ardor, discutindo e insinuando, dirigindo e animando, para que a descrença não se apodere dos frequentadores dos espectaculos lyricos e vá reflectir sobre a população da nossa capital, dando direito a conclusões pouco honrosas para a nossa civilização e estado de adiantamento de seu espirito para julgar obras do mais celebre compositor de musica dramatica que o nosso século tem produzido.¹⁷⁴

Outro texto de Guanabarro, anos mais tarde, sobre a chegada da ópera wagneriana no Brasil, expunha as suas concepções de progresso e educação. Guanabarro defendia então que as óperas do maestro alemão chegaram ao Rio de Janeiro antes do tempo, encontrando um público despreparado e não adiantado o suficiente para apreciar de fato tais obras. Destacava também a defasagem dos brasileiros em relação ao europeu, reforçando a ideia de atraso, ao mesmo tempo em que deixava nas entrelinhas o entendimento de que em alguns anos, o povo brasileiro alcançaria os níveis de refinamento verificados no Velho Continente.

O publico do Rio de Janeiro, o que vai ao lyrico, está nos casos do da Allemanha, da França e da Italia ha 60 annos; lá, no entanto, foi facil o preparo, porque o meio já gozava quasi todos os progressos da musica, e com o auxilio dos concertos, da ambição de bandas militares e de todos os aparelhos de propaganda, foi, não dizemos facil, menos difficil, crear uma assembléa já numerosa de apreciadores do mestre em questão, o qual, digamos sem medo, nunca será universal nem popular, dependendo a sua acção de um preparo aristocratico dos auditorios.

Temos, portanto, como terreno musical, um meio simples, que não póde abrigar nem deixar se expandir uma tão complexa manifestação de arte, como é essa partitura de Wagner.

É provavel que algumas audições seguidas fossem bastante para incutir essa musica tão sublime para aquelles que têm o necessario preparo como de difficil comprehensão para os simples apreciadores; mas esse problema só poderá ser resolvido por companhias populares e sem as exigencias que se

¹⁷³ Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 out. 1911, p. 5.

¹⁷⁴ GUANABARINO, O. *Tannhäuser*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 out. 1892, p. 2.

justificam diante de organizações dispendiosas como as da actual companhia do Sindicato.¹⁷⁵

Guanabario, autor do trecho que citamos acima, mencionou o papel das bandas militares como propagadoras da “boa música”. Alan Mallach destaca o papel das bandas militares na difusão da ópera na Itália da virada do século XIX para o XX, de forma que até os tradicionais editores de partituras Ricordi e Sonzogno publicaram arranjos de trechos de ópera destinados a bandas marciais.¹⁷⁶ Ademais, destacava o pesquisador que as “bandas tornaram-se o principal meio pelo qual a música de ópera era difundida além das casas de ópera”,¹⁷⁷ destacando-se como o “mais importante veículo de difusão social da ópera”.¹⁷⁸ Na Itália retratada por Mallach, a divulgação da ópera feita pelas bandas fez que “mesmo a classe rural e trabalhadora italiana se familiarizassem com os principais acordes das óperas populares, e faziam conexão, ainda que tênue, com os enredos e principais personagens das óperas”.¹⁷⁹ Observamos em vários jornais cariocas menções às retretas militares e seu repertório, que frequentemente trazia trechos de ópera. Assim, não seria absurdo pensar que, mesmo quem nunca houvesse adentrado um teatro, podia conhecer algumas árias mais populares. O trabalho realizado por essas bandas na difusão da cultura dominante seria, nesse sentido, fundamental, uma vez que levava para as ruas, ambiente em que predominava o gosto “degenerado”, a música erudita europeia. Assim, afirmava Julia Lopes de Almeida, “[para] que a musica se torne um habito, uma necessidade para o publico em geral, é preciso trazel-a para rua”.¹⁸⁰ Consistia, ainda, em instrumento de circularidade cultural, provocando a interpenetração da cultura dominante em ambiente – a rua – cuja predominância era da cultura popular, subalterna, difundindo valores de uma elite para uma população que não podia partilhar dos mesmos espaços de convivência. Porém, constatava a mesma autora que, no Rio de Janeiro, “cidade de jardins publicos ouve-se pouca musica ao ar

¹⁷⁵ GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico – Os mestres cantores de Nuremberg, comedia lyrica em tres actos e quatro quadros, de R. Wagner. Primeiras representações. Artes e Artistas. O Paiz*, 04 ago. 1905, p. 2.

¹⁷⁶ MALLACH, A. *The Autumn of Italian opera: from verismo to modernism, 1890-1915*. Boston: Northeastern University Press, 2007, p. 177.

¹⁷⁷ “[...] bands had become the principal means by which operatic music was diffused beyond the opera houses” (Idem [tradução livre]).

¹⁷⁸ “[...] bands was the most important vehicle for social diffusion of opera” (Idem, p. 178 [tradução livre]).

¹⁷⁹ “[...] even rural and working-class Italians were familiar with the principal tunes of the popular operas, and made a connection, however tenuous, with the stories and principal characters of the operas” (Idem, p. 180 [tradução livre]).

¹⁸⁰ ALMEIDA, J. L. Dois dedos de prosa. *O Paiz*, 08 nov. 1910, p. 1.

livre. Os coretos ficam às moscas. Nem sei para que fizeram os coretos... talvez para afirmarmos a quem queira visitar-nos que o povo brasileiro adora a musica”.¹⁸¹

A constatação de Julia Almeida revela, novamente, características peculiares do processo de modernização do Brasil a partir de sua capital, uma modernização de fachada, que procurava passar uma mensagem ilusória ao estrangeiro sobre a ascensão do país. Os melhoramentos produzidos pela reforma urbana na capital, levadas a efeito por Pereira Passos, serviram, segundo um cronista, para tirar o público dos teatros e levá-lo para as ruas. Porém, o atrativo do ambiente externo não trouxera consigo políticas que visassem a uma “melhoria cultural” do país. Assim, constatava um colunista que assinava com V. o seu texto:

Ultimamente, ninguém pensava mais em espectáculos. Vive-se com gloria ao ar livre, gozando dos maravilhosos melhoramentos da cidade. Os “autos” deslumbram. Os passeios pelas avenidas occupam todo o tempo dedicado a folgar. E o carioca, que é um “flâneur” nativo, começa a abandonar todos os prazeres pelo amavel gosto de passear pela cidade transformada. As proprias companhias estrangeiras que o “snobismo” admira, não tiveram mais enchentes. Esqueceu-se o theatro.¹⁸²

O cronista destaca ainda a figura do *flâneur*, que se tornaria um personagem típico da *belle époque*. Era o sujeito errante, observador, que andava pelas ruas desenvolvendo a “arte de flanar”. Segundo João do Rio, que assumiria não somente ser um *flâneur*, como tornaria esse espírito de época em uma atividade intelectual:

Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flanar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da populaça, admirar o menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfurjas da Saúde, depois de ter ouvido *dilettanti* de casaca aplaudirem o maior tenor no Lírico numa ópera velha e má; é ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela paga pelo Estado; é estar sem fazer nada e achar absolutamente necessário ir até um sítio lóbrego, para deixar de lá ir, levado pela primeira impressão, por um dito que faz sorrir, um perfil que interessa, um par jovem cujo riso de amor causa inveja... É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico.¹⁸³

A rua chamava, assim, um novo tipo de intelectual, que se encantava pela vivência exterior, tornada ainda mais nobre com os melhoramentos da cidade. Ele ainda

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² V. Á feliz reconciliação. *O Paiz*, 11 mar. 1907, p. 3.

¹⁸³ RIO, J. *A alma encantadora das ruas*. Crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 31-32.

corporificava as ambiguidades típicas do momento: ele vive na estreita e difusa linha que separava o privado do público, o nobre do vagabundo, o erudito do popular.

A despeito do processo de afastamento dos teatros, temos que considerar que, provavelmente, fora em decorrência das bandas militares que uma grande parcela da população teve acesso à ópera na cidade. A propósito da ópera *Il Trovatore*, um cronista teria afirmado que, no Rio de Janeiro, “não [havia] garoto que não cante nas horas de bem estar os seus motivos mais fáceis e mais bonitos”. A ópera de Verdi, continuava o cronista, “é uma daquellas operas que constituem um perigo para os artistas; o publico grosso a conhece, o publico pedante a despreza e o intelligente vai ouvil-a com certa prevenção”.¹⁸⁴

Os periódicos cariocas eram um canal de comunicação entre seus leitores e outros locais do país e do mundo. As novidades chegavam por meio da imprensa e uma parcela dessas novidades dizia respeito à ópera. O espaço dedicado a este gênero artístico nos jornais nos permite inferir o interesse dos leitores pelas notícias relacionadas ao mundo operístico. A ópera era considerada um espetáculo de bom-gosto e civilizado; “verdadeira arte e boa musica”.¹⁸⁵ Ao absorver hábitos e costumes reconhecidamente europeus, os cariocas podiam se comparar a outras grandes cidades do mundo, adquirindo o que então concebiam como civilização e cultura, termos que estavam intimamente relacionados na tradição francesa, importada pelo Brasil.¹⁸⁶ O processo de urbanização e modernização acelerado pela Proclamação da República reforçou a inevitabilidade da disseminação de “bons costumes”, como esforço para civilizar a capital. Esse processo não se deu, contudo, de maneira fácil e nem instantânea. Como em pouco tempo perceberiam os intelectuais que formulavam suas teorias acerca do processo evolutivo do Brasil, a simples instauração de um novo sistema de governo não fez do país, nem de sua capital, e nem mesmo de sua elite, ícones de civilidade aos moldes europeus.

Nesse sentido, ao falar em uma “inserção compulsória do Brasil na *belle époque*”, Nicolau Sevcenko¹⁸⁷ sintetiza o esforço empregado para enquadrar o país na marcha inexorável do progresso. No âmbito de uma concepção positivista e evolutiva da história, pensava-se que instalada a república, o Brasil iria modernizar-se

¹⁸⁴ Theatro Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 nov. 1896, p. 2.

¹⁸⁵ Sindicato Lyrico Fluminense. *Jornal do Brazil*, 06 jan. 1905, p. 1.

¹⁸⁶ ELIAS, N. *O processo civilizador*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 54.

¹⁸⁷ SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 35.

instantaneamente, o que, naturalmente, não ocorreu. Aspectos que deveriam ser suplantados, porque ligados ao “atraso” ou a processos históricos que desejava-se esquecer, teimavam em se fazer presentes, frustrando a elite que idealizara o novo regime. Dessa forma, uma grande campanha foi encetada por intelectuais, no intuito de extirpar a feição colonial e ultrapassada que marcava o país, a começar por sua capital. Se as reformas urbanas ainda demorariam um pouco para serem efetivadas, aquelas que visavam transformar os espíritos dos cidadãos podiam ser colocadas em prática desde os primeiros momentos do novo regime. Um primeiro passo se dava por meio da marginalização da cultura popular urbana, considerada degradante, em favor da cultura erudita europeia. Nesse contexto, tudo o que viesse a se relacionar com o popular, especialmente na música, era desvalorizado.¹⁸⁸ Um cronista falava, então, da “falta de gosto que vem da nossa canção popular, da modinha desasizada, sem grammatica, sem nexo, sem espirito”.¹⁸⁹ Traços de uma cultura considerada “degenerada” estavam disseminados por vários locais, da rua aos teatros, e, por isso, seria preciso persuadir o “povo” a adotar “bons costumes”, adquirir “bom gosto”, que seriam os caminhos que levariam à elevação do Brasil, a começar pela sua capital. Os jornais, por meio de seus colunistas e críticos, foram os principais propagadores da campanha pela “boa música”, buscando convencer seus leitores a abandonar hábitos inapropriados ao ideal civilizatório. Os críticos consistiam em formadores de opinião, difusores de conceitos de civilidade que deveriam ser espalhados e adotados pela sociedade.

A ópera, como já vimos, é um espetáculo músico-teatral que congrega várias artes em uma. De origem europeia, surgiu nas cortes italianas e fora assimilada pela cultura burguesa, tornando-se em certa medida símbolo do luxo que, pertencente num primeiro momento aos círculos da nobreza, foi apropriada pela nova classe em ascensão no século XVIII, que procurava emular os padrões nobiliárquicos reconhecidos como

¹⁸⁸ A ideia de popular, como vimos, podia estar associada à divulgação da ópera a uma camada menos favorecida da população, no intuito de disseminar uma cultura dominante, civilizada. Contudo, percebemos o uso dessa palavra também para difundir uma imagem negativa da ópera, no sentido de um modismo, algo efêmero e, por isso, dissociado da noção de arte. Luiz de Castro, ao se referir à ópera *Germania*, de Alberto Franchetti, estabeleceu essa relação: “O que a historia da musica nos ensina é que quanto mais immediato o triumpho de uma obra quanto mais ephemera a sua duração. Todas as vezes que o musico escreve tendo em vista os applausos do publico condemna *ipso facto* a sua obra á duração ephemera que têm todas as coisas sujeitas aos caprichos da moda, ao gosto do momento”. Para ele, o público era um “ente caprichoso, inconstante, voluvel, que queima hoje o idolo que hontem incensava e que deixa ao futuro o cuidado de fazer justiça a quem a merece, só preocupado com a satisfação do gosto immediato, applaudindo apenas os que lhe lisonjeiam o gosto e as paixões”. (CASTRO, L. *Germania*. Notas de Musica. *A Noticia*, 27 e 28 jun. 1910, p. 2)

¹⁸⁹ LOPES, O. *A Semana*. *O Paiz*, 16 jul. 1911, p. 1.

símbolos de prestígio e poder.¹⁹⁰ Foi assim que a ópera deixou o ambiente restrito dos salões das cortes e ganhou o espaço público dos teatros ou casas de ópera, centro da urbe burguesa.¹⁹¹ Haussmann, ao projetar a nova Paris, posicionou a *Opéra Garnier* em local privilegiado da cidade, modelo que seria copiado em várias outras cidades do mundo, inclusive no Rio de Janeiro de Pereira Passos. A ópera carregava, portanto, o *status* de arte de elite, expressão da cultura dominante, difundindo como tal valores e hábitos da classe social que a apropriara. No Brasil, a ópera também era percebida como uma expressão artística da elite, conforme demonstrou Vanda Bellard Freire:

É importante observar que, com população predominantemente constituída de escravos e analfabetos e só tendo conhecido, ao longo do século XIX, condições razoáveis de higiene e saneamento, a ópera e o luxo dos teatros do Rio de Janeiro floresceram no ambiente carioca oitocentista, associando a ópera às elites e à nobreza. O luxo da ópera contrasta com vários aspectos da vida da cidade. É um espetáculo ligado à nobreza e à alta burguesia que se esboça nesse período. [...] Está ligada ao poder: simboliza, sublinha e valida esse poder.¹⁹²

Durante o século XIX, vinculou-se intimamente à corte, à presença da figura real no camarote principal do teatro, consistindo-se num verdadeiro ritual, que “excedia o palco dos teatros”.¹⁹³ É provável que esse tipo de espetáculo já fosse conhecido ainda nos tempos coloniais,¹⁹⁴ mas fora com a vinda de D. João VI que ela se tornou um hábito no Rio de Janeiro.¹⁹⁵ O vínculo entre a ópera e a sociedade carioca se fortaleceria a partir da década de 1840, quando a cidade passou a receber companhias líricas e cantores de grande renome.¹⁹⁶ Com a Proclamação da República e, logo em seguida, o processo de substituição em larga escala das elites, verificado por Sevcenko,¹⁹⁷ percebemos um fenômeno muito semelhante ao relatado por Arno Mayer em sua análise sobre a permanência de aspectos do *ancien régime* europeu pós-Revolução Francesa, guardadas as devidas diferenças relativas ao momento histórico e a características da

¹⁹⁰ MAYER, A. J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 23-24.

¹⁹¹ HOBBSAWM, E. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013, p. 11.

¹⁹² FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013, p. 23.

¹⁹³ Idem, p. 41.

¹⁹⁴ GUANABARINO, O. A música. Evolução artística. *O Paiz*, 04 maio 1900, p. 2.

¹⁹⁵ GUANABARINO, O. A música. Evolução artística. *O Paiz*, 04 maio 1900, p. 2; GUANABARINO, O. A música. Evolução artística. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 1; AMILCAR. Artes e Artistas. *O Commetario*, 2ª série, N. 9, 1905, p. 45.

¹⁹⁶ GUANABARINO, O. A música. Evolução artística. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 1; G.M. A proposito do theatro Lyrico. Folhetim do Jornal do Commercio. *Jornal do Commercio*, 09n ago. 1891, p. 1.

¹⁹⁷ SEVCENKO. Op. Cit., p. 38.

sociedade brasileira de então. Nesse sentido, Jeffrey Needell ressalta que o teatro Lírico oferecia ao público da nova elite em ascensão – “viscondes e commendadores que enriqueceram vendendo tamancos e peixe na praça do Mercado, ou passando notas falsas”¹⁹⁸ – mais do que um espaço reconhecidamente aristocrático:

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 idéia do que estava ouvindo. Mas todos, sem dúvida, tinham uma noção precisa do que estavam fazendo.¹⁹⁹

Tal como colocado pelo historiador norte-americano, o teatro de ópera funcionava como um centro de convivência da elite endinheirada, a qual, mesmo que desprovida de uma educação que lhe proporcionasse uma compreensão mais profunda da música, reconhecia naquele local um espaço nobre, condizente com seu novo *status*. Certamente, para uma parte da plateia, o intuito em frequentar a ópera estava mais relacionado ao exibicionismo de sua posição social do que ao espetáculo em si. Mas tomar o todo pela parte, nesse caso, é um grande equívoco. Por isso é importante, por ora, perceber aspectos da “emulação” de hábitos da nobreza e da aristocracia, apontados por Mayer, presentes no Brasil e observável nos ambientes teatrais.

Em terras brasileiras, a ópera possuía, portanto, um aspecto marcadamente elitista, expressão da cultura dominante europeia. Sendo apreciada na França, modelo principal de modernidade da época, deveria ser difundida entre a população, a fim de proporcionar o progresso cultural brasileiro, paralelo ao progresso político e econômico que então se vislumbrava para a nova República. A difusão da ópera estava sintonizada com o projeto civilizador, de mudanças dos costumes, que tentava então se implantar. Segundo Sevcenko, os primeiros anos da República foram marcados por transformações, iniciadas pela mudança do regime de governo, guiadas por quatro princípios fundamentais, dentre os quais “a negação de todo e qualquer elemento de

¹⁹⁸ COLLOR, L. O teatro nacional. Enquête. Opinião do Sr. Oscar Guanabarro. *O Paiz*, 20 abr. 1912, p. 3.

¹⁹⁹ NEEDELL, J. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993, p. 103.

cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante”.²⁰⁰ Seria nesse momento histórico, precisamente, que Clarissa Andrade identifica o estímulo ao afastamento entre a música erudita e a popular no Brasil:

Em nosso estudo, verificamos que a história do distanciamento entre a prática musical erudita e a popular no Brasil foi incentivada no início da era republicana, por um projeto de música que assimilou padrões estéticos, políticos e morais da França após a guerra franco-prussiana de 1870, adaptados no Brasil pelos republicanos da linha positivista comtiana.²⁰¹

Pesquisas recentes têm demonstrado que o afastamento entre elementos da música erudita e da popular não foi tão bem-sucedido. Algumas experiências realizadas por músicos da época demonstram esse fato. Miguez e Nepomuceno, tomando como modelo a ópera de Wagner, tanto no que dizia respeito à forma musical, quanto às temáticas, procuraram desenvolver uma música erudita nacional a partir de elementos do folclore, algo que seria retomado anos mais tarde pela geração modernista. Houve ainda iniciativas mais ousadas, que incorporavam o batuque e o maxixe em composições – Nepomuceno fora um deles. As interpenetrações e influências mútuas entre cultura dominante e subalterna foram alvo de importantes análises que discutiram a questão da circularidade cultural,²⁰² e dos conflitos gerados por esses encontros, os quais são explícitos nos periódicos consultados. Observamos duras críticas à cultura popular urbana, sobretudo em virtude de sua relação com a cultura africana, cuja sensualidade era imediatamente comparada à vulgaridade e à degradação moral.²⁰³ A crítica, como porta-voz da cultura dominante letrada, buscava desqualificar as expressões culturais que viessem a destoar dos preceitos de civilidade que tinham como horizonte. A crise dos teatros, tema debatido por vários intelectuais relacionados à temática artística nos jornais e revistas cariocas da época, seria, de acordo com a interpretação de vários deles, nada mais do que uma consequência da invasão de

²⁰⁰ SEVCENKO. Op. Cit., p. 43.

²⁰¹ ANDRADE. Op. Cit., p. 12.

²⁰² Cf. BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec / Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999; GINZBURG, C. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

²⁰³ Cf. MACHADO, C. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In.: MORAES, J. G.; SALIBA, E. T. (org). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010, p. 117-160.

espetáculos de gosto duvidoso, por vezes pornográficos e moralmente reprováveis, que tomavam espaço do teatro dramático, da ópera lírica e dos concertos sinfônicos.²⁰⁴

A preferência do público por gêneros considerados menores era constatada pela crítica especializada: “Ainda ha reluctancia, força é confessal-o, mas quem ignora a existencia de um grande numero de pessoas que preferem a opereta ás operas lyricas?”.²⁰⁵ Essa percepção parecia crescer com o passar dos anos, de forma que encontramos mais menções a esse fenômeno na medida em que avançamos na pesquisa.²⁰⁶ Em 1903, um cronista que escrevia sobre a apresentação de uma opereta atestava o favoritismo do gênero ligeiro em detrimento da ópera, o que podia ser compreendido como uma intensificação do sintoma relativo à crise teatral.

Está provado que o genero que o nosso publico mais aprecia no theatro é o ligeiro, alegre, um tanto ruidoso. E essa predilecção se accentua quando acompanha o libreto dessas peças um spartito igualmente alegre e vivaz. Podem deixar de lhe dar a opera lyrica, o dramalhão ou a comedia fina; elle não dá por isso, desde que lhe offereçam, num theatro qualquer, a boa opereta, cuja graça literario-musical seja interpretada com alma e correcção.²⁰⁷

Diante de aferições desse tipo, os críticos imbuídos de uma missão civilizatória buscavam convencer o grande público a comparecer a récitas de ópera: “Finalmente, caros patrícios, é de mister que nos convençamos de que uma opera bem cantada e por bons artistas é sempre um pouquinho melhor que o *Solar dos Barrigas*”.²⁰⁸ Essa predileção por gêneros ditos menores não se restringia ao ambiente dos teatros. Também nas casas e salões particulares, a predominância de músicas de gêneros ligeiros era verificada a partir da procura em editoras e casas musicais por partituras de valsas, polcas, tangos, lundus, partes de operetas etc. A maior comercialização desse tipo de música levava a um círculo vicioso, na visão de muitos intelectuais, diminuindo o interesse, sobretudo das editoras nacionais, na reprodução e disponibilização no mercado de partituras completas de óperas brasileiras. Por isso a saudação de Assis Pacheco, em série de artigos intitulada “Palestras Musicaes”, aos “primeiros e unicos

²⁰⁴ GUANABARINO, O. Missão honrosa. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 fev. 1895, p. 2; Manon, opera em cinco actos, de Massenet, cantada hontem pela companhia lyrica da empreza G. Sansone. Primeiras representações. *O Paiz*, 18 out. 1903, p. 2; RIO, J. O mez no theatro. *Kósmos*, set. 1904, p. 14; V. Á feliz reconciliação. *O Paiz*, 11 mar. 1907, p. 3.

²⁰⁵ GUANABARINO, O. Lohengrin. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 ago. 1894, p. 2.

²⁰⁶ Os theatros do Rio. *Almanaque d'O Theatro*. Anno I. 1906, p. 24

²⁰⁷ O vendedor de passaros. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1903, p. 2.

²⁰⁸ PACHECO, A. Tannhäuser. Theatro Lyrico. Foyer. *Diario de Noticias*, 24 ago. 1894, p. 2.

editores nacionais, isto é, de partituras completas de ópera nacional no Brasil”. Segundo Pacheco,

[até] então o comércio de músicas nesta quente e revolucionada terra de S. Sebastião, se verificava tão somente na exploração, em larga escala, de tangos, polkas, valsas, lundús, quadrilhas, cateretês, enfim tudo quanto se pudesse vender por mil réis e fizesse saracotear a gente!²⁰⁹

A mesma preocupação era compartilhada por Luiz de Castro, que também ressaltava a dificuldade encontrada por músicos brasileiros em sobreviver da música séria. Em uma de suas colunas publicadas na *Gazeta de Notícias*, o crítico tratou da profissão de músico no Rio de Janeiro, destacando o campo de atuação limitado e pouco louvável dos raros músicos que se dedicavam a essa atividade profissional.

Porque, a verdade é esta: os nossos músicos e compositores são obrigados a dar lições e a ensinar o *abc* musical, se querem ganhar o pão nosso de cada dia, ou então têm que compor polkas, tangos e valsas, para o que não faltam editores, porque, infelizmente, é esse o gênero de composições que entre nós tem mais saída.²¹⁰

Arthur Azevedo em inúmeras ocasiões buscou levantar na imprensa um debate acerca da tal crise, no intuito de vislumbrar possíveis soluções para o problema.²¹¹ A preocupação maior de Azevedo era com o teatro dramático, mas não deixava de abordar outros gêneros que considerava “elevados”, como a ópera, de que também era admirador.²¹² Sua arma contra a decadência do gosto artístico brasileiro não se restringia à pena. Em 1895, convidou um grupo de intelectuais para fundar a *Sociedade Theatro Brasileiro*, com o intuito de fazer frente ao “estado decadente do teatro fluminense”. A ideia era, “por meio de contribuições e subscrições, construir um teatro e manter uma escola de declamação”.²¹³ O dramaturgo considerava ainda que a construção do Municipal poderia significar a “regeneração artística”²¹⁴ brasileira, se esse novo espaço fosse dedicado ao teatro dramático.

²⁰⁹ PACHECO, A. Palestras musicais. *Theatro Lyrico*. *O Paiz*, 29 jul. 1894, p. 3.

²¹⁰ CASTRO, L. Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1896, p. 2.

²¹¹ Azevedo militava, sobretudo, pelo teatro dramático nacional, acirrando a discussão quando pôs-se em prática a execução da obra do Theatro Municipal. Cf. AZEVEDO, A. O teatro Municipal. *O Paiz*, 17 out. 1904, p. 1.

²¹² O combate maior pelo teatro dramático dizia respeito, é importante ressaltar, que este gênero, na visão de Azevedo, sofria ainda mais do que a ópera, sobretudo a arte dramática nacional, de forma que ele considerava urgente a intervenção governamental, por meio de subsídios públicos, a esta modalidade artística.

²¹³ Sociedade Theatro Brasileiro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 mar. 1895, p. 3.

²¹⁴ AZEVEDO, A. Sobre teatro. *O Paiz*, 26 out. 1904, p. 1.

Em 1907, no *Almanaque d'O Theatro*, Azevedo expunha, em números, a agonia do teatro no Rio de Janeiro, constatando que mesmo as companhias estrangeiras – categoria em que se classificavam as companhias líricas – já não encontravam na cidade a quantidade de admiradores existente em épocas anteriores. Afirmava ele que “[há] quinze annos passados, a media annual dos espectaculos no Rio de Janeiro era de 2.000; o anno passado realizaram-se apenas 1374, entrando nesse numero 416 no Casino Nacional e 436 na Maison Moderne, que não são theatros propriamente ditos”.²¹⁵

Oscar Guanabario acompanhava seu colega em relação à ideia de decadência artística do povo brasileiro. Ele abordou em alguns textos a crise teatral tentando ir além da constatação do fato, investigando suas causas e sugerindo soluções que se conformassem ao diagnóstico feito por ele. Para o crítico, a decadência do teatro se explicava com os mesmos argumentos que eram usados para explicar a decadência de outras formas artísticas na época, inclusive a música: “[o] theatro, como a litteratura, a musica e sobretudo a politica, resente-se das mesmas causas – a depravação do gosto, dos usos e dos costumes, e em alguns casos essa depravação já atingiu o grau de corrupção”.²¹⁶ Outro colunista, que assinava como Pangloss, afirmava que o Brasil progredia “a passo de tartaruga”, de forma que, “[em] materia de opera lyrica [...] innegavelmente decaimos”. As explicações para o mesmo fenômeno, nesse caso, recaíam sobre os aspectos econômicos da capital: “A baixa do cambio tornou impossivel o contrato de figuras de primeira ordem. Era preferivel que não tivessesmos opera nenhuma desde que não podiamos tel-a excellente”.²¹⁷

Os intelectuais estabeleciam uma relação direta entre a arte e a moral, arte compreendida aqui como a expressão do belo²¹⁸ no âmbito de uma cultura acadêmica, letrada e europeia. Como antípoda desses valores, a cultura popular era percebida como depravação tanto artística quanto moral. Era uma invasora do espaço sagrado do templo da arte, o teatro, assim como de outros recintos em que a arte “superior” deveria ter proeminência:

E o povo sem theatro lyrico e ouvindo uma musica impossivel nas igrejas, inclusive na capela imperial, pendeu para a musica rythmica; veiu a polka e cruzou-se com as *habaneras* importadas do Rio da Prata pelas bandas do exercito, que voltaram triumphantes dos campos do Paraguay.

²¹⁵ AZEVEDO, A. O theatro no Rio de Janeiro em 1905. *Almanaque d'O Theatro*. Anno I. 1906, p. 8.

²¹⁶ GUANABARINO, O. O theatro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 fev. 1896, p. 3.

²¹⁷ PANGLOSS. O Dia. *O Paiz*, 02 mar. 1905, p. 2.

²¹⁸ GUANABARINO, O. I Puritani – Favorita. Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Bohème. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jul. 1897, p. 2.

Desse consorcio, n'um meio depravado e quasi corrupto nascem o *maxixe*, que póde e deve ser classificado como musica lasciva, sensual, e essa denominação é importante para o caso.

O *maxixe* das ruas, das serenatas, foi levado aos salões das sociedades carnavalescas e tornou-se tão popular que foi introduzido nos theatros pelos fabricantes de *revistas*.

O teatro foi o ponto de irradiação e por isso tudo foi invadido, sendo certo que nos saraus familiares, nos salões mais serios da sociedade fluminense o *maxixe* já é a musica que substituiu o rythmo da polka, assim como já se tem dansado por gracejo essa dança em casas de familia, deixando prever que ha de se generalisar.

A invasão do *maxixe* é manifesta e se ainda não chegou ao templo catholico, ao menos já o vimos nos concertos organizados pelos professores do Instituto Nacional de Musica [...].

Por ahi se vê que os factos se ligam e que a decadencia do teatro não póde ser estudada isoladamente, nem tão pouco devemos encarral-a fora da causa primaria, da depravação, de que é consequencia.²¹⁹

O *maxixe*, ritmo que começava a se imiscuir na música erudita naquele momento, para horror de Guanabarro, era compreendido pelo crítico como uma mistura de culturas exteriores ao país, não podendo ser considerada, assim, como música brasileira: “Nesse amalgama descobrem-se traços dos rythmos africanos e o bambolear da musica hespanhola importada do Rio da Prata pelo exercito que voltou do Paraguay”.²²⁰ O autor deixava entrever, por esse trecho, a percepção, baseada em teorias científicas bastante difundidas na época,²²¹ de que a mescla cultural, decorrente da “mestiçagem racial” característica da população brasileira, consistia em um aspecto negativo, ressaltado pelos intelectuais. Ou seja, confluências, principalmente aquelas provenientes de bases consideradas como “degeneradas”, adjetivo que era atribuído à cultura de origem africana, deviam se afastar do ideal de uma cultura nacional.²²²

De fato, mesmo a reforma urbana empreendida no governo Rodrigues Alves (1902-1906), e que seria a materialização da modernização há muito pretendida, possuía um componente fundamental. Sob o pretexto em deixar no passado as raízes coloniais do país, buscava-se, sobretudo, esconder as classes populares e suas formas culturais. Baseado em três frentes (a reforma urbana, a cargo do prefeito Pereira Passos, a reforma do porto carioca, sob coordenação de Lauro Müller, e a higienização dos pontos insalubres da cidade, realizada por Oswaldo Cruz), o pretexto da modernização trazia em seu bojo os aspectos que identificamos na discussão acima, acerca da cultura

²¹⁹ GUANABARINO, O. O teatro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 fev. 1896, p. 3.

²²⁰ GUANABARINO, O. A musica II. Evolução artistica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 1.

²²¹ A respeito das discussões mantidas pelos homens de ciência no Brasil a partir da década de 1870, cf. SCHWARCZ. Op. Cit.

²²² Analisando hoje esses aspectos, parece-nos muito paradoxal a ideia de pureza em voga na época. Mas, em alguma medida, fazia bastante sentido para a *intelligentsia* brasileira daqueles tempos...

popular. O discurso oficial apontava para a necessidade em se modernizar o porto, em um primeiro plano, promovendo a ligação do Brasil com o exterior, por meio do comércio e visando à atração de imigrantes – e por isso a preocupação com os olhares dos estrangeiros que vinham à cidade.²²³ A modernização da cidade, com o alargamento das ruas e a construção dos bulevares, possuía uma relação direta com o que se pretendia para o porto. Era necessário não somente fazer chegar as mercadorias aos cais, mas escoá-las de maneira rápida e segura. Este era, certamente, um discurso que coadunava com a visão mecanicista de Pereira Passos,²²⁴ que não deixava de ser conveniente ao esforço que se seguiria e configuraria como mera consequência, que devia ser encarada e contornada.

A consequência dessas medidas, no plano do engenheiro e prefeito da cidade, estava afeta às referências negativas à cultura popular que percebemos nos textos críticos. Ao tomar como modelo as reformas promovidas por Haussmann em Paris décadas antes, os ideólogos do novo espaço urbano carioca deixavam subjacente a necessidade visada em Paris em se manter um controle da população, neutralizando espaços que poderiam ser empregados para barricadas.²²⁵ O conceito de *haussmanização*, lembra David Jordan, foi “um termo cunhado na época para definir a renovação urbana por meio da demolição”.²²⁶ Mais do que isso, porém, envolvia um modelo mais amplo, em que estão subentendidas outras questões. Como ressalta Sandra Pesavento,

[...] se Paris se constitui no paradigma da cidade moderna, metonímia da modernidade urbana, isso se deve, em grande parte, à força das representações construídas sobre a cidade, seja sob a forma de uma vasta produção literária, seja pela projeção urbanística dos seus projetos, personificados no que se chamaria o “haussmanismo”.²²⁷

O modelo consistia, pois, em uma representação que abrangia diferentes aspectos do que ela visava retratar do real. Dentre eles, a segregação de uma classe popular que deveria ser expulsa do centro da cidade, com seus costumes e valores considerados pouco civilizados – senão bárbaros –, deixando à vista dos estrangeiros e

²²³ AZEVEDO, A. N. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 39-79, mai./ago. 2003, p. 42.

²²⁴ Idem, p. 54.

²²⁵ JORDAN, D. P. Baron Haussmann and Modern Paris. *The American Scholar*. v. 61, n. 1, Washington DC, p. 99-106, 1992, p. 99.

²²⁶ “a word coined at the time to define urban renewal by demolition”. (Idem, p. 102.)

²²⁷ PESAVENTO, S. J. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano – Paris*, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999, P. 31

da alta classe somente aquele cenário construído para o desfile de casacas e vestidos, em ruas largas e arejadas, tal como era constituído no imaginário o ideal de uma metrópole que se pretendia moderna.

No âmbito dos hábitos culturais, à população que se colocava em posição intermediária e não era expulsa dos cortiços que seriam colocados abaixo pela política demolidora de Pereira Passos, era necessário oferecer uma instrução que lhe permitisse o afastamento da cultura popular que se procurava banir do Rio de Janeiro remodelado. A ideia de cultura que emergia das fontes referia-se, assim, à instrução, ao ensino, em seus diversos sentidos. Em 1903, um crítico mencionava que um cantor “resente-se da falta cultura, que se revela por não estar convenientemente *impostado*”.²²⁸ Relacionava-se, ainda, o perecimento do teatro à resistência ao progresso, apontada como consequência da ignorância – ou falta de cultura – do povo que habitava a capital:

Esse facto da decadencia da scena brasileira – como o da imprensa, que ainda hontem dois dos nossos collegas accusavam – como o da repugnancia a medidas elementares de hygiene, entre as quaes estão a vaccinação e a revaccinação – como o da incompreensão do registro civil e do recenseamento – como o da abundancia dos crimes de sangue – tudo isso são symptomas de um unico mal: a ignorancia popular, a falta de escolas primarias.²²⁹

Em artigo de 1914, Isabella Nelson comentava, em sua coluna, um texto de Gilberto Amado sobre a necessidade de “elevar o nível moral da nossa população, contra as orgias do carnaval”. A constatação de Amado passava também pelo “incrível acanhamento a que chegamos em materia de teatro”. Segundo o mesmo autor, somente os empresários teatrais que se dedicavam a levar aos palcos revistas com abundância de pornografia conseguiam lucrar com os espetáculos. Nelson então concluía, a partir do texto de Amado, que o público “foge de tudo: do teatro serio, dos jardins, das eleições, como se não tivesse sentimentos de arte, idéas de patriotismo, ou necessidade de respirar amplamente”.²³⁰

Carlo Parlagreco observou algo semelhante nas empresas teatrais, anos antes. Falava ele sobre o “mercantilismo dos empregarios e dos musicos que exploram os publicos, fazendo-lhes as vontades; pragas estas que ainda são vivas nos maiores centros artisticos do mundo”.²³¹ Outro crítico fazia observação semelhante, asseverando

²²⁸ Parque Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 abr. 1903, p. 2.

²²⁹ O Theatro Municipal. *O Paiz*, 22 mar. 1901, p. 1.

²³⁰ NELSON, I. Uma crise grave. *O Paiz*, 20 fev. 1914, p. 1.

²³¹ PARLAGRECO, C. Concerto historico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 jul. 1896, p. 2.

que “as empresas theatraes não vêm abrir escolas para fazer a educação musical das platéas, repetindo boas operas com casas vazias. Se o Trovador render mais do que o Tannhäuser, ellas preferirão a velha partitura do Verdi ao grande trabalho de Vagner [sic]”.²³² Como empresa, as companhias teatrais, líricas ou de qualquer outro gênero, visavam ao lucro. Assim, conforme ponderou Guanabarro, as empresas não podiam deixar de considerar o gosto do público. Ademais, “custa muito caro educar o povo no terreno musical, impondo-lhe partituras que elle ainda não está preparado para comprehender e apreciar”.²³³ Os músicos, igualmente, precisavam dos proventos recebidos do seu trabalho para garantir sua sobrevivência. Assim, com a finalidade de conseguir lucro e garantir trabalho, empresas e músicos seriam levados a se render ao gosto do público. Provavelmente, o preço cobrado para se frequentar espetáculos como a ópera podia ser outra explicação para o seu afastamento de gêneros considerados superiores, os quais dependiam em grande medida de companhias estrangeiras, uma vez que a cidade não apresentava condições de possuir uma companhia lírica própria.²³⁴

O publico affastado da opera, pelo preço exorbitante das ultimas temporadas, foi-se amoldando á musica explorada nos theatros onde imperam as magicas e revistas, e se não fossem os concertos populares e o lyrico da empreza [Sansone] o gosto artistico desse mesmo publico correria o risco de perverter de todo.²³⁵

Os intelectuais, ao manifestar sua preocupação, destacavam a premência pela educação artística do povo, para que a situação pudesse ser revertida. Arthur Azevedo concordava com colegas que apontavam a carência de uma educação musical no Brasil. A propósito da ópera *Saldunes*, de Leopoldo Miguez, o dramaturgo, assinando o texto com um de seus pseudônimos – “Eloy, o heróe” –, mencionou a desorientação do público, que encontrou dificuldades para compreender a música escrita pelo compositor brasileiro.²³⁶ Colocava-se foco na questão da música – e da arte – como algo a ser racionalizado, a ser apreendido pelo conhecimento científico. Sendo o público despreparado, ele dependia de várias audições para compreender obras mais

²³² Theatro Lyrico. *Diario de Noticias*, 16 out. 1892, p. 1.

²³³ GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro – O Guarany, pela companhia lyrica da empreza L Billoro & C. Primeiras representações. *O Paiz*, 30 abr. 1906, p. 2) - Por esse motivo, Guanabarro defendia o uso da ópera italiana como forma de educar o povo, ao invés de buscar essa educação por meio dos concertos sinfônicos e óperas wagnerianas, conforme pregavam críticos como Luiz de Castro.

²³⁴ PACHECO, A. Tannhäuser. Theatro Lyrico. Foyer. *Diario de Noticias*, 24 ago. 1894, p. 2.

²³⁵ Fausto. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 nov. 1896, p. 3.

²³⁶ AZEVEDO, A. A Semana. *O Paiz*, 23 set. 1901, p. 2.

complexas.²³⁷ Julia Lopes de Almeida percebeu, em relação à mesma ópera, aquilo que Azevedo havia exposto. Porém, diferente do colega, ela asseverava que a música, para o público, era tão somente a emoção e que não deveria ser diferente.

A maioria do publico que vai ao theatro ouvir uma opera, não trata, por incompetente, de averiguar se ella é feita desta ou daquella maneira, se a sua instrumentação obedece a todos os primores de uma orchestração opulenta, se a sua tessitura é perfeita, e as suas harmonias bem combinadas.

O que elle vai buscar lá é a emoção, o sentimento que transbordará e evocar-se-há da musica com a espontaneidade perturbadora com que o perfume sae de uma flor!

Parece-me que a arte, a não ser para os artistas, não é coisa que se entenda, mas que se sinta. Que importa á maioria que os processos por que tal partitura é feita, sejam complicados e ella dolorosamente trabalhada, se do seu conjunto espinhento e bravio não voou nem uma phrase que lhe fizesse vibrar os nervos impassiveis?

Em verdade é muito frequente ouvir-se dizer: eu não gostei desta ou daquella opera porque não a entendi.

Essa modesta confissão de incompetencia, que, aliás, só é feita em relação á musica, visto que para as outras artes toda a gente se julga habilitada e com direito a uma critica definitiva, deve, até certo ponto, consolar os maestros.²³⁸

Vale repetir, a esse propósito, que a percepção dos críticos quanto ao público carioca era ambígua e, frequentemente, contraditória. Dessa forma, alguns cronistas e colunistas pareciam amenizar decadência do teatro verificada pela crítica especializada. Julia Lopes de Almeida em outro texto falava do Rio de Janeiro como capital artística da América do Sul, dada a quantidade de artistas existentes na cidade – o que nos parece um exagero, que não coaduna com o que observava a crítica da época,²³⁹ tampouco com as constatações frequentes de que as companhias líricas, especialmente, ano após ano, arcavam com graves prejuízos na capital brasileira. Outro traço dessa contradição eram os textos que ora viam o público como o mais correto avaliador das qualidades de uma companhia lírica, ora como resistente a novidades, principalmente se essas novidades dependessem de maior atenção e concentração, como no caso da música sinfônica e das óperas de Wagner. Essa percepção muitas vezes consistia em uma generalização. De maneira geral, a percepção de que faltavam ao público carioca elementos que favorecessem a compreensão de obras operísticas e sinfônicas acentuou-se com o passar dos anos. Nesse sentido, a crítica insistia em sugestões que viessem a propiciar a formação adequada do público, fosse por meio da educação formal, com a inclusão de conteúdos relativos à “ciência musical” na escola básica, fosse pela construção de

²³⁷ Companhia lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 out. 1902, p. 2.

²³⁸ ALMEIDA, J. L. Harmonias. *O Paiz*, 06 out. 1901, p. 1.

²³⁹ ALMEIDA, J. L. Projectos de Arte. *O Paiz*, 12 jul. 1903, p. 1.

teatros estatais que proporcionassem um entretenimento de alto nível à população a preços acessíveis. Em março de 1890, o jornal *O Paiz* publicou um abaixo assinado elaborado pelo ator Luís Candido Furtado Coelho para a “construção do edificio e bases de manutenção dos theatros lyrico e dramatico do estado”. Entre os argumentos destacados para a empreitada, o ator mencionava a compreensão de que o teatro em um país era “o thermometro, por assim dizer, da civilização de seu povo”, ideia compartilhada por vários outros intelectuais da época.²⁴⁰

Com a Proclamação da República, os discursos acerca da modernização do país se acentuaram, de forma que muitos intelectuais envolvidos no meio artístico viram no novo governo a oportunidade para a definição de uma política voltada para o desenvolvimento artístico do povo:

Considerando que, durante o regimen monarchico, a scena brazileira foi sempre desdenhada pelos poderes publicos os quaes, culposamente indifferentes, permittiam a sua exploração pelo lado lyrico a emprezarios aventureiros, e, pelo lado dramatico, a maior parte das vezes, se não sempre, ao baixo mercantilismo de meros especuladores, que arrastaram o nosso infeliz theatro ao estado de depredação ignobil, de que é hoje documento clamoroso a maioria dos palcos fluminenses;
Considerando que a continuação destes factores da perversão do gosto póde levar o sentimento geral da nossa população, em materia de theatro, a corromper-se, se não a atrophiar-se para sempre;
Considerando que as Republicas americanas, assim como todas as nações da Europa, subvencionam largamente os seus theatros nacionaes dramaticos e lyricos [...]²⁴¹

Tinha-se que “entre os meios de educação popular está o theatro”²⁴² e o teatro nacional consistia, por sua vez, em “reflexo da civilização dos povos”,²⁴³ devendo ele “educar e divertir”.²⁴⁴ Dessa forma, apontava-se a necessidade de o poder público aderir a essa causa, uma vez que, “[a] sociedade brazileira não tem caracteristico proprio, e os costumes do povo darão quando muito, *vaudevilles* e burletas, e da nossa historia, apenas poderemos obter dramalhões”.²⁴⁵ Com um teatro mantido pelo governo, seria possível diminuir, ainda, a dependência da indústria teatral na cidade.²⁴⁶

²⁴⁰ O theatro nacional. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 mar. 1890, p. 2.

²⁴¹ Idem.

²⁴² Idem.

²⁴³ COLLOR, L. O Theatro Nacional. Enquête. Opinião do Sr. Oscar Guanabario. *O Paiz*, 20 abr. 1912, p. 3.

²⁴⁴ Theatro Municipal. *O Paiz*, 18 mar. 1911, p. 1.

²⁴⁵ COLLOR, L. O Theatro Nacional. Enquête. Opinião do Sr. Oscar Guanabario. *O Paiz*, 20 abr. 1912, p. 3.

²⁴⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 ago. 1902, p. 2.

Olavo Bilac, dedicando sua conhecida eloquência em seu discurso proferido na inauguração do Theatro Municipal, ressaltava o teatro como “educador e engrandecedor do espírito humano”. Aquele momento, na visão do orador, era uma festa que atestava a cultura e a civilização do povo brasileiro, que já cultuava a arte tal como uma religião e, por fim, tinha então o seu templo. “O monumento emblemático de nosso valor artístico”, segundo Bilac, seria o local de sociabilidade, o “salão nobre da cidade, o seu forum social, a arena elegante em que se travam os torneios da moda, da graça, da conversação e da cortezia”.²⁴⁷ Apesar do entusiasmo em torno da abertura do novo teatro, ele não significou uma mudança radical no *status* da ópera naquele momento, ainda que algumas novidades fossem implantadas, lançando certo otimismo em relação a novos rumos na vida artística da cidade. Luiz de Castro, retornando à imprensa depois de ter se afastado por alguns anos, verificava que o gosto musical no Rio de Janeiro vinha melhorando, ainda que lentamente: “Nestes quatorze annos nem só materialmente termos progredido. Também em gosto musical temos andado alguma coisa para frente, si bem que devagar”.²⁴⁸ O tímido otimismo de Castro nesse aspecto referia-se ao repertório da companhia Sansone, que levava aos palcos naquele ano uma ópera de Wagner. Mas o crítico não deixou de se referir a outros sintomas em sua análise, como a afluência aos concertos durante a exposição de 1908; os concertos promovidos pelo Instituto Nacional de Música; e a participação brasileira no Congresso de Música.

As companhias líricas populares, ao levar espetáculos líricos a um público mais numeroso, consistiam também, conforme expressavam alguns críticos, em instrumentos para o desenvolvimento e aperfeiçoamento do gosto artístico de espectadores desprovidos dos altos recursos demandados para se frequentar o Theatro Lyrico²⁴⁹ ou o Municipal. Tais companhias, nesse sentido, realizavam um “serviço”²⁵⁰ à educação artística do povo e ao gosto musical: “O desenvolvimento das artes, dependendo da educação do povo, principalmente em se tratando da arte musical, não pôde ser realizado por outro processo tão attrahente como este”; eram consideradas como companhias de “vulgarisação de operas de propaganda e de educação musical”.²⁵¹ Além disso, as companhias líricas de segunda ordem traziam um repertório “que a grande

²⁴⁷ Apud. GUANABARINO, O. Theatro Municipal. A inauguração. *O Paiz*, 15 jul. 1909, p. 2.

²⁴⁸ CASTRO, L. Preludiando. Notas de Musica. *A Noticia*, 04 e 05 maio 1910, p. 2.

²⁴⁹ Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 out. 1902, p. 2.

²⁵⁰ As diversões no Parque. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jun. 1903, p. 3; Lyrico. Diversões. *O Paiz*, 06 out. 1896, p. 2; Apollo. Diversões. *O Paiz*, 13 out. 1896, p. 2; Fausto. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 nov. 1896, p. 3.

²⁵¹ Companhia Lyrica Sansone. Theatros e Diversões. *O Tempo*, 08 nov. 1893, p. 2.

parte da população, a maioria, sem duvida, não conhece”, ainda que algumas óperas se encontrassem “há muito tempo no domínio da musica popular”.²⁵²

É importante destacar que a crise teatral observada na cidade por vários cronistas e críticos não era, ao que parece, uma exclusividade carioca ou brasileira. O correspondente d’*O Paiz* na capital francesa relatou, em artigo de 1894, as dificuldades por que passava o teatro sério em Paris, cuja causa estaria, segundo ele, no “aumento de recintos de prazeres frívolos e baratos”, os quais “fazem uma concorrência diabólica aos verdadeiros theatros”.²⁵³ Completava ainda o articulista que o custo para assistir a peças sérias era alto na cidade e a carestia que a assolava impedia grande parte da população de frequentar bons teatros, passando a optar por divertimentos mais acessíveis aos bolsos. Assim, percebemos que a “avançada” e “civilizada” Paris passava por problemas muito parecidos aos verificados no Rio de Janeiro, de forma que podemos inferir que uma boa parte da imagem construída sobre a cidade-modelo não passava de idealizações que pouco correspondiam à realidade. Como lembra Norbert Elias, o padrão civilizatório francês, de bons costumes e de uma etiqueta de comportamento marcou, em grande medida, as cortes europeias a partir do século XVII, difundindo uma ideia de civilidade que, mais tarde na Alemanha, seria considerado superficial e artificial, contrapondo-se à palavra *Kultur*.²⁵⁴ Assim, estava difundida uma imagem da França como modelo de civilização, imagem que foi reforçada pela Era Napoleônica, que embutia esse discurso por meio da introdução de valores culturais franceses nos países conquistados. Tal imagem da França chegou ao Brasil, que sobretudo no período de transição de regime, adotou ainda pensadores franceses como referenciais para se modelar a nova sociedade que se almejava.

Da capital francesa chegaria ainda outra moda, que resultaria em um novo obstáculo nos planos de civilizar o Brasil. Na virada da primeira década do século XIX, ressurgia um “gênero meudo, ligeiro, secundário”, que exprimia o espírito de otimismo que marcaria a *belle époque*. A opereta, “obra de divertimento, de alegria mesmo”, reapareceu como uma onda que rapidamente varreu os teatros brasileiros. As principais composições do gênero renovado eram provenientes da Áustria, tendo como principais compositores Johann Strauss e Franz Lehár, os quais mesclavam grandes valsas a temas leves. Era moda em Paris e virou uma verdadeira febre no Rio de Janeiro, com destaque

²⁵² Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 out. 1902, p. 2.

²⁵³ CARVALHO, X. Carta parisiense. *O Paiz*, 25 maio 1894, p. 2.

²⁵⁴ ELIAS, N. *O processo civilizador*. V. 1. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 43.

para a *Viúva Alegre*, de Lehár.²⁵⁵ A nova tendência, mesmo que atestada pelos requintados palcos franceses, foi rechaçada por aqueles que a viam como gênero inferior à ópera.²⁵⁶ Oscar Lopes expressou sua aversão à invasão da opereta vienense na cidade, cantada até por crianças em uma escola pública. Para Lopes, “pareceu um attentado contra o pudor dessas mesmas crianças, um crime de lesa-bom gosto, uma falta contra a nosso futuro e contra a nossa propria nacionalidade”. As implicações futuras da difusão da opereta seriam, na opinião dele, catastróficas ao Brasil.

Que especie de gente somos nós, que assim nos menosprezamos, indo pedir emprestado á opereta ou á opera comica as canções para os nossos filhos pequeninos? Que será feito de nós, dentro de vinte annos, se ás mãis e aos homens desse tempo nós hoje ensinamos, certamente á guiza de educação civica, os trechos populares e lascivos de uma viuva alegre qualquer? Esta terra é a Cafraria ou é um paiz que presume ter um logar na civilização?²⁵⁷

As ameaças aos planos de civilização do Brasil pareciam vir de todos os lados. Por isso, os intelectuais que atuavam nos periódicos também cobravam do governo que applicasse recursos na formação artística do povo, como parte dos preceitos que nortearam o modelo de república adotado no Brasil, ao menos na teoria. Nesse sentido, exigiam-se políticas públicas que propiciassem a evolução cultural e artística da população, com vistas ao ideal civilizatório – ou ideais civilizatórios – que então se adotava como norte.

5.3.2 *Por uma política pública para a ópera*

5.3.2.1 *A educação formal: da formação de artistas à formação do público*

A instauração do regime republicano reforçou as esperanças de modernização do país, as quais tomavam forma, pelo menos, desde a década de 1870. Os periódicos da época tiveram importante papel na veiculação dessas ideias. Em 1890, o professor da Escola Politécnica do Rio de Janeiro e futuro deputado federal pelo Maranhão, Antonio Ennes de Sousa (1848-1920), clamava pela etapa de construção de um novo país, que

²⁵⁵ A resurreição da opereta. *O Paiz*, 17 dez. 1911, p. 8.

²⁵⁶ CASTRO, L. Palestras musicaes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 ago. 1911, p. 7.

²⁵⁷ LOPES, O. A Semana. *O Paiz*, 18 ago. 1912, p. 1.

incluía, segundo ele, três condições: trabalho, bondade e educação. Engenheiro de formação, Ennes de Sousa pregava essa “construção” nos seguintes termos:

E como para levantar-se um edificio, destinado a resistir aos embalos dos tempos, o que de mais importante se tem a fazer é lançarem-se bons e profundos alicerces, assim tambem, para prepararmos as condições de estabilidade e progresso de nossa nacionalidade, a primeira cousa a cuidarmos é, – á sombra da ordem e da paz publica de que felizmente goza o nosso paiz, – lançarmos pelo trabalho, pela moral e pela instrucção – isto é, pela bem orientada e fecunda actividade, por bem equilibrada e generalizada philantropia e por uma bem elaborada e esclarecida comprehensão professional e social, – os verdadeiros fundamentos, as sólidas bases, os indestructiveis alicerces da nossa grandeza nacional.²⁵⁸

Era comum entre os intelectuais a convicção de que a educação formal, amparada por valores morais, cívicos e científicos, consistia no principal pilar de sustentação da nova sociedade brasileira. Nesse sentido, foi logo colocada em prática uma primeira reforma educacional, restrita à capital, a *Reforma Benjamin Constant*, estabelecida pelo Decreto n. 981, de 8 de novembro de 1890. A *Reforma* incluía “Elementos de musica” no currículo do nível primário, ao lado de outros doze conteúdos, e “Musica”, juntamente a outros onze tópicos de estudos, no nível secundário, inclusive na Escola Normal. Dessa forma, a partir de 1891,²⁵⁹ crianças e jovens matriculados em escolas públicas da capital republicana deveriam, em tese, receber uma formação de base positivista – que não ficaria imune a críticas²⁶⁰ – que incluía música no currículo básico. Contudo, é importante salientar que, diferente da educação voltada para inclusão de todas as classes sociais, a escola daquele tempo era destinada a um segmento específico da população, não existindo disponibilidade de vagas para todas as crianças em idade escolar. Ademais, a *Reforma*, se medida pelas discussões suscitadas pelos críticos musicais da época, pouco modificou o perfil do público que frequentava os teatros, tampouco veio amenizar a crise dos teatros que fez se mostrar com força na virada do século. De fato, como viria a se referir um cronista, no Rio de Janeiro preferiam-se as questões materiais em detrimento das artes,²⁶¹

²⁵⁸ SOUSA, A. E. A construção social. Escola de B. Franklin. *Diario de Noticias*, 24 nov. 1890, p. 2.

²⁵⁹ BRASIL. Decreto n. 981, de 08 de novembro de 1890. Approva o Regulamento da Instrucção Primaria e Secundaria no Districto Federal. *Coleção de Leis do Brasil - 1890*, Rio de Janeiro, p. 3474, Vol. Fasc. XI.

²⁶⁰ R. R. A reforma do ensino no Brazil. Collaboração. *Diario de Noticias*, 24 nov. 1890, p. 2; R. R. A reforma do ensino no Brazil. Collaboração. *Diario de Noticias*, 26 nov. 1890, p. 2; R. R. A reforma do ensino no Brazil. Collaboração. *Diario de Noticias*, 30 nov. 1890, p. 2; R. R. A reforma do ensino no Brazil. Collaboração. *Diario de Noticias*, 02 dez. 1890, p. 2.

²⁶¹ “Com um denodo immenso, quasi com a tenacidade de um sacerdocio, vêm os artistas derramando talento pela estrada aurea da Civilisação; mas a lucta pela vida, pedindo á mineração, á agricultura, ás

situação que se mostrava pelo descuido do governo em relação às humanidades, alvo de cortes na reforma do ensino superior discutida em 1903.²⁶²

Diretamente relacionada a uma política governamental voltada à formação musical, a criação do Instituto Nacional de Música representou, ao menos, alguma expectativa de mudanças mais significativas nas políticas voltadas ao ensino de música. Menos de dois meses após a instauração do novo regime, o Conservatório Musical do Império foi extinto, instituindo-se em seu lugar o Instituto, gozando de uma autonomia institucional e financeira inédita.²⁶³ Para direção, foi designado o compositor brasileiro Leopoldo Miguez, que imprimiu uma marca pessoal à sua gestão, caracterizada pelo autoritarismo – o período em que esteve à frente do Instituto ficaria conhecido como “a ditadura Miguez”.²⁶⁴ Alinhado aos ideais republicanos e positivistas, a nova instituição logo se envolveu em sua primeira polêmica, com a realização de um concurso para escolher o novo hino nacional. O certame foi entremeado por controvérsias. Primeiro, em torno da real necessidade de um novo hino, tendo em vista a identificação já estabelecida por aquele composto por Francisco Manuel da Silva, dos tempos do Império. A questão foi pacificada com o entendimento de que a composição escolhida seria oficializada como hino da República, e não como substituta ao hino nacional.²⁶⁵ Foi alvo de questionamentos, ainda, a alegada ausência de qualquer isenção na escolha do vencedor – o hino escolhido fora composto por Miguez. Grande parte das dúvidas suscitadas na imprensa saiu da pena de Guanabará, que segundo Rozendo Moniz, fora o “tão louvável e triunfante defensor do hymno nacional (obra prima de Francisco Manoel) contra demolidores do verdadeiro e do bello, no advento da Republica”.²⁶⁶

O Instituto se consagraria, nesses primeiros anos, como reduto de músicos inspirados pela “música do futuro”, denominação dada à forma musical wagneriana.

industrias pastoril e manufatureira, ao commercio e á navegação, os elementos de prosperidade material, deixa-os, com todo o seu merecimento passar como ignorados, e torna, até, difficeis as condições da sua existencia”. (AMILCAR. Artes e Artistas. *O Commentario*, N. 5, 1905, p. 44-45.)

²⁶² As Universidades. *Gazeta de Noticias*, 18 out. 1903, p. 2.

²⁶³ PEREIRA. Op. Cit., p. 66-67.

²⁶⁴ “Por força de sua nomeação, o compositor tornava-se o próprio ‘ditador republicano’, tal como idealizavam os positivistas ortodoxos, reproduzindo em escala menor o papel destacado a Deodoro da Fonseca, o ‘proclamador da República’. Melhor sucedido do que o velho militar, que, aliás, não era positivista, e seria destituído do cargo em 23 de novembro de 1891, após sucessivas crises e uma tentativa frustrada de golpe, Miguez conseguiria vencer as oposições ao seu poder. No cargo, seria o sábio reformador e regenerador dos costumes, sob cuja direção garantir-se-iam ‘Ordem e progresso’, como reza o lema positivista inscrito na bandeira nacional. A bem da verdade, com a portaria ministerial de 18 de janeiro, inaugurava-se a ‘ditadura Miguez’, que perduraria por doze anos, até sua morte, em 1902”. (Idem, p. 68-69)

²⁶⁵ Idem, p. 79-80.

²⁶⁶ MONIZ, R. A Carlos Gomes. *O Paiz*, 17 jun. 1896, p. 1.

Logo que tomou posse, Miguez, juntamente com outros ideólogos do Instituto – incluindo José Rodrigues Barbosa – escolheu criteriosamente os professores que formariam o corpo docente, deixando de fora aqueles que estariam vinculados à música italiana e aos valores do antigo conservatório dos tempos do Império. Seria esta a origem do conflito entre Miguez e Oscar Guanabarro, que almejava ocupar uma função no Instituto. É importante ressaltar que o crítico d’*O Paiz* até então mantinha uma relação cordial com Miguez, como podemos depreender de uma crítica à ópera *Parisina*, em 1889:

Não te *bisaram* a *Parisina*, Miguez, mas a perfeição da mecânica moderna vai fazer girar os cilindros da imprensa e hoje nós, com 30.000 folhas impressas como outras tantas tubas, nós sozinhos, para aqueles 2.000 espectadores de ontem, gritaremos por todo o Brasil 30.000 vezes bradando – Bravo! Bravo a *Parisina*!²⁶⁷

O entusiasmo e a reverência de Guanabarro naquela ocasião contrastam radicalmente com tom que adotaria para outras obras de Miguez, apresentadas após o episódio da designação dos professores do Instituto. Mesmo admitindo as qualidades do compositor,²⁶⁸ ele parecia fazer questão de colocá-lo abaixo de compositores brasileiros como Carlos Gomes – Guanabarro costumava se referir à profonia da ópera *O Guarany* como o “*Hymno do povo brasileiro*”²⁶⁹ –; Francisco Manuel da Silva,²⁷⁰ compositor do hino nacional; e Francisco Braga, a quem o crítico se referia como sucessor de Carlos Gomes, colocando o Brasil “em ponto avançado entre as nações do mundo civilizado”.²⁷¹ Sem mencionar o Padre José Maurício Nunes Garcia, por quem Guanabarro nutria a maior admiração, não se cansando de usar de seu posto para exaltar as obras-primas do compositor que surpreendeu a Dom João VI e Neukomm.²⁷² Também fora categórico ao afirmar, após *première* da ópera *Saldunes*, composta pelo diretor do Instituto, que ele não era o fundador da arte brasileira.²⁷³ O resenhista se tornaria um crítico ferrenho do Instituto, denunciando os desmandos de seu diretor, a falta de efetividade da instituição – que na avaliação de Guanabarro não apresentava os

²⁶⁷ GUANABARINO, O. Carlos Gomes. Diversões. *O Paiz*, 16 set. 1889, p. 2.

²⁶⁸ GUANABARINO, O. Saldunes. Leopoldo Miguez. *O Paiz*, 20 set. 1901, p. 1.

²⁶⁹ GUANABARINO, O. Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 out. 1900, p. 2.

²⁷⁰ GUANABARINO, O. A musica. Evolução Artística. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 1.

²⁷¹ GUANABARINO, O. Jupyra. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 out. 1900, p. 2.

²⁷² GUANABARINO, O. A musica. Evolução Artística. *O Paiz*, 04 maio 1900, p. 2.

²⁷³ GUANABARINO, O. Saldunes. Leopoldo Miguez. *O Paiz*, 20 set. 1901, p. 1.

resultados que se esperavam dela.²⁷⁴ Colocando-se contrário a qualquer decisão emanada do Instituto, sempre que podia lançava luz sobre os problemas daquela instituição, afirmando que era preciso “democratizar o ensino da musica nesta capital, em vez de estar oficialmente servindo de arte ornamental do bello sexo fluminense”²⁷⁵ – em alusão ao fato de que o Instituto servia de complementação à educação das moças para o casamento.

Leopoldo Miguez, a despeito dos ataques desferidos por Guanabario, procurou estruturar a instituição, de que foi diretor e idealizador, em conformidade com concepções bem específicas do que entendia por música e como deveria ser o seu ensino. Com o objetivo de implantar um modelo bem-sucedido de educação musical no Instituto, Miguez empreendeu, em 1895, uma viagem a alguns países europeus, para conhecer a organização e estrutura de dezesseis conservatórios musicais: cinco na Alemanha, dois na Áustria, um na Bélgica, um na França e sete na Itália. Os resultados dessa viagem foram apresentados em um extenso relatório publicado pelo *Jornal do Commercio*, em 1897.²⁷⁶ Nesse documento, o diretor indicava quais modelos deveriam adotados pelo Instituto (conservatórios alemães e belga), os quais norteariam a elaboração do regimento interno da instituição e que, na percepção do diretor, eram “incontestavelmente aquelles cujos resultados são mais práticos e positivos, e onde a ordem e a disciplina são irreprehensíveis”.²⁷⁷ As conclusões a que chegou Miguez coincidiam, em certa medida, com suas expectativas: constatava o atraso da Itália e a superioridade do ensino promovido nos conservatórios alemães.

Verdade é que nas escolas officiaes italianas predomina um conservadorismo impertinente; os mesmos antigos e obsoletos methodos são ainda strictamente observados; ao alumno veda-se toda a liberdade para desembaraçar-se de uma infinidade de peias sem utilidade, e, contrariamente ao que se faz em outros paizes, notoriamente na Allemanha, persiste-se em condemnar *a priori* todo e qualquer methodo evolutivo.²⁷⁸

Miguez, de fato, assim como seu grupo, reconhecia a superioridade alemã no que dizia respeito aos valores que estavam postos na época. A ciência estava

²⁷⁴ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 dez. 1895, p. 2; GUANABARINO, O. A musica. Evolução Artística. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 1.

²⁷⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 nov. 1895, p. 2.

²⁷⁶ O texto foi publicado em partes nas edições dos dias 7 a 10 de maio de 1897, na coluna “Theatros e Musica”, de Rodrigues Barbosa, que deve ter cedido ao então amigo seu espaço no jornal.

²⁷⁷ Idem.

²⁷⁸ MIGUEZ, L. Organização dos conservatorios na Europa. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 10 maio 1897, p. 2.

representada pelo estilo composicional wagneriano que, inspirado nas formas sinfônicas e na ênfase à harmonia, imprimia um ideal científico à estética musical. E a erudição, o acúmulo de conhecimentos, estaria relacionada ao conceito de *Kultur*, trabalhado por Elias, que se contrastava radicalmente à superficialidade do conceito de civilização francesa, trazendo em seu bojo não somente a questão social, mas também, e principalmente, nacional em território germânico.²⁷⁹ Assim, a Alemanha se colocava, culturalmente, como antítese da superficialidade, das fórmulas consideradas rasas e pouco elaboradas, que tinham como objetivo despertar no público sensações que seriam, igualmente, falsas e artificiais. No caso em tela, a Itália como paradigma musical e operístico, e não a França, era considerada como o modelo musical a ser combatido, pelos aspectos que levantamos e que eram pontuados pelos críticos e cronistas que coadunavam com os ideais propagados pelo grupo de Miguez.

No intuito de promover a música sinfônica, ao Instituto cabia a formação de músicos que viessem a compor uma orquestra, viabilizando apresentações de obras do gênero, de compositores estrangeiros consagrados, bem como de brasileiros. A necessidade de formação de artistas era condição premente para que o Brasil passasse a “figurar entre as nações adiantadas e que cultivam a Arte”.²⁸⁰ Porém, a questão da falta de público para esse tipo de espetáculo era também uma preocupação. A falta de interesse do público pelos concertos sinfônicos vinha sendo apontada há muitos anos, percebida desde o período monárquico. Havia certo consenso de que a “symphonia [era] a forma mais elevada pela qual se póde manifestar a arte musical”²⁸¹ e de que a existência de uma orquestra sinfônica em um país propiciaria o desenvolvimento do gosto por esse tipo de espetáculo.²⁸² Ao constatar a indiferença do carioca a esse tipo de música,²⁸³ alguns críticos colocavam em dúvida o aludido amor do carioca pela música: “Mentimos e mentimos escandalosamente, com a facilidade com que mente o politico ou o namorado, todas as vezes que externamos a nossa idolatria pelo culto do som”;²⁸⁴ “Embora propalemos aos quatro ventos o nosso gosto profundo, nativo, inalteravel pela musica, a verdade fria e desconsolada é que estas nossas affirmações são quasi sempre

²⁷⁹ ELIAS. Op. Cit., p. 47.

²⁸⁰ Amália Iracema – sua estréia. Gambiarras. *Cidade do Rio*, 23 ago. 1898, p. 2.

²⁸¹ GUANABARINO, O. Sociedade de Concertos Classicos. Concertos. Diversões. *O Paiz*, 28 ago. 1889, p. 2.

²⁸² Concertos populares. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 nov. 1895, p. 2.

²⁸³ Centro Artistico. *Gazeta de Noticias*, 05 out. 1898, p. 2.

²⁸⁴ JUNIOR, F. Concertos. *O Paiz*, 01 out. 1889, p. 1.

cabalmente desmentidas pelas filas de cadeiras vazias nas noites de concerto”.²⁸⁵ Apenas um tipo de música era admirado na cidade, conforme aferia um autor: “música, para o fluminense, resume-se na opera lyrica”.²⁸⁶ A decepção do resenhista se referia à constatação de que a sociedade carioca, que frequentava o teatro lírico, não possuía educação adequada para apreciar um concerto, a despeito das oportunidades criadas para familiarizar o público com música orquestral.²⁸⁷ Outros cronistas iriam ressaltar a preferência pela ópera italiana. Em 1898, falava-se da preferência “infeliz” do brasileiro pelo italianismo.²⁸⁸ Outro, ao contrário, não via com reprovação essa predileção: “brazileiros [...] mostram saudades da boa opera italiana. Não ha nisto nada de deprimente para a nossa cultura. Em toda a parte do mundo, fóra da França, o gosto é o mesmo: é a arte italiana que triumpha nas scenas lyricas de maior destaque”.²⁸⁹ A grande simpatia pela ópera²⁹⁰ era sentida, ainda, quando se verificava que, mesmo existindo outros espetáculos em cartaz na cidade, o público se fazia presente nas récitas das companhias líricas.²⁹¹

As controvérsias entre a ópera italiana e gêneros como a música sinfônica e a ópera wagneriana, na virada do século XIX para o século XX, iriam dividir fortemente os partidos musicais no Rio de Janeiro, entre italianistas e wagneristas. Os wagneristas, é importante salientar, pregavam que o gênero musical mais elevado e artístico seria a sinfonia e o drama sinfônico, como denominavam a ópera nos moldes concebidos por Wagner. Os italianistas, em linhas gerais, não deixavam de admitir a complexidade e, até mesmo em alguma medida, a superioridade intelectual das obras sinfônicas, as quais exigiam inclusive um preparo maior da audiência para que a obra se tornasse compreensível e admirável. A principal diferença entre os pontos de vista era que, tomando pelos textos publicados nos periódicos da época, os italianistas não colocavam a música sinfônica e wagneriana em nível hierárquico superior à ópera italiana. Podiam, pelo contrário, estabelecer uma relação evolutiva, situando a origem da sinfonia nas próprias óperas da escola tradicional da Itália: “A symphonia primitiva não é outra coisa

²⁸⁵ ALMEIDA, J. L. Notas e rimas. *O Paiz*, 10 jun. 1907, p. 1.

²⁸⁶ JUNIOR, F. Concertos. *O Paiz*, 01 out. 1889, p. 1.

²⁸⁷ GUANABARINO, O. Concertos populares. *Artes e Artistas. O Paiz*, 21 abr. 1890, p. 2; GUANABARINO, O. Concertos symphonicos. *Artes e Artistas. O Paiz*, 13 jun. 1892, p. 2; AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 31 maio 1896, p. 2.

²⁸⁸ CASTRO, L. A musica na America do Sul. *Chronica Musical. A Noticia*, 27 e 28 maio 1898, p. 2.

²⁸⁹ Echos e Factos. *O Paiz*, 21 jul. 1911, p. 1.

²⁹⁰ JOE. Domingo. *Cinematographo. Gazeta de Noticias*, 29 set. 1907, p. 1; A proposito da estação de Opera. *A Noticia*, 02 e 03 maio 1910, p. 1.

²⁹¹ As diversões no Parque. *Artes e Artistas. O Paiz*, 11 jun. 1903, p. 2; A temporada lyrica que começa. *Theatros Sports Sociaes. Correio da Manhã*, 08 fev. 1913, p. 3.

senão a abertura da opera italiana, em contraposição com a ‘ouverture’ franceza, cuja forma é bem outra”.²⁹² Não é nosso objetivo entrar em uma discussão estética, que vise à validação da afirmativa acima, feita por autor anônimo. O que nos cabe é apresentar essas discussões, como elas estavam postas nos jornais e revistas da época.

Assim, uma parte dos críticos que atuava em periódicos cariocas entendia, no âmbito de uma concepção bastante difundida de progresso e civilização, que deveria se investir na educação do gosto do público para que ele aprendesse a apreciar gêneros considerados elevados, como os concertos sinfônicos. Dessa forma, esse grupo tendia a ver na ópera italiana um empecilho para o desenvolvimento pleno da nação em seu aspecto civilizacional e artístico. Por isso, incentivavam em seus textos a frequência do público aos concertos, ao mesmo tempo em que tentavam sensibilizar o governo para a necessidade de investimentos nessa área.

Os concertos symphonicos começam a produzir effeito benefico, e a sua propaganda será tanto mais efficaz quando os seus ensaios geraes se tornarem francos á mocidade das escolas publicas.

Inocular a idéa do bello nos espiritos infantis será preparar uma das mais solidas conquistas da democracia.

O instituto nacional de musica e os concertos symphonicos ahi estão como dois factores importantes no progresso artistico do Brazil; falta o concurso da municipalidade, que forçosamente virá a seu tempo.²⁹³

Como afirmavam reiteradamente os cronistas, a arte atestava o grau de adiantamento de um povo. Como parte da cultura letrada, ela marcava a diferença entre civilização e barbárie. Julia Lopes de Almeida afirmava que a arte era educadora de gostos, de forma que, em grandes centros urbanos, ícones de civilidade, “muitos pais pagam esses divertimentos aos filhos, não como divertimento, mas como lições aproveitáveis”.²⁹⁴ Aprimorar, dessa forma, o gosto por manifestações artísticas concebidas como superiores significava fomentar o próprio desenvolvimento da arte e da memória do país. A arte consistia, pois, em elementos materiais de expressão de uma cultura “elevada”, letrada, acadêmica. Era, assim, um documento que serviria a gerações posteriores, um atestado de produção do intelecto humano, e por isso uma fonte histórica que poderia auxiliar na reconstrução de civilizações passadas.

²⁹² Glück. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 out. 1908, p. 7.

²⁹³ GUANABARINO, O. Concertos symphonicos. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 jul. 1892, p. 2.

²⁹⁴ ALMEIDA, J. L. Projectos de arte. *O Paiz*, 12 jul. 1903, p. 1.

O culto dos grandes artistas é uma das mais significativas provas de civilização; é por meio das artes que se atesta o grau de adiantamento dos povos; e aquelles que não deixaram esses traços de sua vitalidade, do seu espirito e do seu genio, perderam-se no meio dos selvagens ou confundem-se com os barbaros, que não conseguiram progredir na escala ascendente da perfeição humana; e é, ainda pela arte que se tem conseguido reconstituir grandes periodos extinctos.²⁹⁵

Nesse ponto, a arte tomava papel central como promotora de uma identidade nacional, homogeneizadora das diferenças, construída a partir de símbolos que deveriam ser compartilhados igualmente por todos os brasileiros. José Murilo de Carvalho ressalta o papel da arte em momentos importantes da história, tal como a Revolução Francesa, que teve na arte e nos símbolos por ela veiculados, um meio para a “construção de um novo conjunto de valores sociais e políticos”. Citando o pintor Jacques-Louis David, Carvalho nos aproxima do pensamento de Oscar Guanabarro quanto às manifestações artísticas como difusoras, ao grande público, de feitos e heróis do passado, promovendo uma educação pública e manipulando o imaginário social.²⁹⁶

Uma das mais bellas missões das artes é, certamente, perpetuar a historia, reproduzindo os seus factos mais importantes e engrandecendo os seus heroes; ha nisso um ensinamento para o povo, que, vendo esses factos e esses heroes através da idealisação das artes, recebe, com o entusiasmo que lhe vibra a alma, uma benefica modificação para o espirito com a idéa de um exemplo que convém imitar ou evitar.²⁹⁷

Sendo assim, em momentos de grandes mudanças como aquelas causadas pela transição do regime político, intelectuais da imprensa buscavam sensibilizar os leitores acerca do papel preponderante que poderia assumir a arte na conformação de um novo modelo de sociedade vislumbrado. Ao explorar o amor do brasileiro pela arte musical, a música era percebida como um caminho viável para atingir os objetivos almejados pelos ideólogos – pelo menos parte deles – da nova nação. Assim, percebemos nas fontes consultadas naquele momento alguns debates acerca do patriotismo e do nacionalismo suscitados a partir da música e da ópera.

Não havia, é importante destacar, qualquer consenso naquela época acerca do que seria a música brasileira. Guanabarro, a propósito, refutou tal ideia em um de seus artigos, escrito por ocasião das comemorações do quarto centenário do descobrimento:

²⁹⁵ Padre J. M. Nunes Garcia. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 ago. 1897, p. 2.

²⁹⁶ CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11.

²⁹⁷ GUANABARINO, O. Andrea Chénier. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 ago. 1898, p. 2.

A musica brasileira propriamente dita não existe, e d'ahi a impossibilidade de estudar a sua evolução.

No entanto, a tendência do povo para o cultivo dessa arte é bem accentuada, não sendo raros os casos de artistas nacionaes que foram objecto de admiração de europeus habituados a julgarem do merecimento de profissionaes illustres.

Os primeiros portuguezes que aportaram ao Brazil não podiam ter encontrado, entre os habitantes que os receberam no continente, o menor vestigio de musica civilisada; essas raças nomades tinham perdido a noção de suas origens e apenas conheciam os gritos de guerra e os instrumentos rudes que as excitavam á peleja ou lhes marcavam o rythmo monotono de dansas indolentes, sem a graça e vivacidade já alcançadas pela choreographia dos paizes adiantados. Nem tampouco trouxeram elles ás plagas brazileiras meios de saudar com a pompa da musica as florestas virgens da America.²⁹⁸

A percepção de Guanabarro não nos surpreende, a considerar o tempo em que escreveu essas linhas. Para ele, a falta de qualquer noção acerca da ciência musical era atestado de que os indígenas habitantes das Américas, antes da chegada dos europeus, não possuíam o que ele afirmava ser arte. Completava ele que os “instrumentos de musica archeologica encontrados entre os primitivos habitantes destas terras, ainda que apresentem os grãos chromaticos e diatonicos, não provam que os seus possuidores tirassem partido dessa particularidade nem que tivessem nocções de harmonia”.²⁹⁹

Dessa forma, acompanhando o raciocínio de Guanabarro, na impossibilidade de se ter uma música brasileira, restava seguir os caminhos da música já “civilizada”, adotando os modelos europeus e formando artistas no país capazes de integrar o Brasil às potências culturais europeias. Era fundamental para a afirmação da nação brasileira perante o mundo civilizado que essa dispusesse de artistas de reputação. Criar esses artistas não dependia tão somente dos conservatórios ou do Instituto, mas da sensibilização de um público que se mostrava totalmente refratário ao que era nacional: “Os fluminenses andam arredios dos theatros nacionais, e não querem neste momento saber de outra coisa que não seja opera ou zarzuela”.³⁰⁰ Essa situação duraria por muitos anos, como vemos no relato de um cronista que tratava de um concerto realizado no Theatro Municipal:

As tentativas de arte nesta nossa terra são, em geral, ephemeras e de nenhuma duração, vindo immediatamente o desanimo em todos aquelles que as emprehendem, e que as abandonam em meio caminho, quando a poder de energia e força de vontade até ahi chegaram.

É uma triste verdade, digamol-o sem rebaço, mas é assim mesmo. No entanto, devemos confessar, o que nos é grato registrar, que o Centro

²⁹⁸ GUANABARINO, O. A musica. Evolução Artística. *O Paiz*, 04 maio 1900, p. 1.

²⁹⁹ Idem.

³⁰⁰ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 01 jul. 1898, p. 1.

Symphonico Leopoldo Miguez parece querer reagir contra este estado de coisas e levar avante, com afinco, o seu *desideratum*, formando um núcleo de artistas capazes de arcar com as dificuldades, que têm de encontrar no seu roteiro, que, praça aos céus, não abandone.

Já não é sem tempo, que nesta cidade, onde se encontram amadores de musica em todos os cantos, a granel, se procure com decidido empenho e devotado amor, formar uma orchestra composta de elementos nacionaes taes, e quando dizemos nacionaes, nelle incluimos os estrangeiros aqui residentes, que esteja á altura de proporcionar-nos concertos, a par dos que se ouvem correntemente em todos os outros paizes civilizados, para o que apenas o que nos fallece é boa vontade e persistencia, porque disposição e habilidade é o que innegavelmente não nos faltam.³⁰¹

Com a dificuldade constatada acerca da frequência de público para os concertos sinfônicos, alguns críticos acreditavam que a preparação de uma audiência para eles podia se realizar a partir da ópera italiana, mais “palatável” ao gosto dos frequentadores dos teatros cariocas. A ópera consistia, para esses críticos, no meio termo entre a música sinfônica e os gêneros ligeiros, esses últimos relacionados à degeneração do gosto do público, como já vimos.³⁰² Em 1892, quando Dias Braga empreendeu a iniciativa da ópera popular, visando alcançar um público até então privado da frequência aos principais teatros da cidade em temporadas de ópera, foi saudado por uma parte da imprensa: “onde todos ou quasi todos aspiram a livrar-se dessas eternas magicas, revistas e operetas, circumcizadas nos trechos e trucidadas na execução, que ha tantos annos os perseguem!”.³⁰³ Nesse sentido, companhias líricas menores que se apresentavam a preços acessíveis em teatros modestos, eram vistas como propagadoras da “boa música” entre a população financeiramente menos favorecida da cidade.³⁰⁴

As grandes companhias lyricas exigem despezas taes, que só a parte abastada da população póde frequental-as; ao passo que uma companhia como a do Polytheama proporciona espectaculos razoaveis e accessiveis a todos, prestando bons serviços como propaganda e recordação de operas que ha muito não se cantam e que se forem ali representadas excitarão a curiosidade geral.³⁰⁵

³⁰¹ Theatro Municipal. *O Paiz*, 25 jun. 1910, p. 5.

³⁰² Quanto à degeneração do gosto artístico, muito antes de Mario de Andrade desenvolver sua teoria da “pianolatria”, encontramos em texto de 1890, uma menção ao piano como culpado dessa degeneração: “O piano entre nós é, em geral, um verdadeiro realejo, tendo por principal destinação a dansa” (R.R. A reforma do ensino no Brazil. Colaboração. *Diario de Noticias*, 30 nov. 1890, p. 3). Anos mais tarde, vemos outro artigo tratar do ensino de piano às moças, sem considerar sua vocação para o instrumento (Cf. CASTRO, L. A vocação. *Chronica Musical. A Noticia*, 19 e 20 abr. 1898, p. 3).

³⁰³ A opera popular. Cavalleria rusticana. *O Paiz*, 27 set. 1892, p. 4.

³⁰⁴ O Trovador. Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 12 jan. 1893, p. 2; Companhia Sansone. Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 out. 1893, p. 2.

³⁰⁵ Traviata. Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 dez. 1892, p. 2.

A percepção de outro crítico, do *Diário de Notícias*, sobre a mesma companhia reforça a ideia acima: “É incontestável o serviço d’esse grupo de modestos artistas, como vulgarizador das partituras mais populares do teatro lyrico italiano”. Afirmava o mesmo cronista que as vantagens dessa companhia eram “recordar as operas conhecidas” e, para aqueles menos familiarizados com o gênero, fazer “pouco a pouco a educação musical”.³⁰⁶ Assim, companhias líricas populares podiam ser recebidas como empresas que prestavam “enorme beneficio de civilização”.³⁰⁷ Da mesma forma, as companhias de primeira ordem, que ofereciam récitas especiais a preços populares, eram consideradas também como propagadoras da “boa música” a uma camada mais baixa da população³⁰⁸ – embora seus empresários, muitas vezes, objetivassem, com esse tipo de estratégia, obter maior lucro ou remediar os prejuízos da temporada.

A ideia de que a ópera italiana podia consistir num “trampolim” para gêneros mais complexos não era compartilhada por todos os intelectuais e críticos. Para Luiz de Castro, assinando com seu pseudônimo Lulu Junior na *Gazeta de Notícias*, o efeito era completamente o oposto: a difusão da ópera italiana prejudicava, em certa medida, a difusão de formas musicais como os concertos sinfônicos. Assim, a sugestão de Castro era a criação de conservatórios musicais com boa orientação pedagógica e, sobretudo, estética, que formassem professores que, no futuro, poderiam auxiliar na melhoria do gosto artístico do povo.

Se é exacto que o brasileiro gosta tanto de musica, como explicar então que elle não vá comprar espontaneamente um bilhete, quando algum dos nossos artistas annuncia um concerto?

Porque o facto, no Rio como em São Paulo, é este: quem entre nós quizer tirar algum resultado material de um concerto deve assumir o trabalho penoso e desagradavel de ir de porta em porta solicitar “os amadores de musica” de ficarem com um ou dous bilhetinhos. Accrescentem que, dias depois, é preciso fazer a mesma *tournee* para receber o dinheiro, e hão de convir que a posição de concertista não é positivamente das mais agradaveis em um paiz onde entretanto se ama tanto a musica!

A vantagem que eu vejo na creação de conservatorios musicaes, quando bem dirigidos e orientados, é obterem-se para o futuro bons professores que contribuam para apurar o gosto artistico e inculcar nos discipulos principios solidos e sãos³⁰⁹.

Nesse sentido, Castro via com otimismo as mudanças implementadas no Instituto. O interesse de Miguez em colocar em prática nessa instituição modelos

³⁰⁶ Polytheama. Foyer. *Diário de Notícias*, 22 dez. 1892, p. 1.

³⁰⁷ Pelos Theatros. *Revista Illustrada*, nov. 1895, p. 7.

³⁰⁸ Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 ago. 1893, p. 2.

³⁰⁹ CASTRO, L. Artes e Manhas. *Gazeta de Notícias*, 28 mar. 1896, p. 2.

comprovadamente bem-sucedidos na Europa seria, na opinião do crítico, algo a se destacar na gestão do compositor. Em relação ao conteúdo do ensino, Castro ressaltava que este deveria ter como base “o estudo dos classicos”, especialmente no canto, já que no Brasil os alunos somente “conhecem a escola italiana”, que era, para ele uma “escola, até certo ponto, pernicioso”. Luiz de Castro militava a favor dos concertos sinfônicos e da ópera wagneriana abertamente, não deixando de revelar em seus textos alguma preocupação quanto à resistência do público a esses gêneros e à preferência pela ópera italiana: “Ah! quando chegará o dia em que nos havemos de libertar da influencia da musica italiana, que não nos quer largar, nem a páu!...”³¹⁰

Arthur Azevedo, embora não se propusesse à crítica musical,³¹¹ como admirador da arte também participava da discussão em torno dos concertos, compactuando com alguns de seus colegas, críticos musicais:

Já escrevi n’outra folha que o primeiro cuidado dos artistas e dilettantes nobremente empenhados em acendrar o nosso gosto musical, é conquistar o publico por meio de uma catechese bem dirigida. Os fluminenses, que são eccléticos em materia de musica, têm tal ou qual prevenção contra os concertos; é necessario persuadir-os de que essa generosa tentativa é feita no intuito de lhes proporcionar algumas horas deliciosas e não de lhes impôr uma estopada a que elles accudam porque *noblesse oblige*.³¹²

Azevedo destacava, no trecho que citamos acima, dois aspectos relevantes. Primeiro, em relação à “catechese bem dirigida”, ou seja, a orientação deliberada, a indução de valores relacionados a um conceito de arte. Isso era atribuição do Instituto, com o qual o dramaturgo e crítico teatral possuía afinidade, mantendo relações pessoais com o círculo dirigente e pensante daquela instituição de ensino. Depois, Azevedo tentava dissociar o gosto pela música do *status* proporcionado pela frequência a teatros luxuosos, fator de distinção das classes abastadas, que pretendiam exibir sua posição social a partir de critérios estabelecidos sobre o que era de bom-gosto e alguma erudição, ainda que de fachada. O dramaturgo pregava o reconhecimento dos concertos sinfônicos como manifestação artística não somente de uma classe social; ela deveria ir além, proporcionando o crescimento intelectual e moral da população. Novamente vemos surgir nesse discurso a relação direta entre cultura, civilização e moral.

³¹⁰ Idem.

³¹¹ AZEVEDO, A. O teatro. *A Noticia*, 24 e 25 ago. 1905, p. 3.

³¹² AZEVEDO, A. O teatro. *A Noticia*, 04 e 05 jun. 1896, p. 3.

Ainda assim, era maior a presença dos mais abastados nos concertos sinfônicos.³¹³ Luiz de Castro, quando tratou da série de concertos populares realizados em 1896, ressaltava que os lugares inferiores do teatro apresentavam grandes claros, especialmente nas galerias, de forma que a iniciativa não alcançava seu objetivo, qual seja, “a educação musical das classes menos abastadas”.³¹⁴ A reclamação do público, segundo ele aferira, seria de que os concertos eram pouco ecléticos em questão de estilos musicais: “Já sei onde péga o carro: querem musica italiana. Mas os italianos não são symphonistas; eles têm composto milhares de operas e nem uma symphonia”.³¹⁵

No final das contas, a culpa recaía sobre a falta de conhecimentos básicos, por parte do público em geral, em matéria de música. De acordo com Castro: “Na musica, como em todos os ramos dos conhecimentos humanos, a base é tudo”.³¹⁶ Concluía, enfim, que o motivo para a situação em que se achava o país em relação à educação artística e musical era que, no Brasil, a música não era levada a sério. Consistindo em mero divertimento, era assim tratado pelo poder público e pelos potenciais frequentadores, jamais consistindo em prioridade.

E de facto, na nossa terra, a musica é apenas um divertimento, e d’ahi haver tanta gente que não só toca mal, como tem a mais deploravel orientação artistica. E senão veja-se o programma de ensino dos nossos collegios: a musica figura á parte, nos extraordinarios. Comprehando que assim fosse para quem quizesse aprender um instrumento; mas a musica não é só isso, e póde-se saber perfeitamente a arte dos sons sem tocar um só instrumento. O ensino da musica propriamente dita deveria ser obrigatorio e fazer parte dos estudos. Quando nos nossos collegios se ensinar o solfejo e os principios elementares da musica, o gosto das futuras gerações melhorará.³¹⁷

Passados mais de sete anos da *Reforma Benjamin Constant*, a necessidade de uma política de ensino de música voltada para as escolas básicas era apontada por vários intelectuais que atuavam na imprensa. Ao analisarmos as especificações trazidas pelo Decreto n. 981/1890, no que tange à música, observamos que os conteúdos estavam contemplados no texto, conforme a Tabela 10, abaixo:

³¹³ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 31 maio 1896, p. 2; CASTRO, L. A vocação. *Chronica Musical. A Noticia*, 19 e 20 abr. 1898, p. 3.

³¹⁴ CASTRO, L. Concertos populares. *Chronica Musical. A Noticia*, 03 e 04 ago. 1896, p. 2.

³¹⁵ CASTRO, L. Concertos populares. *Chronica Musical. A Noticia*, 27 e 28 jul. 1896, p. 2.

³¹⁶ CASTRO, L. O ensino de musica. *Chronica musical. A Noticia*, 06 e 07 abr. 1898, p. 2.

³¹⁷ Idem.

Tabela 10: Conteúdos relativos à Música descritos pela *Reforma Benjamin Constant* de 1890.

Nível	Curso	Classe	Conteúdo
Escola primária do 1º grau	Elementar	1ª	“Canticos escolares aprendidos de outiva”.
		2ª	“Canticos. Conhecimento e leitura das notas”.
	Médio	1ª	“Conhecimento das notas, compassos, claves. Primeiros exercicios de solfejo. Canticos”.
		2ª	“Revisão. Exercicio graduado de solfejo. Canticos”.
	Superior	1ª	“Revisão, com desenvolvimento dos elementos de arte musical. Exercicios de solfejo. Dictados. Canticos a unisono e em côro”.
		2ª	“Desenvolvimento do programa precedente. Solfejos graduados. Dictados. Còros”.
Escola primária do 2º grau		1ª	“Elementos da arte musical. Solfejos graduados. Còros”.
		2ª	Acústica: “Som e sua propagação; echo; phonographo; diapasão; cordas vibrantes; escala musical”. Música: “Solfejos. Còros. Dictados”.
		3ª	Não há conteúdos relativos à Música.

Fonte: BRASIL. Decreto n. 981, de 08 de novembro de 1890. Approva o Regulamento da Instrução Primaria e Secundaria no Districto Federal. *Coleção de Leis do Brasil - 1890*, Rio de Janeiro, p. 3474, Vol. Fasc. XI.

Certamente, é imperativo considerar que a existência de previsão de tais conteúdos não significa que o ensino dado tenha sido satisfatório. Em alguma medida, as constantes reclamações dos críticos nos periódicos acerca da necessidade de uma educação musical revelam que a *Reforma Benjamin Constant*, ao menos no que tange à música, não fora suficiente. É importante destacar, ainda, que era muito limitado, na época, o ingresso de estudantes, mesmo na educação básica. De qualquer maneira, não é nosso objetivo adentrar essa discussão, cujo aprofundamento seria, por si só, uma nova tese.

Importa-nos aqui ressaltar a relação direta estabelecida entre a educação formal e o sucesso de iniciativas voltadas para a propagação da música erudita, seja a ópera ou os concertos; de fato, eles se complementavam e contribuíam mutuamente para o processo de civilização do país. Afinal, pouco ou nada significava ao Brasil dispor de artistas, se não houvesse público para assisti-los, uma vez que a “é imprescindível na obra de arte,

o interesse popular”.³¹⁸ Da mesma forma, um país não poderia se considerar civilizado sem espetáculos a serem oferecidos, preferencialmente, por artistas nacionais.³¹⁹

Com efeito, o ponto ainda mais frágil de toda a discussão concentrava-se na questão da autonomia nacional para a produção de música “elevada”, fosse a ópera, fossem os concertos. Podemos assim presumir alguns aspectos do nacionalismo invocado pelos jornais ao tratar da arte nacional, especialmente quando se referia à música e à ópera. O nacional, nesse aspecto, dizia respeito ao território de onde era proveniente o artista, não significando uma estética artística própria: “Toda a musica existente entre nós é filiada às escolas estrangeiras”.³²⁰ Carlos Gomes, por exemplo, destacou-se como compositor brasileiro, mas sua forma composicional era marcadamente italiana. Miguez e Nepomuceno, por sua vez, inspiravam-se nas formas wagnerianas para compor suas obras.

O aspecto nacional estava também relacionado ao idioma. A discussão sobre o canto em língua portuguesa vinha de algum tempo. Na década de 1860, a Ópera Nacional buscou incentivar a composição de óperas em português, bem como promoveu apresentações líricas de obras traduzidas para o idioma pátrio.³²¹ Também as modinhas, canções inspiradas em romanças – espécie de árias avulsas, inspiradas em árias de ópera italianas –, que estiveram tantos anos nos salões mais bem reputados da Corte, eram cantadas em português, como bem recorda Arthur Azevedo, ao confessar seu apreço por este gênero quase esquecido.³²² Percebemos pelos debates travados nos jornais do início do período republicano que o assunto ainda era motivo de controvérsias. Algumas experiências foram realizadas no intuito de estimular o canto na língua portuguesa, que

³¹⁸ Companhia Lyrica. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 18 fev. 1898, p. 2.

³¹⁹ Cabe destacar a esse respeito que a validação dos artistas nacionais passava, paradoxalmente, pela sua aceitação em terras estrangeiras. Embora tenhamos encontrado várias referências à capacidade do público fluminense em fazer reputações de novos artistas líricos estrangeiros (GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 jun. 1897, p. 4), o mesmo não se estendia a artistas brasileiros. Além disso, no que se referia, sobretudo, aos cantores que iniciavam seus estudos no país, esses eram obrigados, cedo ou tarde, a seguir para a Europa onde complementariam sua formação e ficariam à disposição de empresários que recrutavam artistas para companhias líricas que faziam *tournées* pelo mundo. Assim, as críticas recaíam, novamente, ao Instituto Nacional de Música, que não formava artistas, inclusive para o canto lírico...

É interessante ressaltar, a propósito da validação de artistas brasileiros no estrangeiro, que quando isso ocorria, o artista passava a ser venerado por diversos críticos, que evocavam o patriotismo e o orgulho nacional. Um dos maiores feitos de Carlos Gomes teria sido elevar o nome do Brasil, visto o reconhecimento que obtivera no exterior. Importava mais, no final das contas, mostrar para o mundo que o país dispunha de artistas de alto nível, comparável aos existentes nas ditas nações avançadas, do que tê-los para simples usufruto dos ouvidos dos nacionais.

³²⁰ GUANABARINO, O. A Musica. Evolução Artística. *O Paiz*, 05 maio 1900, p. 2.

³²¹ GUANABARINO, O. Imprensa musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 out. 1895, p. 2.

³²² AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 17 fev. 1899, p. 2.

para alguns possuía sonoridade adequada à voz humana, ficando atrás apenas do italiano: “Terá o publico o ensejo de ouvir essa bella opera do nosso patricio [*Artemis*, de Nepomuceno], cantada na nossa lingua, que muito se presta ás exigencias do canto, pois é a mais doce depois da italiana, sobretudo falada por nós brasileiros”.³²³ Os Concertos Populares, promovidos em 1897, tinham o objetivo, segundo Luiz de Castro, de realizar uma campanha favorável ao uso do português no canto lírico, além de familiarizar o público com as obras de Wagner.³²⁴ No ano seguinte, durante o benefício da cantora Palermini, em um dos intervalos a soprano cantou uma canção de Carlos Gomes em português, para admiração do público.³²⁵ Em 1910, uma companhia mista portuguesa trouxe em seu repertório algumas óperas, que foram traduzidas e cantadas em português.³²⁶

O uso desse idioma para o canto, sobretudo no que diz respeito à sua adequação à música erudita, não deixava de abordar as teorias científicas que explicavam o atraso brasileiro. O determinismo geográfico, que visava explicar o retardo do desenvolvimento dos países mais quentes em contraposição ao “frio civilizado”,³²⁷ explicava também, em parte, o motivo pelo qual o Brasil não conseguia produzir bons cantores: “O nosso clima, é certo, é pouco favoravel ás vozes”.³²⁸

A promessa de uma divulgação maior, tanto do canto em língua nacional, quanto da formação de artistas, viria com o Centro Lyrico Brasileiro, criado em 1908, recebido com otimismo pela imprensa. Ao ser anunciado, com o compromisso de apresentar o *Colombo*, de Carlos Gomes, a iniciativa daria preferência à encenação de óperas nacionais, sobretudo as de Gomes.³²⁹ No ano seguinte, a ambição era de que, naquele ano, o Centro promovesse uma temporada lírica brasileira, o que não se concretizou.³³⁰ Ao menos, a iniciativa teria servido como propulsora de novas discussões acerca da música nacional. Percebia-se na ópera brasileira uma forma de o país se fazer conhecido no exterior, realçando o adiantamento do Brasil.³³¹ O Centro Artístico, que continuaria o

³²³ Theatro Municipal. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 out. 1910, p. 5.

³²⁴ JUNIOR, L. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 26 maio 1897, p. 1.

³²⁵ A. Palermini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 ago. 1898, p. 2.

³²⁶ A. M. Theatro Recreio – O barbeiro de Sevilha, opera em tres actos, de Rossini, tradução portuguesa de Accacio Antunes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jun. 1910, p. 5.

³²⁷ ALMEIDA, J. L. Dois dedos de prosa. *O Paiz*, 15 nov. 1911, p. 1.

³²⁸ Academia de Canto. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 nov. 1896, p. 2.

³²⁹ Centro Lyrico Brasileiro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 ago. 1908, p. 7.

³³⁰ Centro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 jan. 1909, p. 5.

³³¹ Theatro Apollo – Guarany, de Carlos Gomes. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 set. 1908, p. 4.

trabalho dos Concertos Populares, também buscou divulgar a música de artistas brasileiros,³³² igualmente sem sucesso.

Cabia, assim, paradoxalmente, às companhias estrangeiras promover obras e artistas nacionais. Mancinelli, em sua derradeira passagem pelo Rio de Janeiro, iria levar aos palcos a ópera *Moema*, de Delgado de Carvalho, caso sua empreitada não tivesse sido abruptamente interrompida.³³³ Com frequência, ainda que não levassem uma ópera nova, *O Guarany*, de Carlos Gomes fazia parte tanto do repertório de companhias líricas populares como das de primeira ordem. Por esse motivo, Guanabarino ironizou os idealizadores “nacionalistas” do Centro Artístico, em 1898, que afirmavam que empresários estrangeiros “sugam o nosso dinheiro sem que concorram para solidificar os alicerces da *Renascença Nacional*”,³³⁴ ao mesmo tempo que pediam a esses mesmos empresários auxílio na empreitada do Centro, dividindo ao meio os lucros que viessem a obter.

Com efeito, havia pouco interesse do público a respeito da música nacional – feita por artistas brasileiros –, faltando o tal “patriotismo” tão invocado na época,³³⁵ que viesse a motivar a proteção, pelos brasileiros, do que se concebia então como arte nacional. Aliás, patriotismo esse que, segundo Julia Lopes de Almeida, “soffre de reumatismo, só sae de casa com bom sol e todas as commodidades”.³³⁶ Nesse sentido, naquele momento, não houve qualquer outro artista, instrumentista, cantor ou compositor, que tivesse repetido o feito de Carlos Gomes com sua ópera *O Guarany*, de 1870.

Com a República, Carlos Gomes, que em um passado então recente fora enaltecido, passaria a representar o atraso musical, vinculado que estava com a ópera italiana. Sua relação com o antigo monarca viria a estigmatizar ainda mais sua figura. Dúvidas acerca da nacionalidade de Gomes³³⁷ – que alguns diziam ter se naturalizado italiano – eram vez ou outra trazidas à tona, talvez como forma de desmerecer o fato de ter sido ele o compositor “que tanto honrou a sua Patria, afirmando entre as nações civilizadas que o Brazil tinha direito a um logar entre ellas”.³³⁸ A sombra de Carlos

³³² AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 06 nov. 1898, p. 1.

³³³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 maio 1894, p. 2.

³³⁴ GUANABARINO, O. Centro Artístico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 out. 1898, p. 2.

³³⁵ TONY. Theatros. *Don Quixote*, 14 dez. 1895, p. 6; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 dez. 1895, p. 3.

³³⁶ ALMEIDA, J. L. Notas e Rimas. *O Paiz*, 10 jun. 1907, p. 1.

³³⁷ Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jun. 1893, p. 2.

³³⁸ GUANABARINO, O. Carlos Gomes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 17 set. 1897, p. 2.

Gomes, falecido em 1896, permaneceria sobre os ideólogos da música republicana,³³⁹ assim como a sombra da monarquia se fazia presente, especialmente na medida em que a república frustrava os mais idealistas. Aspectos das políticas colocadas em prática pelo Imperador décadas antes eram lembradas com saudosismo, como a subvenção às artes, que analisaremos no tópico a seguir.

5.3.2.2 A subvenção governamental às companhias líricas: a educação pela prática

A República teria sido o resultado de uma confluência de interesses e ideais, unidos momentaneamente e que não demorariam muito tempo a entrar em rota de colisão.³⁴⁰ Por um lado, interesses de grupos insatisfeitos com o imperador, que viam na tomada do poder a chance para ditar os rumos do país, de forma vantajosa para os valores que representavam. Somado ao jogo de interesses, estavam aqueles que vislumbravam um ideal de modernidade que poderia se concretizar em um sistema de governo considerado igualmente vanguardista. Seriam esses últimos, possivelmente, os primeiros a expressar sua desilusão diante da realidade, externando em pouco tempo um saudosismo da época da monarquia, e lá buscando soluções a problemas que deveriam ter sido resolvidos como num passe de mágica, tão logo o Marechal Deodoro houvesse proclamado a República no Campo da Aclamação naquele quinze de novembro de 1889.

Uma expectativa gerada com o novo regime, pelo que nos foi possível depreender a partir da leitura de uma série de textos, teria sido de que o novo governo se empenharia na implantação de uma política de valorização das artes, sobretudo da música. O primeiro passo teria sido dado ao se criar o Instituto Nacional de Música, agora autônomo institucionalmente e com orçamento próprio. Porém, o poder público pareceu ter parado aí, enquanto os intelectuais republicanos relacionados à música, que a viam como instrumento de progresso e civilização, ansiavam por mais. A primeira reação dessa *intelligentsia musical* apresentaria um misto de inconformismo, paciência e esperança, que rapidamente ia abrindo espaço para a indignação e o descrédito, acompanhados de algum saudosismo dos tempos do Império. Emília Viotti da Costa,

³³⁹ *O Paiz*, 17 set. 1896, p. 1

³⁴⁰ COSTA, E. V. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9. ed. São Paulo: UNESP, 2010, p. 398.

em reconhecida análise acerca das interpretações sobre a Proclamação da República, aponta os republicanos “desiludidos com a experiência”, os quais aumentariam “o rol dos descontentes, exaltando as glórias do Império e ressaltando os vícios do regime republicano”.³⁴¹ Provavelmente estavam nesse grupo parte significativa dos críticos cujos textos analisamos em nossa pesquisa, os quais passariam a perceber, paulatinamente, que o poder público se mostrava indiferente à educação musical do povo.³⁴²

Um tema recorrente nos textos que consultamos, e que era apresentado como solução para o problema tanto da falta de público quanto de artistas, dizia respeito à subvenção governamental a companhias líricas.³⁴³ Como espetáculo caro, críticos afirmavam ser impossível levar companhias de primeira ordem ao Rio de Janeiro sem a subvenção.³⁴⁴ Antes da Proclamação, Guanabario enaltecia os tempos remotos em que as companhias líricas recebiam apoio financeiro estatal, época em que o Rio de Janeiro contava com bons músicos:

No tempo das companhias lyricas subvencionadas tinhamos boas orquestras e regentes da ordem de Gianini. Essas orquestras eram oriundas da capela imperial, tinham sido educadas pelo padre José Mauricio Nunes Garcia, para admiração de Neukomann [sic] e inveja de Marcos Portugal. Terminada, porém, a subvenção e destruidos os trabalhos de tantos annos foram, pouco a pouco desaparecendo os bons musicos e as novas gerações encontraram apenas os destroços daquelles bons tempos, occupados em tocar quadrilhas e polkas nos intervalos dos espectaculos dramaticos.³⁴⁵

Os aludidos “bons tempos” de teatro lírico subvencionado seriam lembrados com frequência nas páginas dos periódicos,³⁴⁶ sobretudo o apoio financeiro governamental que viabilizou a iniciativa da *Ópera Nacional*.³⁴⁷ Arthur Azevedo, em 1902, falava da “época feliz” do Provisório, quando o governo demonstrava

³⁴¹ Idem, p. 389.

³⁴² Concerto Frederico do Nascimento. Palcos e Salões. *Jornal do Brazil*, 15 jul. 1893, p. 2.

³⁴³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 nov. 1895, p. 2; CASTRO, L. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Noticias*, 08 maio 1905, p. 2; TIC-TAC. O Sindicato. Casos & Cousas. *Gazeta de Noticias*, 27 out. 1905, p. 1; CASTRO, L. Theatro Municipal: La Tosca. Notas de Musica. *A Noticia*, 09 e 10 ago. 1910, p. 3; CASTRO, L. Palestra sobre theatro. *O Paiz*, 16 jul. 1911, p. 1; Echos e Factos. *O Paiz*, 21 jul. 1911, p. 1.

³⁴⁴ CASTRO, L. Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Noticias*, 24 out. 1905, p. 5.

³⁴⁵ GUANABARINO, O. Sociedade de Concertos Classicos. Concertos. Diversões. *O Paiz*, 28 ago. 1889, p. 2.

³⁴⁶ Africana. Companhia lyrica italiana. Folhetim. *Gazeta da Tarde*, 29 jul. 1891, p. 2; *O Paiz*, 17 set. 1896, p. 1; *O Paiz*, 17 set. 1896, p. 1; GUANABARINO, O. A Fosca. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 out. 1896, p. 2; Companhia lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 abr. 1897, p. 2.

³⁴⁷ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 nov. 1895, p. 2.

preocupação com a “civilização intellectual dos brasileiros”.³⁴⁸ Em 1891, um articulista do *Jornal do Commercio* afirmava que “o governo subsidiava largamente pelas verbas *despezas secretas, repressão do trafico, recrutamento e obras da casa de correcção*, a companhia lyrica, dando mensalmente de subvenção [...] contra o que pessoa alguma protestava”.³⁴⁹ O autor deixava entrever que a subvenção dada pelo império seria uma prática não oficial, uma vez que inexistia previsão orçamentária para essa finalidade, por isso a proveniência dos recursos eram tão diversos. A situação mudaria, segundo ele, tempos depois, com uma medida que viria a inviabilizar o subsídio imperial.

Coencidido isso com a entrada no parlamento de vultos populares e de autoridades, o Governo não teve outro remedio senão restringir e muito a subvenção que dava ao theatro lyrico. Nesse entretanto as emprezas não se organisavão e apenas de tempos a tempos aqui surgia alguma companhia arrebetada, composta de figuras de terceira ou quarta ordem e que se dissolvia na terceira ou quarta recita, com aprazimento geral do publico.

Em 1860 o Governo, instigado por dous senadores prestigiosos, um do Norte e outro do Sul, quis legalisar a subvenção ás companhias lyricas, mas o projecto de lei que regulava tal assumpto encalhou no Senado graças ao *obstruccionismo* de um senador pelo Rio-Grande do Norte, e, apesar de defendido no parlamento pelos Srs. Visconde de Jequitinhonha e Barão de Quarahim, e, no *Correio da Tarde*, pela valente penna de um cidadão que felizmente hoje ainda está na completa plenitude de todas as suas facultades intellectuaes.

Desde então nunca mais tivemos companhia lyrica regular, até que appareceu o Sr. Ferrari que aqui trouxe as companhias que trabalhavão no Rio da Prata, e nas quaes houve por vezes figuras de primeira ordem; foi por elle que conhecemos a *Africana*, *Aida*, *Fausto* e os *Huguenottes*.³⁵⁰

Escragnole Doria teria afirmado que o referido projeto de lei fora apresentado, na verdade, não em 1860, mas alguns anos antes, em 1852. Nele, o governo “ficaria autorizado a subvencionar, por tres annos, os espectaculos das companhias lyricas e de baile do *Provisorio*, pagando auxilios a essas emprezas com loterias privilegiadas”.³⁵¹ Dessa forma, além de corrigir a data em que se deu a apresentação e discussão do projeto de lei, Doria expunha que o projeto pretendido conectava-se ao contexto em que Rosina Stoltz estivera no país. A proposta limitava, ainda, o tempo da subvenção – por três anos – e o local onde as companhias deviam se apresentar para serem congratuladas com o auxílio: o teatro Provisório.

³⁴⁸ AZEVEDO, A. A Darclée. *O Paiz*, 15 set. 1902, p. 1.

³⁴⁹ G.M. A proposito do Theatro Lyrico. Folhetim do *Jornal do Commercio*. *Jornal do Commercio*, 09 ago. 1891, p. 1.

³⁵⁰ Idem.

³⁵¹ DORIA, E. Cantoras doutro tempo. Rosina Stoltz. *Revista Brasileira*, jul.-set. 1896, p.185.

Certamente, os ditos áureos tempos da ópera no Rio de Janeiro assim o foram em decorrência de subsídios – mesmo que ilegais – dos cofres públicos a esse tipo de espetáculo.³⁵² Quando a legitimidade desse apoio foi questionada, a cidade ficou à mercê de companhias menores e mais baratas, além de não mais receber com regularidade companhias líricas estrangeiras. Do ponto de vista dos atrativos artísticos disponíveis na Corte, o Rio de Janeiro ficaria na retaguarda das grandes capitais da América do Sul, especialmente Buenos Aires e Montevideo. Tecia-se, dessa forma, uma argumentação que respaldaria a necessidade de subvenção regular, institucionalizada, a companhias líricas. E essa questão não se restringiria à capital da República. Uma folha de Porto Alegre, em 1895, defendia o pedido realizado à Assembleia Legislativa gaúcha acerca de recursos destinados ao subsídio de companhias de ópera, tendo como um dos argumentos a incapacidade da população em arcar com os valores de ingresso.³⁵³

A estúpida guerra do Paraguay, que nos custou mais de 600 mil contos e 300 mil vidas, para satisfazer os caprichos de uma desaffronta pessoal do imperador, e a politica de economias mal entendidas dos estadistas do imperio, deram com tudo pela agua abaixo. Acabou-se com a opera nacional, que existia no theatro Provisorio, onde ensaiaram os seus talentos Carlos Gomes e Henrique de Mesquita; Furtado Coelho desanimou, e o *Alcazar Lyrique*, apoiado por uma prospera colonia franceza, subjugou completamente o theatro dramatico, contribuindo para que os artistas brasileiros se colligassem para a exploração do theatro de operetas e magicas, caindo por fim nas revistas, diante do grande exito do *Tim-tim por tim-tim*. Ora, a sociedade fluminense, deshabituada ao theatro nacional, affeioou-se ao theatro estrangeiro, mesmo por não ter outro. Tinha visto a grande Ristori, a Sarah Bernhardt, a Duse e os celebres actores Rossi, Salvini e Novelli, e desde então ficou á [espera] das companhias francezas que, de passagem para o Rio da Prata, tocam neste porto.³⁵⁴

Passados pouco mais de dois anos da instauração do novo regime, Guanabarino cobrava do governo e da municipalidade o apoio necessário à manutenção da iniciativa de Dias Braga em promover a ópera popular. Apelava o crítico que, se a “*opera nacional* caiu por abandono” – em referência à tentativa frustrada de se manter uma companhia de ópera nacional na década de 1860, cuja falência se deu em decorrência da impossibilidade de se manter o auxílio financeiro real – “a *opera popular* póde fazer

³⁵² Companhia Sansone. Polytheama Fluminense. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 out. 1893, p. 2; DORIA, E. Cantoras doutro tempo. Rosina Stoltz. *Revista Brasileira*, jul.-set. 1896, p.186; Theatro S. Pedro de Alcantara – Os Huguenotes, de Meyerbeer. Primeiras representações. *O Paiz*, 31 maio 1908, p. 4; Theatro Apollo – Un ballo in maschera, de Verdi. Primeiras representações. *O Paiz*, 11 set. 1908, p. 3; Theatro S. Pedro – Favorita, de Donizetti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 out. 1909, p. 4; GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – La serva padrona, um acto, de Pergolése. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1912, p. 5.

³⁵³ Às terças-feiras. *A Federação*, Porto Alegre, 26 nov. 1895, p. 1.

³⁵⁴ COLLOR, L. O Theatro nacional. Enquête. A opinião do Sr. Oscar Guanabarino. *O Paiz*, 20 abr. 1912, p. 3.

renascer essa aspiração”.³⁵⁵ O tom do crítico era ainda menos de cobrança do que de sugestão. À medida que o tempo passava, percebemos o endurecimento da crítica em relação à inércia governamental no que se referia a uma política voltada para o desenvolvimento artístico. Em 1898, Luiz de Castro demonstrou sua frustração a esse respeito:

É que aqui a educação musical deixa muito a desejar. Se, nas nossas escolas publicas, se aprendesse algumas noções de musica; se o Estado e a Municipalidade, em vez de gastarem rios de dinheiro tão estupidamente, subvencionassem concertos e melhorassem as bandas militares, dando-lhes bom instrumental e bons mestres, a orientação seria outra, e não se passariam muitos annos sem que vissemos o povo tomar gosto pela boa musica e abandonar os frontões e os boliches.³⁵⁶

Ressaltava ele, no entanto, que pouco podia se esperar, naquele momento, do governo, “mormente agora que ambos não têm dinheiro e entraram no regimen das mais severas economias”.³⁵⁷ A mesma impressão era sentida por vários outros críticos, que concluíam que não se podia contar com o governo nesse sentido.³⁵⁸ Assim, a saída era incentivar iniciativas particulares, como a do Centro Artístico, que padeceriam, no final das contas, da falta de verbas que garantissem sua manutenção.³⁵⁹

Em Arthur Azevedo também percebemos a desilusão se acentuar. Em 1896, colocava certa esperança na percepção das classes dirigentes acerca da necessidade de dar apoio à arte nacional: “As classes dirigentes da sociedade brasileira se convencerão de que é uma vergonha a ausencia absoluta da arte e da litteratura do theatro na capital do Brazil”.³⁶⁰ Guanabarino, semanas mais tarde, respondendo a uma pergunta lançada pela *Gazeta de Notícias* acerca da decadência do teatro brasileiro, estabelecia a cadeia que levava o país àquela infeliz condição: a falta de subvenção levou ao encarecimento dos espetáculos, afastando o público da ópera.³⁶¹ Assim, reafirmaria o crítico naquele mesmo ano:

O único meio de termos musica séria em espectaculos populares, fazendo propaganda de boas partituras, educando o povo, desviando-o das jogatinas, cultivando o gosto pela mais sublime das artes, seria, em lugar de impostos

³⁵⁵ GUANABARINO, O. Cavalleria rusticana. Recreio Dramatico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 set. 1892, p. 2.

³⁵⁶ CASTRO, L. A vocação. *Chronica Musical. A Noticia*, 19 e 20 abr. 1898, p. 3.

³⁵⁷ Idem.

³⁵⁸ Idem.

³⁵⁹ *O Commentario*, Anno II, Vol. 3º, N. 9, jan. 1904, p. 76.

³⁶⁰ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 28 jan. 1896, p. 1.

³⁶¹ GUANABARINO, O. O theatro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 fev. 1896, p. 3.

quasi proibitivos, conceder-lhes a municipalidade uma subvenção que permittisse á empreza fazer mais concessões ao publico pela garantia de uma parte de suas despesas.³⁶²

Na percepção dos intelectuais da imprensa, o governo pouco ou nada fez para impulsionar a música no Brasil.³⁶³ A indignação tornou-se ainda maior quando, em 1903, o governo brasileiro recolheu informações de estados e municípios para responder ao questionamento da Inglaterra sobre o subsídio a companhias teatrais. O cronista que relatava o fato sarcasticamente sugeriu ao governo prestar a seguinte resposta: “Por aqui não ha disso. Em materia de protecção ao theatro, aqui na capital a coisa anda ás avessas [...]. O theatro não recebe dinheiro nenhum; o theatro é que o dá, e muito bem, em pesados impostos que paga”.³⁶⁴ Em 1906, tentou-se implantar uma nova iniciativa, denominada *Theatro Lyrico Brasileiro*, que não teve, mais uma vez, sobrevida. O objetivo dessa associação era promover “um campo de exercicios praticos para os [...] alunos [do Instituto Nacional de Música], uma aspiração para os seus laureados”. Por isso, afirmava Guanabarino, era necessário o apoio do Congresso, que parece não ter ocorrido, como de costume.³⁶⁵ Anos antes, uma ideia semelhante fora lançada por Leopoldo Miguez, após visitar os conservatórios europeus. Miguez indicou, em seu relatório, a necessidade de subvenção governamental ao teatro lírico nacional:

Não ha duvida de que, do estudo minucioso que fiz da organização do ensino dos conservatorios europeus, teriamos muito que aproveitar em beneficio do nosso intituto; mas uma razão principal me impede, por emquanto, de propôr-vos modificações essenciaes: a inferioridade de nosso meio artistico, devida á falta de um theatro lyrico e de theatros nacionaes, convenientemente subvencionados pelos poderes publicos, e á completa indiferença do clero pela musica religiosa.³⁶⁶

A subvenção, que era aplicada em outros países³⁶⁷ e até mesmo em outras cidades do Brasil,³⁶⁸ deveria ser adotada, no entanto, com cautela, prezando por

³⁶² GUANABARINO, O. Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 maio 1896, p. 2.

³⁶³ Não só a música, como as artes de maneira geral. Segundo Guanabarino, a arte era, no país, uma “pobre abandonada”. (GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 dez. 1895, p. 3.)

³⁶⁴ Protecção ao theatro. A Arte no Brazil. O Governo Inglez. Informações Officiaes. *O Paiz*, 06 jun. 1903, p. 2.

³⁶⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico Brasileiro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 mar. 1906, p. 3.

³⁶⁶ MIGUEZ, L. Organização dos conservatorios na Europa. Theatros e Musica. *Jornal do Commercio*, 10 maio 1897, p. 2.

³⁶⁷ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 set. 1892, p. 2; Theatros e... *Gazeta de Noticias*, 14 abr. 1889, p. 2.

³⁶⁸ Encontramos nos jornais referências a subvenções a companhias líricas em Manaus (Opera nacional de E. Rosio. Duque de Vizeu. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 maio 1893, p. 2), em Vitória (Artes e Artistas. *O Paiz*, 26 nov. 1896, p. 3) e em São Paulo (Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 abr. 1902, p. 2).

preceitos republicanos e com vistas a contemplar a população brasileira como um todo, já que seriam despendidos recursos de origem federal. Essa foi a postura de Guanabarrino ao reprovar uma ideia de Miguez, que teria enviado um relatório ao ministro solicitando recursos para a promoção de concertos no Instituto. Ao tomar conhecimento de que essas apresentações seriam realizadas por músicos contratados, e não por alunos e docentes daquela instituição, o crítico pôs em ação a sua pena, discordando veementemente do emprego de verbas públicas para esta finalidade que, na visão dele, se afastava de maneira radical da missão do Instituto.

A verba destinada ao instituto é justa, porque todos os brasileiros podem se utilizar do ensino ali professado; mas dos impostos federaes, pagos pelos Estados da Republica, retirar qualquer quantia para estabelecer divertimentos populares em beneficio da população desta capital – será acto illegal do governo.³⁶⁹

Além disso, lembrava o crítico que “essa subvenção será uma concorrência deshonesto do governo á iniciativa particular”, que no caso, dizia respeito à Congregação Musical, conjunto de músicos que oferecia concertos, “com a diferença que os prejuizos são soffridos pelos membros da associação que formam a orchestra”.³⁷⁰ Com efeito, o crítico do jornal *O Paiz* se mostraria contrário a subvenções que viessem a ferir o interesse público. Muitos anos mais tarde, em 1911, Guanabarrino se oporia à ideia de subvencionar uma companhia da *Opéra Comique* de Paris que se destinava a Buenos Aires. Enquanto alguns colegas, aparentemente, se posicionaram a favor da subvenção, alegando que seria uma vergonha ao Brasil ver passar pelo porto carioca os artistas de tão prestigiosa companhia, sem dar nenhuma apresentação no local,³⁷¹ Guanabarrino munido de sua eloquência desenvolveu um longo argumento, que vale a pena reproduzirmos na íntegra:

É certo que todas as grandes capitães subvencionam os theatros, como meio de educação artistica, como attractivo dos estrangeiros que lá vão deixar milhões de libras esterlinas e para dar que fazer ás legiões que saem dos conservatorios.

Reconhecemos, até certo ponto, a necessidade de uma subvenção intelligente para termos theatro e educar o gosto artistico do nosso povo; mas o que se quer fazer está longe disso; é apenas o homem do realejo e do macaco que nos passa pela porta, mandar tocar e dansar, e depois pagar com o dinheiro do povo.

³⁶⁹ GUANABARRINO, O. Instituto Nacional de Musica. Relatório do Director. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 out. 1892, p. 2.

³⁷⁰ Idem.

³⁷¹ GUANABARRINO, O. L'Opera Comique. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 jul. 1911, p. 4.

Esse auxilio que agora se pede para meia duzia de espectaculos da *companhia* da Opera Comique é simplesmente um modo directo de pagar uma parte do divertimento dos ricos, daquelles que vão ao Municipal em automoveis, dando 300\$ de ordenado ao *chauffeur*; é pagar pelas familias que já viajaram e conhecem essa bellezas parisienses, e que ostentam nesse teatro o esplendor das joias e dos vestidos que custam aquillo que um pobre diabo não ganha com um anno de trabalho. Os homens de fortuna, se querem ouvir Mme. Carré esganiçar escalas, que paguem do seu bolso esse divertimento; se os francezes desejam ver os seus compatriotas impingir ao Rio de Janeiro espectaculos á razão de mil libras esterlinas por noite, que gastem um pouco das reservas destinadas ás viagens á Europa.

Abriu os cofres publicos para auxiliar o divertimento da aurea sociedade fluminense, quando dahi não advem nenhum lucro para o povo que paga, nem ensinamentos artisticos, nem educação – é um roubo; e o povo que está pagando a carne secca a 1\$000 o kilo, soffrendo fome e misérias, não pôde ver com bons olhos esse desvio do seu dinheiro, dinheiro que lhe arrancaram do bolso e da boca por meio de imposições legislativas para applicações determinadas, entre as quaes não figuram os divertimentos dos ricos.

Se a Prefeitura der 30 contos para divertir os milionarios do Rio, não poderá negar no dia seguinte 30 contos ao povo que reunido lá fôr pedir pão pelo amor de Deus; e, no entanto, se tal se dêsse, se apparecessem aos milhares de familias que não sabem o que seja um teatro e que vivem nas machinas de costura, nas tinas do lavadouro, no ferro de engommar, sem casas, sem roupa e sem pão, gritando as suas miserias, o remedio não viria dos conselhos da imprensa que agasalha despezas de subvenções adventicias e escandalosas, seria um piquete de cavallaria para dispensar a canalha.

Pois o dinheiro que se quer arrancar da Prefeitura pertence á canalha; e roubar ao faminto para divertir aos ricos, não sendo facto novo na historia, tem sido origem de grandes calamidades revolucionarias.³⁷²

Para o crítico, a subvenção deveria se prestar a propósitos de interesse público, como aquele de proporcionar a educação musical da população, dando condições a pessoas que, se dependessem de recursos próprios, jamais poderiam frequentar espetáculos de ópera. A oposição feita por Guanabarino, nesse caso em particular, coaduna-se com o ideal artístico de Arthur Azevedo, para quem a ópera não deveria ser pretexto para ocasiões sociais dos *snobs* da cidade: “Eu quizera que a opera, sendo, como é, um agente de educação popular, fosse acessivel a todas as classes, e não dependesse da modista nem do alfaiate”.³⁷³

A subvenção iria tornar-se realidade com a construção do Theatro Municipal – que deveria proporcionar, também, o custeio governamental à escola dramática e à companhia nacional.³⁷⁴ Antes da inauguração, projetos de lei eram submetidos ao Conselho Municipal para viabilizar a concessão de subsídios a companhias, mediante o cumprimento de alguns requisitos, conforme aconselhado por vários cronistas em

³⁷² GUANABARINO, O. L'Opera Comique. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 jul. 1911, p. 5.

³⁷³ AZEVEDO, A. Chroniqueta. *A Estação (Supplemento Litterario)*, 15 ago. 1900, p. 88.

³⁷⁴ Theatro Municipal. *O Paiz*, 18 mar. 1911, p. 1.

jornais e revistas.³⁷⁵ Uma das propostas, apresentada por Ernesto Garcez e Bethencourt da Silva Filho, obrigava as companhias serem formadas, pelo menos, com dois terços de brasileiros ou de estrangeiros cujo batismo artístico tenha se dado no país.³⁷⁶ Os vários projetos relativos à forma de funcionamento e concessão do Municipal foram alvos de ampla discussão na imprensa, tendo como foco a necessidade de uma contrapartida a ser dada pela empresa.³⁷⁷ De qualquer maneira, o projeto implantado acabou por não surtir os efeitos desejados. Observamos que os preços cobrados para ingressos no Municipal eram altos, privando boa parte do público de frequentar os espetáculos realizados naquele local, ainda que cláusulas previssem a realização de espetáculos a preços populares. Diante da realidade, queixava-se um cronista que o “povo diverte-se como pôde, na impossibilidade de ter quem lhe ajude a pagar os bons artistas”.³⁷⁸

Uma vez inaugurado o “edifício que hoje é um dos mais brilhantes attestados da nossa civilização”, Guanabario mostrava-se cético em relação aos benefícios que seriam proporcionados pelo apoio da Prefeitura. Seu pessimismo dizia respeito, sobretudo, ao intento de se refundar o teatro nacional, mantendo-se os moldes burocráticos adotados pelo governo. Tomando como exemplo a experiência do Instituto, que, como vimos, na visão do crítico não dava os frutos esperados, podia-se prever, segundo ele, o que seria feito em relação a esse teatro:

O theatro nacional brasileiro, que já foi um dos mais brilhantes do mundo, morreu, anniquillou-se; e se pensam que o governo municipal seja capaz de reerguel-o com escolas officiaes e direcção administrativa dentro dos moldes burocraticos, maior será o engano, e a prova está na propria festa realizada hontem.

O Instituto Nacional de Musica, criação oficial, não pôde fornecer á festa de inauguração do theatro Municipal quatro cantores para a execução de uma opera nacional.

Esse estabelecimento, creado e mantido pelo governo da Republica, dotado por verbas orçamentarias que em mãos particulares dariam resultado satisfatorio, ainda não produziu nada que valesse os sacrificios da Nação, despejando apenas, annualmente, uns pianistas que desaparecem e uns cantores que nunca apparecem.³⁷⁹

O Instituto ficaria marcado no discurso de Guanabario como instituição de ensino promovida pelo poder público republicano que pouco contribuiu para alcançar seus propósitos, mesmo muito depois da morte de Miguez e do arrefecimento da querela

³⁷⁵ MELLO, T. Uma idéa. *Theatros e...* *Gazeta de Noticias*, 27 abr. 1906, p. 4.

³⁷⁶ Theatro Municipal. *Gazeta de Noticias*, 14 set. 1907, p. 2.

³⁷⁷ O Theatro Municipal. *Gazeta de Noticias*, 22 set. 1907, p. 6.

³⁷⁸ Theatro S. Pedro – “O trovador”, quatro actos, de Verdi. *Artes e Artistas*. *O Paiz*, 28 abr. 1912, p. 5.

³⁷⁹ GUANABARINO, O. Theatro Municipal. A inauguração. *O Paiz*, 15 jul. 1909, p. 2.

com o grupo que assumira suas rédeas nos primeiros meses da República. Mais do que isso, era a prova de que a gestão governamental não tinha condições, quiçá competência, para encetar e manter uma política voltada à música, reconhecendo nessa manifestação artística uma forma de favorecer o processo de civilização do povo. Se agora havia recursos públicos disponíveis, que poderiam ensejar um florescimento artístico subsidiado pelo governo, a má gestão desses recursos, cujo exemplo máximo era apontado como o Instituto, era então o novo empecilho.

Ideias diversas, para além do subsídio a companhias líricas e a empresas teatrais, surgiam vez ou outra, colocando como centro da questão – e das soluções – os cofres públicos. Assim, apareciam ideias relativas à concessão de prêmios aos formandos do Instituto, para que se aperfeiçoassem no exterior,³⁸⁰ e a isenção de impostos a companhias líricas, com o aumento desses mesmos impostos a “companhias de opereta, magica, zarzuela e secundárias de comedia, drama e vaudeville”.³⁸¹ Em 1895, uma nota publicada em jornal afirmava que as companhias líricas seriam contempladas com uma taxa mais baixa nesse imposto.³⁸² Anos mais tarde, no entanto, o governo tentou aumentar os impostos sobre as companhias estrangeiras de quaisquer gêneros de espetáculos. Em dura crítica a essa ideia, um cronista sugeria retirar da lista de companhias afetadas pela tributação as líricas, porque não exerciam concorrência com companhias nacionais, as quais inexisteriam. Ademais, ele afirmava que tais companhias deviam ser subsidiadas ou isentas, por considerar imprescindível a uma cidade civilizada a vinda de pelo menos uma companhia de ópera por ano.³⁸³

Boa parte da tinta empregada para impressão das colunas a respeito da ópera tinha um função clara: convencer os leitores – dentre os quais estavam a elite republicana – de que a música podia fazer o povo brasileiro civilizar-se. Dessa forma, ao apoiar a subvenção governamental, os intelectuais atuantes na imprensa buscavam apresentar a ópera não como divertimento, mas como uma agradável lição de civilidade, de comportamento e refinamento. Certamente, a realidade dos teatros se mostrava muito diferente do ideal pintado pelos críticos. Nesse sentido, em parcos lampejos de realidade, com uma dose de sarcasmo e ironia, alguns cronistas deixavam transparecer

³⁸⁰ Estado de S. Paulo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 19 set. 1892, p. 2; Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 dez. 1909, p. 4; Teatro Municipal – Mephistopheles, de Boito. Artes e Artistas. *O Paiz*, 31 jul. 1910, p. 6.

³⁸¹ C.T. Divagando. *O Paiz*, 04 jun. 1894, p. 2.

³⁸² Impostos theatraes. Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 nov. 1895, p. 3.

³⁸³ FABREGAS, A. Impostos a theatros. *O Tempo*, 24 abr. 1893, p. 1.

um significado atribuído à ópera muito diferente daquele pregado pelos exegetas em suas colunas.

O que depreendemos, enfim, da leitura das fontes que consultamos, é o total despreparo e descuido do poder público, explicitando um descompasso entre os ideólogos do novo regime e o grupo que viria a fazer a gestão do país. Ademais, os problemas e dificuldades verificados nos primeiros anos de instauração da República, e que de certa maneira eram uma continuidade daqueles mesmos empecilhos que levaram à ruína da Ópera Nacional e da subvenção a companhias líricas estrangeiras, conduziram ao descrédito de que o Estado seria o promotor de mudanças culturais no povo. Preocupada com questões mais práticas, a administração do país se furtava a investir em cultura, que considerava como mero divertimento, de forma que as artes jamais estiveram, de fato, em plano de prioridade, tampouco eram percebidas pela gestão governamental como área estratégica. Assim, os vários críticos e cronistas pareciam falar sozinhos, discutir entre si, não obstante estivessem empenhados na árdua tarefa de promover, ao menos, uma sensibilização em torno do tema. Se para vários deles era óbvio o papel que a música e a ópera assumiam no crescimento intelectual do país, a mesma clareza não era compartilhada tanto pela classe dirigente, ocupada com os negócios do café e interesses de grupos econômicos específicos, quanto por uma grande parte do público, que dispunha de salário limitado para empregar no que eles próprios consideravam secundário à dura vivência cotidiana.

Além disso, a partir da década de 1910, a entrada do cinema no mercado cultural da cidade possivelmente desviou parte importante do público de ópera, ou pelo menos aquela mais suscetível a modismos. Aliás, o cinema fora responsável, segundo atesta Mallach, pela curva descendente do interesse pela ópera na Itália, país em que o gênero havia conquistado uma popularidade que não se verificava em outros lugares.³⁸⁴

³⁸⁴ ROSSELLI, J. *Singers of Italian opera: the history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 212.

6. Os partidos musicais da República: italianistas X wagneristas

*Dirão que ando sempre repizando o mesmo assumpto; mas eu não desespero
de ver chegar o dia em que a musica italiana exhalará entre nós o ultimo
suspiro.*

(Luiz de Castro)¹

Se havia um consenso a respeito da necessidade de elevar o gosto musical da população brasileira, com a finalidade de promover sua civilização, ele se dava tão somente em linhas gerais. Ao nos aprofundarmos nas ideias dos vários cronistas e críticos que difundiam na imprensa suas teorias acerca da constituição de uma sociedade civilizada, logo vemos diferenças importantes nos pontos de vista de cada um deles. Poderíamos separá-los em dois grupos, ainda que internamente uma e outra divergência possa ser percebida: o grupo dos italianistas e dos wagneristas. Tendemos, num primeiro momento, a vê-los como grupos opostos, um como antítese radical do outro. Porém, compreendê-los dessa forma faz que percamos de vista a própria essência dos aspectos da cultura, de suas interpenetrações e da heterogeneidade que lhe é inerente. Os diálogos travados entre os partidários nos faz concluir que, muitas vezes, as contradições detectadas dentro dos grupos são mais essenciais para entendê-los do que os seus pontos de concordância. Nesse sentido, percebemos que, mesmo a cultura dominante, expressada pelas discussões acerca da ópera, não era de forma alguma homogênea, apresentando variações e contradições, que certamente culminavam em conflitos internos.

Um dos pontos de maior discordância – senão o maior deles – concentrava-se na posição da ópera italiana dentro de uma hierarquia artística, que era posta diferentemente por cada partido. Os intelectuais da imprensa, que veiculavam concepções relacionadas à cultura dominante, buscavam impor seus valores, sobrepondo-se, especialmente, à cultura popular urbana, considerada degradante. Contudo, eles também disputavam entre si, procurando cada um consolidar e fazer valer seus pressupostos. Por isso percebemos a necessidade de realizarmos uma análise dos conflitos entre os intelectuais no âmbito desses dois partidos, revelando a heterogeneidade da cultura dominante. O embate entre os dois partidos, é importante ressaltar, não tinha como objetivo apenas buscar adesão dos leitores e do público a suas

¹ CASTRO, L. A musica na America do Sul. *Chronica Musical. A Noticia*, 27 e 28 maio 1898, p. 2.

ideias. Havia uma competição acirrada naquele momento, envolvendo disputas por credibilidade e poder e, em certa medida, cada lado buscava convencer o outro – ou vencer por meio de argumentos – apresentando as fragilidades e defeitos do oponente. Destacamos, dessa forma, a presença de relações políticas no âmbito da cultura, que consideramos como espaço de conflitos internos e externos, em que os embates têm por objetivo assegurar uma hegemonia, ou seja, o domínio por um conjunto de valores, representações e práticas que são expressas por um grupo dominante, que exerce uma influência sobre os demais. Essa hegemonia não é absoluta e nem está a salvo de ameaças. Nesse sentido, os grupos que se digladiavam na imprensa, discordando e buscando impor suas ideias, tinham como objetivo fazer prevalecer um modelo, um sistema de valores e um ideal de sociedade para o país, por meio da música erudita.

Ainda que a música erudita – e a ópera está inserida como um gênero musical dentro dessa classificação –, como forma artística, possa ser tomada como uma prática cultural, a vemos igualmente e dialeticamente como uma representação de valores, como parte constituinte desse sistema, e por isso, fundamental para a veiculação de significados; ela se enquadraria, portanto, nas palavras de Raymond Williams, em uma “prática significativa”.²

6.1 O italianismo no Brasil: uma longa tradição

Originária da Itália – “patria original de todas as escolas [operísticas] existentes no mundo civilizado”³ –, a ópera se espalhou pelo continente europeu, tornando-se modelo para outras escolas do gênero em países como França e mesmo na Alemanha. No Brasil, conforme já demonstramos, ela chegou via Portugal,⁴ país que, durante o século XVIII, desenvolveu o gosto pelos espetáculos operísticos, irradiado para outros lugares sob seu domínio colonial, como o Brasil, onde observamos registros, ainda que esparsos, de espetáculos de óperas. Com o desembarque da família real, tornaram-se mais frequentes as récitas líricas, estabelecendo um novo hábito no povo fluminense – ou inventando-se uma tradição –, que associava a ópera, sobretudo a italiana, à vida cortesã e aristocrática. De acordo com o historiador Eric Hobsbawm, a tradição

² WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2011, p. 13.

³ S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 out. 1898, p. 2.

⁴ CASTRO, L. A Antonio Arroyo. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 11 jan. 1898, p. 2; E. S. Um grande incendio no Porto. *O Paiz*, 11 maio 1908, p. 5.

inventada compreende “um conjunto de práticas normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado”.⁵ Percebemos que a ópera italiana, nos termos em que era colocada nos discursos dos cronistas e críticos da época republicana, se enquadra nessa definição. Fora um hábito instaurado no passado e que possuía uma continuidade, veiculava um sistema de valores, além de reforçar, ainda nos tempos da monarquia, o poder real, conforme demonstrou Vanda Bellard Freire.⁶

A escola operística italiana se consolidou, no Brasil, por um lado, pela abertura desse mercado às companhias líricas italianas, que encontravam na América do Sul uma possibilidade de manter seus ganhos durante o período do verão europeu e, especialmente, em um momento em que o mercado italiano encontrava-se saturado ou em decadência.⁷ Por outro lado, pela atuação da monarquia brasileira que investiu na promoção da ópera, fosse por meio de subvenções às companhias líricas, fosse pelo patrocínio a artistas e compositores, como Carlos Gomes, que estudou na Itália sob os auspícios do Imperador. Embora D. Pedro II tenha sido vinculado à ópera italiana com o advento da República, ele era igualmente um admirador de Wagner. É importante mencionar, a esse respeito, que o Imperador esteve presente no primeiro Festival de Bayreuth, em 1876.⁸ Não há, porém, registro de que tenha se encontrado pessoalmente com Wagner.⁹

A ópera italiana teve seu apogeu no século XIX. Primeiro, com as composições de Gioacchino Rossini,¹⁰ Gaetano Donizetti e Vincenzo Bellini, ícones do *bel canto*, escola estética que redefiniu o gênero e fortaleceu sobremaneira a escola italiana de ópera – e que seria duramente combatida pelos wagneristas.¹¹ Na verdade, o *bel canto*, como técnica vocal, já marcava em grande medida o estilo do canto italiano desde o

⁵ HOBBSAWM, E.; RANGER, T. (orgs). *A invenção das tradições*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002, p. 9.

⁶ Cf. FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

⁷ ROSSELLI, J. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, p. 175.

⁸ GIANNETTI, R. Um músico brasileiro em Bayreuth. In.: BAUDELAIRE, C. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p. 165.

⁹ CHAVES JUNIOR, E. B. *Wagner e o Brasil*. Rio de Janeiro: Emebê, 1976, p. 9.

¹⁰ Lauro Machado Coelho, em sua coleção *História da Ópera*, prefere situar Rossini no rol dos compositores da escola clássica, ainda que o perceba na transição entre a ópera italiana clássica e a ópera romântica. (COELHO, L. M. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 61.)

¹¹ PARLAGRECO, C. Questões musicais. *Artes e Artistas. O Paiz*, 29 jul. 1896, p. 3.

século anterior.¹² Contudo, as mudanças na composição operística nos primeiros anos do século XIX iriam dar maior realce à melodia, destacando a voz do artista e suas qualidades, tais como o timbre, o volume e recursos técnicos de controle respiratório e agilidade.

Essa tradição de ênfase no canto sempre condicionou o tipo de drama que os compositores queriam escrever, fazendo com que, nas primeiras décadas do século, não só fossem relativamente restritos os recursos harmônicos e de instrumentação utilizados, mas também com que se encarasse com desconfiança a palheta harmônica e orquestral mais rica da música germânica, por exemplo.¹³

Em seguida, tem-se a era de Giuseppe Verdi, que, em decorrência de sua longa vida e igualmente duradoura carreira, era costumeiramente dividida em três fases composicionais, a última das quais os estudiosos e críticos da época percebiam uma aproximação com a forma wagneriana,¹⁴ tomando parte de uma tendência que varreu a Europa a partir das três últimas décadas do século XIX. Para os italianos, havia certa angústia de que a ópera italiana morreria com o grande mestre de Roncole,¹⁵ uma vez que não se via perspectivas de novos compositores aptos a tomarem seu posto.¹⁶ De fato, o final do século XIX foi marcado por um número de pretendentes que não passaram de efêmeras promessas – esse período ficaria marcado como momento de “crise da arte musical na península itálica”.¹⁷ Somente mais tarde Giacomo Puccini viria a se consolidar como o grande compositor de óperas na Itália, na virada do século.¹⁸ Puccini, por certo, veio na esteira de uma nova escola operística, influenciado pela

¹² SILVA, L. S.; SCANDAROLLI, D. O bel canto e seus espaços. VI EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, 2010, Campinas. *Ata do VI Encontro de História da Arte – História da Arte e suas Fronteiras*. Campinas, Unicamp, 2010, disponível em <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/atasVIEHA.pdf>>. Acesso em 27 set. 2017, p. 255.

¹³ COELHO. Op. Cit., 2002, p. 62.

¹⁴ Segundo Luiz de Castro: “se Wagner não houvesse existido, Verdi nunca teria escripto *Othelo* e ainda menos *Falstaff*” (CASTRO, L. *Chronica Musical. A Noticia*, 03 jun. 1897, p. 2.). Outro cronista assim se referia aos últimos anos de Verdi: “Agora, no fim da vida, Verdi aproxima-se do revolucionario [Wagner], que appareceu ha cincoenta anos, e dá-nos esse admiravel *Othelo*, que tantos applausos entre nos levantou”. (Theatro Lyrico. *Diario de Noticias*, 03 out. 1892, p. 1.)

¹⁵ Segundo Oscar Guanabario, a “Italia não tem, por ora, quem substitua esse grande musico dramatico – e, agora que os compositores francezes são applaudidos em Milão, onde já impéra Wagner, a arte italiana corre serio perigo”. (GUANABARINO, O. Giuseppe Verdi. *O Paiz*, 24 jan. 1901, p. 1.)

¹⁶ Conforme alguns estudos sobre a história da ópera, dentre os candidatos a assumirem o caminho trilhado por Verdi, esperança de uma sobrevivência à ópera italiana, foi o brasileiro Carlos Gomes, que, no entanto, apesar do grande sucesso com *O Guarany*, não conseguiu superar tampouco repetir o feito dessa grande obra. (MALLACH, A. *The Autumn of Italian opera: from verismo to modernism, 1890-1915*. Boston: Northeastern University Press, 2007, p. 18-19.)

¹⁷ Theatro S. Pedro – La Wally, opera em quatro actos, de Catalani. Primeiras representações. *O Paiz*, 08 out. 1908, p. 2.

¹⁸ GUANABARINO, O. Bohème. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 jul. 1897, p. 2.

tradição da escola italiana, buscando principalmente despertar emoções no público, por meio de melodias fortes e cativantes. Ainda assim, o contexto da última década do século XIX e as primeiras do século XX, marcado pelo cientificismo, favorecia a ópera alemã e ao dito estilo “ecclético” francês. A essa nova tendência se confrontava o verismo de Pietro Mascagni, esperança de um novo florescimento italiano, reproduzindo no mundo musical o embate entre a ciência e o sentimentalismo.

Depois da *Cavalleria rusticana* os sectarios da escola dramatica italiana volveram as suas vistas para o jovem compositor, esperando d'elle a resurreição das épocas de esplendor e quasi predominancia da musica nacional; pediram-lhe outra opera, e entre os mãos librettos appareceu o *Amigo Fritz*, que não tem as condições necessarias para uma peça de theatro musical nem estava de accôrdo com o character ardente e apaixonado do compositor.¹⁹

Os maiores atributos da ópera italiana – especialmente aquela do seu período romântico (primeiras décadas do século XIX) – seria sua forma melodiosa mais simples, contrastando com a complexidade harmônica perseguida pelos compositores germânicos. Os italianos preconizavam a ideia de “popularizar a ópera e torná-la mais acessível a um público de várias camadas sociais diferentes”.²⁰ Em um momento de fortalecimento dos aspectos científicos da música, a ópera italiana da primeira metade dos oitocentos, com suas características primordiais, seria colocada por críticos afetos à corrente cientificista da música em hierarquia inferior. A pungente capacidade de levar grande público aos teatros era outra característica que viria a ser desprezado por alguns oponentes do gênero. A maior facilidade de compreensão das melodias que rapidamente eram assimiladas pelo auditório e cantaroladas ao final dos espetáculos era tomada como evidência da sua inferioridade. Aos italianistas, ou aos críticos mais moderados, como preferimos identificar Oscar Guanabarro, restava a defesa de que a ópera italiana, ainda que antiga, repetitiva, ultrapassada, tinha seu mérito e seu espaço.

Mas Bellini é monotono; Bellini é a cadencia eterna; Bellini é a cantilena interminavel. É certo. Mas o que póde ser batido pelo raciocinio muitas vezes resiste á prova experimental, e a musica de Bellini, n’*Os Puritanos*, por exemplo, passa sem reparo pelo 1º acto, mas apodera-se do espectador e acaba produzindo-lhe todos os phenomenos que a arte póde despertar na sensibilidade affetiva do homem.

Bellini não morrerá, como não morreu Homero.²¹

¹⁹ GUANABARINO, O. Amigo Fritz. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 out. 1892, p. 2.

²⁰ COELHO. Op. Cit., 2002, p. 62.

²¹ GUANABARINO, O. Os Puritanos. Companhia lyrica italiana. Diversões. *O Paiz*, 11 set. 1889, p. 2.

Talvez o mais italianista dentre os admiradores da ópera no Brasil fosse o próprio público,²² acostumado a um repertório, porque repetido à exaustão pelas companhias líricas italianas que passavam anualmente pelo Rio de Janeiro, era bastante conhecido entre os cariocas. Guanabario, em crítica à ópera *A Danação de Fausto*, de Hector Berlioz, asseverava que “[a] maior dificuldade, porém, era impor a partitura da *Damnation de Faust* ao publico fluminense, refractario, em regra, ao genero allemão do reformista francez”.²³ Grande parte das óperas representadas no país era italiana e mesmo obras francesas e alemãs vinham traduzidas para o italiano, que além de ser a língua de maior parte dos artistas, era também o idioma a que estavam acostumados os frequentadores do teatro lírico, que a consideravam como melodiosa e musical.²⁴ Há inúmeros relatos nas colunas jornalísticas que atestam a preferência do público carioca pelo que se denominava “italianismo musical”. Um cronista do *Correio da Tarde*, a propósito da apresentação do *Lohengrin* pela companhia de Marino Mancinelli, deixava claro o alheamento do público às discussões entre wagneristas e italianistas, indicando, ao fim, a preferência por óperas da escola italiana.

Acreditam uns que o wagnerismo é um dos phenomenos mais salientes dos povos da Allemanha, que é a allucinação artistica de um cerebro desequilibrado, que é uma das fórmulas do desconcerto humano e lembram que todos quantos têm procurado comprehender Wagner, acabam tambem desconcertados, como o infeliz rei da Baviera.

Outros, porém, os entusiastas, creem que, justamente, o maestro allemão é o que achou o verdadeiro caminho musical, a expressão, o X da musica, a fórmula completa, a expressão exacta dos sentimentos pela combinação dos sons.

O que, porém, é verdade, é que Wagner ainda não tem tantos admiradores como Meyerbeer, como Verdi, como Ponchielli; seja porque o não comprehendem, seja o não julgam melhor do que os mestres da escola italiana e franceza, e a prova disto tivemos hontem no Lyrico, vendo que a casa não estava como na primeira do *Guarany* e como em todas as vezes que se tem representado *Os Huguenotes*.²⁵

A escola operística italiana estava igualmente ligada a um estilo de canto a que o público se habituara com o tempo. Os italianos eram, reconhecidamente, os que produziram até então os cantores mais admirados. Era a Itália, ainda, um local em que os cantores eram mais numerosos. Porém, os críticos a essa escola percebiam nela uma “tendencia ao exaggero, ou forçando a voz ou cortando a phrase musical para armar ao

²² Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 jun. 1897, p. 2.

²³ GUANABARINO, O. *Damnation de Faust*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 dez. 1901, p. 2.

²⁴ AZEVEDO, A. Palestra. *O Paiz*, 03 ago. 1896, p. 1.

²⁵ *Lohengrin*. Theatro Lyrico. *Correio da Tarde*, 08 ago. 1894, p. 2.

efeito ou menosprezando a intenção do compositor”.²⁶ Pesava ainda contra a escola italiana de canto a carência por parte dos cantores em se dedicarem não só ao estudo da arte vocal, como principalmente às questões relativas à teoria musical como um todo. Tal característica é mencionada por John Rosselli que, em estudo sobre a profissão de cantor de ópera na Itália, destaca a falta de uma formação em música, de forma que muitos cantores não sabiam ler partituras. Eram denominados *orecchianti*, ou seja, os que cantavam “de ouvido”.²⁷

Quanto ao público, o critério adotado para apreciar uma voz não se referia a aspectos técnicos. Importava, pelo que relatavam os críticos atuantes nos periódicos, o “dó de peito” do tenor ou a nota aguda, cheia e aveludada, de um soprano. Isso dizia muito a respeito da influência da música italiana sobre o gosto da audiência carioca. Arthur Azevedo, ainda que não fosse um especialista em música, apontava que a educação musical “mal dirigida” do carioca o fazia voltar as costas para uma obra que “não fornecia aos cantores ensejo de vociferar”. Concluía o dramaturgo que, na cidade, “a manifestação absoluta e suprema da arte musical é o canto; para o resto não ha salvação possível. O auctor da opera fica em plano inferior ao do tenor e da prima-dona”.²⁸ E a escola italiana é conhecida por privilegiar as vozes, fazendo do cantor o centro da ópera.

Ainda que sob pesadas censuras, o italianismo ensaiou algumas reações. O verismo de Pietro Mascagni e Ruggero Leoncavallo, bem como outras composições italianas da época, procurou restabelecer o espaço e prestígio da música italiana, mas não passou ileso às novidades introduzidas por Wagner, como observaria Guanabarro.²⁹ Puccini apresentaria suas divergências em relação à concepção de ópera do compositor alemão, especialmente no que tangia à sua essência “emocional”. Para o compositor italiano, “[a] musica deve ser popular, deve empolgar o povo”. Ela deveria, tal como a ópera italiana sempre intentou, despertar emoções: “[a] musica tem de falar directamente ao coração tem de commover, dominar, fascinar, acalmar, mas ha de ser sempre bastante simples para poder ser compreendida por toda a gente”.³⁰

²⁶ CASTRO, L. Artes e Manhas. *Gazeta de Noticias*, 28 mar. 1896, p. 2.

²⁷ ROSSELLI, J. *Singers of Italian opera: the history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1995, p. 93.

²⁸ AZEVEDO, A. *Theatros. Kósmos*, jun. 1904, p. 40.

²⁹ GUANABARINO, O. Lo Schiavo. *Theatro lyrico. Artes e Artistas. O Paiz*, 17 ago. 1894, p. 2; GUANABARINO, O. *Theatro S. Pedro – Zazà, opera em quatro actos, de Leoncavallo. Primeiras representações. O Paiz*, 29 maio 1907, p. 2.

³⁰ A musica do futuro. O que se pensa e o que se escreve. *O Paiz*, 26 jul. 1909, p. 4.

Assim, os opositores ao italianismo musical e operístico, naquele momento, apontavam no gênero aspectos que eram considerados depreciativos diante do contexto de valorização da ciência e da razão. Boa parte da argumentação usada para macular a ópera italiana dizia respeito à facilidade com que ela era compreendida pelo grande público, despertando emoções na plateia,³¹ acentuando um caráter de entretenimento. Encontramos, no bojo dessa linha argumentativa, o que Pierre Bourdieu identificou em manifestações artísticas que passaram a servir de capital simbólico para distinção de classe. Um gosto requintado é aquele que destoa do que prefere a maioria.³² Ao denegrir a ópera italiana – assim como se fazia com outras formas artísticas consideradas populares – impunha-se uma hierarquização das artes e estipulava-se que tudo aquilo que era mais “popular”, porque mais acessível ao gosto das massas, era sinônimo de um gosto menor, expressão de um povo despreparado e que deveria se curvar à superioridade de uma *intelligentsia* que sabia o que era realmente bom e que detinha “a cultura” necessária para determinar os rumos do país. Assim, “o culto de Beireuth [sic], só sendo acessível aos ricos, cahio em moda, foi procurado [sic] pelo snobismo cosmopolita, que só acha bom o que é caro”.³³

Para italianistas como o colunista Carlo Parlagreco, italiano radicado no Brasil e atuante na imprensa da época, o wagnerismo consistia em verdadeiro “fetichismo tão estúpido e tão revoltante”.³⁴ Certamente, a ação difamatória contra a ópera italiana levou a reações por parte daqueles que a admiravam. Parlagreco foi um dos que buscou não só mostrar a relevância da escola operística de seu país, como também intentou mostrar a seus leitores que Wagner, mesmo em seu próprio país, não era admirado com a veneração que lhe dedicavam alguns críticos brasileiros. Referindo-se à obra de um filósofo alemão, que considerava o “wagnerismo como um dos phenomenos mais salientes da degeneração dos povos da Allemanha e da França”, o jornalista aproveitava para tecer grande censura aos seguidores de Wagner, que “pretendem mostrar sapiencia e equilibrio mental”, servindo-se de obras musicais e escritos de um grande homem que, no entanto, tinha “um pé no hospicio e outro na côrte”.³⁵

O pressuposto que aflora dos discursos daqueles que valorizavam a música italiana diz respeito à preservação de uma memória e da compreensão de que a ópera

³¹ *O Paiz*, 17 jan. 1901, p. 1.

³² Cf. BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

³³ X. Wagner e o wagnerismo. *A Semana*, 09 set. 1893, p. 5.

³⁴ PARLAGRECO, C. Wagner. *Gazeta de Noticias*, 06 ago. 1894, p. 1.

³⁵ *Idem*.

italiana teve sua contribuição na evolução do gênero. Sua principal crítica não se centrava na ópera e na música wagneriana, mas sim nos seus discípulos, os quais pareciam querer apagar a contribuição dada pelos compositores italianos – que eram os inventores desse tipo de teatro musicado – no processo de aperfeiçoamento da ópera. Acerca dessa questão, tomemos como exemplo mais uma colocação de um crítico que atuava n’*O Paiz*, que censurava “certos individuos que se julgam diretores do gosto artistico de uma população, pensando que a educação esthetica póde ser feita do dia para a noite, supprimindo-se do repertorio as obras de arte que formam interessantes élos da historia da musica”.³⁶

Sendo assim, o novo, o moderno, não era tomado, ao menos pelos italianistas ou seus simpatizantes, como uma negação instantânea e obrigatória do passado, mas como uma continuidade e, ao mesmo tempo, uma superação. Entendia-se o passado como necessário, como algo que não poderia ser apagado ou esquecido. Guanabarino, apesar de não ser, a nosso ver, um italianista nos termos em que o consideravam seus opositores nos jornais, tomava posição semelhante. Em uma crítica ao Centro Artístico, o resenhista colocava em xeque a pretensão dos seus diretores em apagar da memória as contribuições da ópera italiana para o desenvolvimento da música.

Educa-se um povo, no terreno das artes, com as grandes produções dos artistas celebres, commentando-se essas mesmas obras, afim de chamar a atenção para os pontos fracos ou para as suas bellezas; mas os arautos do Centro começaram a sua campanha educadora procurando chamar o ridiculo sobre os fundadores da arte musical, julgando que por essa fórma destruiam os genios que se impuzeram a muitas gerações, afim de conseguirem a imposição de uns tantos pygmeus que, na opinião desses desvairados, se collocariam ao lado de Shakespeare e de Wagner para afastar o publico da admiração votada a Bellini, o inimitado melodista admirado por todo o mundo e pelo proprio Wagner; a Rossini, que salvou a musica italiana das garras dos cantores que adulteravam tudo para que sobressaissem as suas qualidades de *virtuose*; a Verdi, o mais pujante dramatisador da musica, que obrigou toda a Italia a acompanhar com elle a evolução da sua arte; a Gounod, o musico contemplativo que se immortalizou com o *Fausto*, a Meyerbeer, o grandioso autor do *Propheta*, e por ahi além, no mais ridiculo desrespeito aos maiores vultos que occupam logar saliente na historia das artes.³⁷

Assim, os intelectuais que versavam sobre a valorização da música italiana, ainda que percebessem que seu modelo estava em crise ou havia sido superado pela “marcha inexorável da história”, cujo progresso ninguém, naquele momento, ousava

³⁶ Apollo. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 maio 1899, p. 2.

³⁷ GUANABARINO, O. Theatro S. Pedro de Alcantara. Hostia. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 nov. 1898, p. 2.

negar, dado seu aspecto evolutivo, podiam representar, no âmbito do processo civilizador, o respeito às tradições e a percepção de certa continuidade entre a monarquia e a república. Expressavam, pois, uma das facetas da ambígua relação estabelecida entre o novo regime e seu passado, esboçando as permanências, que para alguns se constituiriam em fantasmas a assombrar as perspectivas de progresso que se apontavam no horizonte naquele momento.

O wagnerismo exacerbado de alguns críticos provocaria a reação daqueles que discordavam, em alguma medida, das opiniões ou métodos empregados por esse grupo para impor a música wagneriana. Levariam, ainda, a interpretações equivocadas relativas a críticos que se colocavam com moderação a esse respeito. Mas é importante salientar que tal discussão se fortaleceu nos primeiros anos da República, aproveitando-se da contraposição velho/novo, antigo/moderno, que então tomava as discussões do momento, revestidos, pois, de coloração notadamente política, ainda que não relacionadas à oposição Monarquia/República, uma vez que os críticos protagonistas desses embates eram, em ambos os grupos, republicanos. O diferencial se encontrava, é certo, na valorização do passado como parte constituinte do presente, dentro de uma perspectiva evolucionista da história.

6.2 Wagner e o Brasil: a ciência e a idolatria

A ópera italiana chegou ao Brasil por meio da Corte portuguesa e esteve vinculada estreitamente à Família Real brasileira. O wagnerismo, por sua vez, teria feito uma trajetória um pouco diferente. Chegou ao país por intermédio de intelectuais franceses, primeiramente contribuindo para a má fama de Wagner que se difundiria no país a princípio. De fato, o wagnerismo demoraria a conquistar o público francês. Segundo um cronista da imprensa carioca, “o wagnerismo triunfou em Paris sómente n’estes ultimos dous annos, após muitas tentativas, e o publico francez está, é incontestavel, em gráo de adiantamento cultural, e incomparavel ao nosso que, sejamos francos, não passa de simples balbucio”.³⁸ É importante destacar, no entanto, que embora as reações mais violentas contra a ópera de Wagner datem, em Paris, do período posterior à guerra Franco-Prussiana, ainda na década de 1860, quando Wagner esteve na

³⁸ FLAMINIO. *Theatro Lyrico. Theatros. A Semana*, 02 set. 1893, p. 5.

cidade para apresentar algumas de suas obras, teria havido, conforme relatou o poeta Charles Baudelaire, um forte movimento de rejeição a essas obras.³⁹ Em certa medida, a forte resistência francesa à música de Wagner marcou a recepção dessas obras no Brasil.

Guanabarrino, que viria a redimir-se por postura anti-wagnerista assumida no início de sua carreira, expôs em alguns textos a influência exercida pela França, que propagou uma imagem negativa das óperas wagnerianas, inclusive no país.

Wagner estava condenado no Rio de Janeiro. Os litteratos francezes, confundindo a arte com a politica, haviam feito guerra desapiedada ao immortal orientador do futuro da musica, por isso mesmo appellidado – o musico do futuro. Essa influencia estendeu-se sugestivamente aos moços mais intelligentes da nossa geração; e elles, que não conheciam as producções do mestre de Beyreuth [sic], aceitaram facilmente como verdade o que não passava de tactica de diffamação e odios políticos.

A pessima execução do *Lohengrin* decidiu a questão em favor dos adversarios e dali por diante era difficil reerguer no nosso meio as partituras colossaes do genio.

Marino Mancinelli premeditou novo salto; a empreza era difficil, estando o campo cheio de adversarios.

Foi nesse momento melindroso que a imprensa fluminense em boa hora unida e seguindo á bandeira hasteada nestas columnas tratou de guiar o espirito dos frequentadores do theatro lyrico, pedindo, rogando e instando que a opera *Tannhäuser* fosse ouvida pelo menos tres vezes antes de qualquer decisão definitiva.⁴⁰

Às vésperas do período republicano, uma nova orientação, sobretudo dos compositores franceses acerca da “música do futuro”,⁴¹ coincidiu com o momento em que, no Brasil, o regime monárquico chegava ao esgotamento, estando enfraquecido o poder do Imperador, e elevando-se as perspectivas de um futuro de progresso e modernidade com um novo regime político. A imprensa, como formadora de opinião, procurou exercer sua influência sobre o público, preparando-o para receber as obras do maestro alemão. No novo contexto, a ópera de Wagner parecia vencer seus primeiros obstáculos em terras brasileiras. Uma nova apresentação da ópera *Lohengrin* em 1893, que teve sua estreia desastrosa no Rio de Janeiro dez anos antes,⁴² era tomada como

³⁹ Cf. BAUDELAIRE. Op. Cit., p. 16-93.

⁴⁰ Lamentavel occurrencia. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 jul. 1893, p. 2.

⁴¹ Termo cunhado para designar a música que se relacionava à revolução pretendida por Wagner no drama lírico. Encontramos a menção em Baudelaire, em textos de 1861. Falava ele em “la musique de l’avenir”. (BAUDELAIRE. Op. Cit., p. 36; 78.)

⁴² De acordo com Edgard Chaves Junior – e confirmado por cronistas dos jornais da época republicana: “A 19 de setembro de 1883, no Theatro D. Pedro II (depois Lyrico), o Rio ouviu, pela primeira vez, a apresentação integral de um drama lírico de Wagner: *Lohengrin*. Muitos fatores concorreram para que ele não fosse bem recebido pelo público, mas acreditamos que o fato principal decorreu de terem sido os instrumentos de sopro substituídos por cordas...! Os críticos que já haviam assistido na Europa assinalaram os erros e foram inclementes. Por outro lado, o público, acostumado aos melodramas italianos e franceses, não estava preparado, e mesmo o desempenho extraordinário do soprano Ferni, uma

“facto historico de grande importancia no estado do aperfeiçoamento do gosto artistico da platéa fluminense”.⁴³ É importante destacar, nesse sentido, que não havia qualquer espelhamento direto entre o modelo alemão sobre a música brasileira ou os hábitos dos frequentadores do teatro. O wagnerismo chegou ao Brasil como uma moda francesa, estabelecida entre os intelectuais daquele país, os quais finalmente, após anos de conflitos e mal-entendidos, abriam a guarda e aceitavam conceder ao maestro alemão um espaço em seu meio cultural mais representativo, qual seja, a *Opéra*.

Com efeito, a discussão existente na França acerca do wagnerismo⁴⁴ encontrou no Brasil intelectuais que adaptariam os argumentos à realidade brasileira, reproduzindo dois partidos, que se enfrentariam nos periódicos cariocas. Assim como em outras situações o transplante de ideias estrangeiras em território brasileiro se dava com distorções no mínimo curiosas, também o embate entre wagneristas e anti-wagneristas franceses seria reproduzido aqui com especificidades. É importante observar que, na França, o principal movimento contra o wagnerismo estava relacionado a motivações de cunho nacionalista – reconhecendo, é certo, a própria relação entre Wagner e o nacionalismo alemão⁴⁵ –, resultante da rivalidade crescente entre os dois países europeus, cujo auge se deu com a guerra Franco-Prussiana (1870-1870). A derrota francesa significou, por muito tempo, uma ferida que demoraria a cicatrizar, sobretudo sob seu aspecto simbólico (a “barbárie alemã” vencendo a “civilização francesa”). Foi esse o contexto que propiciou o fortalecimento do anti-wagnerismo, culminando com violentas reações do povo francês às apresentações de óperas do compositor alemão. Um desses confrontos – um dos últimos – ocorreria em 1891 em récita do *Lohengrin* na *Opéra Garnier*, gerando grande repercussão na imprensa brasileira.⁴⁶ No campo musical e operístico, as consequências da guerra entre os países foram reforçadas pela

‘Elsa adorável, na opinião da crítica, não conseguiu salvar o espetáculo da apatia total’, ou quase, do público, ‘que deixava cair ao chão chapéus e binóculos, que fugiam das mãos dos adormecidos na platéia’, como reza uma crítica. Até um famoso professor de português declarou o seguinte: ‘Já sabíamos o que era um discurso longo pelos do Senador Ruy Barbosa. Agora sabemos o que é um diálogo longo por Wagner’’. (CHAVES. Op. Cit., p. 17.)

⁴³ GUANABARINO, O. *Lohengrin*. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 ago. 1893, p. 2.

⁴⁴ Cabe ressaltar que a discussão entre wagneristas e italianistas chegou a vários países, inclusive na Itália, conforme tratou um cronista ao atribuir o fracasso da *Fosca*, ópera de Carlos Gomes que estrou em Milão em 1872, à rivalidade que então florescia naquele país. (*O Paiz*, 17 set. 1896, p. 1; GUANABARINO, O. *A Fosca*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 out. 1896, p. 2.)

⁴⁵ Conforme afirmava um cronista da época, o compositor alemão recorreu “às tradições nacionaes”, buscando “interpretar as paixões humanas segundo a concepção mais íntima do povo allemão”. (ALENCAR, M. O wagnerismo. Revista das revistas. *Revista Brasileira*, jul-set. 1897, p. 172.)

⁴⁶ MARCELLO. Paris e Wagner! *O Paiz*, 19 set. 1891, p. 1; *Lohengrin* em Paris. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 out. 1891, p. 2; Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 nov. 1891, p. 2; *Suplemento Litterario da Gazeta de Noticias*, 18 jan. 1892, p. 4.

existência, na França, de um gênero conhecido então como *opéra-comique* – gênero operístico francês “em que os elementos sentimentais e galantes predominavam sobre os cômicos”,⁴⁷ não havendo, portanto, correlação com a ópera cômica ou *buffa*. Num primeiro momento, a *opéra-comique* apresentava como característica fundamental o uso de partes faladas, o que foi sendo abandonado com o tempo, de forma que a “diferença entre a ópera, com recitativos acompanhados, e o *opéra-comique*, com diálogos falados, tornou-se apenas formal”.⁴⁸ O *opéra-comique* consistia, pois, em uma manifestação operística francesa em essência,⁴⁹ associada assim a um estilo tipicamente nacional francês. Na França, portanto, a ópera wagneriana se contrapunha a um gênero já bem estabelecido e para o qual era, inclusive, dedicado um importante teatro em Paris. Mas é importante destacar que a influência wagneriana chegaria aos compositores franceses, que vinham desde muito tempo, a despeito dos embates, se inspirando nas renovações propostas pelo compositor alemão. Um cronista da imprensa brasileira da década de 1890 aferia tal contradição, ao afirmar que “[há] 30 anos que os críticos francezes dizem mal de Wagner e que os musicos francezes o imitam”.⁵⁰ Dessa forma, percebemos que a trajetória do wagnerismo naquele país se daria de maneira inconstante. Na França, a reação feroz a Wagner ocasionou, por alguns anos, a restrição ao repertório wagneriano nos palcos locais. Contudo, com o passar dos anos, foi-se aos poucos restabelecendo sua presença em concertos e récitas de ópera em Paris.⁵¹ Em 1892, *O Paiz* noticiava um sarau dado em homenagem a Wagner na capital francesa.⁵² A abertura francesa às obras de Wagner, na verdade, seria uma questão de tempo. Uma breve nota publicada no jornal *O Paiz*, em 1896, noticiava o que se considerava como a vitória final da música wagneriana em Paris.

É conhecida a luta estabelecida na grande capital franceza, não ha muito tempo, afim de repelir da scena as opras do celebre e immortal compositor allemão.

A politica e o despeito, intervindo directamente no terreno da arte, estavam fatalmente condemnada a uma derrota mais tarde ou mais cedo.

E assim foi.

Para provar o poder da energia daquelle cerebro, basta citar a eloquente estatistica dos espectaculos realizados em 1895 no theatro da Opera, quando ainda não arrefeceram os odios.

⁴⁷ COELHO, L. M. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 161.

⁴⁸ Idem.

⁴⁹ HUEBNER, S. *French opera at the fin di siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 5.

⁵⁰ *Supplemento Litterario da Gazeta de Noticias*, 18 jan. 1892, p. 4.

⁵¹ COELHO. Op. Cit., p. 255.

⁵² Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 abr. 1892, p. 2.

Foram representadas 8 operas francezas e 6 estrangeiras, sendo 3 de Wagner e 3 de Verdi.

[...]

Verdi foi ouvido 33 vezes, ao passo que o maestro de Beyreuth [sic] obteve 54 representações, numero não atingido por nenhum outro compositor [...]⁵³

No Rio de Janeiro, o wagnerismo, combatido a princípio ainda nos tempos do Império, seria adotado por parte dos músicos que ascendeu ao poder político na denominada “República Musical”. Para esse grupo, Wagner significava o novo, a música moderna e de bom gosto a ser introduzida na sociedade carioca para o seu refinamento, para a transformação da velha e ultrapassada preferência pelo italianismo musical.⁵⁴ Na imprensa, os partidos se conformariam entre o grupo que circundava o Instituto Nacional de Música, cujos principais aliados na imprensa seriam o crítico do *Jornal do Commercio*, Rodrigues Barbosa, e o crítico do *A Noticia*, Luiz de Castro. Do outro lado, considerado italianista, estava Oscar Guanabara que, no entanto, a nosso ver, não cabe muito bem no rótulo que lhe fora dado por seus oponentes.

Para os wagneristas, a modernidade da música wagneriana apontava para o futuro – não por acaso denominavam as obras de Wagner como “música do futuro”. Com o olhar fixo no por vir, depreciavam o passado como se ele representasse o atraso, o primitivismo de uma sociedade que não deveria mais receber qualquer atenção. No sentido proposto por eles, ainda que apenas subjacente em seu discurso, a modernidade representava o novo, nascido em movimento de ruptura com o passado ou, até mesmo, de ausência desse passado.⁵⁵ Representavam, portanto, a corrente republicana que se fundava no apagamento do passado, negação da origem colonial e monárquica, que marcaram o vínculo com uma trajetória que deveria ser enterrada para um novo começo. Lembra Le Goff que a relação antagônica entre antigo e moderno “agudece-se sempre que se trata de lutar contra um passado recente, um presente sentido como passado, ou quando a querela dos antigos e modernos assume as proporções de um ajuste de contas entre pais e filhos”.⁵⁶ No caso em tela, tomando a lição de Bronislaw Baczko, o contexto vivido de mudança de regime propiciou uma batalha pelo imaginário social, que trouxe em seu bojo a necessidade de negação de antigas representações e a

⁵³ Wagner em Paris. Artes e Artistas. *O Paiz*, 21 fev. 1896, p. 3.

⁵⁴ ANDRADE, C. L. B. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013; PEREIRA, A. R. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

⁵⁵ LE GOFF, J. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996, p. 173.

⁵⁶ Idem, p. 196.

imposição de novas.⁵⁷ Dessa forma, compreendemos a corrente wagnerista como bastante próxima a essa perspectiva, de reconfiguração e negação da preferência pela estética italianista, vinculada à tradição monárquica e ao passado colonial, de dominação portuguesa, que deveria ser esquecido.

A proximidade dessas concepções políticas e musicais em relação a Wagner é materializada na denominada “República Musical”, o grupo que se estabeleceu, nos primeiros instantes do novo regime, no controle do Instituto Nacional de Música. Há uma indução clara – já identificada e analisada por outros pesquisadores⁵⁸ – no sentido da predominância da estética wagneriana, que conduziria e determinaria o critério de seleção para o corpo docente da instituição, deixando à margem qualquer músico ou professor, melhor que fosse, que mantivesse alguma relação com o italianismo musical. Miguez e seu grupo – incluindo os intelectuais que atuavam na imprensa – eram assumidamente wagneristas e baseavam suas composições nos modelos implantados pelo maestro alemão.

Na França, a ópera wagneriana era considerada como uma influência estrangeira que se opunha ao fortalecimento do nacionalismo francês. No Brasil o wagnerismo teria, pelo contrário, inspirado o pensamento sobre a música nacional. Aqueles que seguiam os passos de Wagner tomavam o caminho percorrido pelo maestro alemão, que buscou no folclore germânico os temas para as suas óperas. Tornou-se, pois, um modelo a ser seguido para o desenvolvimento da música brasileira. Este teria sido o intento de Miguez e Nepomuceno. Por outro lado, o italianismo musical era associado ao estrangeirismo, à valorização de artistas importados e ao posicionamento contrário – em certa medida – ao uso da língua portuguesa no canto erudito.⁵⁹

A postura exigida por Wagner para a apreciação de suas obras, que segundo Baudelaire, consistia em “*uma obra séria, que demanda uma atenção prolongada*”⁶⁰ – a contemplação, a disciplina da audiência, que podia ser compreendido como um caráter

⁵⁷ BACZKO, B. Imaginação social. In.; *Enciclopedia Einaudi*. V. 5. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985, p. 320-321.

⁵⁸ Cf. ANDRADE. Op. Cit.; e PEREIRA. Op. Cit., 2007; Uma República musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Natal, 2013. *Conhecimento histórico e diálogo social*. Natal, jun. 2013. Disponível em < http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364696506_ARQUIVO_UmaRepublicaMusical-AvelinoRomero.pdf>, Acessado em 25 abr. 2015.

⁵⁹ Foram músicos seguidores de Wagner no Brasil, como Miguez e Nepomuceno, que defendiam o canto em língua portuguesa. Além disso, os que se colocavam contrários a essa ideia eram partidários da opinião de que apenas a língua italiana se prestava ao canto lírico. (Opera nacional de E. Bosio. Duque de Vizeu. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 maio 1893, p. 2.)

⁶⁰ BAUDELAIRE. Op. Cit., p. 81. [grifo no original]

acentuadamente racional na recepção das óperas – coadunava, em grande medida, com valores cientificistas em vigência naquele momento: “Beethoven mostrou o caminho para a respeitosa contemplação da música instrumental, e agora as óperas de Wagner, com as várias práticas culturais e retóricas que as circundavam, faziam semelhantes demandas na esfera operística”.⁶¹ Assim, mesmo diante da resistência de certos grupos em relação à música do maestro alemão, a ideia de “obra de arte total” – *Gesamtkunstwerk* – passaria a pautar as discussões de várias manifestações artísticas, excedendo o campo da ópera:

A partir de 1885 a ópera de Wagner começou a agir direta ou indiretamente sobre todo o pensamento artístico, intelectual e até mesmo religioso de quase todas as personalidades ilustres de Paris. Os escritores não só discutiam argumentos musicais mas julgavam a pintura, a literatura e até mesmo a filosofia à luz das idéias wagnerianas. O universo inteiro era visto segundo o pensamento de Bayreuth.⁶²

Mesmo quando o cenário se mostrava ainda bastante hostil a Wagner e sua revolução, antes de 1885, já eram percebidas as influências da ópera wagneriana – sobretudo o *leitmotiv*⁶³ – nas óperas de alguns importantes compositores franceses da segunda metade do século XIX. Algumas obras mais significativas desse período chegariam ao repertório brasileiro. Dentre os compositores franceses que foram, em alguma medida, influenciados pelo compositor alemão, Jules Massenet foi o que mais vezes figurou em programas das companhias líricas que vinham ao Rio de Janeiro, com *Manon* (1884) e, mais tarde, *Werther* (1892), que, segundo breve comentário no jornal *O Paiz* na ocasião de sua *première*, “accentua claramente uma evolução para o methodo de Wagner, nos processos instrumentaes e na maneira de tratar os motivos caracteristicos”.⁶⁴ Foram, ainda assim, obras que apareceram poucas vezes no Rio de Janeiro, com dezessete e sete apresentações, respectivamente. Com efeito, a reforma promovida por Wagner atingiria até mesmo a ópera italiana, percebida pela última fase

⁶¹ “Beethoven had shown the way to respectful contemplation of instrumental music, and now Wagner’s operas, with the various cultural practices and rhetoric that surrounded them, made similar demands in the operatic sphere” [tradução livre]. (HUEBNER. Op. Cit., p. 14.)

⁶² ROLLAND, R. Apud. COELHO. Op. Cit., p. 255.

⁶³ De acordo com o Dicionário Grove de Música, *leitmotiv* consistia em um “[tema] ou ideia musical claramente definido, representado ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática (principalmente operística)” (SADIE, S. (ed.). *Dicionário Grove de Música*: edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, p. 529). Nos jornais da época, encontramos igualmente referências ao *leitmotiv*, relacionando-o com a melodia infinita proposta pela obra wagneriana. (A melodia de Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1895, p. 2).

⁶⁴ Artes e Artistas. *O Paiz*, 25 mar. 1892, p. 2.

das composições de Verdi, especialmente suas últimas óperas *Otello* e *Falstaff*, pelas óperas de Catalani⁶⁵ e mesmo pelos veristas. O impacto da força musical do maestro alemão representaria uma inflexão definitiva nos rumos da história da música,⁶⁶ repercutindo no Brasil, inspirando as obras de compositores como Leopoldo Miguez e Alberto Nepomuceno, e até mesmo incitando Carlos Gomes a experimentar, em suas últimas composições, elementos que o aproximariam da “música do futuro”. A grande contribuição de Wagner à música ocidental referia-se ao lançamento de “uma nova perspectiva estética, que libertava os gêneros estabelecidos, o concerto, a sinfonia, o quarteto e a sonata, do rigoroso aspecto formal estabelecido pela forma sonata e por uma linguagem harmônica tradicional”.⁶⁷

Segundo Mario de Alencar, escrevendo no calor das discussões, os motivos para a ascensão da tendência wagnerista estavam relacionados a um conjunto de fatores. Primeiramente, pela falta de concorrência, uma vez que outras escolas ou se encontravam em franca decadência, ou inspiravam-se no mestre alemão. Porém, Alencar se mostrava cético em relação à aclamada revolução atribuída a Wagner. Refutava a alegação de que o compositor havia colocado abaixo os moldes musicais há muito usados, afirmando que, na verdade, Wagner se apropriara desses modelos e seguiu aplicando-os às suas composições.⁶⁸ A percepção de Mario de Alencar nos possibilita vislumbrar a forma pela qual os críticos da época buscaram compreender esse novo fenômeno. De fato, diante das várias discussões que encontramos sobre o wagnerismo em nossas fontes, podemos inferir que o interesse acerca do maestro de Bayreuth era grande, tanto do lado daqueles que o admiravam, quanto daqueles que não concordavam com suas inovações ou com a dimensão dada à obra wagneriana, fosse sua música, seus escritos,⁶⁹ ou o conjunto de sua obra. De fato, Wagner causava, há décadas, as reações mais variadas, sendo alvo de inúmeras polêmicas, o que evidenciava o impacto da recepção de suas obras.

É importante mencionarmos que, durante o período que abrange nossa pesquisa, o conflito entre os dois partidos, de um lado os defensores do italianismo e, de outro, os

⁶⁵ Theatro S. Pedro – La Wally, opera em quatro actos, de Catalani. Primeiras representações. *O Paiz*, 08 out. 1908, p. 2.

⁶⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Germania, drama lyrico de Franchetti. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 jun. 1910, p. 3.

⁶⁷ GOMES, L. J. M. Richard Wagner. In.: BAUDELAIRE. Op. Cit., p. 131.

⁶⁸ ALENCAR, M. O wagnerismo. Revista das revistas. *Revista Brasileira*, jul-set. 1897, p. 173.

⁶⁹ Importante destacar que Wagner se ocupou também da crítica e da elaboração de artigos, em que fundamentava sua teoria acerca da obra de arte total e da ópera (Cf. GOMES, L. J. M. Richard Wagner. In.: BAUDELAIRE. Op. Cit., p. 134).

amantes da ópera wagneriana e da música sinfônica, toma formas que se imiscuem em aspectos de concepção de sociedade que cada lado idealizava. A música estava, assim, vinculada a questões políticas, em disputas por poder. Por vezes, percebemos a sobreposição da política à música. Os desentendimentos e mal-entendidos que envolviam a separação dos partidos é uma das evidências que apontam para essa percepção, de forma que percebemos uma tendência a rotulações que visavam simplificar e reduzir os adversários. Prevalencia, em alguns momentos, sobretudo por parte dos wagneristas, certo “maniqueísmo musical”; isto é, aqueles que fizessem qualquer censura à música de Wagner, ou se deixassem inspirar por outros compositores, eram automaticamente classificados como italianistas. Guanabarro percebia esse “fanatismo” e não deixava de denunciá-lo. Em crítica à ópera *Sansão e Dalila*, de Camille Saint-Saëns, ao apontar a influência wagneriana sofrida pelo compositor francês, afirmava que não queria isso dizer que ele “não tivesse recebido a influencia de outros compositores celebres do nosso seculo, como Verdi e Meyerbeer, que os pygmeus atacam desconhecendo-lhes o seu valor historico no desenvolvimento da arte musical no teatro”.⁷⁰ O próprio Guanabarro sentiu na pele tal radicalismo. O rótulo de italianista dado ao crítico – e que acabou prevalecendo em sua imagem para a posteridade – não condizia com suas próprias opiniões acerca da genialidade de Wagner, da beleza de sua música, exemplificada nos conselhos dados a Carlos Gomes para que o compositor brasileiro buscasse na escola francesa as inovações que não mais encontraria na Itália.

Carlos Gomes representa, actualmente, o importante papel de chefe da escola italiana.

A musica eclectica absorveu completamente as duas escolas – italiana e allemã – e hoje, em todo o mundo artístico, predomina a reforma franceza, cujos chefes são Wagner e Massenet, inda que diametralmente opostos.

[...]

Deixando de parte a questão da nacionalidade, que em artes é mal cabida, de dois modos podemos apreciar a opera, que pela primeira vez foi ante-hontem representada: como musico e como espectador.

Como musico, condemnamos a escola, por falta de aperfeiçoamento da fôrma e do fundo tão bem observados nos productos da arte hodierna. A antiga escola italiana nem sempre é logica na sua instrumentação nem philosophica na adaptação da phrase melodica á phrase metrificada; não cuida da originalidade, porque só ambiciona affectar os sentidos; é despida dos effeitos symphonicos, que fazem um dos caracteristicos da escola eclectica e está estacionada ha longos anos.

[...]

O *Schiavo* não traz aperfeiçoamento á arte musical; mas attesta um progresso de Carlos Gomes na sua escola, que deve ser abandonada.

⁷⁰ GUANABARINO, O. Sansão e Dalila. Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 ago. 1898, p. 2.

O autor do *Guarany* deve ir para Paris submeter-se á influencia da evolução e acompanhá-la de perto. Se o não fizer, é preferível não escrever mais.⁷¹

Excetuando alguns equívocos cometidos pelo crítico neste trecho, os quais ele viria a corrigir mais tarde,⁷² o argumento de Guanabarro, tomado a partir desse trecho somente, revela muito de seu pensamento acerca da antiga ópera italiana, dos tempos do *bel canto* da primeira metade do século XIX. Para ele, a música italiana parou no tempo, de maneira que era descabido que uma composição recente ainda fizesse referência a uma estética superada. Assim, Guanabarro orientava Carlos Gomes que procurasse se atualizar em novas tendências, para que suas próximas criações viessem a se alinhar a uma nova perspectiva musical que estava então a ganhar maior espaço. O compositor, por sua vez, pareceu ter seguido, pelo menos em parte, o conselho do crítico. Anos depois, Gomes trazia ao Brasil a ópera *Condor*, que o crítico da *Gazeta de Notícias* afirmava que em muito se aproximava da escola wagneriana.⁷³ Mas esta última ópera não bastou para que o estigma sobre o compositor se esmorecesse. Carlos Gomes seguiu, para todos os fins, como membro da escola italiana, de forma que sua influência era evitada no âmbito do Instituto Nacional de Música.

A rigidez e a adoração características dos seguidores de Wagner faziam que no Brasil, assim como em outras partes do mundo, esses admiradores incondicionais consistissem praticamente em uma seita religiosa.⁷⁴ Leonardo José M. Gomes, ao analisar brevemente a trajetória de Wagner, coloca o compositor em posição de “ideólogo”, dentre os artistas e compositores que eram “senhores de um séquito de seguidores que os idolatravam e os tinham como guia de referência em todas as questões da vida”. Quanto a Wagner, nesse contexto, afirma o historiador que “[para] nenhum artista tal situação foi mais real, intensamente procurada e conscientemente desfrutada que para Richard Wagner”.⁷⁵

⁷¹ GUANABARINO, O. Lo Schiavo. Companhia Lyrica Italiana. Diversões. *O Paiz*, 29 set. 1889, p. 3.

⁷² Referimo-nos à menção ao ecletismo, que na citação de Guanabarro, sobre a ópera *Lo Schiavo*, dava a entender que Wagner era da escola eclética. Contudo, em 1897, ao dar nova explicação acerca da escola eclética, Guanabarro esclarece que o ecletismo consistia na “fusão da forma melódica italiana com a escola alemã, respeitadas as tradições que ambos os lados trazem consigo, em virtude da evolução e do ambiente em que a produção é gerada” (GUANABARINO, O. Manon. Artes e Artistas. *O Paiz*, 06 ago. 1897, p. 2). A ideia de que a escola eclética teria sido fundada na França, a partir da junção das escolas alemã e italiana repete-se em 1901, em crítica à *Hebréa*, de Halevy. (GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 13 set. 1901, p. 3.)

⁷³ *Condor*. Theatro Lyrico. Theatros e... *Gazeta de Notícias*, 20 ago. 1891, p. 2.

⁷⁴ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Isabeau, legenda dramática, em tres partes, de Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1911, p. 4.

⁷⁵ GOMES, L. J. M. Richard Wagner. In.: BAUDELAIRE. Op. Cit., p. 133.

As menções à idolatria a Wagner são diversas. Luiz da Camara Reys, em 1909, falava em “religião wagneriana” e “fanaticos de Wagner”.⁷⁶ Carlo Parlagreco, se referiu ao famoso Festival de Bayreuth⁷⁷ como um local de peregrinação dos amantes das óperas wagnerianas.⁷⁸ Ao final de um texto que tratava do culto ao maestro alemão, um autor anônimo arrematava “São Ricardo Wagner, orai por nós!”.⁷⁹ O Festival de Bayreuth, por certo, alimentava de fato um verdadeiro culto. Fora idealizado por Wagner, que construiu, na cidade em que se realiza o evento anualmente, desde 1882,⁸⁰ um teatro – ou um templo – adaptado perfeitamente à concepção de ópera do compositor.⁸¹ Como assevera Ricardo Giannetti, o Festival pode ser tomado como um “instrumento forjado pelo compositor com o propósito de veicular, com adequação, as avançadas concepções estéticas que [Wagner] imprimira na composição de seus dramas musicais”.⁸² Guanabario também não deixaria de fazer alusão à profissão de fé de certos colegas wagneristas:

Afigura-se-nos, em se tratando das operas em que Wagner empregou a *melodia infinita*, que os seus grandes admiradores chegaram ao fanatismo, e têm essas partituras como um evangelho, que se aceita sem critica nem discussão haurindo-se aquella musica com a fé dos fanaticos e com a crença ditada pelo concilio de Beyreuth.⁸³

Luiz de Castro, como wagnerista convicto, usou muito seu espaço nas colunas dos jornais em que atuava para sustentar a tese da superioridade da música alemã em relação à italiana. Ao tecer seu comentário sobre o relatório da viagem realizada pelo diretor do Instituto Nacional de Música, afirmava que as observações feitas por Miguez eram “a confirmação de tudo quanto tenho escripto sobre a superioridade musical da Allemanha e a decadencia da Italia”. Diferentemente de outros que condenavam o fanatismo em torno da obra wagneriana, Castro não via negativamente a relação

⁷⁶ REYS, L. C. A tetralogia em S. Carlos. *O Paiz*, 19 maio 1909, p. 3.

⁷⁷ Ainda em nossos dias, o Festival é realizado e sua organização cabe aos descendentes do maestro.

⁷⁸ PARLAGRECO, C. Wagner. *Gazeta de Noticias*, 06 ago. 1894, p. 1.

⁷⁹ *O Paiz*, 06 abr. 1891, p. 2.

⁸⁰ Segundo Ricardo Giannetti, após o primeiro Festival, realizado em 1876, seguiu-se um intervalo de alguns anos para o segundo, ocorrido em 1882. É importante também destacar, segundo o mesmo autor, em 1882 o festival foi reservado apenas à estreia de *Parsifal*, com 16 récitas. Lembra o autor que “[nas] temporadas entre 1882 e 1894 não houve reapresentação de *O anel do Nibelungo*, retornando o Ciclo somente no Festival de 1896, vigésimo ano após sua primeira audição naquele palco, afinal construído com a finalidade de recebê-lo”. (GIANNETTI, R. Um músico brasileiro em Bayreuth. In.: BAUDELAIRE. Op. Cit., p. 167)

⁸¹ Ricardo Wagner. Calendario Musical. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 maio 1892, p. 2.

⁸² GIANNETTI, R. Um músico brasileiro em Bayreuth. In.: BAUDELAIRE. Op. Cit., p. 163.

⁸³ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Tristão e Isolda, tres actos, de Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 maio 1910, p. 3.

estabelecida entre a arte e a religião, pelo contrário: “na Alemanha a arte é uma religião venerada por todos. Os seus professores são verdadeiros ministros do culto artístico e sinceros apóstolos da evolução”. E quanto à incorporação realizada na Itália de elementos da dita “revolução” wagneriana, ele era categórico: “A Itália, humilhada com os progressos da escola francesa e a supremacia da alemã, supoz criar uma escola adotando as formulas de Meyerbeer, Gounod e Wagner, e produziu uma monstruosidade!”.⁸⁴

A adoração por Wagner seria a tônica adotada por alguns críticos brasileiros. Esses resenhistas deixariam sua percepção pessoal se sobressair em seus textos, sendo este ponto especificamente bastante combatido por Guanabarro, que, dentro de uma concepção própria de como deveria ser a crítica, rechaçava com veemência que a apreciação de uma obra pelo crítico profissional pudesse estar condicionada a gostos pessoais sem qualquer reflexão crítica acerca da obra. Guanabarro acreditava que, para melhor orientar o público e proporcionar-lhe instrumentos que viessem a construir um gosto, era preciso dispor de parâmetros comparativos, além de certa perspectiva histórica acerca da “evolução” da música até aquele ponto. A visão da história como uma sucessão de etapas, que se superavam umas às outras, era parte do evolucionismo, cujos fundamentos, desenvolvidos por Darwin para a biologia, seria uma das teorias readaptadas a outras ciências, como o darwinismo social de Herbert Spencer (1820-1903),⁸⁵ autor bastante citado nos periódicos que consultamos.

A inserção das obras wagnerianas no repertório de concertos e óperas no Rio de Janeiro se daria de maneira mais efetiva após a proclamação da República. De acordo com Edgard de Brito Chaves, as primeiras récitas de composições de Wagner no Brasil ocorreram ainda nos tempos do império, em concertos organizados pelo pianista Louis Moreau Gottschalk nos dias 5 e 7 de outubro de 1869, quando “ouve-se a *Marcha do Tannhäuser*, com duas grandes orquestras e 20 pianistas”.⁸⁶ No período republicano, a primeira ópera a ser encenada foi o *Tannhäuser*, em 1892, com a companhia lírica dos empresários Luigi Ducci e Cesare Ciacchi, que contava com direção musical de Marino Mancinelli. As apresentações das obras nos teatros brasileiros era condição fundamental para o conhecimento da música de Wagner, em uma época em que as gravações ainda

⁸⁴ CASTRO, L. Conservatórios. *Chronica Musical. A Notícia*, 15 e 16 maio 1897, p. 3.

⁸⁵ SCHWARCZ, L. M. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 71-75.

⁸⁶ Além dessas apresentações, que segundo Chaves teriam sido as primeiras registradas no Brasil, ainda durante o período monárquico, há registro de obras de Wagner em repertório dos concertos da tournée de Adelina Patti, em 1870. (CHAVES. Op. Cit., p. 15.)

eram caras, precárias e restritas.⁸⁷ Assim, a crítica, de maneira geral, apoiava as iniciativas que promoviam apresentações de óperas de Wagner como parte do repertório de companhias líricas. Porém, algumas dificuldades se impuseram aos empresários nesse sentido. Primeiramente, as óperas do maestro alemão, por serem obras mais “complexas” musicalmente, dependiam de um número maior de audições para serem compreendidas por grande parte da audiência,⁸⁸ esbarrando, portanto, na resistência do público em aceitar repetições das mesmas obras em uma mesma temporada.

Nesse sentido, Mancinelli, ainda na última década do século XIX, foi aclamado pela imprensa por realizar uma propaganda benéfica, ao “inocular neste povo a bella tradição da musica de Wagner”.⁸⁹ Contudo, alguns críticos como Guanabario condenavam o radicalismo de colegas, que para propagar a ópera de Wagner buscavam diminuir outras formas musicais. Percebemos, de fato, vários textos de conhecidos e autodenominados wagneristas atuantes na imprensa carioca – sobretudo Luiz de Castro, mas não ele somente – que pregavam categoricamente a necessidade de que o povo abandonasse a preferência pela ópera italiana. No *Diario de Noticias*, um crítico afirmava que não era “justo dizer, como ás vezes insinuam aos artistas, que o público não gosta de Wagner; não é verdade: muitas razões têm concorrido para vencer a longa e persistente educação musical do nosso povo, feita na velha escola italiana”.⁹⁰ De acordo com os amantes de Wagner, o compositor alemão “vinha lutar contra a predominancia da dulçorosa melodia italiana, que se derramava pelo mundo inteiro das gargantas dos tenores e dos sopranos, em arias e romanças, gemidas ao som de acompanhamentos banaes”.⁹¹ Era assim que se construía o fundamento da rivalidade entre os gêneros operísticos italianos e wagneristas.

Em sua coluna “Chronica Musical” no jornal *A Notícia*, Luiz de Castro, assumidamente um “enthusiasta da musica allemã e admirador convicto de Wagner”,⁹² escrevia acerca dessa rivalidade, pendendo, é claro, para o lado do compositor alemão.

⁸⁷ De acordo com Daniela Palma, desde fins do século XIX a Casa Edison se destacava – embora não fosse a única –, em São Paulo e no Rio de Janeiro, na venda de aparelhos tecnológicos como o fonógrafo e, pouco mais tarde, o gramofone. Cf. PALMA, D. Gramofones e *Gadgets* para os lares do Brasil: consumo, cultura e tecnicismo na Revista *O Echo* (1902-1918). *Projeto História – Música e Artes*. São Paulo, n. 43, p. 249-272, jul.-dez. 2011, p. 252-253.

⁸⁸ GUANABARINO, O. Tannhäuser. *Artes e Artistas. O Paiz*, 03 out. 1892, p. 2; Navio Fantasma. *Artes e Artistas. O Paiz*, 02 abr. 1893, p. 2; GUANABARINO, O. Lohengrin. *Theatro Lyrico. Artes e Artistas. O Paiz*, 30 ago. 1893, p. 2; *Artes e Artistas. O Paiz*, 03 mar. 1894, p. 2; GUANABARINO, O. Lohengrin. *Theatro Lyrico. Artes e Artistas. O Paiz*, 09 ago. 1894, p. 2;

⁸⁹ GUANABARINO, O. Lohengrin. *Theatro Lyrico. Artes e Artistas. O Paiz*, 09 ago. 1894, p. 2.

⁹⁰ *Theatro Lyrico. Diario de Noticias*, 03 out. 1892, p. 2.

⁹¹ *Idem*.

⁹² CASTRO, L. *Chronica Musical. A Notícia*, 03 jun. 1897, p. 2.

Primeiramente, após dar conhecimento sobre sua preferência, tentava legar certa neutralidade ao texto, assegurando que preferir Wagner não significava ser intransigente e não admirar aspectos do italianismo musical que fossem proveitosos. Citando um texto do compositor francês Camille Saint-Saëns, do qual se serve de algumas premissas, Castro tratava de como a escola italiana se servia da melodia objetivando o alcance da obra a qualquer pessoa. Dessa forma, para o autor, o italianismo musical perdia em originalidade, além de considerar que a complexidade da música científica contribuiria mais para o aperfeiçoamento do gosto musical do povo do que a forma melódica mais elementar.

Uma melodia não constitue uma obra, como um verso não constitue um poema. O que querem os partidarios da escola italiana é que a musica esteja ao alcance de qualquer, seja comprehendida por qualquer. Ora, para isso, é necessario que renuncie á maior parte de seus recursos. “Nesse caso, tira todo o interesse á harmonia, ao rythmo e á instrumentação, de modo a não distrahir do desenho melodico a attenção fragil do ouvinte; tem até o cuidado de não dar a esse desenho formas pouco usadas. Desta arte, desce ao alcance do vulgo; é declarada melodica, scenica, facil de comprehender e filha da inspiração. Hesita cortar as azas? É musica scientifica; o auctor é um pedante que não sabe *esconder a sua sciencia*, um pretencioso sem idéas, um alchimista, um chimico, tudo quanto quizerem. “É assim que se instrue o publico e que se disserta sobre a arte de Beethoven. Falava-se assim do tempo de Rameau e é sempre a mesma cousa”.⁹³

Interessante o uso feito de um texto de Saint-Saëns, que escrevia suas impressões acerca da preferência do público francês pela melodia das óperas italianas. Ao ser usada para fundamentar seu raciocínio, a fonte de Luiz de Castro entregava uma realidade que muitos como ele próprio queriam negar: assim como o público carioca, de maneira geral, preferia a música italiana, os franceses também a tinham como gênero predileto. Esse era, aliás, um dos argumentos de Guanabario quando defendia que a ópera italiana era civilizada porque se mantinha em cartaz em Paris, no repertório das temporadas do *Opéra Garnier*. Importante perceber a discrepância entre a imagem idealizada da França e a sua realidade, realçada por Saint-Saëns; no imaginário coletivo da época, a França era o modelo civilizacional a ser seguido, tanto para wagneristas quanto para italianistas. Castro não pareceu perceber que seu exemplo o traía nesse sentido. Contudo, o texto de Saint-Saëns o levava a concluir o que ele dizia em muitos outros artigos, e mesmo o que afirmavam muitos outros críticos sobre o público brasileiro:

⁹³ Idem.

Não se deve procurar alhures a *popularidade* da musica italiana. É melódica: é quanto basta. Deleita o ouvido: não se exige mais. “Vamos ao teatro para nos divertir e não para nos instruir,” dizem. Esta phrase é a condemnação da opera italiana; porque, na verdade, é rebaixar a musica procurar nella apenas um prazer todo sensual e não um gozo intellectual. Ai da obra de que não faz reflectir!⁹⁴

Esta seria a tônica dos principais artigos de autoria de Luiz de Castro que analisamos. Um ano depois, voltava ao tema em artigo intitulado “O brasileiro e a musica”, se servindo de argumentos muito semelhantes. Reafirmava, com certo pessimismo, a dificuldade a ser enfrentada pelo Centro Artístico que se propunha, naquele ano, a levar espetáculos de música sinfônica; “Sómente, eu já prevejo a diffiuldade da victoria, se o combate fôr travado entre a arte pura e o gosto do publico, cuja predilecção pelos europeis da opera, já italiana, já meyerbiana, é muito conhecida”. Mencionava, enfim, o gosto “superficial” do brasileiro pela música, uma vez que para o público “a musica não é senão isso mesmo: um divertimento”. Os culpados para a proliferação da percepção da arte como recreação eram os pais e professores, que não incentivavam os filhos e os alunos a desenvolver o intellecto.⁹⁵ Adiantando em algumas décadas a crítica que ficaria famosa pela pena de Mario de Andrade, acerca da “pianolatria”, Castro via, ao contrário de muitos outros de seu tempo, que a existência de um piano em grande parte das casas de família brasileira não era prova do amor pela música: “De facto, rara é a casa, mesmo pobre, em que não exista mais ou menos desafinado um piano, que não raro se transforma em instrumento de tortura. As casas de musica tiram do aluguel dos pianos a sua maior renda”.⁹⁶

Nesse mesmo artigo, Luiz de Castro ainda afirmava que a degradação do gosto artístico se encontrava em tal estágio, que isso teria reflexos na história do país. Lamentava que os fatos históricos relevantes do Brasil logo se transformavam em temas para valsas e polkas: “É raro o dia em que a imprensa não recebe um tango, uma polka, uma quadrilha, com o nome do ultimo acontecimento importante. Canudos teve immediatamente a sua marcha ou cousa que o valha”. Diante disso, completava que o “historiador futuro que quizer conhecer a nossa historia não terá mais do que consultar as polkas, valsas e quadrilhas”.⁹⁷

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ CASTRO, L. O brasileiro e a musica. *Chronica Musical. A Noticia*, 31 mar. e 01 abr. 1898, p. 2.

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ Idem.

O wagnerismo, pelo que se depreende da leitura de seus defensores, coadunava com a valorização da ciência e da razão sobre os instintos e as emoções humanas mais superficiais, consistindo, na visão de seus maiores entusiastas da época, em uma verdadeira “sciencia musical”⁹⁸ ou “musica scientifica”.⁹⁹ Pregavam, dessa forma, que um compositor moderno, inspirado nas lições do maestro de Bayreuth, deveria ser “guiado pelo calculo”,¹⁰⁰ por seus conhecimentos musicais, pela harmonia pensada meticulosamente dentro de um padrão estético. Era nesse ponto que mais se diferenciava da forma composicional da ópera italiana, que além de se caracterizar pela ênfase dada às emoções, consistia, conforme os wagneristas, em um “organismo decrepito e gasto, não só por ser completamente antinômica da orientação e necessidades estheticas modernas, mas ainda por se lhe terem estancado o fluxo vital da inspiração alevantada e vivificante”.¹⁰¹

De acordo com alguns cronistas brasileiros da época, ao intentar formular uma antítese da música italiana, Wagner teria buscado, por meio de suas obras, corrigir os absurdos produzidos pelas óperas italianas, como, por exemplo, a “contradicção entre a situação e a musica”.¹⁰² Segundo Mario de Alencar, os absurdos corrigidos por Wagner estavam relacionados ao que se considerava como o formato típico da ópera italiana, a que o compositor alemão iria contrapor o “drama lírico”.

O absurdo da opera era duplo: permittia o desenvolvimento dos quadros musicaes no meio da acção, e o canto simultaneo de duas ou mais pessoas, quer sobre palavras identicas, quer sobre palavras diversas. Para evitar taes defeitos, o remedio era a substituição dos trechos musicaes por narrações ou dialogos importantes, em que a poesia se salientasse em proporções consideraveis, sendo o texto explicado por acompanhamentos de orchestra e sublinhado por motivos característicos. Esses motivos deviam corresponder ás pessoas, idéas e accessorios figurados na acção e transformar-se segundo a variedade da sua situação. A opera assim regenerada devia chamar-se drama-lyrico, cujo nome já indica a igualdade de contribuição da poesia e da musica. A reforma foi até os detalhes. Para a exhibição do drama, convinha construir-se um teatro *ad hoc*: com a séde da orchestra invisivel do espectador, e um amphitheatro acclive, em fórma de leque. A representação teria lugar no escuro; e como as festas nacionaes da Grecia antiga, uma vez por anno, em pequenas cidades.¹⁰³

⁹⁸ ALENCAR, M. O wagnerismo. Revista das revistas. *Revista Brasileira*, jul-set. 1897, p. 171.

⁹⁹ GUANABARINO, O. Falstaff – Verdi. Artes e Artistas. *O Paiz*, 30 jul. 1893, p. 2.

¹⁰⁰ ALENCAR, M. O wagnerismo. Revista das revistas. *Revista Brasileira*, jul-set. 1897, p. 172.

¹⁰¹ CASTRO, L. A musica na America do Sul. *Chronica Musical. A Noticia*, 27 e 28 maio 1898, p. 2.

¹⁰² CASTRO, L. *Chronica musical. A Noticia*, 03 jun. 1897, p. 2.

¹⁰³ ALENCAR, M. O wagnerismo. Revista das revistas. *Revista Brasileira*, jul-set. 1897, p. 170-171.

Wagner pensava na ópera – ou drama lírico – como um conjunto homogêneo. Talvez por isso não cedesse a terceiros a tarefa em escrever o libreto de suas obras, executando, ele próprio, todo o trabalho que envolvia a elaboração da ópera. Além disso, como deixa claro o texto acima, ele teria ainda idealizado como se daria as apresentações. Com efeito, a construção de um teatro em Bayreuth, seguindo suas concepções acerca de como devia ser representada uma ópera, como a audiência deveria se dispor nesse local, a forma pela qual a orquestra ficava oculta e como deveria funcionar a iluminação, demonstra como o compositor percebia sua arte e pensava sobre ela, de forma a calcular os efeitos pretendidos, nos menores detalhes.¹⁰⁴

A obra wagneriana provocou nos cronistas brasileiros a reflexão acerca da relação, por vezes contraditória, entre a arte e a ciência. Guanabarro não se furtaria a lançar seus apontamentos sobre a questão, ponderando que a preocupação demasiada com a ciência podia trazer, como efeito, o prejuízo à beleza da obra, atributo fundamental da obra de arte. Em crítica à ópera *Tristão e Isolda*, em 1910, falava que a obra “[causa] admiração, no terreno do bello scientifico; mas o bello musical, a essencia da arte, a força melodica, que é um dos grandes elementos da musica, perde-se no sacrificio do sistema harmonico rebuscado, sem espontaneidade”.¹⁰⁵

Carlo Parlagreco se contrapôs de maneira radical a esse pensamento cientificista em torno da música. O jornalista questionava com eloquência o modismo científico, que atribuía a tudo a necessidade de uma racionalização. Parlagreco colocava em xeque a ideia de que “a sciencia se póde adquirir facilmente com o estudo e boa vontade e que será facil com a leitura de um livro e umas experiencias no gabinete de physica, compor a quinta symphonia de Beethoven [...]”. Desnudava a ausência de uma explicação racional para a produção de obras-primas reconhecidas pela humanidade ocidental.

Não nos faltava outra coisa neste desgraçado fim de seculo senão uma
invasão de Dulcamaras.

¹⁰⁴ Edgard de Brito Chaves Junior menciona um convite feito a Wagner por Ferreira França, em 1857, enquanto o compositor se encontrava exilado na Suíça, para que apresentasse suas óperas no Rio de Janeiro, com o apoio do Imperador – que, ao que indica o autor, não teria tomado conhecimento dessas tratativas em seu nome. Dentre as óperas sugeridas, Ferreira França mencionou o *Ciclo do Anel*, que ainda não estava pronto. A resposta dada pelo compositor revela justamente o cuidado que apontamos em relação à representação de seus dramas líricos: “Quanto à minha obra mais nova é muito complicada, e devo dizer que terei de trabalhar ainda dois anos e francamente não posso acreditar que se preste para dedicar a S.M. o Imperador do Brasil. Somente sob condições excepcionais poderá ser posta em cena e estas condições existirão unicamente na Alemanha”. (CHAVES JUNIOR. Op. Cit., p. 3.)

¹⁰⁵ GUANABARINO, O. *Theatro Lyrico – Tristão e Isolda, tres actos, de Wagner*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 28 maio 1910, p. 3.

É uma inversão completa das leis da natureza. É possível? Espero que alguém se atreva a dizer que sim; despacho-o logo para o hospício dos alienados.

Fala-se á toa em musica scientifica, em musica velha, em musica nova e do futuro e as divisões são de uma arbitrariedade que desafia a logica. Mas quando os taes criticos citam o nome de Gluck, o de Haydn, o de Beethoven e de mil outros, não sabem que aquelles grandes ignoravam das sciencias até o elementos? Qual a base, qual o principio scientifico que faz o coro de guerra da Norma [...] uma miseravel banalidade e o coro dos peregrinos do *Tannhäuser* uma obra prima? Quando é que uma musica é elevada se a *Casta Diva* não representa o *non plus ultra* da elevação? Quando é que a musica representa as delicadezas mais maviosas do sentimento, se é uma futilidade o final do 2º acto da *Somnambula*:

Ah! non credea mirarti!¹⁰⁶

As ponderações de Parlagreco demonstram que a própria ideia de ciência como valor inquestionável naquele momento era um tanto frágil. Se, por um lado, havia um grupo de intelectuais que exaltava o racionalismo, por outro havia aqueles que não perdiam de vista outros aspectos que compunham uma outra percepção do ser humano. Assim, o crítico invocava para a música seus atributos mais espontâneos: “Emoções, sensações, paixões, tudo que se agita no fundo da psyche, pôde encontrar na musica campo vastissimo de expressão”. Com vistas a delimitar as fronteiras entre arte e ciência – “a sciencia é uma coisa e a arte é outra” – Parlagreco seguia, dias depois, sua argumentação:

Quando ouço criticos e musicos falarem em sciencia na musica, lembro-me dos que ha annos annunciavam a poesia scientifica, a poesia do futuro. Homero, Virgilio e Dante foram indiscutivelmente os maiores poetas de tres épocas luminosas da arte antiga. Não consta que a mania scientifica da critica hodierna tenha produzido alguma coisa que possa segui-los ao longe nas alturas incommensuraveis do genio; podemos nos proclamar á vontade os privilegiados da historia humana, mas a nossa producção ideal é rachitica e dolorosamente ephemera.

[...]

Todos os dias apparecem criticos, que, ao ouvirem um trecho de musica nova, não sabem conhecer-lhe a filiação e que no entanto falam em sciencia; ha em toda a parte professores de harmonia, que não seriam capazes de escrever quatro compassos no pentagrama nem de conhecer o valor de uma fórmula mathematica e são os que mais falam em sciencia... palavra magica destinada a disfarçar a nudez do intellecto e a impotencia absoluta do sentimento.

Essa pretendida sciencia que destoa dos elementos mais indispensaveis do senso commum, não passa de um charlatanismo puro e simples.¹⁰⁷

Terminava, enfim, seu texto citando o crítico e historiador francês Hippolyte Taine, com uma ideia que colocava abaixo um conjunto de pressupostos levantados por

¹⁰⁶ PARLAGRECO, C. Questões musicas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 07 ago. 1896, p. 2.

¹⁰⁷ PARLAGRECO, C. Questões musicas. Artes e Artistas. *O Paiz*, 20 ago. 1896, p. 2.

seus interlocutores que prezavam pela singularidade da ciência e seu poder de se distinguir dentro da sociedade: “A arte tem isto de particular, que é ao mesmo tempo SUPERIOR e POPULAR, QUE MANIFESTA O QUE HA DE MAIS ELEVADO, E O MANIFESTA A TODOS”.¹⁰⁸ Certamente, Parlagreco não estava sozinho; outros partilhavam de suas ideias e impressões. No ano seguinte à publicação desses artigos, um cronista reforçou a crítica ao cientificismo musical em resenha à antiga ópera de Verdi, *La Traviata*: “ninguem deixará de reconhecer que a arte musical ha de ser alguma coisa a mais que essa mathematica de combinações harmonicas e que os pobres de espirito quereriam reduzil-a desnaturalizando-lhe a substancia e o fim”.¹⁰⁹

Com efeito, percebemos em alguns dos partidários de Wagner uma interpretação radical e exagerada sobre o que o próprio compositor pensava a respeito da ópera italiana. Nesse sentido, aqueles que excediam ao pensamento do compositor e colocavam a música italiana como inferior seriam “mais wagneristas do que Wagner”.¹¹⁰ Novamente, voltamos ao maniqueísmo aplicado à música. Para alguns críticos mais intransigentes, gostar de Wagner significava, obrigatoriamente, desprezar a música italiana. Talvez resida nesse ponto a incompreensão a respeito da posição de Guanabarrino. Seus opositores mais ferrenhos interpretavam a moderação do crítico como uma apologia ao italianismo. Ele também não deixava de marcar sua posição, defendendo em certos momentos a ópera italiana perante a campanha demolidora de certos wagneristas:

A campanha levemente levantada contra os melhores autores italianos e francezes, quer nas operas puramente italianas, quer nas pertencentes á escola eclectica, em favor exclusivo de Wagner, admittindo-se por mero favor, concessão magnanima, um ou outro allemão, póde parecer ao publico que tal jornalista ande bem informado do movimento artistico dos paizes mais adiantados e que o seu intento seja collocar o Rio de Janeiro ao lado das grandes capitaes européas, como Paris, por exemplo, onde a arte musical tem um cultivo invejavel e uma expansão extraordinaria.

Sabemos que ninguem tomara como serio os escriptos do humorista quando diz elle cobras e lagartos dos *Huguenottes*, de Meyerbeer, da *Aïda*, de Verdi e vai por ahi além prégando a conveniencia de aperfeiçoarmos o nosso gosto artistico e a nossa educação musical, banindo do nosso theatro lyrico todo o repertorio usual para só ouvirmos as partituras que elle ainda não ouviu todas, mas que sabe que são bem feitas, porque são do maestro de Begreuth [sic].¹¹¹

¹⁰⁸ Idem. [grifo e destaque em letras maiúsculas no original]

¹⁰⁹ Companhia Lyrica. Artes e Artistas. *O Paiz*, 15 jul. 1897, p. 3.

¹¹⁰ Wagner e Bellini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 fev. 1899, p. 2.

¹¹¹ GUANABARINO, O. A musica condemnada. Artes e Artistas. *O Paiz*, 08 jan. 1898, p. 2.

O trecho citado acima, é parte de uma das polêmicas em que Guanabarro se envolveria. Luiz de Castro, dias depois, respondia à provocação, atacando especialmente a tradição operística de Rossini, afirmando que o crítico d'*O Paiz* queria a “paralisação da arte” e que sustentava “com seriedade comica, que Rossini é um deus e que a musica italiana não tem rival”. A referência a Rossini fora feita por Guanabarro, para argumentar que, mesmo em Paris, ou seja, um meio “civilizado” e “muito adiantado” perante o Brasil, o compositor italiano ainda figurava no repertório da mais importante casa de ópera do mundo.¹¹² O mesmo ocorria com a *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti.¹¹³ De fato, o argumento de que compositores italianos ainda tinham espaço em grandes centros “civilizados” era usado em grande medida. Mesmo na Alemanha, compositores italianos, antigos ou novos, podiam constar nos repertórios dos teatros líricos,¹¹⁴ além de receber homenagens, como a condecoração pelo Imperador oferecida a Verdi após a sua morte.¹¹⁵

A reação italiana ao wagnerismo, comandada em um primeiro momento por Mascagni¹¹⁶ e Leoncavallo, também não proporcionaria qualquer menção elogiosa por parte daqueles que consideravam a ópera italiana, especialmente aquela da primeira metade do século XIX, ultrapassada e “gasta”. Em crítica ao *Pagliacci*, de Leoncavallo, Guanabarro afirmava: “Agrada e agrada sempre a partitura *I Pagliacci*; mas a critica só a recebe como opera popular”.¹¹⁷ Ressaltava, assim, o despreço relacionado à popularidade de uma ópera. Para um grupo de críticos, era preferível uma ópera cuja compreensão fosse mais difícil, o que provava em certa medida a sua “ciência”. Assim, a imprensa contribuía para a difusão de uma ideia de que a música de Wagner era superior, provocando uma reação na plateia que, mesmo não compreendendo, acabava por subjugar o auditório, que “não tem coragem de reagir contra a sua obra, inda que não a compreenda pela primeira vez”. Uma vez que o público reconhecia “ali certa superioridade intellectual – curva-se, reflecte e volta a admirar e applaudir”.¹¹⁸ As inovações de Wagner chegariam à península itálica, influenciando as últimas óperas compostas por Verdi e, mais tarde, mesmo Leoncavallo e Mascagni sucumbiriam a essa

¹¹² Idem.

¹¹³ Artes e Artistas. *O Paiz*, 27 nov. 1899, p. 2.

¹¹⁴ Questões Musicais. Artes e Artistas. *O Paiz*, 23 dez. 1896, p. 3.

¹¹⁵ Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 abr. 1900, p. 2.

¹¹⁶ PARLAGRECO, C. Wagneriana. *Gazeta de Noticias*, 26 set. 1894, p. 2.

¹¹⁷ GUANABARINO, O. *I Pagliacci – Cavalleria rusticana*. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 05 ago. 1893, p. 2.

¹¹⁸ GUANABARINO, O. *Manon Lescaut*. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 29 jul. 1893, p. 2.

ascendência.¹¹⁹ O *Otello*, cuja estreia no Brasil se deu em 1889, foi bem recebido pela crítica, ainda que o público não a compreendesse imediatamente.

Percebe-se que o publico fluminense ouve respeitosamente a mais admiravel das partituras de Verdi; mas tambem não passa despercebido ao observador que essa opera ainda não foi bem compreendida e que muitas paginas de incontestável belleza são recebidas friamente.

O tempo se encarregará, no entanto, de inocular essas bellezas; e as platéas ainda serão entusiasmadas por essa opera, cuja complexidade é a causa da percepção tardia.

Ouvir o conjuncto de uma opera symphonica, tal como o *Otello*, *Lohengrin* e outras, sem deixar-se arrastar pela representação, ou sem seguir exclusivamente o canto vocal, é habito que só se adquire com repetidas audições ou muita vontade de se apoderar dos effeitos musicaes que ali se aglomeram, habilmente architectados, de fórmula que não ha linhas inuteis.¹²⁰

Guanabario ainda expressava certa simpatia com a ópera italiana, ainda que, vez por outra, encontrasse motivos para proceder alguma censura a essa escola. Por outro lado, Luiz de Castro não poupava qualquer comedimento em sua percepção acerca da ópera moderna italiana, em que ele dizia encontrar “uma grande deficiencia de valor esthetico, falta de vitalidade, carencia de logica no discurso musical, uma constante preocupação de efeito unicamente sensual e decorativo, vacuidade, trivialidade e não poucas vezes baixeza nas idéas”. Criticava, ainda, a forma composicional, que buscava envolver a música em “effeitos rebuscados adrede e dispostos com mais ou menos talento, tudo, de quando em quando, galvanizado por uma corrente de nevrose e de hysterismo musical, que chega a tocar as raias do frenesi!”¹²¹ Contrapunha, portanto, a música italiana moderna à obra de arte superior, que seria capaz de despertar emoções, ainda que de forma diferente. Para Castro, a emoção que se fazia aflorar com a ópera italiana era efêmera, por isso consistia ela em uma música superficial e falsa.

Não póde existir obra de arte superior sem a sinceridade de um ideal de elevada esthesia. Este predicado essencial falta completamente na musica italiana. Na obra de arte capaz de despertar em nós um gozo esthetico superior, ha, entre outras condições necessarias, a persistencia das sensações e dos sentimentos; a emoção artistica é devida não só á obra, mas tambem a nós mesmos. Provocada pela obra de arte, a emoção continúa-se, desenvolve-se, isto é, desenvolvemol-a nós, completamol-a.¹²²

¹¹⁹ No paiz da arte. *A Noticia*, 02 e 03 abr. 1909, p. 4; GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Iris, opera, em tres actos, de Pietro Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 jul. 1911, p. 3; GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Isabeau, legenda dramatica, em tres partes, de Mascagni. Artes e Artistas. *O Paiz*, 22 jul. 1911, p. 4.

¹²⁰ GUANABARINO, O. *Otello*. Theatro S. Pedro. Artes e Artistas. *O Paiz*, 10 ago. 1893, p. 2.

¹²¹ CASTRO, L. A musica na America Latina. *Chronica Musical*. *A Noticia*, 27 e 28 maio 1898, p. 2.

¹²² Idem.

De todo modo, o público era resistente à ópera wagneriana. Por isso, pregava-se a necessidade da propaganda, que deveria ser realizada “paulatinamente e com critério”.¹²³ Concorria para dificultar a difusão entre a audiência carioca o estilo de canto alemão, muito diferente do italiano,¹²⁴ e a posição dos cantores, que não recebiam destaque como nas partituras italianas. A concepção operística de Wagner percebia o solista como parte do conjunto, de forma que a voz não deveria se destacar, sobressaindo-se à orquestra;¹²⁵ deveria compor um todo homogêneo. Tal característica apresentava como consequência uma menor ênfase melódica nas linhas dos solistas, que possuíam poucas – ou nenhuma – oportunidade de realizar demonstrações virtuosísticas: “A musica de Wagner difficilmente agradará, repito, ao espectador que, em vez de attentar para os effeitos estupendos da orchestração [...], se pozer á espera de um *dó* de peito ou de um *si* natural”.¹²⁶ Pelo contrário, o controle da emissão do som e a percepção do conjunto eram aspectos que deveriam ser observados pelo solista, causando certa estranheza em quem estava acostumado com enfoque dado ao cantor na ópera. Dessa forma, as óperas da escola de Wagner exigiam não só que se fizesse uma educação musical, mas que também se disciplinassem os ouvidos.¹²⁷ Mesmo assim, os entusiastas procuravam motivar o público, afirmando que não era necessário ser músico para compreender o maestro alemão, denunciando ao mesmo tempo a falsa orientação sobre Wagner e sua obra, propagada no país.

É um erro suppor, como eu suppunha, que seja preciso ser musico, ou musicographo, ou musicista, para comprehender Wagner; nada entendo de musica, e no emtanto assimilei toda aquella partitura, que ouvia pela primeira vez, e pasmo de que o mesmo não acontecesse a quantos a ouviram, porque não ha musica mais suggestiva, mais penetrante, mais clara, mais profundamente humana. É a musica por excellencia.¹²⁸

Havia, assim, em torno das obras de Wagner um aspecto que podia intimidar uma parte do público. Os críticos que atestavam a superioridade da ópera wagneriana, intencionalmente ou não, contribuíam para a difusão da ideia de que Wagner se restringia a um grupo pequeno de iniciados, que tiveram uma educação mais primorosa,

¹²³ Sindicato Lyrico Fluminense. *Gazeta de Noticias*, 08 maio 1905, p. 2.

¹²⁴ GUANABARINO, O. Amalia Iracema. Artes e Artistas. *O Paiz*, 16 set. 1898, p. 2; Amalia Iracema Sua estréa. Gambiarra. *Cidade do Rio*, 23 ago. 1898, p. 2; GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Tosca, em tres actos, de Puccini. Artes e Artistas. *O Paiz*, 24 jul. 1914, p. 4.

¹²⁵ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 out. 1902, p. 2; AZEVEDO, A. O theatro. *A Noticia*, 10 e 11 ago. 1905, p. 3.

¹²⁶ AZEVEDO, A. O theatro. *A Noticia*, 10 e 11 ago. 1905, p. 3.

¹²⁷ Idem.

¹²⁸ Idem.

fosse ela formal ou mesmo proveniente do ambiente familiar. C. F. falava, nesse sentido, de uma aristocracia dentre os apreciadores de ópera. De acordo com o seu raciocínio, havia uma distinção nítida entre o público que apreciava a ópera alemã e aquele que preferia a italiana. Consideramos proveitosa a leitura mais atenta da coluna desse autor.

Ha espectaculos que não dispensam uma certa aristocracia de assistencia, um certo luxo nas pessoas que o presenciam; pressuppõe-se que o espirito dos espectadores ha uma determinada cultura intellectual, que os habilita á comprehensão do que se está passando.

Neste caso estão os espectaculos lyricos.

Ao ouvir uma opera, é-me absolutamente necessario sentir-me cercado por pessoas que a comprehendam e lhe admirem as bellezas; são desconhecidas, é certo, essas pessoas; mas quando uma nota é bem emittida, quando uma dificuldade é vencida com mestria pelo cantor, todos trocamos um futtivo olhar de intelligencia; sem querer, movemo-nos na cadeira; um pequeno murmurio discreto de admiração nos sae do labio, e com esta linguagem simples se estabelece uma certa conformidade de apreciação, que bem dispõe, pelo gozo que sempre temos em saber que as pessoas que se sentam á nossa direita e á nossa esquerda vibram a unissono commosco.

É por isso que a opera barata me dá sempre uma impressão desagradavel. Esse publico é profano, não está iniciado nos segredos do gozo artistico; professa apenas o culto da força, commum a toda a humanidade e é por isso que só se arrebatá aos berros e aos grandes gestos dos interpretes. Não conhece as difficuldades, não as percebe, e dahi o não poder sentir a admiração que os habitués têm pelas pequenas coisas de que é feita a grande arte.

O saber respirar, o frasear, o smorzar, o colorir, o graduar as intensidades de som, o rematar das phrases, o comprehender os personagens e as situações, tudo o que constitue o methodo no canto e na representação são qualidades que o grande publico não sabe, não póde apreciar.¹²⁹

Há, certamente, um conflito de interpretações sobre a ópera e seu papel na sociedade. Se para um grupo ela era uma necessidade diante do projeto civilizacional que se implantava naquele momento, para outro ela era um signo de distinção e, como tal, não permitia o acesso daqueles que não se qualificassem, ou seja, que não possuíssem um grau mínimo de conhecimento. A distinção a que nos referimos, aqui, coaduna com a ideia de Bourdieu, em relação à “distinção pelo gosto”, considerando este como um dos “marcadores privilegiados da ‘classe’”.¹³⁰ Segundo o sociólogo, “os sujeitos sociais distinguem-se pelas distinções que eles operam entre o belo e o feio, o distinto e o vulgar; por seu intermédio, exprime-se ou traduz-se a posição desses sujeitos nas classificações objetivas”.¹³¹ Ainda ressalta que o gosto que atribui distinção

¹²⁹ C.F. Opera barata. Lérias. *O Paiz*, 24 jan. 1893, p. 1.

¹³⁰ BOURDIEU. Op. Cit., p. 9.

¹³¹ Idem, p. 13.

está mais ligado às condições relativas à educação e instrução do que qualquer dom natural. Ao preconizar a popularização “para todas as classes sociais” de um gênero que servia como meio de distinção, nesses termos, a ópera italiana batia frontalmente com o exclusivismo e com a aura de “ciência para poucos” em que se revestia uma das representações sobre a ópera. É importante lembrar, nesse ponto, a análise de Nicolau Sevcenko sobre a sociedade da época da *belle époque*, sobretudo no que tange à ascensão de uma classe emergente.¹³² Segundo Needell,¹³³ essa classe teria invadido os teatros líricos no intuito de fazer parte de um ritual que era entendido como de bom gosto, configurando em um marcador de classe. Podemos identificar, nesse contexto, dois parâmetros que serviam à distinção. Um primeiro, que podemos classificar simplesmente a partir dos lugares ocupados pelos frequentadores no teatro, e que diz respeito mais às posses e condições financeiras do que a aquisição de um gosto específico e aprimorado. Desse modo, ocupando os lugares nobres do auditório, temos tanto os emergentes, quanto a alta classe tradicional, que ocupava uma posição de prestígio há algumas gerações. Em lugares menos prestigiosos, encontrava-se a massa da qual os primeiros se diferenciava. Porém, não podemos deixar de considerar que os “novos-ricos”, desprovidos da educação formal que possibilitaria o desfrute intelectual e o amoldamento do gosto, e a aristocracia tradicional agora dividiam um mesmo espaço. Dessa forma, tornava-se premente a necessidade de distinção, sobretudo por parte desses últimos, que atribuíam a si, por meio da música, um gosto diferenciado, lapidado por uma educação primorosa, por gestos e comportamentos, que indicavam sua superioridade aos primeiros.

Nesse ponto, percebemos que os discursos acerca da “dificuldade” em compreender Wagner, de que era preciso uma iniciação para acompanhar a ópera wagneriana, serviam para estabelecer e legitimar essa distinção. Sobretudo em um momento em que à aristocracia restava, cada vez mais, sua representação simbólica do que fora no passado. Seu trunfo era, portanto, assegurar um espaço que não dependia tão somente dos recursos financeiros que permitissem o acesso ao local, à compra de um camarote. Tratava-se de dispor de conhecimentos adquiridos, de uma etiqueta, do compartilhamento de valores, que não estavam disponíveis somente por meio da compra de um ingresso ou assinatura.

¹³² SEVCENKO. Op. Cit., p. 38.

¹³³ NEEDELL, J. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993, p. 101.

Ainda assim, era preciso, no intuito de se promover a civilização, levar a ópera a um grande número de pessoas, até porque não havia como sustentar esses espetáculos contando com a frequência de uma parcela pequena da população. Uma das maneiras de se fazer a propaganda pela ópera de Wagner era oferecer ao público boas récitas, a preços acessíveis, tal como se propôs a realizar o Sindicato Lyrico Fluminense, dirigido por Luiz de Castro, em 1905.¹³⁴ Contudo, a metodologia proposta pelos wagneristas teria suas fraquezas. Antes da iniciativa do Sindicato, a experiência com a apresentação da ópera *Saldunes*, de Leopoldo Miguez, de inspiração wagnerista, apontava para a necessidade de uma educação sistemática do público. Arthur Azevedo, assinando com seu pseudônimo *Eloy, o Herói*, escreveu um texto em que relatava a incompreensão do público em relação à obra de Miguez. Afirmava ele que, à saída do teatro, encontrou um amigo que sugerira o seguinte:

É preciso fazer a nossa educação musical, mas, meu amigo, *il faut commencer pour finir*. Não se começa por *Saldunes*, que é forte de mais, e ha de ser mais tarde compreendido e saboreado pelos nossos netos; no Brazil essa musica é ainda a do futuro. Na Europa, já vai sendo a do passado. As theorias de arte não atravessam o Atlantico com a mesma facilidade que as modas. Leopoldo Miguez é um grande compositor, que póde parodiar o verso de Musset, dizendo: – Apareci muito cedo n’um mundo muito novo.¹³⁵

Novamente, nos deparamos com a ideia de atraso tão difundida naquele momento, relativo a praticamente todos os aspectos que envolviam o país. Guanabario, ao realizar a crítica sobre a estreia dos *Mestres Cantores*, de Wagner, em 1905, falava que a recepção ao maestro de Bayreuth tratava-se de um “progresso antecipado”. Assim, a propaganda, nesse caso, deveria ser feita levando em consideração o “meio simples” que se encontrava no Rio de Janeiro naquele tempo; ou seja, “esse problema só poderá ser resolvido por companhias populares e sem as exigencias que se justificam diante de organizações dispendiosas como as da actual companhia do Sindicato”.¹³⁶

A presença de óperas de Wagner no repertório de companhias líricas, em certa medida, iria fazer que o público se acostumassem, pouco a pouco, com algumas obras mais complexas, sobretudo com aquelas que vinham aparecendo com maior frequência no repertório, como *Tannhäuser* e *Lohengrin*. A esse respeito, Guanabario

¹³⁴ Os Mestres Cantores. *A Noticia*, 24 e 25 ago. 1905, p. 1.

¹³⁵ AZEVEDO, A. A Semana. *O Paiz*, 23 set. 1901, p. 2.

¹³⁶ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico – Os mestres cantores de Nuremberg, comedia lyrica em tres actos e quatro quadros, de R. Wagner. Primeiras representações. Artes e Artistas. *O Paiz*, 04 ago. 1905, p. 2.

demonstrava algum otimismo, ao constatar, em 1913, que essa última era mais bem compreendida pelo público, que afluía ao Municipal para admirá-la, ao contrário do que ocorrera, na mesma temporada, com o *Parsifal*, ópera de Wagner que pela primeira vez era levada aos palcos cariocas:

Percebem-se já manifestos symptomas de progresso na cultura artistica musical da sociedade fluminense.

O “Lohengrin”, que fizera dormir quasi todos os espectadores que no Lyrico o ouviram pela primeira vez, é hoje compreendido e apreciado como se fôra uma opera de pura melodia. O “Parsival”, com toda a sua complicadissima orchestra, não produziu o effeito que produzira o “Lohengrin”, tanto que na sua segunda récita se encheu o Municipal e mais intensos e espontaneos foram os applausos.¹³⁷

Porém, é preciso destacar que a percepção desse avanço dava-se, tão somente, com obras já conhecidas há muito pelo público. Nesse sentido, Guanabarino lamentava a lentidão com que a ópera wagneriana vinha sendo introduzida no meio musical carioca. Concluía, enfim, e contraditoriamente, que o público da cidade ainda estava despreparado para admirar Wagner: “não acreditamos que as produções do mestre de Beyreuth [sic] tenham popularidade nesta capital nem mesmo dentro de uns vinte annos”.¹³⁸ Dias depois, ao tecer sua crítica à apresentação da última ópera composta por Wagner, o crítico reafirmava que o “ambiente artistico do Rio de Janeiro ainda está por ser formado”. Depois de anos de batalhas travadas nas páginas da imprensa, via-se que pouco havia mudado, de fato, no gosto do público. Assim, em 1913, vemos repetir-se o mesmo discurso dos princípios da República:

Para os musicos, para os apreciadores desse reformador revolucionario, foi verdadeiro milagre a representação do *Parsifal* no Rio de Janeiro, e isso numa temporada, cujo programma encerra tres dramas de Wagner.

Não temos o ambiente preparado; mas era preciso lançar a semente ao solo e esperar que germine, facto esse que não se dará tão cedo.

[...]

Ora, é assim que se póde educar o povo, trazendo-o constantemente em contacto com a arte elevada e seria, o que não acontece aqui, onde o povo ouve dia e noite as musicas mais execraveis, através de supplicantes gramophones. As nossas bandas militares são mal ou pessimamente constituídas, e não existe entre nos uma banda modelo, formada com artistas musicaes, professores, em lugar de engajados, de modo que a renovação dos musicos é constante.¹³⁹

¹³⁷ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Lohengrin, tres actos, de R. Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 14 set. 1913, p. 2.

¹³⁸ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Walkyria, tres actos, de Ricardo Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 03 set. 1913, p. 5.

¹³⁹ GUANABARINO, O. Theatro Municipal – Parsifal, tres actos, de Ricardo Wagner. Artes e Artistas. *O Paiz*, 09 set. 1913, p. 2.

Com o passar dos anos, de fato, tornar-se-ia mais árduo o trabalho de convencimento acerca da necessidade de se civilizar pela ópera. A chegada do cinema como um espetáculo condizente com a modernidade tecnológica proporcionada na virada do século iria oferecer um concorrente de peso aos espetáculos teatrais de maneira geral e à ópera, especificamente. Vemos se multiplicarem os anúncios de filmes nas últimas páginas dos jornais, da mesma forma que uma série de teatros da cidade iriam se transformando em cinemas. Alguns mantiveram a estrutura de teatro, como fora o caso do Lyrico. Outros, transformaram-se definitivamente em locais para a projeção de filmes. Ademais, os tempos conturbados que se iniciariam com a Grande Guerra, a partir de agosto de 1914, encerraria subitamente o período da *belle époque*, da mesma forma que ficaram mais complicadas as viagens transatlânticas com o contexto belicoso.

Não queria isso dizer que a ópera morreria ou perdera totalmente seu papel na formação da sociedade civilizada que então se pretendia construir. Mas ela perderia um pouco mais do espaço que já vinha se limitando desde o fim do Império.

6.3 Guanabario italianista: desfazendo um mal-entendido

Ao lermos extensivamente os textos produzidos por Oscar Guanabario no período entre 1889 a 1914, ficou claro para nós a militância do crítico em torno de valores – próprios e coletivos – relacionados não só à música, mas igualmente a um ideal de nação que, para ele, no âmbito da perspectiva dos novos tempos inaugurados pela República, estava relacionada à educação do “povo”, visando sua elevação na escala da civilização, sobretudo, no que tange às artes como meio de se alçar a este nível. Seu modelo de nação era europeu, não havendo, nesse ponto, qualquer diferenciação mais significativa de seu ponto de vista em relação aos seus debatedores nos periódicos cariocas. Defendia com afinco o desenvolvimento de uma arte nacional, compreendida especialmente na formação de músicos e artistas brasileiros, nos moldes artísticos do Antigo Continente. Não propunha uma mudança estética ou a elaboração de uma própria pelo Brasil. Por isso, talvez, sua simpatia por Carlos Gomes, compositor brasileiro que conseguiu levar o nome do país a ser conhecido no centro do mundo operístico de sua época: a Itália. Ademais, sua perspectiva do que era arte estava

fundada no que se considerava como “alta cultura”, ou seja, a tradição artística escolhida como referencial e que expressava os valores da cultura dominante.

Guanabario possuía ideias precisas, ainda que por vezes contraditórias ou movidas por dissabores ou desentendimentos com seus adversários na imprensa carioca. De alguma forma, a percepção de Guanabario como um defensor ferrenho do italianismo musical – ou até mesmo como um anti-wagnerista – se reproduziria até nossos dias, o que, a nosso ver, e tomando como evidências os próprios escritos de Guanabario, pode ter sido uma interpretação equivocada das opiniões elaboradas pelo crítico, senão parte do conflito estabelecido nas páginas dos jornais. Tomamos dois momentos especificamente, em que ele aproveitava o ensejo das apresentações de óperas de Wagner, para revisar uma antiga opinião que havia formulado a respeito do maestro alemão ainda nos tempos do Império.

Em 1892, Guanabario após assistir ao ensaio geral do *Tannhäuser*, escreveu sua coluna visando preparar o espírito do público para a audição dessa ópera, que era levada pela primeira vez aos palcos cariocas. Nesse mesmo texto, o crítico fez sua primeira retratação acerca da ideia equivocada que fizera sobre Wagner.

- Wagner não tem melodia.

É este o grande baluarte dos seus detractores; os seus escriptos chegaram até esse recanto do mundo; todos nós lemos essas heresias, acreditamos nas palavras perfidas desses inimigos, e quem escreve estas linhas, sem mais exame, esposou taes idéas erroneas, sendo obrigado mais tarde a reformar seu juizo a respeito do primeiro compositor do nosso seculo.¹⁴⁰

Marcello, seu colega n’*O Paiz*, no dia seguinte ao texto que citamos acima, fez nova referência à percepção antiga de Guanabario sobre a ópera de Wagner, reiterando que “hoje [Guanabario] pella-se pela musica do grande reformador”.¹⁴¹ Certamente, teve grande influência sobre Guanabario, bem como outros, a crítica francesa sobre a obra do compositor, condicionada, por sua vez, por um sentimento revanchista que aflorou após o conflito entre França e Prússia, na década de 1870. A partir do momento em que as óperas de Wagner começaram a chegar ao Brasil, pelas mãos de bons músicos – como fora o caso de Marino Mancinelli –, foi necessário rever certos conceitos (ou preconceitos), como fizera o crítico. Mas há de se considerar, igualmente, a força da influência francesa sobre o olhar de Guanabario acerca da música wagneriana. Deixa ele explícito que, enquanto houve resistência dos críticos franceses à

¹⁴⁰ GUANABARINO, O. *Tannhäuser*. Artes e Artistas. *O Paiz*, 02 out. 1892, p. 2.

¹⁴¹ MARCELLO. A Semana. *O Paiz*, 03 out. 1892, p. 1.

música wagneriana, o crítico d'*O Paiz* acompanhara sem questionamentos a corrente anti-wagnerista da França. Para se desenvolver melhor esse aspecto, precisaríamos realizar uma análise pormenorizada dos escritos de Guanabarro da época em que se colocava contrário à revolução musical proposta pelo maestro alemão. Como essa discussão foge do nosso escopo temporal, não era nosso objetivo adentrar nessa discussão, de forma que deixamos aqui uma sugestão para pesquisas futuras.

O período que privilegiamos em nossa pesquisa coincide, e não podemos deixar de assinalar, com a mudança de regime, com o processual apaziguamento da rivalidade nacionalista entre franceses e alemães e com a modificação de postura em relação às obras de Wagner por parte do principal crítico em atividade no Rio de Janeiro naquele momento.

A retificação da opinião de Guanabarro sobre Wagner se repetiria ainda no ano seguinte, agora recaindo a retratação sobre a ópera *Lohengrin*, cuja primeira e desastrosa apresentação no Rio de Janeiro, ainda durante o reinado de D. Pedro II, contribuiu para a difusão de uma imagem distorcida da música wagneriana, reforçada pela influência negativa que os críticos franceses já faziam acerca do compositor. Guanabarro fez um *mea culpa* acerca da resistência em relação às obras do mestre alemão, reconsiderando seu posicionamento. O trecho abaixo expõe claramente essa reavaliação:

A representação da 4ª opera de Ricardo Wagner, ante-hontem, pela companhia dirigida pelo maestro Mancinelli, é facto historico de grande importancia no estado do aperfeiçoamento do gosto artistico da platéa fluminense.

Em 1884 essa mesma partitura naquelle mesmo theatro caiu desastradamente, não so pela pessima execução e má interpretação, como tambem pela influencia causada pelo espirito politico dos litteratos francezes, que, abusando do seu incontestavel poder de propaganda no mundo latino, conseguiu durante alguns annos impor a moda de se lançar o ridiculo sobre as producções do mestre de Beyreuth.

Essa influencia apoderou-se no autor destas linhas, que felizmente a tempo conseguiu, pelo estudo das partituras, verificar a nocividade de semelhante critica, que prejudicava a propaganda de grandes obras, agindo perniciosamente sobre o desenvolvimento da musica, nacionalizando a arte no intuito de tornal-a odiosa, sem se lembrar que o eclectismo, cuja gloria pertence quasi que exclusivamente á França, fora fundado em sua maior parte por alemães, como Gluck e Meyerbeer.¹⁴²

Como contraponto estético, Guanabarro buscou ressaltar o valor da música italiana, sem, no entanto desmerecer Wagner ou outros compositores que classificava

¹⁴² GUANABARINO, O. *Lohengrin*. *Theatro Lyrico*. *Artes e Artistas*. *O Paiz*, 30 ago, 1893, p. 2.

como “eccléticos”.¹⁴³ Fosse para fazer frente às ideias radicais dos wagneristas do Instituto, fosse para valorizar o passado e a trajetória da história da música e da ópera, de fato, em vários momentos de sua longa carreira na imprensa, podemos perceber mudanças de opinião ou mesmo algumas contradições em seu pensamento, como, por exemplo, o já mencionado apoio dado por ele, um republicano, ao compositor Carlos Gomes, protegido pelo Império, em seus últimos anos de vida, buscando julgá-lo de maneira justa, reverenciando o *Guarany*, que elevava há algumas décadas o nome do Brasil no mundo operístico.

Ainda assim, é importante considerar o contexto de disputa por um modelo civilizacional, adotado por diferentes grupos intelectuais que atuavam na imprensa, estando alguns em estreita relação com o Instituto Nacional de Música e, portanto, sob o olhar severo de Guanabarro. Isso demonstra que não havia um consenso acerca dos modelos a serem implantados, abrindo-se um campo de disputa interno, no âmbito da cultura dominante, que se apresenta heterogênea, veiculando ideais muitas vezes distintos, ainda que, superficialmente, convergissem. Esse aspecto é relevante, pois tendemos a compreender a cultura dominante como consensual, fixando nosso olhar para os conflitos existentes entre a cultura popular – ou culturas populares, termo usado com frequência no plural para justamente explicitar sua pluralidade de formas – e a cultura erudita – essa raramente pluralizada.

De fato, estava presente, em ambos os partidos, a predominância da cultura europeia. Contudo, divergiam acerca do modelo – se italiano ou alemão – que, como vimos, muito revelava sobre a relação desses grupos com o passado e com a trajetória da música e do país. Concordavam, ainda, na necessidade de se promover a educação artística do povo, contrastando nesse ponto, novamente, quanto ao tipo de música a ser empregado para essa formação, bem como no diagnóstico que realizavam acerca do problema – para os wagneristas, o problema se encontrava também na preferência do público pela ópera italiana e pelos cantores. Expressavam, pois, os contrastes e ambiguidades percebidos no âmbito político e social, nos discursos difusos acerca do passado e do futuro, do otimismo e da frustração, que marcaram esse período da história do país.

Mas não somente isso. Está expressa nos discursos de ambos os lados a questão da modernidade, concebida como um valor praticamente inquestionável pela elite que

¹⁴³ Idem.

formulava esses ideais. A ideia do moderno, caminhando ao passo do progresso, apresentava-se no ambiente musical em cores próprias, mas compartilhando aspectos que pertenciam ao contexto mais amplo, que teria como materialização as reformas empreendidas na capital brasileira na gestão Rodrigues Alves, comandadas, no que tange às obras relativas à cidade especificamente, pelo prefeito Pereira Passos. O atraso seria, então, identificado com as ruas estreitas de uma cidade que conservava, até princípios do século XX, conformações de seus tempos de colônia. Eram os cortiços, que concentravam um tipo de população que maculava a imagem da cidade e ainda a contaminava com doenças, fazendo lembrar o recente passado escravocrata. Nesse meio, proliferava-se uma cultura e um estilo musical que deveria, igualmente, ser condenado ao esquecimento, se o país e seu povo pretendessem modernizar-se e civilizar-se. Os espaços que foram demolidos representavam, ao contrário do sentido de presentificação de uma ausência, a permanência de um passado que não se queria fazer ausente, mas que deveria ser superado e, sobretudo, esquecido. O imaginário social carioca estava, dessa forma, imerso na dicotomia novo/velho, antigo/moderno, atingindo várias esferas da vida, fosse na economia, na política, nos costumes, nos teatros... Dessa forma, o embate entre wagneristas e italianistas também adquiriram colorações relativas ao modelo de modernidade que se pretendia introduzir. Respectivamente, o novo totalmente novo, ou um novo que se aceitava como continuidade do passado, que o superava, no ritmo do progresso.

Conclusão

Na presente pesquisa, buscamos compreender a ópera partindo da premissa de que os grupos que frequentavam as temporadas líricas, para apreciá-las ou censurá-las, atribuíam a ela valores simbólicos, que assumiam diferentes representações. Com base nos textos extraídos dos jornais e revistas da época, elaborados por críticos que atuavam como intelectuais, ou seja, interpretando e divulgando representações acerca da sociedade e de seu contexto, analisamos os diversos significados da ópera para a sociedade carioca do período da *belle époque*. A partir desse mesmo corpus documental, extraímos informações, compilamos e organizamos dados acerca do repertório, dos artistas, empresários, críticos e público, constituindo um grande acervo que nos auxiliou no processo de formulação de questões e, finalmente, a algumas respostas.

Nossa primeira premissa, norteadora da longa explanação e argumentação aqui apresentada, foi confirmada. Ademais, ao destrincharmos as várias representações elaboradas pelos diversos grupos que a ela tinham acesso e a ela atribuíam valor, percebemos a intrínseca relação dessa forma artística com o projeto de civilização intentado naquele momento histórico. Nos discursos dos críticos, ainda que tomados por diferentes pontos de vista, transparece a perspectiva da modernização do Brasil, que entrava em seu período republicano, movido – ou empurrado – pelos ventos do progresso. O discurso sobre a ópera, nesse contexto, trazia em seu âmago as contradições e contrastes verificados pela historiografia em outros setores da vida social, como na economia, na política e nas relações entre as várias classes ou grupos sociais. Assim, está colocada a necessidade de educação artística e a modelação do gosto, com o intuito de europeizar a sociedade e dissimular, escamotear ou apagar aspectos da cultura urbana, popular, que evidenciava, sob o ponto de vista dos críticos, os sinais de barbárie, de atraso, que pretendia-se suplantar com os novos ares. Alguns críticos e intelectuais da música iam ainda mais longe, procurando traçar o moderno às custas da demolição de antigas práticas e tradições, como a preferência pela ópera italiana, da mesma forma que fizeram Rodrigues Alves e Pereira Passos e sua política urbana do “bota abaixo”.

Como elemento de cultura, pleno de significados, a ópera consistiu em representação que poderiam contribuir na formação de uma identidade nacional, uma vez vinculada a um projeto civilizador. Abaixo, porém, da forjada unidade nacional,

uma série de outras identidades afluíam e se firmavam, servindo-se igualmente da arte como representação coletiva. Dessa forma, ela compunha identidades sociais, quando interpretada como uma manifestação artística relacionada a diferentes grupos sociais, que se sentiam parte do mundo moderno o frequentar espetáculos líricos.

A ópera era, portanto, veiculadora de códigos múltiplos, compartilhados e compreendidos coletivamente e, por isso, parte dos imaginários sociais que se conformavam ou se resignificavam naquele momento, auxiliando na difusão de valores e dando sentido aos conceitos a ela relacionados, como modernidade, gosto, arte, progresso etc.

Atuava também, além do aspecto abstrato do imaginário social, no lado material. Não podemos deixar de considerar que ela consistia, igualmente, em fonte de renda àqueles que dela dependiam para sobreviver. Era a chance de se destacar no mundo artístico, despontando em uma carreira que poderia proporcionar uma vida de fama e vantagens, transmutando-se em um longínquo sonho de glória para a maioria dos artistas. Atenuava, em certa medida, como espetáculo e divertimento, o cotidiano dos cariocas que possuíam alguma condição financeira de frequentar as temporadas líricas. Era ainda ponto de encontro e espaço de afirmação de posição social, em uma sociedade altamente segmentada, que espelhava nos teatros as diferenças sociais vistas no dia-a-dia.

Assim, percebo que, como um elemento cultural, representação e prática, a ópera compreendia um sistema de significações, socialmente e historicamente constituído, com capacidade de se resignificar e servir aos mais diversos propósitos. Não podemos nos esquecer de que ela chegara ao país ainda nos tempos da colônia, servindo aos ritos da corte no decorrer do século XIX, atravessando diferentes momentos e experimentando novos sentidos. Os discursos das fontes demonstram claramente esse movimento, ora buscando no passado um ideal, ora tentando vislumbrar o reflexo francês se delinear difusamente nos contornos modernos da renovada capital e seu novo teatro. A República e os valores científicos racionalistas, que marcaram a virada do século XIX para o XX, podem ser projetados na ópera wagneriana, síntese da modernidade pretendida, que contrastava com a teimosa persistência do gosto italianizado do público carioca, o passado no presente.

Assim, a ópera pode ser ao mesmo tempo entendida como símbolo da continuidade de tradições inventadas e estabelecidas durante o período monárquico, incorporadas e resignificadas pelos ideais republicanos. Consistia, pois, em metáfora

da própria República que então se estabelecia: um novo que se quer sobrepor ao velho e ultrapassado, sem se constituir em uma novidade propriamente dita. Confirmamos, por meio dela, a ambiguidade que caracterizou o período. Pretendia-se uma modernização de fachada, que visava mais à aparência do que à transformação das estruturas em que se estabelecia a conformação social.

A reforma urbana promovida na capital republicana materializou em todos os sentidos a ideia de modernidade que estava em vias de se implantar. Permitia a remodelação da cidade, com a abertura de largas avenidas que possibilitavam o desfrute do espaço urbano, acompanhando o modismo dos *flâneurs* parisienses, ao mesmo tempo em que empurrava para as margens – ou para os morros – toda a população empobrecida que vivia até então nos cortiços localizados no centro da cidade. Tornar moderno, dessa forma, significava esquecer e ocultar o passado colonial, escravista, sem abrir mão das benesses que a mão de obra barata e oprimida proporcionava aos endinheirados. É importante destacar, que os planos de levar a ópera para a população excluía de seu campo os operários, os ex-escravos, os empregados domésticos, ou seja, aqueles que se encontravam à margem do mundo do trabalho e da sociedade de maneira geral. Como representação da modernidade, a ópera compreendia os valores europeus, letrados, cultos, ou seja, plenos do que se considerava como erudição e cultura, visando suplantar a cultura popular urbana, que trazia em seu âmago a cultura das ruas, dos negros, sua sensualidade e sua afronta aos padrões morais que a elite tentava impor.

A ópera tem suas nuances envoltas em um campo de disputas e conflitos. Expressão da cultura europeia, elitista, letrada, ela foi adotada como arma de combate contra as manifestações da cultura popular urbana, em que era acentuada a presença da mestiçagem, dos batuques, da sensualidade, que exprimia o passado escravocrata, a música primitiva e rítmica e a ausência de moral, respectivamente. Mesmo assim, ainda que vinculada a uma cultura dominante, não possuía de forma alguma seu espaço na sociedade assegurado. Era preciso convencer leitores sobre a sua importância. Era preciso levar mais povo aos teatros para que adquirissem um “gosto refinado”. Era preciso impulsionar a modernização de um país que estava fadado, de acordo com as teorias científicas da época, ao fracasso ou, no mínimo, à tutela cultural da Civilização (com letra maiúscula, conforme se referiam à Europa os intelectuais da época).

Por isso, buscamos compreendê-la para além da perspectiva comum de que ela consistia em uma arte da elite e para elite. Mesmo assim, ela conformava alguns lugares na sociedade, estabelecia os espaços reservados a cada grupo social. A alta aristocracia

e alta burguesia carioca ocupavam, primordialmente, os camarotes. A classe média assistia aos espetáculos das cadeiras de segunda classe ou, mais frequentemente, das galerias. À massa populacional, cada vez mais alijada de participação da modernidade introduzida compulsoriamente, restava ouvir alguns acordes distantes e distorcidos do “camarote dos pobres”, ou seja, da rua, e acompanhar o cortejo dos carros particulares e “ceroulas”, bondes enjambrados com assentos revestidos em tecido branco, reservados ao público do Lyrico, em seus trajes de gala. Certamente, a depender do teatro, esses lugares poderiam ser trocados, mas de modo geral, podemos exprimir um pouco dessa divisão pelo que ocorria em relação às grandes companhias líricas que se prestavam a apresentar óperas nos principais teatros da cidade. Destarte, as récitas de ópera repetiam no ambiente interno dos teatros as divisões sociais existentes na sociedade e cuja mobilidade era extremamente limitada, como mencionou Lima Barreto em um conto: de estudante das escolas superiores que se acomodava nas galerias, a um lugar nas cadeiras, ou seja, em uma classe média um pouco mais privilegiada, em decorrência da formação em nível superior, formação esta ainda muito específica e acessível a um segmento pequeno da população.

Buscamos nos jornais e revistas em circulação na capital federal da época as respostas para nossas indagações sobre a importância atribuída à ópera no período da *belle époque* fluminense e alcançamos resultados que nos surpreenderam. Os periódicos abordavam os mais diversos aspectos relativos a esse gênero músico-teatral, o que reforçou nossa percepção acerca das próprias perspectivas políticas, econômicas e sociais que se colocavam com a instauração de um novo regime político. Foi possível, além disso, ter uma compreensão clara acerca do funcionamento das companhias. A grande maioria delas era recrutada na Itália, por um empresário. Contava, na maioria das vezes, com artistas de segunda linha ou em início de carreira, que se encontravam disponíveis no abundante mercado de cantores italiano. Cobravam valores razoáveis e se dispunham a atravessar o Atlântico, correndo os riscos que circundavam esse tipo de empreitada. Tomando o total de artistas líricos que passaram pelo Rio de Janeiro na época, poucos foram, de fato, os grandes nomes que passaram pelos palcos da capital brasileira.

Quanto ao repertório, ainda que os críticos mais vanguardistas buscassem incentivar seu incremento com peças wagnerianas, as imposições das editoras italianas, o interesse do empresário em obter lucro – por menor que fosse – e o gosto geral do público mantinha a tradição de temporadas repletas de óperas italianas, especialmente

aquelas mais antigas, que dependiam de menos recursos financeiros para a montagem e, portanto, ficavam ao alcance dos modestos bolsos cariocas. Os empresários que ousaram propor algo muito diferente do que o grande público esperava das companhias líricas, ainda que fossem muito elogiados e encorajados, terminavam fatalmente amargando prejuízos. As perdas financeiras eram os principais motivos que levavam empresários a fugir, abandonando os artistas à sua sorte. Não deixemos de ressaltar o caso único e dramático de Marino Mancinelli, que preferiu, parafraseando Machado de Assis, a bala ao pacote.

Para a maioria do público, a ópera consistia em um divertimento caro e por vezes enfadonho. Para desespero daqueles que queriam ver o gosto musical se aprimorar, o grande público era suscetível ao apelo dos espetáculos de gêneros considerados menores, causas da depravação do gosto e da crise teatral. Outra parcela da audiência, aquela que ficava em seus camarotes, à vista dos colunistas dos jornais, iam ao teatro, sobretudo, para serem vistos. Para esses, a ópera consistia em parte do rito social que deveriam praticar. Era, ainda, local de encontro, onde se estabeleciam negócios e se conversava sobre política. A fidelidade aos espetáculos líricos ficava com o pequeno número de diletantes, amantes da ópera, e que nem sempre possuíam condições financeiras para presenciar as temporadas.

A partir da identificação do fluxo das companhias de ópera, que provinham, quase sempre da Itália, constatamos que as conexões estabelecidas entre diferentes países estavam mais bem organizadas do que imaginamos a princípio, de forma que podemos afirmar que indústria da ópera já compreendia um mercado globalizado. Com o pretexto de se saber o que acontecia no mundo operístico, as informações vinham dos mais diferentes cantos do país e do mundo, estabelecendo aos leitores, numa época em que as telecomunicações começavam a despontar, uma ideia do que era moda no restante do planeta em questão de música. Todo esse contexto de inovações tecnológicas que aproximavam as distâncias deve ser compreendido no escopo das perspectivas abertas por um novo regime político que acompanhava o compasso evolucionista, regendo as perspectivas de futuro daquele momento.

Por fim, no anseio de que esta pesquisa venha a inspirar outras, inventariamos as informações recolhidas das fontes, com vistas a compor um cenário das apresentações operísticas na cidade e tornar pesquisas futuras um pouco menos ásperas, oferecendo aos colegas não um banco de dados acabado, mas um ponto de referência, em que cabem e são bem-vindas colaborações e eventuais correções. Isso porque, apesar de

todo o cuidado e critério que procuramos observar ao desenvolver esse trabalho, consideramos que uma obra historiográfica está sempre aberta a contribuições e críticas.

Os dados aqui apresentados apoiam, com dados objetivos, as conclusões e resultados a que chegamos e descrevemos acima. Por meio dessas informações, agrupadas e organizadas, foi possível perceber, em números (sem pretensões meramente quantitativas, tampouco estatísticas), o espaço da ópera dentre os espetáculos teatrais da cidade, seu funcionamento como empresa – nesse ponto, flertei em certa medida com informações caras à história econômica, como preços de ingressos, cifras envolvidas para a montagem de companhias líricas etc. Não consistindo absolutamente em um fim em si, tais informações nos auxiliaram, como historiadores imbuídos de conceitos e de uma visão embasada na história cultural, a dimensionar e quantificar esse universo, reforçando seu nível de importância. É importante destacar que o campo teórico e metodológico da história cultural permitiu a mim, a partir da perspectiva da cultura e de suas representações, compreender em grande medida os valores que estavam postos naquele momento. Tomando a ópera como objeto de estudo, procurei atravessar questões relativas à organização da sociedade, suas contradições, seus valores. O projeto civilizador, visível sob outros ângulos e explorado de diferentes maneiras pela historiografia, se apresenta também por meio da ópera e da música, o que demonstra a inserção desses aspectos na vida cultural da cidade naquele momento.

Certamente, não parti do zero nessa pesquisa, e meu intuito foi, desde o começo, continuar outras análises já feitas sobre o período, dando minha contribuição à construção da história dos primeiros anos da República. Tenho ciência de que não esgotei todas as possibilidades interpretativas ligadas à ópera, que estavam colocadas naquele momento histórico, tampouco foi esse nosso intuito, que seria por demais ingênuo, pretensioso e irreal. Por isso, espero que essa tese, que aqui encerra seu ciclo, seja exatamente isso: o encerrar de um ciclo e o início de novos.

REFERÊNCIAS

Fontes de Jornais

A Federação, Porto Alegre/RS, 1900.

A Imprensa, Rio de Janeiro, 1911.

A Noite, Rio de Janeiro, 1911, 1920.

A Notícia, Rio de Janeiro, 1896-1913.

Cidade do Rio, Rio de Janeiro, 1893-1898.

Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 1905, 1911, 1913.

Diario de Noticias, Rio de Janeiro, 1890-1892.

Diario do Commercio, Rio de Janeiro, 18 jul. 1891.

Don Quixote, Rio de Janeiro, 1895, 1896, 1897, 1901, 1902.

Gazeta da Tarde, Rio de Janeiro, 29 jul. 1891.

Gazeta de Noticias, Rio de Janeiro, 1889-1912, 1920.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1896, 1905, 1913.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 1889, 1891, 1895, 1897, 1932.

Jornal das Moças, Rio de Janeiro, 1914.

O Dia, Rio de Janeiro, 09 set. 1911.

O Paiz, Rio de Janeiro, 1889 a 1914.

O Pharol, Juiz de Fora/MG, 1903, 1911.

O Século, Rio de Janeiro, 1908, 1911.

O Tempo, Rio de Janeiro, 1891-1894.

O Rio Nu, Rio de Janeiro, 30 ago. 1905.

Fontes de Revistas

A Estação (suplemento litterario), Rio de Janeiro, 1892, 1893, 1895, 1896, 1900.

Almanaque d'O Theatro, Rio de Janeiro, 1907.

A Semana, Rio de Janeiro, 1893.

Fon-Fon, Rio de Janeiro, 1907-1914.

Kósmos, Rio de Janeiro, 1904, 1905.

O Album, Rio de Janeiro, 1893-1894.

O Commentario, Rio de Janeiro, 1903-1906.

O Malho, Rio de Janeiro, 1903, 1905, 1911.

Revista Brasileira, Rio de Janeiro, 1895, 1896, 1897, 1934, 1960.

Revista Illustrada, Rio de Janeiro, 1889, 1890, 1891, 1893, 1895, 1896.

Revista Theatral, Rio de Janeiro, 1894.

Rua do Ouvidor, Rio de Janeiro, 1898, 1899, 1900, 1902, 1903, 1906, 1907, 1909, 1911.

Outras fontes documentais

BRASIL. Decreto n. 847, de 11 de outubro de 1890. Promulga o Código Penal dos Estados Unidos do Brasil. *Coleção de Leis do Brasil - 1890*, Rio de Janeiro, p. 1664, Vol. Fasc. X.

BRASIL. Decreto n. 981, de 08 de novembro de 1890. Approva o Regulamento da Instrução Primária e Secundária no Districto Federal. *Coleção de Leis do Brasil - 1890*, Rio de Janeiro, p. 3474, Vol. Fasc. XI.

REPÚBLICA DOS ESTADOS UNIDOS DO BRAZIL. *Recenseamento do Rio de Janeiro (Districto Federal), realizado em 20 de Setembro de 1906*. Rio de Janeiro: Officina da Estatística, 1907.

Lista de Passageiros em Vapores aportados no porto do Rio de Janeiro

Amazon, 26 jul. 1911.

Amazone, 09 set. 1903.

Aragon, 29 maio 1910.

Araguaya, 12 jul. 1911.

Asturias, 13 jul. 1914.

Avon, 01 jun. 1910.

Brasile, 08 abr. 1906.

Brèsil, 11 set. 1902.
Centro America, 26 jul. 1901.
Chili, 25 jul. 1905.
Città di Genova, 20 jul. 1901.
Città di Milano, 06 out. 1905.
Colombo, 04 jun. 1899.
Darros, 11 jun. 1914.
Duchessa di Genova, 25 jul. 1900.
Duchessa di Genova, 29 jul. 1905.
König Friedrich August, 01 set. 1913.
Las Palmas, 07 abr. 1903.
Manilla, 05 ago. 1902.
Matteo Bruzzo, 17 jun. 1898.
Matteo Bruzzo, 17 out. 1895.
Minas, 12 out. 1902.
Nord America, 29 jun. 1891.
Orcoma, 16 set. 1909.
Pampa, 27 ago. 1908.
Pará, 18 jul. 1910.
Provence, 06 set. 1903.
Rè Umberto, 25 jul. 1904.
Rè Umberto, 28 jul. 1903.
Rio Amazonas, 08 nov. 1904.
Savoia, 30 mar. 1907.
Umbria, 18 maio 1910.
Vittoria, 05 jul. 1893.
Vittoria, 22 jul. 1892.
Vittoria, 23 jul. 1893.

Arquivos consultados online

Arquivo Nacional: <http://sian.an.gov.br/sianex/consulta/login.asp>

Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional: <http://bndigital.bn.br/hemeroteca-digital/>

La casa della musica: informações sobre apresentações de ópera do Teatro Regio de Parma, de 1829 a 2001: <http://www.lacasadellamusica.it/>

Arquivo histórico do teatro Colón, de Buenos Aires, Argentina: banco de dados sobre as temporadas líricas do teatro Colón desde sua inauguração em 1808, contendo repertório, artistas, fotografias etc: <http://www.operas-colon.com.ar/>

Arquivos de cantores antigos elaborados por colecionadores de gravações antigas:
<http://www.lavoceantica.it/>
<http://forgottenoperasingers.blogspot.com.br/>

Arquivo histórico do Metropolitan Opera House, de New York, Estados Unidos:
<http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>

Arquivo histórico do Teatro Municipal de Santiago, de Santiago, Chile:
http://www.centrodae.cl/wp_cdae/

Biblioteca Nacional de Portugal – Biblioteca Nacional Digital: <http://www.bnportugal.pt/>

Centro Técnico de Artes Cênicas – CTAC/FUNARTE/Ministério da Cultura:
www.ctac.gov.br/centrohistorico/pesquisaTeatros.asp

ImagineRio.org: Mapas interativos da evolução urbanística da cidade do Rio de Janeiro.
<http://imagerio.org/#1500/15/-22.90460142541438/-43.191890716552734>

Obras Literárias

ASSIS, M. *Obra completa de Machado de Assis*. v. III. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

BARRETO, L. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. 10. ed. São Paulo: Atica, 2002.

_____. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Ática, 1997.

EDMUNDO, L. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. V. 1. Brasília: Senado Federal, 2009.

HUGO, V. *Os miseráveis*. V. 2. São Paulo: Martin Claret, 2007.

PEDERNEIRAS, R. *Scenas da vida carioca: caricaturas de Raul*. Rio de Janeiro: Segundo Album, 1935.

RIO, J. do. *O Theatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1913.

Obras acadêmicas

ABBATE, C.; PARKER, R. *Uma história da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ABREU, M. Histórias musicais da Primeira República. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 13, n. 22, p. 71-83, jan./jun. 2011.

ANDERSON, B. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, C. L. B. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013.

ANDRADE, M. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília, INL, 1972.

AZEVEDO, A. N. A reforma Pereira Passos: uma tentativa de integração urbana. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 10, p. 39-79, mai./ago. 2003.

_____. A Reforma urbana do Rio de Janeiro pelo Presidente Rodrigues Alves: o progresso como forma de legitimação política. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1300854212_ARQUIVO_ComunicacaodeAndreAzevedoparanapuh2011.pdf>. Acessado em 27 de agosto de 2013.

AZEVEDO, E.; CANO, J.; CUNHA, M. C. P.; CHALHOUB, S. (orgs). *Trabalhadores na cidade: cotidiano e cultura no Rio de Janeiro e em São Paulo, séculos XIX e XX*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

BACZKO, B. Imaginação social. In.; *Enciclopedia Einaudi*. V. 5. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1985.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4. ed. São Paulo: Hucitec / Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.

BARBOSA, M. *História cultural da imprensa: Brasil – 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BAUDELAIRE, C. *Richard Wagner e Tannhäuser em Paris*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Obras escolhidas, v. 1. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Paris, capital do século XIX. In.: KOTHE, F. R. (org.). *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985, p. 30-43.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BLANNING, T. *O triunfo da música: a ascensão dos compositores, dos músicos e de sua arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BLOCH, M. *Apologia da história ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BOURDIEU, P. *A distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURNE, J. *Ópera: los grandes compositores y sus obras maestras*. Barcelona: Blume, 2009.

BRANDÃO, J. M. Ópera no Brasil: um panorama histórico. *Revista Música Hodie*. Goiânia, v. 12, p. 31-47, 2012.

BRITO, M. C. Breve panorâmica da ópera em Portugal no século XVIII. In: I ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA. Juiz de Fora: UFJF, 1995, p.97-108.

_____. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. New York: Cambridge University Press, 1989.

BUDASZ, R. Do libreto ao cordel. *Pesquisa na Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2010, p. 117-129.

BURKE, P. *A Escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Editora da UNESP, 1992.

_____. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CAPELATO, M. H. R. *Imprensa e história do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto/Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

CARDOSO, A. *A música na Corte de D. João VI, 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARDOSO, L. A. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. São Paulo: 2006. 375 f. Tese (Doutorado em História Social – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo).

CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CENNI, F. *Italianos no Brasil: “andiamo in ‘Merica...”*. São Paulo: Martins Editora, sd.

CERTEAU, M. *A cultura no plural*. 4. ed. Campinas: Papirus, 2005.

_____. *A escrita da história*. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

CHALHOUB, S.; NEVES, M. S.; PEREIRA, L. A. M. (orgs.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

CHALHOUB, S. *Cidade febril: cortiços e epidemias na corte imperial*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 2. ed. São Paulo: Unicamp, 2001.

_____. *Visões da liberdade: uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CHARTIER, R. *A história cultural: entre práticas e representações*. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.

_____. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI e XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

_____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*. São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, 1991.

CHAVES JUNIOR, E. B. *Wagner e o Brasil*. Rio de Janeiro: Emebê, 1976.

COELHO, L. M. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. *A ópera na França*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COSTA, A. M. da; SCHWARCZ, L. M. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COSTA, C. B.; MACHADO, M. C. T. (orgs.). *História & Literatura: identidades e fronteiras*. Uberlândia: UdUFU, 2006.

COSTA, E. V. *Da Monarquia à República: momentos decisivos*. 9. ed. São Paulo: UNESP, 2010.

COUTINHO, J. A. Um projeto de renovação teatral: o Festival do Centro Artístico e o teatro amador em 1898. Monografia (Licenciatura em Letras – Português). Universidade Estadual de Campinas. Orientador: Dra. Orna Messer Levin. Campinas, 2009.

CRANMER, D. (coord). *Marcos Portugal: uma reavaliação*. Lisboa: Colibri, 2012.

_____. Opera in Portugal or Portuguese Opera? Is there such thing as Portuguese Opera? *The Musical Times*. Londres, v. 135, n. 1821, p. 692-696, nov. 1994.

DE CANDÉ, R. *História universal da música*. 2. ed. v. 2. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

DELANEZE, Taís. As Reformas educacionais de Benjamim Constant (1890-1891) de Francisco Campos (1930- 1932): o projeto educacional das elites republicanas. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de São Carlos. Orientador: Dr. Amarílio Ferreira Júnior. São Carlos, 2007.

DE LUCA, T. R. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, C. B. (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005, p. 111-153.

DIAS, J. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

DUMESNIL, R. *L'opéra et l'opéra-comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

ELEUTÉRIO, M. L. Imprensa a serviço do progresso. In: MARTINS, A. L.; DE LUCA, T. R. (Org.). *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008, p. 83-102.

ELIAS, N. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, 2v.

_____. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ENGEL, M. G.; SOUZA, F. F.; GUERELLUS, N. S. (orgs.). *Os intelectuais e a imprensa*. Rio de Janeiro: Mauad X/Faperj, 2015.

FAGUNDES, L. P. A crítica musical de Oscar Guanabarro nas páginas da imprensa carioca (1916-1919). XXIX SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2017, Brasília. *Anais do XXIX Simpósio Nacional de História – Contra preconceitos: história e democracia*. Brasília: UnB, 2017, disponível em <<http://www.snh2017.anpuh.org/site/anais#L>>. Acesso em 22 set. 2017.

FEIJÃO, R. *Moda e modernidade na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: Estação das Letras, 2011.

FERREIRA, E. F. C. Entre a plateia e o tablado: Machado de Assis, crítico teatral. *Aletria*. Belo Horizonte, v. 7, p. 58-68, 2000.

FERREIRA, L. C. S. A imprensa e a ópera italiana nos primeiros anos da república (Rio de Janeiro – 1889-1898). VII SIMPÓSIO DE HISTÓRIA CULTURAL, 2014, São Paulo. *Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural – Escrita, circulação, leituras e recepções*. São Paulo: USP, 2015, disponível em <<http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Liliane%20Carneiro%20dos%20Santos%20Ferreira.pdf>>. Acesso em 16 mar. 2015.

_____. A ópera no Rio de Janeiro do início da República: reflexões sobre seus múltiplos significados e possibilidades de abordagem histórica. XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis: UFSC/UFPA, 2015, disponível em <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1438867555_ARQUIVO_Artigo.pdf>. Acesso em 04 mar. 2017.

FREIRE, V. L. B. Óperas e Mágicas em Teatros e Salões no Rio de Janeiro – final do século XIX, início do século XX. *Latin American Music Review*. Austin, v. 25, n. 1, p. 100-115, 2004.

_____. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

GINZBURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GLEDSON, J. *Machado de Assis: ficção e história*. 2. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

GRANGEIA, F. A. G. Oscar Guanabara e a crítica de arte periódica no Brasil. I ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS, 2004, Campinas. *Revisão Historiográfica: O Estado da Questão*. Campinas: Unicamp, 2004, p. 215-222.

GROUT, D. J. et al. *História da música ocidental*. 5. ed. Lisboa: Gradiva, 2011.

GROVE, G. *Dicionário Grove de Música*. Edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

GUINSBURG, J.; PATRIOTA, R. *Teatro brasileiro: ideias de uma história*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HALL, S. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Apicuri, 2016.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HELIODORA, B.; DEL RIOS, J.; MAGALDI, S. *A função da crítica*. São Paulo: Giostri, 2014.

HOBSBAWM, E.; RANGER, T. (orgs). *A invenção das tradições*. 3. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HOBSBAWM, E. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HUEBNER, S. *French opera at the fin de siècle: Wagnerism, Nationalism and Style*. New York: Oxford University Press, 1999.

HUNT, L. *A nova história cultural*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

JAGUARIBE, B. Imaginando a “cidade maravilhosa”: modernidade, espetáculo e espaços urbanos. *Revista Famecos – mídias, cultura e tecnologia*. v. 18, n. 2, p. 327-347, Porto Alegre, mai./ago. 2011.

KOBBÉ, G. *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KÜHL, P. M. *Cronologia da ópera no Brasil – Século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: CEPAB, 2003.

_____. Ópera e celebração: os espetáculos da corte portuguesa no Brasil. *Acervo*. v. 21, n. 1, Rio de Janeiro, p. 97-114, jan./jun. 2008.

LE GOFF, J. *História e memória*. 4. ed. Campinas: Unicamp, 1996.

LIMA, E.; LACROIX, N. Théâtre et société dans la région du Minas au Brésil: un public métis pour les salles de spectacle. *Canadian Journal of History/Annales canadiennes d'histoire*. Toronto, v. XVII, p. 25-51, spring/summer 2007.

MACY, L. (Ed.). *The Grove Book of opera singers*. New York: Oxford University Press, 2008.

MAGALDI, C. *Music in Imperial Rio de Janeiro: European culture in a tropical milieu*. Lanham/Maryland: The Scarecrow Press, 2004.

MAINENTE, R. A. *Música e civilização: a atividade musical no Rio de Janeiro oitocentista (1808-1863)*. São Paulo: Alameda, 2016.

MALERBA, J. The new style: etiquette during the exile of the Portuguese court in Rio de Janeiro (1808-1821). In.: LANDINI, T. S.; DÉPELTEAU, F. *Norbert Elias and empirical research*. New York: Palgrave Macmillan, 2014, p. 125-159.

MALLACH, A. *The Autumn of Italian opera: from verismo to modernism, 1890-1915*. Boston: Northeastern University Press, 2007.

MANGINI, M. M.; ANDRADA E SILVA, M. A. Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã. *Opus*. São Paulo, v. 19, n. 2, p. 209-222, dez. 2013.

MARTINS, E. R. Cultura, história, cultura histórica. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 14, n. 25, p. 61-79, jul-dez. 2012.

MAYER, A. J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

MONTEIRO, M. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808 – 1821*. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2008.

MORAES, J. G. V. de. *Cidade e cultura urbana na Primeira República*. 6. ed. São Paulo: Atual, 2001.

MORAES, J. G.; SALIBA, E. T. (org). *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

MUNIZ, D. C. G. O império, o piano e o ensino da “miserável música” em Minas Gerais do século XIX. In.: COSTA, C. B. da; MACHADO, M. S. K. (orgs.). *Imaginário e história*. Brasília: Paralelo 15/São Paulo: Marco Zero, 1999, p. 129-150.

NEEDELL, J. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1993.

OSBOURNE, C. *Dicionário de ópera*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

PACHECO, A. J. V. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

PALMA, D. Gramofones e *Gadgets* para os lares do Brasil: consumo, cultura e tecnicismo na Revista O Echo (1902-1918). *Projeto História – Música e Artes*. São Paulo, n. 43, p. 249-272, jul.-dez. 2011.

PASSAMAE, M. A. dos R. V. *Oscar Guanabario e sua produção crítica de 1922*. Rio de Janeiro, 2013. 130p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2013.

PEREIRA, A. R. Os afetos do intelectual romântico nas notas de um pianista: Louis Moreau Gottschalk na Corte Imperial. XXVIII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 2015, Florianópolis. *Anais do XXVIII Simpósio Nacional de História – Lugares dos historiadores: velhos e novos desafios*. Florianópolis: UFSC/UDESC, 2015, disponível em <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1433816370_ARQUIVO_2015ANPUHA_snotasdeumpianistaAvelino.pdf>. Acesso em 04 mar. 2017.

_____. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República Musical*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2007.

_____. Uma República musical: música, política e sociabilidade no Rio de Janeiro oitocentista (1882-1899). XXVII SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Natal, 2013. *Conhecimento histórico e diálogo social*. Natal, jun. 2013. Disponível em <http://www.snh2013.anpuh.org/resources/anais/27/1364696506_ARQUIVO_UmaRepublicaMusical-AvelinoRomero.pdf>, Acessado em 25 abr. 2015.

PESAVENTO, S. J. *História & História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

_____. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 15, n. 29, p. 9-27, 1995.

_____. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano* – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. Porto Alegre: UFRGS, 1999.

PRADO, D. A. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 2008.

PROST, A. *Doze lições sobre a história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

RAGO, M. Cultura feminina e tradição literária no Brasil (1900-1932). Disponível em <http://historiacultural.mpbnet.com.br/artigos.genero/margareth/RAGO_Margareth-cultura_feminina_e_tradicao_literaria.pdf>. Acessado em 26 de abril de 2013.

RESENDE, M. E. L. O processo político na Primeira República e o liberalismo oligárquico. In: FERREIRA, J. & DELGADO, L. A. N. (Orgs.). *O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 89-120. (O Brasil Republicano; v. 1)

REVEL, J. *Proposições: ensaios de história e historiografia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

RIOUX, J-P.; SIRINELLI, J-F. (dir.). *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998.

ROSSELLI, J. *The opera industry in Italy from Cimarosa to Verdi: the role of the Impresario*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

_____. *Singers of Italian opera: the history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1995.

SADIE, S. (ed.). *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

SAMPAIO, J. L. (org). *Ópera à brasileira*. São Paulo: Algor, 2009.

SANGUINETTI, H. El arte lírico y la sociedad porteña. In.: VÁZQUEZ-RIAL, H. (dir.). *Buenos Aires 1880-1930: la capital de un imperio imaginario*. Madrid: Alianza Editorial, 1996, p. 394-413.

SCHEFFEL, M. V. Ópera ou circo? Teatro e atraso cultural na visão de Lima Barreto. *Crítica cultural*. Palhoça, v. 6, n. 1, p. 183-201, jan.-jul. 2011.

SCHWARCZ, L. M. (coord.) *A abertura para o mundo: 1889-1930*. História do Brasil Nação: 1808-2010. v. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

SCHWARCZ, L. M. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEVCENKO, N. *A revolta da vacina: mentes insanas em corpos rebeldes*. São Paulo: Cosacnaify, 2010.

_____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In.: NOVAIS, F. A. (coord.) *História da vida privada no Brasil*. v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA, J. G. *Profusão de luzes: os concertos nos clubes musicais e no Conservatório de Música no Império*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2007.

SILVA, L. *História do teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Gráfico do Ministério da Educação e Saúde, 1938.

SILVA, L. S.; SCANDAROLLI, D. O bel canto e seus espaços. VI EHA – ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE – UNICAMP, 2010, Campinas. *Ata do VI Encontro de História da Arte – História da Arte e suas Fronteiras*. Campinas, Unicamp, 2010, disponível em <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2010/atasVIEHA.pdf>>. Acesso em 27 set. 2017.

SILVA, M. P. Os desdobramentos geo-culturais provenientes da organização sócio-espacial na cidade do Rio de Janeiro do início do século XX. Disponível em <<http://www.rc.unesp.br/igce/simpgeo/675-689marcelo.pdf>>. Acessado em 26 de abril de 2013.

SILVA, T. T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

SIMEONE, A. Teatro Municipal do Rio de Janeiro: uma leitura representativa da cidade. 6TH IBEROAMERICAN CONGRESS OF DIGITAL GRAPHICS, Caracas, 2002. *Proceedings of the 6th Iberoamerican Congress of Digital Graphics*. Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2002, p. 67-70.

SODRÉ, N. W. *História da imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SQUEFF, E.; WISNIK, J. M. *O nacional e o popular na cultura brasileira - música*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 2004.

TINHORÃO, J. R. *A música popular no romance brasileiro*. Vol. I: séculos XVIII e XIX. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

TOELLE, J. Opera as business? From impresario to the publishing industry. *Journal of Modern Italian Studies*. p. 448-459, 17 jul. 2012.

VAINFAS, R. (dir). *Dicionário do Brasil Imperial (1822-1889)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

VERMES, M. A cena musical do Rio de Janeiro, 1890-1920. XXVI SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, São Paulo, 2011. *Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH*. São Paulo, jul. 2011. Disponível em <http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1308164929_ARQUIVO_MonicaVermes-ANPUH2011.pdf>, Acessado em 24 abr. 2015.

VIEIRA, F. *Palco e picadeiro: o Theatro Lyrico*. Rio de Janeiro: 19 Design e Editora, 2015.

VOLPE, M. A. José Rodrigues Barbosa: questões identitárias na crítica musical. *Brasiliana*. p. 2-9, jun. 2007.

_____. A teoria da obnubilação brasílica na história da música brasileira: Renato Almeida e “A Sinfonia da Terra”. *Música em perspectiva*. Curitiba, v. 1, n. 1, p. 58-71, mar. 2008.

VOLPE, M. A. (org.) *Atualidade da ópera*. Rio de Janeiro: Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música/UFRJ, 2012.

WEBER, M. A objetividade do conhecimento nas Ciências Sociais. In.: COHN, G. (org.); FERNANDES, F. (coord.). *Weber*. São Paulo: Ática, 2003, p. 79-127.

WILLIAMS, R. *Cultura*. São Paulo: Paz e Terra, 2011.

ZELECHOW, B. The Opera: the meeting of popular and elite culture in the nineteenth century. *Journal of Popular Culture*. v. 25, p. 91-97, 1991.

ANEXOS

Anexo I

Lista das óperas apresentadas no Rio de Janeiro (1889 a 1914)

Opera	Compositor	Libreto	Ano Estreia	Nacionalidade
Abul	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	1913	Brasileira
Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Antonio Ghislanzoni (1824-1893)	1871	Italiana
Amica	Pietro Mascagni (1863-1945)	Paul Bérel	1905	Italiana
Andrea Chénier	Umberto Giordano (1867-1948)	Luigi Illica (1857-1919)	1896	Italiana
Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Coelho Neto	1898	Brasileira
A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Henrique Lopes de Mendonça (1856-1931)	1899	Portuguesa
Boris Godunov	Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881)	Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881)	1868	Russa
Bug-Jargal	José Candido de Gama Malcher (1853-1921)		1890	Brasileira
Carmela	José de Araujo Vianna (1871-1916)		1902	Brasileira
Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Henri Meilhac e Ludovic Halévy	1875	Francesa
Carmosina	João Gomes de Araujo (1846-1943)	Antonio Ghislanzoni (1824-1893)	1888	Brasileira
Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci	1890	Italiana
Colombo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Albino Falanca	1892	Brasileira
Conchita	Riccardo Zandonai (1883-1944)	Maurice Vaucaire	1911	Italiana
Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Mario Canti	1891	Brasileira
Christo alla Festa di Purim	Giovanni Giannetti (1869-1934)	Achille Bovio	1904	Italiana
Die Meistersinger von Nürnberg	Richard Wagner (1813-1883)	Richard Wagner (1813-1883)	1868	Alemã
Die Walküre	Richard Wagner (1813-1883)	Richard Wagner (1813-1883)	1870	Alemã
Dona Branca	Alfredo Keil (1850-1907)	César Féreal	1883	Portuguesa

Opera	Compositor	Libreto	Ano Estreia	Nacionalidade
Don Carlos	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Camille du Locle (1832-1903) e Joseph Méri (1797-1866)	1867	Italiana
Don Pasquale	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Giovanni Ruffini e Gaetano Donizetti (1797-1848)	1843	Italiana
Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Francesco Maria Piave	1844	Italiana
Ero e Leandro	Luigi Mancinelli (1848-1921)	Arrigo Boito (1842-1918)	1896	Italiana
Estella	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)		1900	Brasileira
Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Arrigo Boito (1842-1918)	1893	Italiana
Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Jules Barbier e Michel Carré	1859	Francesa
Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Arturo Colautti	1898	Italiana
Fosca	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Antonio Ghislanzoni (1824-1893)	1873	Brasileira
Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Eugène Scribe	1830	Francesa
Germania	Alberto Franchetti (1860-1942)	Luigi Illica (1857-1919)	1902	Italiana
Giulietta e Romeo	Nicola Vaccaj (1790-1848)	Felice Romani	1825	Italiana
Guglielmo Ratcliff	Pietro Mascagni (1863-1945)	Andrea Maffei	1895	Italiana
Hamlet	Ambroise Thomas (1811-1896)	Jules Barbier e Michel Carré	1868	Francesa
Hänsel und Gretel	Engelbert Humperdinck (1854-1921)	Adelheid Wette	1893	Alemã
I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Carlo Pepoli	1835	Italiana
Il Barbiere di Siviglia	Giovanni Paisiello (1740-1816)	Giuseppe Petrosellini (1727-1797)	1782	Italiana
Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Cesare Sterbini	1816	Italiana
Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Antonio Scalvini e Carlo D'Ormeville	1870	Brasileira
Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Salvadore Cammarano (1801-1852)	1853	Italiana
Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Luigi Illica (1857-1919)	1898	Italiana
Isabeau	Pietro Mascagni (1863-1945)	Luigi Illica (1857-1919)	1911	Italiana
Jupyra	Antonio Francisco Braga (1868-1945)	Luiz Gastão D'Escragnolle Dória	1900	Brasileira
La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Luigi Illica e Giuseppe Giacosa	1896	Italiana
La Bohème	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	1897	Italiana

Opera	Compositor	Libreto	Ano Estreia	Nacionalidade
La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Hector Berlioz (1803-1869)	1893	Francesa
La Dolores	Tomás Bretón (1850-1923)	Tomás Bretón (1850-1923)	1895	Espanhola
La Fanciulla del West	Giacomo Puccini (1858-1924)	Guelfo Civinini e Carlo Zangarini	1910	Italiana
La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Alphonse Royer e Gustave Vaez	1840	Italiana
La Fille du Régiment	Gaetano Donizetti (1797-1848)	J. H. Vernoy de Saint-Georges e F. Bayard	1840	Italiana
La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Francesco Maria Piave	1862	Italiana
La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Arrigo Boito (1842-1918)	1876	Italiana
Lakmé	Léo Delibes (1836-1891)	Edmont Gondinet e Philippe Gille	1883	Francesa
La Navarraise	Jules Massenet (1842-1912)	Jules Claretie e Henri Cain	1894	Francesa
La Serva Padrona	Giovanni Pergolesi (1710-1736)	Gennaro Antonio Federico	1733	Italiana
La Sonnambula	Vincenzo Bellini (1801-1835)	Felice Romani	1831	Italiana
La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Francesco Maria Piave	1853	Italiana
La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	Luigi Illica (1857-1919)	1892	Italiana
L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Eugène Scribe	1865	Francesa
L'Amico Fritz	Pietro Mascagni (1863-1945)	P. Suardon e Giovanni Targioni-Tozzetti	1891	Italiana
L'ébréa (La Juive)	Jacques François Halévy (1799-1862)	Eugène Scribe	1835	Francesa
L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Felice Romani	1832	Italiana
Les Contes d'Hoffmann	Jacques Offenbach (1819-1880)	Jules Barbier	1881	Francesa
Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Eugène Scribe e Émile Deschamps	1836	Francesa
Les Pêcheurs de Perles	Georges Bizet (1838-1875)	Eugène Cormon e Michel Carré	1863	Francesa
Linda di Chamounix	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Gaetano Rossi	1842	Italiana
Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini	1889	Brasileira
Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Richard Wagner (1813-1883)	1850	Alemã
Loreley	Alfredo Catalani (1854-1893)	Angelo Zanardini, Giuseppe Depanis, Carlo D'Ormeville etc.	1890	Italiana
Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Salvadore Cammarano (1801-1852)	1835	Italiana

Opera	Compositor	Libreto	Ano Estreia	Nacionalidade
Lucrezia Borgia	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Felice Romani	1833	Italiana
Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Luigi Illica e Giuseppe Giacosa	1904	Italiana
Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Henri Meilhac e Philippe Gille	1884	Francesa
Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Ruggero Leoncavallo, Marco Praga, Giuseppe Giacosa, Domenico Oliva e Luigi Illica	1893	Italiana
Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Arrigo Boito (1842-1918)	1876	Italiana
Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Jules Barbier e Michel Carré	1866	Francesa
Mireille	Charles François Gounod (1818-1893)	Michel Carré	1864	Francesa
Moema	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	1891	Brasileira
Moema	Joaquim Torres Delgado de Carvalho (1872-1937)	Joaquim Torres Delgado de Carvalho (1872-1937) e Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	1894	Brasileira
Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Felice Romani	1831	Italiana
Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Arrigo Boito (1842-1918)	1887	Italiana
Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	1892	Italiana
Parisina	Pietro Mascagni (1863-1945)	Gabriele D'Annunzio	1913	Italiana
Parsifal	Richard Wagner (1813-1883)	Richard Wagner (1813-1883)	1882	Alemã
Philémon et Beucis	Charles François Gounod (1818-1893)	Jules Barbier e Michel Carré	1860	Francesa
Poliuto	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Salvadore Cammarano (1801-1852)	1848	Italiana
Primizie	Abdon Milanez (1858-1927)	Heitor Malagutti	1904	Brasileira
Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Francesco Maria Piave	1851	Italiana
Ruy-Blas	Filippo Marchetti (1831-1902)	Carlo d'Ormeville	1869	Italiana
Saldunes	Leopoldo Miguez (1850-1902)	Coelho Neto	1901	Brasileira
Salomé	Richard Strauss (1864-1949)	Hedwig Lachmann	1905	Alemã
Salvator Rosa	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Antonio Ghislanzoni (1824-1893)	1874	Brasileira
Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Ferdinand Lemaire	1877	Francesa
Sapho	Jules Massenet (1842-1912)	Henri Cain e Arthur Bernède	1897	Francesa

Opera	Compositor	Libreto	Ano Estreia	Nacionalidade
Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Richard Wagner (1813-1883)	1845	Alemã
Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Luigi Illica e Giuseppe Giacosa	1900	Italiana
Tristan und Isolde	Richard Wagner (1813-1883)	Richard Wagner (1813-1883)	1865	Alemã
Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Antonio Somma	1859	Italiana
Werther	Jules Massenet (1842-1912)	Edouard Blau, Paul Milliet e Georges Hartmann	1892	Francesa
Zanetto	Pietro Mascagni (1863-1945)	Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci	1896	Italiana
Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	1900	Italiana

Opera	Compositor	Número de récitas por ano																							Total		
		1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912		1913	1914
Conchita	Riccardo Zandonai (1883-1944)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	1	0	0	1
Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	-	6	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9
Christo alla Festa di Purim	Giovanni Giannetti (1869-1934)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Die Meistersinger von Nürnberg	Richard Wagner (1813-1883)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Die Walküre	Richard Wagner (1813-1883)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1
Dona Branca	Alfredo Keil (1850-1907)	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Don Carlos	Giuseppe Verdi (1813-1901)	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2
Don Pasquale	Gaetano Donizetti (1797-1848)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	1	0	1	0	5	
Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	0	3	3	3	7	2	1	0	3	0	0	2	0	0	0	1	1	1	1	1	0	1	0	0	30	
Ero e Leandro	Luigi Mancinelli (1848-1921)	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Estella	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	-	-	-	10	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	11
Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	0	2	1	0	2	0	2	3	6	1	5	2	3	8	1	1	5	3	4	4	3	1	3	0	0	60
Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	-	-	-	-	-	-	-	0	3	0	0	0	0	0	1	0	0	0	2	2	0	0	2	0	10	
Fosca	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	0	12	0	3	0	0	2	0	0	1	0	0	4	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	24	
Germania	Alberto Franchetti (1860-1942)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	2	
Giulietta e Romeo	Nicola Vaccaj (1790-1848)	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
Guglielmo Ratcliff	Pietro Mascagni (1863-1945)	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	
Hamlet	Ambroise Thomas (1811-1896)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	1	

Opera	Compositor	Número de réeitas por ano																								Total	
		1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913		1914
Hänsel und Gretel	Engelbert Humperdinck (1854-1921)	-	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	3	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	9
Il Barbiere di Siviglia	Giovanni Paisiello (1740-1816)	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	0	0	0	3	3	0	2	0	3	1	0	1	3	6	0	3	3	1	0	0	10	10	1	1	1	52
Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	1	1	0	6	4	3	11	2	5	5	0	5	6	2	3	0	6	5	6	4	0	3	4	2	1	85
Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	2	2	1	12	8	4	3	2	1	2	0	2	3	2	2	0	4	5	3	4	1	1	4	1	0	69
Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	2	0	0	4	1	1	1	1	2	0	2	0	14
Isabeau	Pietro Mascagni (1863-1945)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	4	0	1	0	5
Jupyra	Antonio Francisco Braga (1868-1945)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	-	-	-	-	-	-	0	9	9	4	6	12	17	12	6	9	7	12	14	8	8	5	5	3	1	147
La Bohème	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	0	0	4
La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	-	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	4	4	0	2	0	0	0	0	0	2	0	13
La Dolores	Tomás Bretón (1850-1923)	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	2
La Fanciulla del West	Giacomo Puccini (1858-1924)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	1	1
La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	1	2	2	2	6	2	0	0	2	1	0	0	1	0	0	0	1	5	1	4	0	0	0	0	1	31
La Fille du Régiment	Gaetano Donizetti (1797-1848)	0	0	0	4	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	0	0	0	4	1	0	0	0	2	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	0	0	11
La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	2	4	7	9	6	12	7	4	10	3	2	3	1	1	7	2	8	7	6	5	3	4	2	3	0	118
Lakmé	Léo Delibes (1836-1891)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
La Navarraise	Jules Massenet (1842-1912)	-	-	-	-	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2

Opera	Compositor	Número de récitas por ano																							Total		
		1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912		1913	1914
La Serva Padrona	Giovanni Pergolesi (1710-1736)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	
La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	0	2	0	5	2	0	3	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	2	5	0	0	0	22	
La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	0	0	3	10	6	1	1	1	3	3	1	2	6	3	0	2	1	4	0	1	5	8	2	0	1	64
La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	2	1	0	0	7	
L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	4	3	1	0	1	3	3	1	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	21	
L'Amico Fritz	Pietro Mascagni (1863-1945)	-	0	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	5	
L'ebréa (La Juive)	Jacques François Halévy (1799-1862)	1	0	2	0	0	0	0	1	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	
L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti (1797-1848)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	2	2	0	0	0	6	
Les Contes d'Hoffmann	Jacques Offenbach (1819-1880)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	
Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	6	2	4	1	4	0	2	1	2	3	0	3	0	0	2	0	4	3	1	2	0	0	1	2	43	
Les Pêcheurs de Perles	Georges Bizet (1838-1875)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Linda di Chamounix	Gaetano Donizetti (1797-1848)	0	0	0	3	0	0	0	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	6	
Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	8	0	0	0	4	0	0	0	2	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	16	
Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	0	0	0	3	3	0	0	0	2	0	2	0	0	0	4	0	0	0	0	0	1	0	2	0	17	
Loreley	Alfredo Catalani (1854-1893)	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	3	
Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	0	0	2	10	10	5	9	3	3	2	0	2	8	8	2	3	5	0	1	2	3	6	0	0	0	84
Lucrezia Borgia	Gaetano Donizetti (1797-1848)	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	
Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	3	0	0	2	1	2	2	0	10	
Manon	Jules Massenet (1842-1912)	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	3	2	3	0	1	1	1	0	1	1	2	17
Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	-	-	-	1	0	0	0	0	0	5	2	3	4	2	2	10	5	5	6	2	3	1	1	1	0	53
Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	6	2	1	3	2	0	1	2	4	2	1	3	3	4	3	3	2	3	2	1	1	3	2	1	57	

Opera	Compositor	Número de réeitas por ano																								Total	
		1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913		1914
Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	0	0	0	0	0	0	0	3	1	0	5	3	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	1	0	14	
Mireille	Charles François Gounod (1818-1893)	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	
Moema	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	-	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	
Moema	Joaquim Torres Delgado de Carvalho (1872-1937)	-	-	-	-	0	2	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	6	
Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	0	0	0	2	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	1	0	0	0	7	
Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	8	3	3	1	2	0	0	0	0	1	0	0	2	0	2	0	4	0	1	3	1	0	2	0	33	
Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	-	-	0	2	4	5	12	2	3	5	0	4	5	9	3	1	7	6	8	5	3	4	4	5	1	98
Parisina	Pietro Mascagni (1863-1945)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	1	1
Parsifal	Richard Wagner (1813-1883)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	1	3
Philémon et Beucis	Charles François Gounod (1818-1893)	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	6
Poliuto	Gaetano Donizetti (1797-1848)	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2
Primizie	Abdon Milanez (1858-1927)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	1	4	5	4	7	3	1	0	3	4	0	3	5	9	1	4	4	4	3	4	7	3	4	5	2	90
Ruy-Blas	Filippo Marchetti (1831-1902)	0	1	11	0	3	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	17
Saldunes	Leopoldo Miguez (1850-1902)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3
Salomé	Richard Strauss (1864-1949)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	2
Salvator Rosa	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	0	0	0	0	0	0	0	0	6	5	3	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	15
Sapho	Jules Massenet (1842-1912)	-	-	-	-	-	-	-	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1
Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	0	0	5	1	1	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	11

Opera	Compositor	Número de réctas por ano																								Total	
		1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913		1914
Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	2	10	6	8	12	12	21	16	8	8	16	8	5	2	137
Tristan und Isolde	Richard Wagner (1813-1883)	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	2
Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	0	1	2	3	3	5	3	1	0	1	0	0	3	0	2	0	1	3	2	2	0	0	1	1	0	34
Werther	Jules Massenet (1842-1912)	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	4	0	0	2	0	0	1	0	0	0	0	7
Zanetto	Pietro Mascagni (1863-1945)	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1
Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0	0	0	0	0	8	6	0	2	0	0	0	0	0	16

TOTAIS	49	65	91	127	121	63	94	44	103	66	42	78	100	93	71	88	111	132	123	79	109	117	65	65	25	2.121
---------------	----	----	----	-----	-----	----	----	----	-----	----	----	----	-----	----	----	----	-----	-----	-----	----	-----	-----	----	----	----	--------------

Anexo III

Cronograma dos espetáculos de ópera no Rio de Janeiro

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1889	15/jun	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA. A estreia se deu, de fato, dois dias depois.
1889	17/jun	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	19/jun	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	21/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	24/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	26/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	28/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	29/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	01/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	03/jul	L'ebrea	Jacques François Halévy (1799-1862)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA "por moléstia do tenor Laroni"
1889	05/jul	L'ebrea	Jacques François Halévy (1799-1862)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	06/jul	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	08/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	10/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1889	12/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Com a presença do Imperador
1889	15/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA. Anunciado cancelamento em 15/jul
1889	16/jul	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA Adiada para o dia seguinte.
1889	17/jul	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Com a presença do Imperador
1889	19/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Com a presença do Imperador
1889	20/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	22/jul	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	25/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	27/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	29/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Em homenagem à Princesa Isabel. CANCELADA – “fadiga do elenco”
1889	07/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Retomada após espécie de greve dos artistas.
1889	09/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	12/ago	Don Carlos	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA "molestia do barytono Bartolomasi"
1889	12/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	14/ago	Don Carlos	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	16/ago	Don Carlos	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA. Substituída por Huguenots,
1889	16/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1889	17/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	ANUNCIADA, PORÉM NÃO HÁ CONFIRMAÇÃO SE HOVE ESSA RÉCITA.
1889	19/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	22/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA. Exige mais ensaios.
1889	24/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Primeira apresentação da ópera no Rio, que estreou em 1887, em Milão.
1889	26/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	28/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	30/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	31/ago	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA. Benefício do tenor Franco Cardinali.
1889	02/set	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	03/set	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Em benefício do 1º tenor Franco Cardinali.
1889	05/set	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA. "doença da prima-donna Sra. Van Cauteron"
1889	05/set	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	No lugar de Puritani.
1889	07/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Em comemoração à independência
1889	09/set	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	12/set	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA. Doença da Sra. Van Canteron, prima-donna
1889	12/set	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	14/set	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1889	16/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	27/set	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Estreia da ópera.
1889	28/set	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Com a presença do Imperador
1889	30/set	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Com a presença do Imperador
1889	02/out	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Em benefício de Carlos Gomes, com a presença do Imperador
1889	04/out	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	07/out	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	10/out	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	12/out	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	14/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Com a presença do Imperador
1889	16/out	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	
1889	17/out	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Em homenagem aos oficiais chilenos. Presença do Imperador.
1889	21/out	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	CANCELADA.
1889	22/out	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Imperial Theatro D. Pedro II	Musella	Última apresentação da Companhia, que não se despediu e se dirigiu à São Paulo.
1891	16/fev	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Lucio Gonçalves	
1891	18/fev	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Lucio Gonçalves	Estreia da prima-donna soprano ligeiro Ada Bonner.
1891	20/fev	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Lucio Gonçalves	CANCELADA. Subita indisposição de voz do barytono.
1891	21/fev	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Lucio Gonçalves	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1891	23/fev	Bug-Jargal	José Candido de Gama Malcher (1853-1921)	Lyrico	Lucio Gonçalves	CANCELADA.
1891	23/fev	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Lucio Gonçalves	
1891	25/fev	Bug-Jargal	José Candido de Gama Malcher (1853-1921)	Lyrico	Lucio Gonçalves	
1891	27/fev	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Lucio Gonçalves	
1891	02/mar	Carmosina	João Gomes de Araujo (1846-1943)	Lyrico	Lucio Gonçalves	
1891	03/mar	Bug-Jargal	José Candido de Gama Malcher (1853-1921)	Lyrico	Lucio Gonçalves	Presença de Deodoro da Fonseca
1891	04/mar	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	Lyrico	Lucio Gonçalves	
1891	05/mar	Carmosina	João Gomes de Araujo (1846-1943)	Lyrico	Lucio Gonçalves	
1891	02/jun	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Cartocci e Milone	
1891	03/jun	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Cartocci e Milone	
1891	07/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	11/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci	Era para ser dia 09, mas por motivo de doença de vários artistas, se deu no dia 11/07.
1891	14/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci	
1891	16/jul	Lucrezia Borgia	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Ducci	Estreia tenor José Oxilia.
1891	18/jul	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	21/jul	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	Não há certeza se houve de fato essa récita.
1891	22/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	24/jul	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	25/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	28/jul	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1891	31/jul	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci	CANCELADA. Foi substituído por Fausto.
1891	31/jul	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Ducci	
1891	01/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Ducci	
1891	04/ago	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci	
1891	05/ago	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	CANCELADA.
1891	08/ago	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	11/ago	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	CANCELADA.
1891	12/ago	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	CANCELADA.
1891	15/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	18/ago	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	Primeira apresentação no Brasil. Ópera teve sua estreia em Milão (Scala) meses antes
1891	20/ago	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	
1891	22/ago	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	
1891	24/ago	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	Em honra de Carlos Gomes.
1891	26/ago	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	
1891	28/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	28/ago	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	29/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	SEM ANÚNCIO, NÃO CONFIRMADA SE DE FATO OCORREU.
1891	29/ago	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1891	30/ago	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	01/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	01/set	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	02/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci	
1891	02/set	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	03/set	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	04/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	05/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci	
1891	07/set	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1891	08/set	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	Não se sabe se houve de fato.
1891	10/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci	Pela primeira vez no Rio de Janeiro.
1891	11/set	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	12/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci	
1891	14/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	
1891	14/set	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	15/set	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci	Em benefício de Carlos Gomes / presença do Presidente da República
1891	17/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci	
1891	19/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Ducci	
1891	21/set	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1891	21/set	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	22/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrice	Ducci	Em benefício de Helena Theodorini
1891	24/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrice	Ducci	
1891	26/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrice	Ducci	
1891	26/set	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Ballesteros	
1891	28/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrice	Ducci	
1891	30/set	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrice	Ducci	
1891	02/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrice	Ducci	CANCELADA.
1891	02/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrice	Ducci	CANCELADA. Somente 2º e 3º atos.
1891	03/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrice	Ducci	
1891	03/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrice	Ducci	Somente 2º e 3º atos.
1891	06/out	Dona Branca	Alfredo Keil (1850-1907)	Lyrice	Ducci	Grande tumulto, envolvendo a polícia. Repercutiu no exterior.
1892	30/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrice	Ducci e Ciacchi	
1892	02/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrice	Ducci e Ciacchi	
1892	04/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrice	Ducci e Ciacchi	
1892	06/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrice	Ducci e Ciacchi	
1892	09/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrice	Ducci e Ciacchi	
1892	11/ago	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrice	Ducci e Ciacchi	
1892	13/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrice	Ducci e Ciacchi	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1892	13/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Somente 2 atos
1892	15/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	15/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Somente 2 atos
1892	16/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	18/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	18/ago	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Somente 3° e 4° atos
1892	20/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	24/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	26/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	27/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	29/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	31/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	03/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	06/set	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	07/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Com a presença de Floriano Peixoto
1892	09/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	13/set	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	15/set	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício de Carlos Gomes
1892	17/set	Condor	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1892	20/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	21/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício de GabrieleSCO
1892	21/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Somente 3º e 4º atos
1892	22/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	23/set	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	24/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	26/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	27/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício de Adalgisa Gabbi
1892	28/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	01/out	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Primeira apresentação no Brasil
1892	01/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	
1892	03/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	04/out	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	05/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	
1892	05/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	Somente 3º ato
1892	06/out	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	CANCELADA. Substituída por Huguenotes, também CANCELADA.
1892	06/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	06/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	Recreio Dramatico	Dias Braga	Somente 3º ato
1892	08/out	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício do maestro Mancinelli

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1892	08/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	
1892	08/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	Somente 2 atos
1892	10/out	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Anunciado como pela última vez. Mas houve mais récitas.
1892	11/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	12/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	
1892	12/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	Somente 2 atos
1892	14/out	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício de Emma Leonardi
1892	15/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	
1892	15/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	Somente 2 atos
1892	15/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	16/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	
1892	16/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	Somente 2 atos
1892	17/out	L'ebréa	Jacques François Halévy (1799-1862)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	CANCELADA. Substituída por Tannhäuser.
1892	17/out	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	19/out	L'ebréa	Jacques François Halévy (1799-1862)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	21/out	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	22/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício de Eduardo Camera
1892	22/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	22/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	Recreio Dramatico	Dias Braga	Somente 2 atos
1892	23/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1892	23/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	Recreio Dramatico	Dias Braga	Somente 2 atos
1892	25/out	L'Amico Fritz	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício de Adeline Stehle
1892	25/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	26/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Dias Braga	
1892	26/out	L'ebréa	Jacques François Halévy (1799-1862)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	28/out	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	
1892	29/out	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Despedida companhia lírica
1892	29/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	
1892	29/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	Somente 2 atos
1892	30/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	
1892	30/out	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	São Pedro de Alcântara	Dias Braga	Somente 2 atos
1892	30/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício da orquestra.
1892	30/out	L'Amico Fritz	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício da orquestra. Somente 2º ato.
1892	30/out	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci e Ciacchi	Em benefício da orquestra. Somente 3º ato.
1892	15/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Dias Braga	Com a presença de Floriano Peixoto. Homenagem Proclamação da República
1892	15/nov	Giulietta e Romeo	Nicola Vaccaj (1790-1848)	Lyrico	Dias Braga	Com a presença de Floriano Peixoto. Homenagem Proclamação da República
1892	15/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Dias Braga	Com a presença de Floriano Peixoto. Homenagem Proclamação da República
1892	14/dez	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	15/dez	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	17/dez	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	18/dez	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1892	20/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	22/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	24/dez	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	25/dez	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	27/dez	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	29/dez	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1892	31/dez	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	01/jan	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	03/jan	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	05/jan	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	07/jan	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	08/jan	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	10/jan	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	12/jan	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	14/jan	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	15/jan	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	17/jan	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	17/jan	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	Somente 3° ato
1893	17/jan	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	Somente coro e sinfonia
1893	18/jan	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	18/jan	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	Somente 3° ato

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1893	18/jan	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	Somente coro e sinfonia
1893	19/jan	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	21/jan	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	22/jan	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	24/jan	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	26/jan	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	28/jan	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	29/jan	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	31/jan	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	02/fev	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	04/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	05/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	07/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	09/fev	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	11/fev	Moema	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	
1893	11/fev	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	Somente 1° e 3° atos
1893	13/fev	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	Despedida da companhia
1893	15/fev	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone e Sansone	Em benefício dos coristas e professores da orquestra contratados da Itália
1893	28/jun	La Fille du Régiment	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1893	29/jun	La Fille du Régiment	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	05/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	06/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	10/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	13/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	15/jul	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Milone	Crítica do dia 16 fala da interrupção da récita, em função de doença do tenor Gabrieleesco
1893	16/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	17/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci	
1893	19/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1893	20/jul	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	21/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1893	21/jul	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	24/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci	
1893	24/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	25/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	27/jul	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	28/jul	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	29/jul	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	Primeira vez de Falstaff no Brasil, simultaneamente com outra Companhia.
1893	29/jul	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	Primeira vez de Falstaff no Brasil, simultaneamente com outra Companhia.
1893	30/jul	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1893	30/jul	La Fille du Régiment	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	31/jul	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrice	Ducci	
1893	01/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	02/ago	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrice	Ducci	
1893	03/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	03/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	03/ago	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	04/ago	I Puritani	Vincenzo Bellini (1801-1835)	Lyrice	Ducci	
1893	04/ago	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	05/ago	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	05/ago	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrice	Ducci	
1893	06/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	06/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	08/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrice	Ducci	
1893	08/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	09/ago	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	10/ago	L'Amico Fritz	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrice	Ducci	
1893	10/ago	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	
1893	10/ago	La Sonnambula	Vincenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	11/ago	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Ferrari	Despedida da companhia
1893	12/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrice	Ducci	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1893	13/ago	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1893	14/ago	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1893	15/ago	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	16/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci	
1893	16/ago	L'Amico Fritz	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci	
1893	18/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Ducci	
1893	18/ago	Linda di Chamounix	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	19/ago	Linda di Chamounix	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	21/ago	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1893	23/ago	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ducci	
1893	23/ago	Linda di Chamounix	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	25/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ducci	
1893	25/ago	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Ducci	Somente 2º e 3º atos
1893	26/ago	La Fille du Régiment	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	28/ago	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci	
1893	28/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	31/ago	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci	
1893	01/set	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Ducci	
1893	02/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ducci	Récita extraordinária popular
1893	02/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	03/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1893	05/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Ducci	
1893	06/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	08/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Ducci	CANCELADA
1893	09/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	10/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	12/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	14/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	15/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	16/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	17/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	18/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Polytheama Fluminense	Milone	CANCELADA
1893	19/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	21/out	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	22/out	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	24/out	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	25/out	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	26/out	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	27/out	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	28/out	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	29/out	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1893	31/out	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	01/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	03/nov	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	04/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	05/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	06/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	07/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	09/nov	Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	CANCELADA, em virtude da revolta.
1893	18/nov	Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	19/nov	Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	20/nov	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	21/nov	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	22/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	24/nov	Poliuto	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1893	25/nov	Poliuto	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	Despedida da companhia
1894	12/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	13/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	14/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	15/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	16/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	17/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	18/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	19/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1894	20/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	21/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	Espetaculos Populares
1894	22/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	23/jun	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	24/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	25/jun	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	26/jun	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	27/jun	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	28/jun	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	29/jun	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	30/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	30/jun	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	Somente 4° ato
1894	01/jul	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	02/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Mancinelli	
1894	03/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	03/jul	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	Somente 4° ato
1894	04/jul	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	04/jul	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	05/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	05/jul	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	Somente 2° ato
1894	06/jul	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	07/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	07/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1894	08/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	08/jul	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Polytheama Fluminense	Milone	Somente 1º ato
1894	09/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	10/jul	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	11/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	11/jul	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	12/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	
1894	13/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Mancinelli	
1894	14/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	Nesta noite, o teatro foi destruído por incêndio, antes da ópera terminar.
1894	15/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Polytheama Fluminense	Milone	CANCELADA Teatro destruído por incêndio no dia anterior.
1894	16/jul	Falstaff	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	18/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Mancinelli	
1894	20/jul	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	21/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Mancinelli	
1894	22/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	23/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Mancinelli	
1894	25/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Mancinelli	
1894	28/jul	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	30/jul	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mancinelli	
1894	01/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mancinelli	
1894	03/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Mancinelli	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1894	05/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mancinelli	
1894	07/ago	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Mancinelli	
1894	10/ago	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Mancinelli	
1894	15/ago	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mancinelli	
1894	17/ago	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mancinelli	
1894	20/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Mancinelli	
1894	22/ago	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Mancinelli	
1894	24/ago	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mancinelli	Substituiu Lohengrin
1894	27/ago	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Mancinelli	
1894	29/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mancinelli	
1894	31/ago	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Mancinelli	
1894	01/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mancinelli	
1894	03/set	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Mancinelli	CANCELADA. Anuncia Gioconda para o dia seguinte.
1894	04/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Mancinelli	CANCELADA. Marino Mancinelli cometeu suicídio.
1894	08/set	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Ex-Mancinelli	
1894	12/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Ex-Mancinelli	CANCELADA.
1894	14/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ex-Mancinelli	CANCELADA.
1894	15/set	Vários	Vários	Lyrico	Ex-Mancinelli	Despedida da companhia / Benefício de Adalgisa Gabbi
1894	24/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1894	28/set	La Fille du Régiment	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	
1894	28/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1894	30/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	Substituiu La Fille du Regiment
1894	02/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1894	05/out	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	
1894	06/out	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	
1894	09/out	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	
1894	11/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	
1894	13/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	
1894	16/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1894	16/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	Somente 2° e 3° atos
1894	17/out	Il Barbiere di Siviglia	Giovanni Paisiello (1740-1816)	Lyrico	Milone	
1894	19/out	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Milone	
1894	03/nov	Lucrezia Borgia	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	
1894	04/nov	Lucrezia Borgia	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	
1894	06/nov	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	07/nov	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	08/nov	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	10/nov	Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Apollo	Milone	
1894	11/nov	Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Apollo	Milone	
1894	12/nov	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1894	13/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	
1894	15/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	17/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	
1894	18/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	19/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	20/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	22/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Milone	
1894	24/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Milone	
1894	25/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Milone	
1894	26/nov	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Milone	
1894	27/nov	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	28/nov	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Milone	
1894	01/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1894	01/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Somente 1° e 3° atos
1894	02/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1894	02/dez	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Milone	Somente 1° e 2° atos
1894	05/dez	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	06/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1894	06/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Somente 1° e 3° atos
1894	07/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1894	07/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Somente 1° e 3° atos

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1894	08/dez	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	09/dez	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	12/dez	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Milone	
1894	13/dez	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	
1894	15/dez	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Apollo	Milone	
1894	16/dez	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Milone	
1894	18/dez	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1894	20/dez	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1894	22/dez	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1894	23/dez	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1894	29/dez	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Em benefício do primeiro barítono Sr. Sante Athos
1894	30/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1894	30/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Somente 1º e 3º atos
1894	31/dez	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1895	27/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	28/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	30/abr	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	01/mai	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1895	02/mai	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	03/mai	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	Em comemoração ao descobrimento do Brasil
1895	04/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	05/mai	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	07/mai	Ruy-Blas	Filippe Marchetti	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	09/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	11/mai	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	12/mai	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	13/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	15/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	16/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	18/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	19/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	21/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	22/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	23/mai	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	
1895	25/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	Anunciado primeiramente como sendo a Cavalleria Rusticana, mudada para Gioconda
1895	26/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	CANCELADA.
1895	26/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	De Mattia	Companhia dissolveu-se no dia seguinte.
1895	25/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	26/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1895	28/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	30/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1895	31/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1895	01/nov	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	03/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1895	04/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Sansone	
1895	06/nov	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	07/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1895	08/nov	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	09/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1895	09/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Sansone	Somente 3º ato
1895	09/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	Somente 3º ato
1895	10/nov	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	12/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	13/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1895	13/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Sansone	Somente 4º ato
1895	15/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	Comemoração da Proclamação da República
1895	16/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	Comemoração da Proclamação da República

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1895	16/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Sansone	Comemoração da Proclamação da República / Somente 3º ato
1895	17/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Comemoração da Proclamação da República
1895	18/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	
1895	18/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Sansone	Somente 3º e 4º atos
1895	20/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	21/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	
1895	21/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Somente 3º e 4º atos
1895	23/nov	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1895	24/nov	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1895	26/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	
1895	26/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1895	27/nov	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1895	28/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1895	28/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	30/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1895	01/dez	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1895	02/dez	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1895	04/dez	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1895	06/dez	Moema	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	Lyrico	Sansone	
1895	07/dez	Moema	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	Lyrico	Sansone	Despedida da companhia

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1895	07/dez	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	Despedida da companhia
1896	13/mai	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Apollo	Milone	Espectaculo em grande gala em comemoração á gloriosa data (Lei Áurea)
1896	14/mai	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Apollo	Milone	
1896	16/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1896	17/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1896	19/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone	
1896	19/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	Somente 3º ato
1896	20/mai	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1896	21/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1896	23/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1896	24/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone	
1896	24/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	Somente 3º ato
1896	26/mai	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Milone	
1896	27/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1896	27/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	Somente 3º ato
1896	28/mai	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Apollo	Milone	CANCELADA.
1896	29/mai	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Milone	
1896	30/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1896	30/mai	Moema	Delgado de Carvalho (1872-1937)	Apollo	Milone	
1896	31/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1896	31/mai	Moema	Delgado de Carvalho (1872-1937)	Apollo	Milone	
1896	02/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Em benefício do tenor Vilalta
1896	03/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1896	04/jun	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Apollo	Milone	
1896	06/jun	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Milone	Em homenagem a Carlos Gomes
1896	07/jun	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Milone	
1896	08/jun	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Milone	Anunciada como despedida da companhia
1896	08/jun	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	09/jun	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Milone	Despedida da companhia
1896	09/jun	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	12/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	12/jun	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	Somente 1º, 2º e 3º atos
1896	14/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	17/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	17/jun	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	Somente 1º e 3º atos
1896	19/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	20/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1896	20/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	21/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	22/jun	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	27/jun	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	30/jun	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	02/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	02/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	Somente 2º e 3º atos
1896	05/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	08/jul	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	09/jul	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	11/jul	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	16/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	Em benefício da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Andarahy-Pequeno
1896	16/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	Somente 2º e 3º atos. Em benefício da Irmandade de Nossa Senhora da Conceição do Andarahy-Pequeno
1896	23/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	24/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Ciacchi	
1896	08/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Sant'Anna	Ciacchi	
1896	03/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	Homenagem a Carlos Gomes
1896	04/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1896	06/out	Fosca	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	
1896	07/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1896	08/out	Fosca	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	CANCELADA.
1896	13/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Sansone	
1896	14/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Sansone	
1896	15/out	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sansone	
1896	17/out	Fosca	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	
1896	18/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Sansone	Principais papeis cantados por mulheres
1896	19/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Sansone	Principais papeis cantados por mulheres
1896	20/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	Em homenagem á memória do immortal e pranteado maestro brasileiro
1896	21/out	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sansone	
1896	22/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sansone	
1896	24/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	
1896	25/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sansone	
1896	27/out	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Apollo	Sansone	Estreia do barítono Sr. G. Sansone
1896	28/out	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Apollo	Sansone	
1896	29/out	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Sansone	
1896	29/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Sansone	Somente 3º ato

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1896	31/out	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Apollo	Sansone	
1896	01/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	
1896	03/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Sansone	
1896	04/nov	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sansone	
1896	05/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Sansone	
1896	05/nov	Moema	Delgado de Carvalho (1872-1937)	Apollo	Sansone	
1896	07/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	
1896	08/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	
1896	10/nov	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Sansone	
1896	12/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sansone	CANCELADA.
1896	14/nov	Salvator Rosa	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	
1896	15/nov	Salvator Rosa	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	Comemoração Proclamação da República
1896	18/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sansone	
1896	18/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1896	19/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1896	21/nov	Salvator Rosa	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Sansone	
1896	22/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sansone	Despedida da companhia
1896	22/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1896	22/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Recreio Dramático	Ciacchi	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1896	23/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1896	23/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1896	26/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1896	26/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1896	29/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1896	02/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramático	Ciacchi	
1897	09/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyríco	Milone	
1897	10/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyríco	Milone	
1897	11/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyríco	Milone	
1897	12/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyríco	Milone	
1897	14/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyríco	Milone	
1897	16/jun	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyríco	Milone	
1897	18/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyríco	Milone	
1897	18/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyríco	Milone	Somente 3º ato
1897	19/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyríco	Milone	
1897	21/jun	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyríco	Milone	
1897	23/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyríco	Milone	
1897	23/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyríco	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1897	24/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1897	25/jun	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Milone	
1897	26/jun	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Milone	
1897	28/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1897	30/jun	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Milone	
1897	02/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1897	03/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1897	04/jul	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1897	05/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1897	07/jul	L'ebréa (La Juive)	Jacques François Halévy (1799-1862)	Lyrico	Milone	
1897	08/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1897	09/jul	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1897	10/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1897	12/jul	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1897	14/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Milone	
1897	15/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Homenagem à primeira dama soprano dramático Sra. Annunziata Stinco Palermini
1897	16/jul	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Milone	
1897	17/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1897	18/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	Em benefício da primeira dama soprano ligeiro Sra. Carolina Garagnani
1897	20/jul	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Milone	Festa artística da primeira dama Sra. Cleonice Campagnoli Quiroli
1897	21/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1897	23/jul	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Empreza Milone & C.	CANCELADA. Adiada por doença do tenor Grani
1897	24/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1897	26/jul	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Empreza Milone & C.	CANCELADA. Adiada por doença do tenor Grani
1897	27/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1897	28/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Metade do produto em favor das obras da capela do Sagrado Coração de Jesus
1897	30/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	Festa artística do tenor Cav. Georgio Quiroli
1897	31/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1897	04/ago	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Milone	
1897	05/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	
1897	06/ago	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Milone	Em benefício da Assistencia de S. Vicente de Paula - CANCELADA
1897	08/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	Despedida da companhia
1897	27/set	Philémon et Beucis	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Arthur Napoleão e Leopoldo Miguez	Em benefício das famílias das praças mortas ou invalidadas em Canudos
1897	05/nov	Mireille	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Grupo de Amadores	CANCELADA. Atentado ao presidente Prudente de Moraes.
1897	24/nov	Mireille	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Grupo de Amadores	Em benefício da capela do Sagrado Coração de Jesus
1897	29/nov	Mireille	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Grupo de Amadores	CANCELADA. Adiada por motivo de força maior
1897	03/dez	Mireille	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Grupo de Amadores	Em benefício da capela do Sagrado Coração de Jesus
1898	26/jan	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	De Mattia	
1898	30/jan	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	De Mattia	
1898	31/jan	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	De Mattia	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1898	03/fev	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	De Mattia	
1898	05/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	De Mattia	
1898	08/fev	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	De Mattia	
1898	08/fev	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	De Mattia	Somente 2º e 3º atos
1898	09/fev	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	De Mattia	
1898	10/fev	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	De Mattia	
1898	11/fev	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	De Mattia	
1898	13/fev	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	De Mattia	
1898	14/fev	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	De Mattia	
1898	16/fev	Linda di Chamounix	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	De Mattia	
1898	16/fev	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	De Mattia	
1898	17/fev	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	De Mattia	
1898	18/fev	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	De Mattia	
1898	22/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1898	24/jun	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1898	25/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1898	28/jun	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	
1898	30/jun	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	
1898	02/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1898	04/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1898	06/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1898	08/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1898	09/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1898	11/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1898	12/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1898	13/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1898	15/jul	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1898	15/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	Originalmente, seria encenada a ópera Carmen, somente 2º e 3º ato. Mudou a programação para Mefistofele, justificada pela crítica de 17/07
1898	16/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	
1898	16/jul	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1898	18/jul	L'ebrea	Jacques François Halévy (1799-1862)	Lyrico	Sansone	
1898	20/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	
1898	20/jul	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1898	21/jul	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	
1898	25/jul	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	
1898	27/jul	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	
1898	29/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1898	30/jul	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1898	01/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Empresa G. Sansone & C	CANCELADA. Indisposição do tenor.
1898	04/ago	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	
1898	05/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1898	10/ago	Andrea Chénier	Umberto Giordano (1867-1948)	Lyrico	Empresa G. Sansone & C	CANCELADA. Transferida para o dia 11/ago.
1898	11/ago	Andrea Chénier	Umberto Giordano (1867-1948)	Lyrico	Empresa G. Sansone & C	CANCELADA. Transferida para o dia 11/ago.
1898	12/ago	Andrea Chénier	Umberto Giordano (1867-1948)	Lyrico	Sansone	
1898	13/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	
1898	16/ago	Andrea Chénier	Umberto Giordano (1867-1948)	Lyrico	Sansone	
1898	17/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1898	19/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	
1898	20/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	Em benefício da prima-donna Sra. Palermi
1898	22/ago	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	Estreia de Amalia Iracema, soprano brasileira, na companhia. Sobre ela, Paiz, 21/08.
1898	24/ago	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Empresa G. Sansone & C	CANCELADA. Transferida para o dia 25/08.
1898	25/ago	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Empresa G. Sansone & C	
1898	26/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Empresa G. Sansone & C	Em benefício da prima-donna mezzo-soprano Zaira Montalcino.
1898	27/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1898	30/ago	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Em benefício do primo-barítono L. Bellagamba
1898	02/set	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1898	03/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	
1898	05/set	La Navarraise	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Sansone	
1898	05/set	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	
1898	06/set	La Navarraise	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Sansone	
1898	06/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Somente 3º e 4º atos
1898	07/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	Em comemoração à Independência.
1898	09/set	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1898	10/set	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Sansone	Récita extraordinária
1898	13/set	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Empreza G. Sansone & C	CANCELADA. Substituída por Samson et Dalila.
1898	13/set	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Sansone	
1898	14/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	Récita extraordinária, em benefício da prima-donna Amália Iracema.
1898	16/set	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	Troca de sopranos no papel principal, cf. Paiz de 28/08.
1898	17/set	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	Em benefício do maestro G. Polacco, e "dedicado à ilustrada imprensa".
1898	19/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	Em benefício do primo-tenor Cav. Dimitresco.
1898	20/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1898	21/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	Despedida da companhia, em benefício do maestro Polacco. Ida para São Paulo.
1898	14/out	Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	São Pedro de Alcântara	Centro Artístico	
1898	18/out	Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	São Pedro de Alcântara	Centro Artístico	
1898	24/out	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	São Pedro de Alcântara	Sansone	Retorno da Companhia Sansone, que estava em São Paulo.

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1898	25/out	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	26/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	26/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Sansone	Somente 2º e 3º atos
1898	28/out	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	29/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	29/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Sansone	Somente 2º e 3º atos
1898	30/out	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	31/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Empreza G. Sansone & C	CANCELADA. Transferida para o dia 03/11.
1898	03/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	03/nov	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Empreza Luiz Milone & C	
1898	04/nov	Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	São Pedro de Alcântara	Centro Artístico	
1898	05/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	06/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	07/nov	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Empreza G. Sansone & C	CANCELADA. A pedido do público, trocou-se pela Bohème.
1898	07/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	08/nov	Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	São Pedro de Alcântara	Centro Artístico	
1898	09/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	11/nov	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	12/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	13/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1898	14/nov	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	15/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	Houve comemoração à proclamação com ópera-comica no Theatro Lyrico.
1898	16/nov	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Sansone	Mais a sinfonia da ópera Dinorah, de Meyerbeer.
1898	16/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	Apresentada junto com a opereta "Satanello", de Varney.
1898	17/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	18/nov	Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	São Pedro de Alcântara	Centro Artístico	
1898	19/nov	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	19/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1898	20/nov	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1898	21/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	Última apresentação da companhia, que seguiu para Buenos Aires.
1898	02/dez	Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	São Pedro de Alcântara	Centro Artístico	Homenagem à Coelho Netto
1899	06/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1899	10/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1899	13/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1899	20/mai	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1899	22/mai	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1899	28/mai	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1899	01/jun	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1899	02/jun	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1899	04/jun	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1899	06/jun	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Milone	
1899	07/jun	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Milone	
1899	09/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1899	10/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1899	12/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1899	12/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone	
1899	13/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone	
1899	14/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1899	14/jun	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Apollo	Milone	Despedida da companhia
1899	16/jun	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1899	17/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1899	19/jun	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1899	21/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Milone	
1899	21/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1899	23/jun	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	
1899	24/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1899	26/jun	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	CANCELADA. Súbita indisposição da Sra. Zilli
1899	26/jun	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1899	28/jun	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1899	30/jun	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1899	30/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1899	01/jul	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1899	03/jul	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Milone	
1899	05/jul	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1899	06/jul	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Milone	
1899	08/jul	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Lyrico	Milone	
1899	09/jul	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Milone	
1899	10/jul	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Lyrico	Milone	
1899	12/jul	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	
1899	14/jul	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	
1899	15/jul	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	
1899	16/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Milone	
1899	16/jul	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1899	18/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	
1899	19/jul	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Festa artística da primadona Sra. Emma Zilli
1899	20/jul	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	
1899	22/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1899	23/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	
1899	25/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1899	26/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1899	27/jul	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Milone	
1899	29/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Milone	
1899	30/jul	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1899	01/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Festa artística do Sr. Pietro Ferrari
1899	02/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Milone	
1899	03/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	Festa artística da Sta. Maria Cavallini
1899	05/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Milone	
1899	06/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Milone	
1899	08/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1899	09/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	Em homenagem ao Exmo. Sr. General Julio A. Roca
1899	11/ago	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Lyrico	Milone	
1899	12/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1899	14/ago	Sapho	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Milone	CANCELADA. Substituída por La Bohème
1899	14/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1899	15/ago	Sapho	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Milone	Despedida da companhia
1899	07/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	Aparentemente a apresentação não ocorreu
1899	08/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	
1899	09/set	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Milone	
1899	11/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Milone	CANCELADA. Doença do baixo

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1899	12/set	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	Em benefício do corpo de coros
1899	16/set	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Milone	Em benefício das prima-donas da companhia
1900	01/jan	Estella	Francisco de Assis Pacheco (1865-1937)	Lyrico	Festival do 4º Centenário Descobrimento	Com a presença do presidente da república
1900	24/jun	Fausto	Charles François Gounod (1818-1893)	Theatro High-Life Nacional	Organizado por artistas	Somente 1º, 3º e 5º atos
1900	25/jun	Fausto	Charles François Gounod (1818-1893)	Theatro High-Life Nacional	Organizado por artistas	
1900	26/jun	Fausto	Charles François Gounod (1818-1893)	Theatro High-Life Nacional	Organizado por artistas	Somente 3º ato
1900	27/jun	Fausto	Charles François Gounod (1818-1893)	Theatro High-Life Nacional	Organizado por artistas	Somente 3º ato
1900	30/jun	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro High-Life Nacional	Organizado por artistas	Coluna "A Semana" faz menção à apresentação da ópera.
1900	01/jul	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro High-Life Nacional	Organizado por artistas	
1900	12/jul	Philémon et Beucis	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Beneficente	Anúncio feito na coluna "Palestra" do mesmo dia do espetáculo.
1900	27/jul	Philémon et Beucis	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Beneficente	
1900	04/ago	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	
1900	06/ago	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	
1900	08/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	11/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1900	14/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1900	16/ago	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	
1900	18/ago	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	
1900	21/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1900	23/ago	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	
1900	25/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	
1900	28/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	31/ago	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Sansone	
1900	02/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1900	03/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	05/set	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Sansone	
1900	07/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	Com a presença do presidente da república
1900	08/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	09/set	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	
1900	10/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	13/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	15/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	16/set	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	Lyrico	Sansone	
1900	20/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	22/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	
1900	25/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	26/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	Festa artística do maestro Mascheroni
1900	28/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Com redução de preços
1900	29/set	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	Festa artística da primeira dama Livia Berlendi
1900	30/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1900	02/out	Fausto	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1900	04/out	Jupyra	Antonio Francisco Braga (1868-1945)	Lyrico	Sansone	CANCELADA. Greve de artistas.
1900	06/out	Jupyra	Antonio Francisco Braga (1868-1945)	Lyrico	Sansone	CANCELADA. Greve de artistas.
1900	07/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1900	08/out	Jupyra	Antonio Francisco Braga (1868-1945)	Lyrico	Sansone	
1900	08/out	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	Somente 1º ato
1900	09/out	Jupyra	Antonio Francisco Braga (1868-1945)	Lyrico	Sansone	Despedida da companhia
1901	01/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	02/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	03/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	05/mar	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	07/mar	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	07/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	Somente 3º e 4º atos
1901	09/mar	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	10/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	12/mar	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	14/mar	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	CANCELADA. Indisposição de um cantor.
1901	14/mar	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	CANCELADA. Indisposição de um cantor.
1901	14/mar	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	CANCELADA. Indisposição de um cantor / somente 3º ato.
1901	15/mar	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	15/mar	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1901	16/mar	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	17/mar	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	17/mar	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	19/mar	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	21/mar	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	21/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	Somente 3º ato
1901	21/mar	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	Somente 3º ato
1901	23/mar	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	24/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	
1901	25/mar	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Tuffanelli	Despedida da companhia
1901	25/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1901	27/jul	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1901	28/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1901	01/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1901	03/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1901	04/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1901	06/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	
1901	06/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1901	07/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Gustavo Campos	
1901	08/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	CANCELADA. Indisposição do tenor.
1901	08/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Campos	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1901	10/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Campos	
1901	10/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1901	11/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1901	11/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Campos	
1901	12/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Campos	
1901	13/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1901	13/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Campos	
1901	16/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	
1901	17/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1901	18/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	
1901	19/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Em benefício da real e benemerita Sociedade Portuguesa de Beneficência
1901	20/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Campos	
1901	21/ago	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	
1901	22/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	
1901	24/ago	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1901	25/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1901	27/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	
1901	29/ago	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	
1901	31/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1901	01/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	
1901	01/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio Dramatico	Campos	
1901	03/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1901	06/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1901	07/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	Com a presença do presidente da república
1901	08/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1901	11/set	L'ebrea (La Juive)	Jacques François Halévy (1799-1862)	Lyrico	Sansone	
1901	14/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	
1901	15/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Sansone	
1901	20/set	Saldunes	Leopoldo Miguez (1850-1902)	Lyrico	Sansone	
1901	21/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1901	22/set	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Sansone	
1901	24/set	Saldunes	Leopoldo Miguez (1850-1902)	Lyrico	Sansone	
1901	25/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	
1901	26/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	
1901	27/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1901	28/set	Saldunes	Leopoldo Miguez (1850-1902)	Lyrico	Sansone	
1901	29/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	Matinée
1901	29/set	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Soirée - despedida da companhia
1901	15/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	CANCELADA. A Companhia retorna para 3 espetáculos em novembro.
1901	16/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	CANCELADA.

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1901	17/nov	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1901	18/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	CANCELADA.
1901	19/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1901	20/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1901	21/nov	Lo Schiavo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Sansone	Ultimo espetáculo.
1901	28/nov	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	São Pedro de Alcântara	Cavalier Darbilly	Benefício da Liga Brasileira contra a Tuberculose
1901	28/dez	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sante Athos	
1901	29/dez	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sante Athos	
1901	31/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Sante Athos	
1901	31/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Sante Athos	Somente 2º ato.
1902	01/jan	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Sante Athos	
1902	25/abr	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Tomba	
1902	28/abr	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Apollo	Tomba	
1902	30/abr	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Apollo	Tomba	
1902	01/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Tomba	
1902	02/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Tomba	
1902	05/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Tomba	
1902	06/mai	L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Tomba	
1902	07/mai	L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Tomba	
1902	11/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Tomba	Matinée
1902	12/mai	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Apollo	Tomba	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1902	13/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Tomba	
1902	22/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Tomba	
1902	23/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Tomba	
1902	26/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Tomba	
1902	02/jun	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Apollo	Tomba	
1902	03/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Tomba	
1902	03/jun	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Tomba	Somente 1° e 2° atos
1902	08/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Tomba	
1902	08/jun	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Tomba	Somente 1° e 2° atos
1902	13/jun	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Tomba	
1902	15/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Tomba	Despedida da companhia
1902	11/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1902	13/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	
1902	15/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1902	16/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Empreza G. Sansone	CANCELADA. Indisposição de uma cantora.
1902	17/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1902	19/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Sansone	
1902	19/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Sansone	
1902	20/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Tomba	
1902	21/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1902	23/ago	Lakmé	Léo Delibes (1836-1891)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1902	24/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	Preços populares
1902	25/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1902	27/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Sansone	
1902	28/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Tomba	
1902	28/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Tomba	Somente 1º e 2º atos
1902	30/ago	Les Pêcheurs de Perles	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1902	31/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1902	02/set	Lakmé	Léo Delibes (1836-1891)	Lyrico	Sansone	
1902	03/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1902	04/set	Les Pêcheurs de Perles	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sansone	
1902	06/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	
1902	07/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Sansone	
1902	07/set	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Sansone	Somente 3º ato
1902	07/set	Lakmé	Léo Delibes (1836-1891)	Lyrico	Sansone	Somente 2º ato
1902	08/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	
1902	09/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Sansone	
1902	12/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	13/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	14/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1902	17/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	18/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1902	20/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1902	21/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	23/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	26/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	28/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	30/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	01/out	Hänsel und Gretel	Engelbert Humperdinck (1854-1921)	Lyrico	Sansone	
1902	01/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Somente 2º e 3º atos
1902	03/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée
1902	05/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Com Haricléé Darclée / Despedida da companhia
1902	18/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	19/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	Matinée
1902	19/out	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	Soirée
1902	21/out	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	23/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	25/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	26/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	Matinée
1902	26/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Milone e Rotoli	Soirée
1902	28/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	30/out	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	01/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1902	02/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone e Rotoli	Matinée
1902	02/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	Soirée
1902	04/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	06/nov	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	08/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	08/nov	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	Somente 3° ato
1902	09/nov	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Milone e Rotoli	Matinée
1902	09/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone e Rotoli	Soirée
1902	09/nov	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	Soirée / Somente 3° ato
1902	10/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	12/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	13/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	13/nov	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone e Rotoli	Somente 3° ato
1902	15/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	16/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	18/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	19/nov	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	20/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	22/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	23/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	Matinée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1902	23/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Milone e Rotoli	Soirée
1902	25/nov	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	26/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	28/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	29/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	30/nov	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	
1902	01/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone e Rotoli	Despedida da companhia
1903	12/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	13/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	16/abr	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	18/abr	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	19/abr	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	21/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	23/abr	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	25/abr	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	26/abr	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	28/abr	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	29/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	30/abr	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Parque Fluminense	Gyigy	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1903	02/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	03/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	03/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	05/mai	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	06/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	07/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	09/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense	Gyigy	Somente 2° e 3° atos
1903	09/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	10/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	10/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	12/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	13/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	14/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	16/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	17/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	19/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	21/mai	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	23/mai	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	24/mai	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Parque Fluminense	Gyigy	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1903	26/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense	Gyigy	Somente 3º ato
1903	26/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	28/mai	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	30/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	31/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	03/jun	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	04/jun	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	06/jun	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	07/jun	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	09/jun	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	10/jun	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	11/jun	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Gyigy	
1903	13/jun	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Gyigy	Despedida da companhia / Em benefício dos artistas
1903	03/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1903	05/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	CANCELADA. Ensaio de Mefistofele.
1903	06/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1903	08/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1903	09/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1903	10/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1903	12/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1903	14/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1903	14/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1903	16/ago	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1903	18/ago	Linda di Chamounix	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	
1903	20/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1903	20/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Milone	
1903	22/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1903	23/ago	Linda di Chamounix	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	
1903	26/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Milone	
1903	27/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Milone	
1903	29/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1903	30/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1903	30/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Milone	
1903	01/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Milone	
1903	03/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1903	05/set	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	
1903	07/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Milone	Com a presença de Santos Dumont - homenageado
1903	09/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso
1903	12/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso e Emma Carelli
1903	13/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso
1903	15/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso e Emma Carelli
1903	17/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso
1903	19/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1903	20/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso e Emma Carelli
1903	23/set	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso e Emma Carelli
1903	24/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1903	25/set	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	Com Enrico Caruso e Emma Carelli
1903	26/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Despedida de Caruso/Com Emma Carelli - Somente 2º e 3º atos
1903	26/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	Despedida de Caruso/Com Emma Carelli - Somente 3º e 4º atos
1903	28/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Com Emma Carelli
1903	29/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1903	29/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	Com Emma Carelli - Somente 3º e 4º atos
1903	01/out	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	Despedida da companhia
1903	15/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Tournée Haricléé Darclée
1903	17/out	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Sansone	Tournée Haricléé Darclée
1903	18/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	Tournée Haricléé Darclée
1903	20/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Tournée Haricléé Darclée
1903	23/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Tournée Haricléé Darclée
1903	24/out	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Lyrico	Sansone	CANCELADA.
1903	25/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	CANCELADA. Fuga do empresário.
1903	27/out	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Darclée	Darclée assumiu a companhia após fuga do empresário
1903	29/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Darclée	
1903	31/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Darclée	
1903	01/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Darclée	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1903	04/nov	Carmela	José de Araujo Vianna (1871-1916)	Lyrico	Darclée	CANCELADA.
1903	04/nov	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Darclée	Somente 2º e 3º atos. CANCELADA.
1903	07/nov	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Darclée	CANCELADA. Substituída por Il Trovatore.
1903	07/nov	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Darclée	CANCELADA. Substituída na hora do espetáculo por Il Trovatore.
1903	07/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Darclée	
1904	30/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1904	02/ago	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1904	04/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1904	06/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1904	07/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1904	08/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1904	10/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	CANCELADA. Indisposição da Sra. Collamarini
1904	11/ago	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1904	13/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Milone	
1904	14/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1904	16/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1904	18/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	
1904	20/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1904	21/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1904	23/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Milone	
1904	23/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1904	25/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1904	27/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1904	28/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1904	30/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	
1904	01/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Em honra de Giovanni Zenatello
1904	03/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1904	04/set	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Milone	A preços populares
1904	05/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1904	07/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	
1904	09/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	
1904	10/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1904	11/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Milone	
1904	12/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1904	17/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Milone	Cantada em italiano
1904	18/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Milone	
1904	20/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Milone	
1904	22/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Milone	
1904	24/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1904	25/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Milone	A preços reduzidos
1904	27/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Milone	
1904	29/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Festa artística de G. Sansone

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1904	01/out	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Milone	Festa artística do maestro Cav. Giacomo Armani
1904	02/out	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Lyrico	Milone	A preços reduzidos
1904	03/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Despedida da companhia / Somente 1º, 3º e 4º atos
1904	03/out	Primizie	Abdon Milanez (1858-1927)	Lyrico	Milone	Despedida da companhia / Primeira récita da ópera
1904	12/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Rotoli	
1904	13/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Rotoli	
1904	17/nov	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Rotoli	CANCELADA. Agitações na cidade
1904	19/nov	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	20/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Matinée
1904	20/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Noite
1904	22/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	23/nov	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	24/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	26/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	27/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Matinée
1904	27/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Noite
1904	29/nov	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	01/dez	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	02/dez	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1904	03/dez	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	04/dez	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	06/dez	Andrea Chénier	Umberto Giordano (1867-1948)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	07/dez	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	08/dez	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	10/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	10/dez	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	11/dez	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Matinée
1904	11/dez	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Noite
1904	13/dez	Ruy-Blas	Filippo Marchetti (1831-1902)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	14/dez	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	15/dez	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	17/dez	Christo alla Festa di Purim	Giovanni Giannetti (1869-1934)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	
1904	18/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Matinée
1904	18/dez	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Matinée
1904	18/dez	Christo alla Festa di Purim	Giovanni Giannetti (1869-1934)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Noite / Despedida da companhia
1904	18/dez	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Parque Fluminense - Colyseu-Theatro	Rotoli	Noite / Somente 2º e 3º atos / Despedida da companhia

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1905	11/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	12/mar	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Matinée
1905	12/mar	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Soirée
1905	14/mar	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	CANCELADA.
1905	14/mar	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	15/mar	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	16/mar	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	18/mar	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	19/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Matinée
1905	19/mar	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Soirée
1905	21/mar	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	22/mar	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	23/mar	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	25/mar	Samson et Dalila	Camille Saint-Saëns (1835-1921)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	26/mar	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Matinée
1905	26/mar	La Sonnambula	Vincenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Soirée
1905	28/mar	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	30/mar	Andrea Chénier	Umberto Giordano (1867-1948)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	01/abr	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	02/abr	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Matinée
1905	02/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Soirée
1905	04/abr	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1905	05/abr	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	06/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	06/abr	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	08/abr	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	
1905	09/abr	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Matinée
1905	09/abr	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Soirée
1905	11/abr	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Rotoli	Homenagem à "imprensa carioca"/Despedida da companhia
1905	08/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Carlos Gomes	Não informada	
1905	09/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Carlos Gomes	Não informada	Matinée
1905	09/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Carlos Gomes	Não informada	Noite
1905	03/ago	Die Meistersinger von Nürnberg	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sindicato Lyrico	Em italiano
1905	05/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sindicato Lyrico	
1905	06/ago	Die Meistersinger von Nürnberg	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sindicato Lyrico	
1905	08/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sindicato Lyrico	
1905	10/ago	Die Meistersinger von Nürnberg	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sindicato Lyrico	
1905	12/ago	Werther	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Sindicato Lyrico	
1905	13/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sindicato Lyrico	
1905	15/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sindicato Lyrico	Homenagem aos Membros do Congresso Científico Latino-Americano
1905	16/ago	Werther	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Sindicato Lyrico	
1905	19/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Sindicato Lyrico	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1905	20/ago	Werther	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	22/ago	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	24/ago	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	26/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	27/ago	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	29/ago	Werther	Jules Massenet (1842-1912)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	02/set	Ero e Leandro	Luigi Mancinelli (1848-1921)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	03/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	05/set	Ero e Leandro	Luigi Mancinelli (1848-1921)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	07/set	Salvator Rosa	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Syndicato Lyrico	Com a presença do Presidente da República
1905	09/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	10/set	Salvator Rosa	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	12/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	13/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	14/set	Ero e Leandro	Luigi Mancinelli (1848-1921)	Lyrico	Syndicato Lyrico	Somente 2º e 3º atos / Festa artística do maestro L. Mancinelli
1905	16/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	17/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	19/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	21/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	23/set	Amica	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	24/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	25/set	Amica	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Syndicato Lyrico	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1905	26/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Syndicato Lyrico	Benefício da Real e Benemerita Sociedade Portuguesa de Beneficencia / Presença do Presidente da República
1905	27/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Syndicato Lyrico	
1905	28/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Syndicato Lyrico	Récita popular
1905	01/out	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Syndicato Lyrico	Despedida da companhia
1905	09/out	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Milone	
1905	11/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Milone	
1905	12/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1905	14/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	
1905	15/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1905	16/out	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Apollo	Milone	
1905	17/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1905	18/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1905	19/out	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1905	21/out	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1905	22/out	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	
1905	24/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Milone	
1905	26/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	
1905	28/out	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Milone	Festa artística de Maria Galvani
1905	29/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Milone	
1905	30/out	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Milone	Benefício do Gabinete Português de Leitura
1905	31/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Milone	
1905	01/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1905	03/nov	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1905	04/nov	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1905	05/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	Matinée
1905	05/nov	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Soirée / Despedida da companhia
1906	22/mar	Carmela	José de Araujo Vianna (1871-1916)	São Pedro de Alcântara	Theatro Lyrico Brasileiro	
1906	24/mar	Carmela	José de Araujo Vianna (1871-1916)	São Pedro de Alcântara	Theatro Lyrico Brasileiro	
1906	05/abr	Carmela	José de Araujo Vianna (1871-1916)	São Pedro de Alcântara	Theatro Lyrico Brasileiro	
1906	10/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1906	11/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1906	14/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Billoro	
1906	15/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Billoro	Matinée
1906	15/abr	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	Matinée
1906	15/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Billoro	Soirée
1906	16/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Billoro	
1906	16/abr	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	
1906	18/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	19/abr	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1906	21/abr	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1906	22/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	22/abr	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	Soirée
1906	24/abr	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1906	25/abr	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1906	26/abr	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1906	28/abr	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	29/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	29/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Billoro	Soirée
1906	29/abr	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	Soirée
1906	01/mai	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1906	02/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Billoro	
1906	03/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	05/mai	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Apollo	Billoro	
1906	06/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	06/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	06/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Billoro	Soirée
1906	08/mai	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1906	09/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	10/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	12/mai	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	13/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	13/mai	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Apollo	Billoro	Soirée
1906	15/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1906	16/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Billoro	
1906	16/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Billoro	
1906	17/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	19/mai	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1906	20/mai	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	20/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1906	22/mai	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	23/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1906	24/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	
1906	24/mai	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Billoro	
1906	26/mai	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	27/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	27/mai	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Billoro	Soirée
1906	29/mai	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Billoro	
1906	30/mai	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1906	31/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1906	02/jun	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	03/jun	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	03/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	Soirée
1906	05/jun	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	06/jun	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Billoro	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1906	07/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Billoro	
1906	09/jun	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	10/jun	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	10/jun	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée / Despedida da companhia
1906	28/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Retorno da mesma companhia, acrescida de mais coro e orquestra
1906	29/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	30/jul	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	01/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Grande gala, presidente da república e embaixador dos EUA
1906	03/ago	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	04/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	05/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	05/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée
1906	06/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	08/ago	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	09/ago	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	11/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	12/ago	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	12/ago	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée
1906	14/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	15/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	17/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	18/ago	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1906	19/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	21/ago	La Bohème	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	23/ago	La Bohème	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	25/ago	La Bohème	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1906	26/ago	La Bohème	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1906	26/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée / Despedida da companhia
1906	01/set	Carmela	José de Araujo Vianna (1871-1916)	São Pedro de Alcântara	Theatro Lyrico Brasileiro	CANCELADA.
1906	04/set	Carmela	José de Araujo Vianna (1871-1916)	São Pedro de Alcântara	Theatro Lyrico Brasileiro	
1906	09/set	Carmela	José de Araujo Vianna (1871-1916)	São Pedro de Alcântara	Theatro Lyrico Brasileiro	
1906	09/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Recreio Dramatico	Tomba	
1906	17/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Recreio Dramatico	Tomba	
1906	12/dez	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Schiaffino	
1906	13/dez	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Parque Fluminense	Schiaffino	
1906	15/dez	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Schiaffino	
1906	16/dez	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Schiaffino	Matinée
1906	16/dez	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Schiaffino	Soirée
1906	19/dez	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Parque Fluminense	Schiaffino	
1906	20/dez	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Schiaffino	
1906	22/dez	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Parque Fluminense	Schiaffino	
1906	22/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Parque Fluminense	Schiaffino	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1906	23/dez	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Matinée
1906	23/dez	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Soirée
1906	23/dez	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Soirée / Somente 3º e 4º atos
1906	25/dez	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Matinée
1906	25/dez	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Soirée
1906	26/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	
1906	26/dez	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	
1906	27/dez	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	
1906	29/dez	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	
1906	30/dez	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Matinée
1906	30/dez	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Soirée
1906	31/dez	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	
1907	01/jan	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Matinée
1907	01/jan	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino	Soirée / Despedida da companhia
1907	03/abr	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	04/abr	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	06/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1907	07/abr	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	Matinée
1907	07/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Soirée
1907	09/abr	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1907	10/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1907	11/abr	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1907	13/abr	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1907	14/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Matinée
1907	14/abr	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	Soirée
1907	16/abr	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	17/abr	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1907	19/abr	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	20/abr	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Apollo	Milone	
1907	21/abr	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	Matinée
1907	21/abr	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Soirée
1907	23/abr	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	24/abr	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	
1907	25/abr	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Apollo	Milone	
1907	27/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1907	28/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	Matinée
1907	28/abr	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Soirée
1907	30/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Milone	
1907	01/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	02/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	04/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	05/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Milone	Matinée
1907	05/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	Soirée
1907	07/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	08/mai	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	
1907	09/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1907	09/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone	
1907	11/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	
1907	11/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Milone	
1907	12/mai	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Apollo	Milone	Matinée
1907	12/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Milone	Soirée
1907	12/mai	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Milone	Soirée / Somente 1º e 4º atos
1907	13/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Milone	Espectáculo em grande gala para comemorar a Lei Áurea
1907	15/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	16/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Milone	
1907	18/mai	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	19/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Milone	Matinée
1907	19/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Milone	Soirée
1907	21/mai	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	22/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	23/mai	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	25/mai	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	26/mai	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	São Pedro de Alcântara	Milone	Matinée
1907	26/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Milone	Soirée
1907	28/mai	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	30/mai	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Milone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1907	01/jun	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	02/jun	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Milone	Matinée
1907	02/jun	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Milone	Soirée
1907	04/jun	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	06/jun	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	08/jun	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	09/jun	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Milone	Matinée
1907	09/jun	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Milone	Soirée
1907	09/jun	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Milone	Soirée / Somente 1º e 2º atos
1907	11/jun	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Milone	A preços populares
1907	13/jun	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	14/jun	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	15/jun	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Milone	
1907	16/jun	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Milone	Matinée
1907	16/jun	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Milone	Soirée / Despedida da companhia
1907	10/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Cateysson	
1907	16/jul	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Palace-Theatre	Cateysson	
1907	23/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Cateysson	
1907	27/jul	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Palace-Theatre	Cateysson	
1907	28/jul	Fra-Diavolo	Daniel François Auber (1782-1871)	Palace-Theatre	Cateysson	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1907	04/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ciacchi	
1907	06/set	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Ciacchi	
1907	07/set	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ciacchi	
1907	08/set	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Ciacchi	
1907	09/set	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Ciacchi	
1907	11/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ciacchi	
1907	13/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Ciacchi	
1907	14/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ciacchi	
1907	15/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Lyrico	Ciacchi	
1907	16/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Ciacchi	
1907	18/set	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Ciacchi	
1907	19/set	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Ciacchi	
1907	20/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Ciacchi	
1907	21/set	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Ciacchi	
1907	22/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Ciacchi	Despedida da companhia
1907	01/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	02/out	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	03/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	05/out	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	06/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Matinée
1907	06/out	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Soirée
1907	07/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1907	07/out	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	08/out	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	09/out	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	10/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	12/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	13/out	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Matinée
1907	13/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	15/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	16/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	18/out	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	19/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	19/out	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	20/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Matinée
1907	20/out	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Matinée
1907	20/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Soirée
1907	22/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	23/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	24/out	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	26/out	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	27/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Matinée
1907	27/out	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Soirée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1907	29/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	30/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	31/out	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	01/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	03/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Matinée
1907	03/nov	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Soirée
1907	04/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	05/nov	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	06/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	07/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	08/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	09/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	
1907	10/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Matinée
1907	10/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Matinée
1907	10/nov	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Carlos Gomes	Paschoal Segreto	Soirée / Despedida da companhia
1908	05/fev	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	06/fev	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	07/fev	Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	08/fev	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	08/fev	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Palace-Theatre	Tornesi	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1908	09/fev	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	Matinée
1908	09/fev	Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Palace-Theatre	Tornesi	Soirée
1908	11/fev	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	12/fev	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	13/fev	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	14/fev	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	15/fev	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	16/fev	Don Pasquale	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Palace-Theatre	Tornesi	Matinée
1908	16/fev	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Tornesi	Soirée
1908	18/fev	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	19/fev	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	20/fev	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	21/fev	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	22/fev	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	23/fev	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Palace-Theatre	Tornesi	Matinée
1908	23/fev	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace-Theatre	Tornesi	Matinée
1908	23/fev	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	Soirée
1908	25/fev	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	26/fev	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	
1908	27/fev	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	Em homenagem a Lauro Müller / Despedida da companhia
1908	02/abr	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	Em espanhol
1908	05/abr	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	Em espanhol
1908	10/abr	La Dolores	Tomás Bretón (1850-1923)	Palace-Theatre	Tornesi	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1908	11/abr	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	Em espanhol
1908	12/abr	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Tornesi	Em espanhol
1908	13/abr	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Tornesi	Em espanhol / Somente 3º ato
1908	23/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	24/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	25/abr	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	26/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1908	26/abr	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée
1908	28/abr	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	28/abr	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	30/abr	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	01/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	02/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	03/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1908	03/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1908	03/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée
1908	05/mai	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	06/mai	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	07/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	08/mai	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	09/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	10/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1908	10/mai	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1908	12/mai	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	13/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Comemoração da Lei Áurea
1908	14/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	16/mai	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	17/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1908	17/mai	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée
1908	19/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	20/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	21/mai	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	23/mai	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	24/mai	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1908	24/mai	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée
1908	26/mai	Werther	Jules Massenet (1842-1912)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	27/mai	Werther	Jules Massenet (1842-1912)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	28/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	28/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	30/mai	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	31/mai	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1908	31/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée / Despedida da companhia
1908	03/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1908	04/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1908	05/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1908	06/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	Matinée
1908	06/set	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	Soirée
1908	07/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Billoro	
1908	08/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1908	09/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1908	10/set	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1908	11/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1908	12/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Billoro	
1908	12/set	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	
1908	13/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Billoro	Matinée
1908	13/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	Soirée
1908	14/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1908	15/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Billoro	
1908	16/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1908	17/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Billoro	
1908	17/set	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	
1908	18/set	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	
1908	19/set	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Billoro	
1908	20/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Billoro	Matinée
1908	20/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	Soirée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1908	21/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Billoro	
1908	22/set	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	
1908	23/set	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Billoro	
1908	24/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Apollo	Billoro	
1908	25/set	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1908	26/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Apollo	Billoro	
1908	27/set	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Billoro	Matinée
1908	27/set	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	Soirée
1908	28/set	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Billoro	
1908	29/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Billoro	
1908	30/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Billoro	Última récita da companhia no Apollo
1908	30/set	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Billoro	Última récita da companhia no Apollo
1908	02/out	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	03/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	04/out	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée
1908	04/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée
1908	07/out	La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	08/out	La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	09/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	10/out	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	11/out	La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Matinée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1908	11/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Billoro	Soirée
1908	12/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	13/out	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	14/out	La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	São Pedro de Alcântara	Billoro	
1908	14/out	Philémon et Beucis	Charles François Gounod (1818-1893)	Parque Fluminense	Beneficente	
1908	16/out	Philémon et Beucis	Charles François Gounod (1818-1893)	Parque Fluminense	Beneficente	
1908	18/out	Philémon et Beucis	Charles François Gounod (1818-1893)	Parque Fluminense	Beneficente	
1908	27/out	Colombo	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	João Caetano	Não informado	
1908	27/out	Zanetto	Pietro Mascagni (1863-1945)	João Caetano	Não informado	
1909	14/jul	Moema	Delgado de Carvalho (1872-1937)	Theatro Municipal	Centro Lyrico Brasileiro	Inauguração do Theatro Municipal.
1909	18/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	19/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Matinée
1909	19/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Soirée
1909	20/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	21/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	23/set	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	24/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	25/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	26/set	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Matinée
1909	26/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Soirée
1909	27/set	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	28/set	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1909	29/set	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	30/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	01/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	02/out	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	03/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Matinée
1909	03/out	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Soirée
1909	04/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	04/out	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	05/out	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	06/out	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	08/out	La Forza del Destino	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	09/out	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	09/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	10/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Matinée
1909	10/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Soirée
1909	10/out	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Soirée
1909	11/out	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Festa artística da primadona Sra. Juanita Capella
1909	12/out	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	13/out	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	14/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Benefício da Societá Italiana de Beneficenza

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1909	15/out	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Benefício de uma instituição pia
1909	15/out	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Benefício de uma instituição pia
1909	16/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	
1909	17/out	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Matinée
1909	17/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Soirée
1909	18/out	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	São Pedro de Alcântara	Riva y Schiaffino	Despedida da companhia
1909	27/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	CANCELADA. Doença da soprano.
1909	27/out	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	28/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	29/out	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	30/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	31/out	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Cateyson	Matinée
1909	31/out	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	Soirée
1909	01/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	03/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	04/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	05/nov	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	06/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	06/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	07/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Cateyson	Matinée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1909	07/nov	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Palace Theatre	Cateyson	Soirée
1909	08/nov	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	09/nov	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	10/nov	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	11/nov	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	12/nov	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	13/nov	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	14/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace Theatre	Cateyson	Matinée
1909	14/nov	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Palace Theatre	Cateyson	Matinée
1909	14/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Cateyson	Soirée
1909	15/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	16/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	17/nov	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	18/nov	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Palace Theatre	Cateyson	
1909	19/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	Em benefício do administrador do teatro E. Menezes Filho
1909	20/nov	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	
1909	20/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	
1909	21/nov	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	Matinée
1909	21/nov	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	Soirée
1909	22/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	Benefício da soprano lírico Sarah Padovani

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1909	23/nov	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	Benefício da soprano lírico Amalia de Roma e do maestro Cav. Alfredo Rubini
1909	24/nov	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	
1909	25/nov	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	
1909	26/nov	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	
1909	27/nov	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	
1909	28/nov	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	Matinée
1909	28/nov	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace Theatre	Empreza Theatral Brasileira	Soirée / Despedida da companhia
1910	24/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1910	27/mai	Tristan und Isolde	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	
1910	29/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1910	31/mai	Tristan und Isolde	Richard Wagner (1813-1883)	Lyrico	Sansone	
1910	02/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1910	04/jun	Loreley	Alfredo Catalani (1854-1893)	Lyrico	Sansone	
1910	05/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1910	07/jun	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Sansone	
1910	08/jun	Les Contes d'Hoffmann	Jacques Offenbach (1819-1880)	São Pedro de Alcântara	Sansone	
1910	09/jun	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1910	11/jun	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1910	12/jun	Loreley	Alfredo Catalani (1854-1893)	Lyrico	Sansone	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1910	14/jun	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1910	16/jun	Loreley	Alfredo Catalani (1854-1893)	Lyrico	Sansone	
1910	18/jun	Boris Godunov	Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881)	Lyrico	Sansone	
1910	19/jun	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1910	21/jun	Boris Godunov	Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881)	Lyrico	Sansone	
1910	21/jun	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Recreio	Taveira	
1910	22/jun	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Recreio	Taveira	
1910	23/jun	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1910	23/jun	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Recreio	Taveira	
1910	25/jun	Germania	Alberto Franchetti (1860-1942)	Lyrico	Sansone	
1910	26/jun	Boris Godunov	Modest Petrovich Mussorgsky (1839-1881)	Lyrico	Sansone	
1910	26/jun	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Recreio	Taveira	
1910	28/jun	Germania	Alberto Franchetti (1860-1942)	Lyrico	Sansone	
1910	30/jun	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	
1910	03/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Sansone	
1910	04/jul	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Sansone	Despedida da companhia
1910	05/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Affonso Taveira	
1910	06/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Affonso Taveira	
1910	10/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Affonso Taveira	
1910	20/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	21/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	23/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Theatro Municipal	da Rosa	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1910	24/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	25/jul	Salomé	Richard Strauss (1864-1949)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	27/jul	Norma	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	29/jul	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	30/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	31/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	01/ago	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	03/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	04/ago	Salomé	Richard Strauss (1864-1949)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	04/ago	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Recreio	Taveira	
1910	05/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	06/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	06/ago	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	da Rosa	Somente o 3º ato
1910	07/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Theatro Municipal	da Rosa	
1910	08/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Theatro Municipal	da Rosa	Despedida da companhia
1910	10/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	11/ago	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	12/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	13/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	14/ago	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Matinée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1910	14/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Soirée
1910	15/ago	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	16/ago	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	16/ago	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Recreio	Taveira	Festa artística da soprano ligeiro Isabel Fragoso
1910	17/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	18/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	19/ago	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	20/ago	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	21/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Matinée
1910	21/ago	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Soirée
1910	22/ago	Don Pasquale	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	23/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	24/ago	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	25/ago	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	26/ago	Zazà	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Somente 3º e 4º atos
1910	26/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	27/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Festa artística de Bianca Morello

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1910	28/ago	Don Pasquale	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Matinée
1910	28/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Soirée
1910	29/ago	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	30/ago	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	31/ago	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	01/set	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	02/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	02/set	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Festa artística de Isabella Orbellini
1910	03/set	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	03/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	04/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	Matinée
1910	04/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	Soirée
1910	04/set	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Matinée
1910	04/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Soirée
1910	05/set	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	06/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	06/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	07/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	07/set	L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1910	08/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	08/set	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Somente 3° e 4° atos
1910	08/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	09/set	I Puritani	Vicenzo Bellini (1801-1835)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	10/set	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	
1910	10/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Somente o 3° ato
1910	11/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	Soirée
1910	11/set	L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti (1797-1848)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Matinée
1910	11/set	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Schiaffino e Tuffanelli	Soirée
1910	12/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	14/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	16/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	17/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	18/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	
1910	19/set	A Serrana	Alfredo Keil (1850-1907)	Recreio	Taveira	Somente o 1° ato / Despedida da companhia
1910	19/set	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Recreio	Taveira	Somente o 2° ato / Despedida da companhia
1910	14/out	La Dolores	Tomás Bretón (1850-1923)	Palace Theatre	Cateyson	
1910	17/out	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace Theatre	Cateyson	Somente o 3° ato
1910	29/out	Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Theatro Municipal	Não informado	CANCELADA.
1910	03/nov	Ártemis	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Theatro Municipal	Não informado	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1911	01/fev	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	02/fev	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	03/fev	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	04/fev	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	05/fev	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Matinée
1911	05/fev	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Soirée
1911	06/fev	Werther	Jules Massenet (1842-1912)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	07/fev	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	08/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	09/fev	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	10/fev	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	11/fev	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	11/fev	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	12/fev	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Matinée
1911	12/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Soirée
1911	13/fev	L'Amico Fritz	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	14/fev	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1911	15/fev	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	16/fev	La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	17/fev	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Em benefício do maestro Abbate
1911	18/fev	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	18/fev	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Somente 1º, 2º e 3º atos
1911	19/fev	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	20/fev	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	21/fev	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	22/fev	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	23/fev	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	24/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	25/fev	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Apollo	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	02/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	03/mar	La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	Palace-Theatre	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	04/mar	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Palace-Theatre	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	05/mar	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Matinée
1911	05/mar	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace-Theatre	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Soirée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1911	05/mar	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Palace-Theatre	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Soirée
1911	06/mar	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Palace-Theatre	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	07/mar	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Palace-Theatre	Rotoli, Schiaffino e Billoro	
1911	13/jul	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	14/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	15/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	16/jul	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	16/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	17/jul	Amica	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	18/jul	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	19/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Theatro Municipal	Alonso	CANCELADA. Indisposição do baixo
1911	19/jul	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	19/jul	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	21/jul	Isabeau	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	22/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	23/jul	Isabeau	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	24/jul	Guglielmo Ratcliff	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	Em homenagem ao presidente Hermes da Fonseca
1911	25/jul	Isabeau	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	26/jul	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	27/jul	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrice	Guerra	
1911	28/jul	Isabeau	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Alonso	Em homenagem a Mascagni

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1911	28/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Guerra	
1911	29/jul	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Guerra	
1911	29/jul	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Theatro Municipal	Alonso	
1911	30/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	Alonso	Despedida da companhia
1911	30/jul	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Guerra	Matinée
1911	30/jul	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Guerra	Soirée
1911	31/jul	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	
1911	01/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Guerra	
1911	02/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Guerra	
1911	03/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	Matinée
1911	03/ago	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Guerra	Soirée
1911	05/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	
1911	06/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Guerra	
1911	07/ago	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Guerra	
1911	08/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Guerra	
1911	09/ago	L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Guerra	
1911	10/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Guerra	Matinée
1911	10/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	Soirée
1911	11/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Guerra	
1911	12/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	
1911	13/ago	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Guerra	Matinée
1911	13/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Guerra	Soirée

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1911	14/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Guerra	
1911	15/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Guerra	Matinée
1911	15/ago	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Guerra	Matinée / Somente 1º e 2º atos
1911	15/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Guerra	Soirée
1911	15/ago	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Guerra	Soirée / Somente 1º e 2º atos
1911	16/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	Festa artística do Petit Caruso
1911	17/ago	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Lyrico	Guerra	Matinée
1911	17/ago	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Guerra	Soirée
1911	18/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Guerra	
1911	18/ago	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Guerra	Somente 1º e 2º atos
1911	19/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Guerra	
1911	20/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	Matinée
1911	20/ago	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Guerra	Soirée
1911	21/ago	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Guerra	
1911	22/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	
1911	23/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Guerra	Despedida da companhia
1911	03/out	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Vitale	
1911	04/out	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Vitale	
1911	05/out	Hamlet	Ambroise Thomas (1811-1896)	Lyrico	Vitale	
1911	07/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Vitale	
1911	08/out	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Lyrico	Vitale	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1911	09/out	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Vitale	
1911	10/out	Don Pasquale	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Lyrico	Vitale	Despedida da companhia
1911	30/nov	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	01/dez	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	02/dez	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	03/dez	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Guerra	Matinée
1911	03/dez	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Guerra	Soirée
1911	04/dez	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	05/dez	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	06/dez	Lucia di Lammermoor	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	07/dez	La Sonnambula	Vicenzo Bellini (1801-1835)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	08/dez	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	08/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	09/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	10/dez	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	10/dez	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	11/dez	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	12/dez	L'Elisir d'Amore	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	13/dez	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Palace-Theatre	Guerra	
1911	14/dez	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Palace-Theatre	Guerra	Despedida da companhia
1912	19/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	20/abr	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1912	21/abr	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	Matinée
1912	21/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	Soirée
1912	23/abr	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	24/abr	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	25/abr	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	26/abr	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	27/abr	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	28/abr	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	São Pedro de Alcântara	Mario	Matinée
1912	28/abr	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	Soirée
1912	30/abr	Ernani	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	01/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	02/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	03/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	03/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	04/mai	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	05/mai	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	Matinée
1912	05/mai	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	São Pedro de Alcântara	Mario	Soirée
1912	05/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Mario	Soirée
1912	07/mai	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	08/mai	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	09/mai	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	10/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Mario	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1912	11/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	12/mai	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	13/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Mario	
1912	14/mai	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	São Pedro de Alcântara	Mario	Despedida da companhia
1912	14/mai	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	São Pedro de Alcântara	Mario	Somente 3º ato / Despedida da companhia
1912	14/jun	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Billaud	
1912	16/jun	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Billaud	Despedida da companhia
1912	13/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	13/jul	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Municipal	Alonso e Mocchi	CANCELADA.
1912	14/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	15/jul	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	16/jul	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	17/jul	La Wally	Alfredo Catalani (1854-1893)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	18/jul	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	19/jul	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	20/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	21/jul	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	22/jul	Conchita	Riccardo Zandonai (1883-1944)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	23/jul	L'Africaine	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	24/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Municipal	Alonso e Mocchi	
1912	25/jul	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Municipal	Alonso e Mocchi	Despedida da companhia
1912	05/ago	La Serva Padrona	Giovanni Pergolesi (1710-1736)	Lyrico	Bensaude	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1912	23/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Anonima	
1912	23/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Anonima	
1912	24/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Anonima	
1912	25/ago	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Anonima	Matinée
1912	25/ago	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Anonima	Soirée
1912	27/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Anonima	
1912	28/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Anonima	
1912	29/ago	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Anonima	
1912	30/ago	Faust	Charles François Gounod (1818-1893)	Lyrico	Anonima	
1912	31/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Anonima	
1912	01/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Anonima	Matinée
1912	01/set	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Anonima	Soirée
1912	04/set	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Anonima	
1912	05/set	Otello	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Anonima	
1912	06/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Anonima	
1912	07/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Anonima	
1912	08/set	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Anonima	Matinée
1912	08/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Anonima	Soirée
1912	20/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio	Loureiro	
1912	21/nov	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio	Loureiro	
1913	08/fev	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mario	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1913	09/fev	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mario	
1913	10/fev	Il Trovatore	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mario	
1913	11/fev	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Mario	
1913	12/fev	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mario	
1913	13/fev	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Mario	
1913	13/fev	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Mario	
1913	14/fev	Un Ballo in Maschera	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Lyrico	Mario	
1913	15/fev	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Lyrico	Mario	
1913	16/fev	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Lyrico	Mario	Matinée
1913	16/fev	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Lyrico	Mario	Matinée
1913	16/fev	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Mario	Soirée
1913	17/fev	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Mario	
1913	18/fev	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Lyrico	Mario	
1913	20/fev	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Lyrico	Mario	
1913	21/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mario	
1913	24/fev	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Lyrico	Mario	Despedida da companhia
1913	11/mar	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	12/mar	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	13/mar	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	14/mar	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	15/mar	Manon Lescaut	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Rotoli e Billoro	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1913	16/mar	Fedora	Umberto Giordano (1867-1948)	Recreio	Rotoli e Billoro	Matinée
1913	16/mar	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Rotoli e Billoro	Soirée
1913	17/mar	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	22/mar	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	22/mar	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	23/mar	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	24/mar	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	25/mar	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	25/mar	Don Pasquale	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	26/mar	Mignon	Ambroise Thomas (1811-1896)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	27/mar	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	28/mar	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	28/mar	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Recreio	Rotoli e Billoro	
1913	29/mar	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Recreio	Rotoli e Billoro	Despedida da companhia
1913	02/set	Die Walküre	Richard Wagner (1813-1883)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	03/set	Isabeau	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	05/set	Don Carlos	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	06/set	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	07/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	07/set	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	08/set	Parsifal	Richard Wagner (1813-1883)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	09/set	Carmen	Georges Bizet (1838-1875)	Theatro Municipal	La Teatral	Récita popular

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1913	10/set	Abul	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	11/set	Parsifal	Richard Wagner (1813-1883)	Theatro Municipal	La Teatral	Récita popular
1913	12/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	13/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	14/set	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	15/set	Iris	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	16/set	Abul	Alberto Nepomuceno (1864-1920)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	17/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	18/set	Lohengrin	Richard Wagner (1813-1883)	Theatro Municipal	La Teatral	Récita popular
1913	19/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	20/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	La Teatral	Homenagem à confraternidade Ítalo-Brazileira
1913	21/set	La Gioconda	Amilcare Ponchielli (1834-1886)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	22/set	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	22/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	23/set	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Theatro Municipal	La Teatral	Récita popular
1913	24/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	25/set	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	La Teatral	Récita popular
1913	25/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	La Teatral	Récita popular
1913	26/set	Madama Butterfly	Giacomo Puccini (1858-1924)	Theatro Municipal	La Teatral	
1913	27/set	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Theatro Municipal	La Teatral	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1913	28/set	La Damnation de Faust	Hector Berlioz (1803-1869)	Theatro Municipal	La Teatral	Despedida da companhia
1914	17/jul	Parsifal	Richard Wagner (1813-1883)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	18/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	19/jul	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	20/jul	La Traviata	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	21/jul	Rigoletto	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	Mocchi	Récita popular
1914	22/jul	Il Barbiere di Siviglia	Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	22/jul	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	23/jul	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Theatro Municipal	Mocchi	Com cantora brasileira Hedy Iracema
1914	24/jul	La Fanciulla del West	Giacomo Puccini (1858-1924)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	25/jul	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	26/jul	Mefistofele	Arrigo Boito (1842-1918)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	27/jul	Parisina	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	28/jul	La Bohème	Giacomo Puccini (1858-1924)	Theatro Municipal	Mocchi	Récita popular
1914	29/jul	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	30/jul	Manon	Jules Massenet (1842-1912)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	31/jul	La Favorite	Gaetano Donizetti (1797-1848)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	01/ago	Aída	Giuseppe Verdi (1813-1901)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	02/ago	Pagliacci	Ruggero Leoncavallo (1858-1919)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	02/ago	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	03/ago	Il Guarany	Antonio Carlos Gomes (1836-1896)	Theatro Municipal	Mocchi	

Ano	Data	Opera	Compositor	Teatro	Empresa	Obs.
1914	04/ago	Les Huguenots	Giacomo Meyerbeer (1791-1864)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	05/ago	Tannhäuser	Richard Wagner (1813-1883)	Theatro Municipal	Mocchi	
1914	06/ago	Tosca	Giacomo Puccini (1858-1924)	Theatro Municipal	Mocchi	Despedida da companhia
1914	01/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio	Loureiro	
1914	02/set	Cavalleria Rusticana	Pietro Mascagni (1863-1945)	Recreio	Loureiro	

Anexo IV

Artistas líricos no Rio de Janeiro (1889-1914)

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Abbate, Gennaro (1874-?)	Maestro																						x		x	
Acconci, Dario	Tenor		x																							
Adami, Bice (1875-1969)	Soprano									x					x											
Adorno, Virginio	Barítono										x															
Agostinelli, Adelina (1882-1954)	Soprano																	x	x				x			
Agostini, Giuseppe (1870-1951)	Tenor																x			x						
Agostini, Mirro	Baixo																		x							
Aguadé, Matias	Maestro																			x		x				
Aifos, Sofia (1870-?)	Soprano Ligeiro													x		x	x									
Alarcon, Ramon	Tenor Lírico																					x				
Alasia, Maria	Mezzo-Soprano			x	x	x																				
Albinolo, Giovanni (1865-1925)	Barítono																				x					
Alemanni, Maria	Soprano																							x	x	
Algos, Angelo	Tenor																					x				
Allegri, Elisa (1879-1919)	Soprano																					x				
Alloro, Aída	Soprano																	x	x							
Almansi, Carlo	Tenor									x	x			x												
Almeida, Mathias de	Tenor																					x				
Altoti	Mezzo-Soprano																							x		
Alvareda, José	Barítono												x													
Alvarez, Regina	Mezzo-Soprano																							x	x	

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Alzdorf, Adolf	Baixo																					x				
Amato, Pasquale (1878-1942)	Barítono																		x							
Anceschi, Aristide (1866-1938)	Barítono													x								x				
Anchise, Bono	Baixo							x																		
Andolfi, Ermano	Maestro																							x		
Andrea, Samuel	Barítono																							x		
Angelini, A.	Mezzo-Soprano																			x						
Anselmi, Luigia	Mezzo-Soprano												x						x							
Anselmi, M.	Mezzo-Soprano				x																					
Anselmi, Oscar	Maestro												x					x	x							
Antenore	Baixo								x																	
Anton, Luiz	Barítono																							x		
Appiani, Antonio	Baixo									x	x															
Arcangeli, Alessandro (1871-1918)	Barítono						x	x	x			x														
Arcelli, Umberto	Barítono																				x					
Ardito, Vincenzo	Barítono											x	x					x				x				
Argentini, Paolo	Baixo																							x		
Arlini	Mezzo-Soprano																							x		
Armani, Giacomo	Maestro										x					x										
Armanini, Giuseppe (1874-1915)	Tenor																		x							
Arneti	Mezzo-Soprano																						x			
Arrighietti, Silvio	Barítono																			x				x	x	
Artemio	Barítono					x																				
Astillero, Rogero	Barítono			x																						
Athos, Sante	Barítono					x	x			x		x	x	x					x							

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Aureli, Elisa	Contralto																								x	
Avedano, Ferdinando (1863-?)	Tenor Dramático					x																				
Ayres, João	Barítono																x									
Azzolini, Gaetano (1876-1928)	Baixo																						x			
Bacigalupe, Giuseppe	Baixo																					x		x		
Badaracco, Giovanni	Tenor																x	x								
Badini, Ernesto (1876-1938)	Barítono																						x			
Bagnoli, Umberto	Tenor																	x								
Baldassari, Luigi (?-?)	Barítono								x			x														
Baldi, Domenico	Tenor														x											
Baldini, O.	Barítono			x	x																					
Balestro, Antonio (1880/83 - ?)	Tenor																								x	
Baracchi, Cesare	Barítono											x														
Barbacci, Carlo	Tenor																					x				
Barbareschi, Nice	Soprano													x												
Bardossi, Antonio (?-1895)	Baixo				x																					
Barella	Baixo														x											
Barella, José	Tenor																			x						
Banquells, Baltazar	Baixo																						x			
Barnabini, Atlas	Maestro																									x
Barocchi, Raffaello (1873-?)	Baixo																						x			
Barone, Fernando	Maestro																							x		
Barone, Giuseppe	Maestro																		x				x			
Barroso, Elza	Soprano																						x			
Bartolomasi, Francesco	Barítono	x												x	x		x									

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Bassi, Amedeo (1872-1949)	Tenor																x									
Bassi, Elisa	Soprano						x	x																		
Bassi, Niccola	Maestro	x																								
Bassi, U.	Barítono																									x
Beduschi, Olga	Soprano Dramático												x													
Beinat, Andreina (?-?)	Mezzo-Soprano																				x		x			
Bellagamba, Lorenzo (1868-1905)	Barítono									x																
Belleani, Diana	Soprano				x																					
Bellegrandi, Rosina	Soprano			x									x	x												
Belletti, Attilio (?-?)	Barítono																								x	
Belli, A.	Mezzo-Soprano																				x					
Belli, Marcello	Tenor																		x							
Bellincioni, Gemma (1864-1950)	Soprano																									x
Bello, Luigi	Baixo																	x	x		x	x				
Belloni, Amalia	Mezzo-Soprano		x																							
Bellorio, Pietro	Baixo	x																								
Benedette, Ermano	Barítono																					x				
Benedetti, M.	Baixo																			x						
Benincore, Margherita	Soprano																								x	
Bensaude, Julia	Soprano																								x	
Bensaude, Maurizio (1863-1912)	Barítono																					x	x			
Berardi, Berardo	Baixo											x													x	x
Berardo, Vincenzo	Tenor																			x						
Berlendi, Livia	Soprano Dramático											x	x													
Bernabini, Attico	Maestro																							x	x	

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Bernardi, Enrico	Maestro				x																					
Bernardt, Gabriela	Soprano Ligeiro																			x					x	
Bernardt, Vincenzo	Tenor																								x	
Bernini, Annita	Soprano												x													
Bernini, Giuseppe	Baixo												x													
Bersani, Angelo	Tenor Absoluto		x																							
Bersellini, Pietro (1866-1942)	Tenor																	x								
Bertacchini, Celso	Tenor																								x	
Bertocchi, Anastasia	Mezzo-Soprano																		x							
Bettazzoni, Amedeo	Barítono													x												
Betti, Gino	Tenor Lírico									x																
Bettini, Ugo	Tenor Ligeiro	x																								
Bettoni, Vincenzo (1881-1954)	Baixo																						x			
Betz, Enrico	Barítono / Tenor							x		x																
Bevignani, Giuseppina	Soprano																					x				
Bianchi	Tenor					x																				
Bieletto, Vincenzo	Tenor																		x							
Biglia, M.	Tenor																x									
Bima, Catterina	Mezzo-Soprano/Soprano					x	x		x	x			x	x		x	x									
Biroa, C.	Mezzo-Soprano			x	x																					
Blachmann	Tenor				x																					
Bogni	Baixo							x																		
Bolla, Beatrice	Mezzo-Soprano				x																					
Bolt	Baixo																			x						

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Bonacioli, Riccardo	Maestro	x					x																			
Bonafous, Cesar	Maestro										x		x													
Bonafous, Rosina	Comprimária									x																
Bonanno, Carlo	Baixo																		x							
Bonci, Alessandro (1870-1940)	Tenor																						x			
Bonfanti, Carlo (1880-?)	Tenor																					x	x			
Bonini, Francesco Maria (1865-1930)	Barítono															x										
Boninsegna, Celestina (1877-1947)	Soprano																						x			
Bonner, Ada	Soprano Ligeiro		x				x	x																		
Bonomi, Frederico	Tenor			x																						
Bonora, Giovanni	Tenor ou Baixo (?)													x												
Boratti, M.	Contralto						x																			
Borelli, Tersilla (1878-1941)	Soprano																			x						
Borghgi, Claudina	Soprano		x																							
Borghgi, Giuseppe	Barítono									x																
Borlinetto, Erinna (1864-?)	Mezzo-Soprano		x																							
Bornigia, Emma	Mezzo-Soprano														x	x	x									
Boronat, Olimpia (1867-1934)	Soprano Ligeiro				x																					
Borrini, Clemente	Barítono				x																					
Borsini, Eugenio	Baixo																								x	
Bortoluzzi, Paola	Mezzo-Soprano																							x		
Boscacci, Sylvio	Tenor																								x	
Bottoni, Marianna	Mezzo-Soprano						x			x																
Bourmann, Amalia	Soprano						x	x																		

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Bovi, Arturo	Maestro														x					x						
Bozzoli, Eduardo	Barítono													x												
Braga, Elisa de Agostini	Soprano																	x	x							
Braga, Francisco	Maestro																	x								
Braga, Oswaldo	Barítono															x					x					
Braglia, Alfredo (1878-?)	Tenor																		x							
Brambilla, Elvira V.	Mezzo-Soprano		x																							
Brambilla, Linda (1859-1933)	Soprano Ligeiro														x											
Brambilla, Maria	Soprano											x														
Brambilla	Tenor											x														
Briskoff	Contralto			x																						
Broggi, Adele	Mezzo-Soprano							x																		
Broggi, Giuseppe	Tenor									x	x			x												
Broggi, Augusto (1847-1917)	Tenor											x														
Brosio, Olimpia (?-?)	Soprano														x											
Bruche, Annita	Mezzo-Soprano												x	x												
Brum, G.	Baixo						x																			
Brunetti, G.	Baixo			x	x																					
Bruschi, V.	Tenor					x																				
Bucciarelli, Assunta	Soprano																								x	
Burzio, Eugenia (1879-1922)	Soprano															x										
Busacchi, Giuseppe	Barítono							x																		
Bustini, Alessandro (1876-1970)	Maestro																x									
Butti, Gilda (?-?)	Soprano																								x	
Cacciali, Guido (1874-1932)	Baixo												x													

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Cacici, Giuseppe	Baixo	x																								
Caldi, Angelo	Tenor						x																			
Calvi, M.	Soprano																			x						
Camara, Julio	Tenor																					x				
Camelieri, R.	Maestro																		x							
Camelin, Amelia	Mezzo-Soprano																				x					
Camera, Edoardo	Barítono Dramático			x	x	x																				
Campagnoli Cremona, Amelia	Soprano																x									
Campagnoli, Cleonice (1866-1902)	Soprano								x																	
Campani	Baixo			x																						
Campanini, Cleofonte	Maestro				x																					
Campello, Tullio	Baixo						x																			
Campi	Barítono																					x				
Campos, Gustavo	Maestro												x													
Caneli	Tenor																x									
Canneletto	Baixo														x											
Cannizares, Mathilde	Soprano						x																			
Cantos, Enriqueta	Mezzo-Soprano																							x		
Capella, Juanita	Soprano																				x				x	
Capellaro, Maria	Soprano Ligeiro					x																				
Capelli, M.	Soprano				x																					
Capitani, A.	Maestro											x														
Cappa, Ernesto (1879-?)	Baixo											x														
Carapebus, José Ignacio Netto dos Reis (1861-1928)	Tenor																	x								

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Carassale, Francisco	Baixo									x																
Cardinali, Franco (?-1917)	Tenor	x	x													x	x									
Carelli, Emma (1877-1928)	Soprano											x			x				x							x
Carlini, Caio	Tenor																								x	
Carnet, Jayme	Tenor																	x								
Carnevalli, Abele	Baixo																						x			
Caronna, Ernesto (1880-1936)	Barítono																	x								x
Carotini, Tilde (1864-1943)	Mezzo-Soprano					x																				
Carradetti, Ferruccio	Barítono																		x							
Caruso, Enrico (1873-1921)	Tenor														x											
Caruson, Guglielmo (1863-?)	Barítono											x														
Carvalho, Carlos A. de	Barítono																	x				x				
Casadio	Mezzo-Soprano																x									
Casali, Federica	Mezzo-Soprano					x																				
Casali, Primo	Baixo				x	x		x																		
Casals, Anita	Soprano Ligeiro					x																				
Casazza, Elvira	Mezzo-Soprano																								x	
Casini, Lelio	Barítono		x																							
Casoli, Giulia	Contralto																		x						x	
Cassandro, Lina	Soprano Ligeiro												x													
Cassani, Italia	Soprano														x											
Cassia, Vincenzo (1883-1932)	Baixo																								x	
Castellano, Edoardo (1871-1917)	Tenor														x	x	x									
Castelletti, Cid	Tenor													x												
Castoldi, G.	Baixo																	x								

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Cataneo, Enriqueta	Mezzo-Soprano					x																				
Cattadori, Ferdin	Baixo				x																					
Cattani, Ludovico	Baixo																		x							
Cattorini, Ida (?-?)	Soprano																									x
Cavalieri, Elda (?-?)	Soprano										x				x											
Cavallini, Lucia	Mezzo-Soprano										x															
Cavallini, Maria (?-1900)	Soprano Ligeiro										x															
Cavicchi, M.	Barítono						x																			
Ceballos, Matilde	Mezzo-Soprano												x													
Cecchi, Alfredo (1875-?)	Tenor Dramático														x					x						
Celli	Tenor																x									
Cellini, B.	Baixo																				x					
Cellini, Enrico	Tenor																x		x							
Cendalli, Ricardo	Maestro		x															x	x							
Cenni, Fortunato (1868-?)	Barítono																x									
Ceppi, Antonio (1867-1901)	Tenor											x														
Cerni Wualman, Lina	Soprano			x																						
Cerrateli, Arturo	Barítono																x									
Cerri, Emma	Soprano												x		x											
Cervi, Natale (1865-?)	Baixo			x	x	x																				
Cervi Caroli, Ersilde (1883-1964)	Soprano																								x	
Cesani, Corina	Mezzo-Soprano																				x	x				
Cesare, G.	Baixo																								x	
Cesare, Virginio	Barítono																	x	x							
Cesari, Pietro (1847-1922)	Baixo				x																					

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Cescati Verdini, Corina	Mezzo-Soprano			x	x	x																				
Cestini, F.	Barítono																							x		
Cezana, Vittorina	Soprano										x			x												
Checchi, Guido	Baixo																					x				
Checchini, Fortunato	Barítono		x				x																			
Chiabotto, Zilda	Soprano																x	x								
Ciampolini, Felice	Baixo													x												
Ciccolini, Ettore (?-?)	Baixo										x															
Cigada, Francesco (1878-1966)	Barítono														x											
Cilla, Luigi (1885-?)	Tenor																x									
Cinzano, Giuseppina (1875-?)	Soprano																	x								
Ciocchi, Agostino	Tenor															x	x		x							
Cirino, Giulio	Baixo																		x					x	x	x
Citti-Lippi, Ines (1870-1917) (Olga Farnetti)	Soprano														x						x					
Clemente, I.	Tenor																									x
Cocchi, Bice	Soprano Dramático																				x					
Coletti, Eugenio	Baixo Cômico													x		x										
Colisciani, Gino	Maestro																		x							
Collamarine, Stefania (?-?)	Mezzo-Soprano															x	x									
Colleoni, Siro	Maestro																				x					
Colli, Ernesto (1866-1928)	Tenor Lírico				x													x								
Colombini, Adelina	Soprano																		x							
Colombo, Amalia (?-?)	Mezzo-Soprano																						x			
Conde, Augusto	Barítono																					x				

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Coniglio, Francisco	Maestro							x						x												
Constantino, Florencio (1869-1919)	Tenor																					x				
Contarini, Ettore	Tenor					x		x																		
Conti, Arnaldo	Maestro		x		x																					
Conti, Francesco (1874-?)	Tenor																					x				
Conti, Giuseppe	Baixo		x																							
Coradini	Masc. Indef.		x																							
Coraluppi	Tenor										x															
Correia, José M.	Baixo																					x				
Corsini, Bice	Soprano																						x			
Coscollano, Mariano	Baixo					x	x	x																		
Coscollano, Linda	Soprano					x	x	x																		
Costa, Alfredo (1874-1913)	Barítono Lírico													x												
Costa, Levy da	Baixo																x		x							
Costa Caruson, Maria Judice da	Mezzo-Soprano / Soprano				x						x															x
Costa Junior	Maestro											x	x													
Costantini, Irnerio (?-?)	Barítono														x											
Cremona, Giuseppe	Baixo Cômico																x	x	x							
Cremonini, Giuseppe (1866-1903)	Tenor				x																					
Crestani, Lucia (1886-1972)	Soprano																		x							
Crippa, Emma	Contralto				x																					
Cristalli, Ítalo (1879-1932)	Tenor																						x			
Cromagnini, Isolina	Mezzo-Soprano			x	x																					
Cromberg, Leopoldo (?-?)	Baixo				x																					

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Cruz, Augusta	Soprano Dramático					x																				
Cucci, Luigi (1885-?)	Tenor																	x								
Cucini, Alice (1870-1949)	Mezzo-Soprano														x				x							
Currone, Giovanni	Tenor																		x							
Dadò, Augusto (1858-?)	Baixo											x								x		x				
Dadone, Bartholomeu	Barítono													x												
Da Ferrara, Rizzardo (1872-1918)	Barítono																						x			
D'Albore, Emilio (1872-1912)	Barítono										x															
Dalla Rizza, Gilda (1892-1975)	Soprano																									x
Dal Negro, Giulio	Baixo												x													
Dalumi, Maurizio (?-?)	Tenor																							x		
Damas, Luis	Tenor					x																				
Damiani, Alberto	Baixo									x	x															
Dampieri, Felicita	Mezzo-Soprano											x														
Dani, Carlo (1873-?)	Tenor																		x							
Danise, Giuseppe (1883-1963)	Barítono																									x
Darbilly, Carlos Cavalier	Maestro			x																						
Darclée, Hariclea (1860-1939)	Soprano													x	x											
Dardani, Alberto	Tenor																						x			
Daru, Margherita	Soprano Lírico																							x		
David, Cecilia (1878-1909)	Soprano																		x							
De Angelis, Francesco	Tenor		x																							
De Angelis, Maria	Mezzo-Soprano																							x		
De Angelis, Teofilo	Maestro																									x
De Anna, Innocente	Barítono	x																								

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
De Benedetti, Lina	Soprano Dramático																	x								
De Biasi, Pietro	Baixo																	x			x					
Decima, Emma	Mezzo-Soprano										x															
De Cisneros, Eleonora (1878-1934)	Mezzo-Soprano														x											
De Cysneros, Clotylde	Mezzo-Soprano														x											
De Faro, José Larrigue	Barítono																	x								
De Filippi, Ermano (?-?)	Barítono														x											
De Franceschi, Enrico (1885-1945)	Barítono																				x					
Degli-Abbate, Armanda	Mezzo-Soprano										x															
Degli-Abbate, Ignazio	Baixo										x															
De Goetzen, Vittorio (?-?)	Barítono																								x	
De Grazia, Giuseppe	Baixo				x																					
De Hidalgo, Elvira (1888-1980)	Soprano																									x
Del Chiaro	Tenor																				x					
Delerma, Mathilde	Soprano																	x								
Del Fabbro, C. B.	Tenor		x																							
Delgado, Araceli D'Aponte	Soprano Dramático									x																
Delgado, Cecilia	Soprano												x													
Delivron, Leonora	Soprano				x																					
Delle-Fornaci, Orazio	Tenor														x											
De Luca, Giuseppe (1876-1950)	Barítono																								x	
Del Vecchio, Anna	Soprano Ligeiro	x																								
De Marchi, Emilio (1861-1917)	Tenor Dramático				x	x						x														
De Marco, Giuseppe (1867-1907)	Tenor			x	x		x	x	x	x					x											
De Muro, Bernardo (1884-1955)	Tenor																								x	

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
De Negri, M.	Mezzo-Soprano																			X						
De Negri, U.	Mezzo-Soprano																			X						
De Neri, Ferdinando (?-?)	Tenor																X		X							
Dentale, Teofilo	Barítono																					X	X			X
De Padova, Michele (1863-1931)	Barítono																X									
Depratis, G.	Barítono																								X	
De Revers Michiaro, Anna (1880-?)	Soprano																			X						
Dereyne, Fely	Soprano																					X				
De Roma, Amalia	Soprano																				X					
De Rosa, Raffaele (?)	Tenor							X																		
D'Errico, Raffaele	Tenor					X																				
Derubeis, Antonio	Tenor							X			X															
Desabotto	Maestro										X															
Desana, Tina (1885-1979)	Soprano																						X			
De Sortis, Emilia	Mezzo-Soprano														X											
De Strassen, Eugenia	Mezzo-Soprano											X														
De Tura, Gennaro (1875-1939)	Tenor																					X	X			
Deutsch Haupt, Erich	Tenor																					X				
Dias, Angela	Soprano																	X								
Didur, Adamo (1874-1946)	Baixo									X			X			X										
Didur, Angela Aranda	Contralto												X													
Di Giorgi, Angelo	Tenor																								X	
Di Giulio, Salvatore	Baixo													X												
Di Marco, Ernesto	Barítono																							X		
Dimitresco, Giovanni (1863-?)	Tenor Dramático									X			X													

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Dionesi, Romeo	Maestro							x		x								x								
Domini, Antonio	Baixo												x													
Doni, Giulio	Tenor															x										
Dorni	Tenor																			x						
D'Ottavi, Fillipo (?-?)	Tenor																				x					
Drog, Libia	Soprano		x																							
Droetto, Antonio	Barítono							x	x	x		x		x	x											
Ducati, Giovanni	Tenor		x																							
Duffau, Pedro	Maestro														x											
Durini, Ettore Frucchi	Tenor																							x		x
Elias, Candido	Tenor						x			x																
Emanuelle, Iolanda	Soprano																							x		
Erbessati, Catterina	Soprano				x	x																				
Ercolani, Remo	Baixo				x															x						
Ercoli, Elvira	Contralto	x																								
Escrache, Consuelo	Soprano																			x						
Evangelista, Arturo	Barítono		x																							
Fabbri, Vittorina	Mezzo-Soprano				x																					
Fabro, Ferdinando	Barítono	x												x												
Faccio, A.	Barítono																	x								
Falleti, Ernesto	Tenor				x																					
Fanelli, Giuseppe	Tenor																								x	
Fanelli, Pietro	Tenor																								x	
Faraoni, Amelia	Mezzo-Soprano																								x	
Farelli, Tina (1879-?)	Mezzo-Soprano													x						x						

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Fari, Gaetano	Tenor																					X	X			
Fari, Rosa	Soprano																					X	X			
Farinelli, Guido	Maestro																					X	X			
Farinetti, Carlo	Baixo															X	X									
Farneti, Maria (1877-1955)	Soprano																X						X		X	
Farnetti, Gino	Maestro																				X					
Farri, Giulio	Baixo																		X							
Fassino, Antonio (1874-1913)	Tenor																	X								
Fassio, Ida (1882-1976)	Soprano																			X						
Faticanti, Edoardo (1880-1955)	Barítono																							X	X	
Fattori, Maria	Contralto			X	X																					
Faussoné, M.	Soprano			X	X																					
Favaron, Pietro	Barítono																		X							
Favi	Barítono																				X					
Favi, Ada	Soprano																							X		
Favilli Bovi, Maria	Mezzo-Soprano																	X		X						
Federici, Francesco (1873-1934)	Barítono												X									X				
Ferraioli, Luigi	Baixo Absoluto		X		X																					
Ferrani, Cesira (1863-1946)	Soprano				X																					
Ferraresi, Secondo	Tenor							X	X		X															
Ferraresi, Ferdinando	Baixo																	X	X							
Ferraresi, Frederico	Tenor												X		X						X			X		
Ferraresi, G.	Tenor			X	X																					
Ferraresi, Lina	Soprano																	X	X							
Ferraresi, Mario	Maestro																						X			

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Ferraresi, Virginia	Soprano																	x	x		x			x		
Ferrari, Amadeu	Tenor																									x
Ferrari, Cesare	Maestro													x												
Ferrari, Lucia	Contralto																				x					
Ferrari, Pietro	Tenor										x			x												
Ferrarini, Fernando	Tenor																				x					
Ferrarini, Vittorina	Soprano																				x					
Ferraris, Teresina (1882-?)	Mezzo-Soprano											x														
Ferretti, Paolo (?-?)	Barítono																					x				
Ferri (Ferrini), Margherita Alda	Soprano									x																
Ferrigno, Carlota Zucchi	Soprano							x																		
Ferri Imbimbo, Elvira	Soprano				x																					
Fiesoli, Luigi	Tenor	x																								
Fiesoli, Pietro	Barítono																							x		
Figueiras, Luiz	Maestro																					x		x		
Finzi, Adelina	Soprano Ligeiro					x																				
Fiore, Michele (?-?)	Baixo														x	x	x				x	x			x	
Flory, Gilda	Contralto													x										x	x	
Foglia, Felice	Baixo																					x				
Fons, Luisa (1867-1925)	Soprano Lírico				x	x																				
Font, Vittorio	Tenor	x																								
Font, V.	Tenor				x																					
Fontana Costantini, Annita (1882-?)	Soprano													x												
Fontes, Elvira	Soprano Lírico														x											
Forlano, Luiza	Mezzo-Soprano																						x			

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Fornari, Rodolpho Angelini	Barítono					x																				
Fragoso, Isabel	Soprano Ligeiro																					x				
Francalancia, Luigi	Baixo					x																				
Franchetti	Baixo					x																				
Franzini, Rocco	Barítono		x			x							x	x												
Frattini, Giovanni	Maestro																			x		x				
Freitas, Gualter de	Barítono																	x								
Frosini, Ottavio (1866-1945)	Tenor Lírico														x											
Gabbi, Adalgisa (1857-1933)	Soprano Dramático			x	x	x																				
Gabrielesco, Gregorio (1859-1915)	Tenor Dramático		x	x	x																					
Gabutti, Giuseppe	Barítono			x	x																					
Gagliardi, Cecilia	Soprano																					x				
Galassi, Egisto	Baixo	x																								
Galazzi, Paolo	Barítono																			x						
Galeffi, Carlo	Barítono																					x	x			
Galeffi, Maria	Mezzo-Soprano																								x	
Galfré, Magdalena	Mezzo-Soprano				x																					
Galleani, Armando	Maestro																	x	x	x	x					
Galletti, Gianni	Maestro										x															
Galli, Eugenio (1862-1910)	Tenor				x																					
Galli-Curci, Amelita	Soprano																							x		
Galvagne, Fanny	Soprano			x																						
Galvan, Celia	Soprano																			x						
Galvan, Tomas	Baixo																			x						
Galvany, Maria (1875-1949)	Soprano																x									

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Gama Malcher, José Candido de	Maestro		x																							
Gamba, Angelo (1872-1908)	Tenor														x											
Gamberini	Tenor		x																							
Gamberini, G.	Tenor					x		x																		
Ganelli, Pietro	Tenor								x	x	x	x														
Garagnani, Carolina	Soprano Ligeiro								x																	
Garavaglia, Rosa (?-?)	Mezzo-Soprano		x	x																			x			
Gargano, Aristide	Tenor		x																							
Gargano, Ferdinand	Tenor		x																							
Garibaldi, Luigia (1884-1917)	Mezzo-Soprano																									x
Garrido, Amparo	Mezzo-Soprano																					x				
Garrier, Estella	Soprano Lírico																		x							
Gaspari, Celestini	Baixo																								x	
Gasparini, Attico	Baixo																					x				
Gasparini, Pompeo	Baixo																		x							
Gay, Maria (1879-1943)	Mezzo-Soprano																		x							
Geri, Maria	Mezzo-Soprano																					x				
Gesú, Francesco di	Maestro																		x							
Ghedini	Barítono																x									
Ghibaud, Edvige	Mezzo-Soprano											x														
Ghirardini, Emilio (1885-1965)	Barítono																								x	
Giachetti, Ada	Soprano																						x			
Giaccone	Barítono														x											
Giacomelli, Ida (?-?)	Soprano																			x						
Giacomucci, Anetta	Soprano																									x

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Giaconi	Baixo												x	x												
Giaconia, Giuseppina	Mezzo-Soprano																					x				
Gimenez, Pedro	Tenor																					x				
Gianmaria	Mezzo-Soprano														x											
Giannetti, Giovanni	Maestro															x	x									
Giannini, Giovanni (?-1895)	Barítono				x																					
Giesen Hoss, Gerhaf	Baixo																					x				
Gimeno, Teresina Singer de	Soprano	x																								
Giordani, Enrico (1860-1905)	Tenor											x														
Giorgi, Victoria	Soprano																			x						
Giovanelli, Luigi	Maestro		x																							
Giovanelli, V.	Maestro								x																	
Gioviale	Baixo								x																	
Giraldoni, Eugenio (1871-1924)	Barítono																					x				
Giraud, Fiorello (1868-1928)	Tenor																x									
Giuliani, Guglielmo	Tenor														x											
Gonzaga, Aída Saraglio (1879-1972)	Soprano Ligeiro													x												
Gonzaga, G.	Maestro													x												
Gottardi, Luigi	Baixo																		x							
Gouveia, Agostinho de	Maestro																			x						
Govoni, U.	Tenor						x			x																
Gramantieri, Pasquale	Tenor													x												
Gramegna, Anna (1880-1965)	Mezzo-Soprano																					x				
Grande, D.	Contralto																				x					
Grandi, Alfredo	Maestro		x																							

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Grandona, Emilio	Baixo		x				x																			
Grani, Rafael	Tenor Dramático						x		x																	
Grassé, Maria	Mezzo-Soprano								x					x											x	
Grassi, A.	Mezzo-Soprano														x											
Grassi, Rinaldo (1885-1946)	Tenor																							x		
Graziani, Alfredo Girardi	Tenor															x						x				
Grazioli, Germana	Soprano Ligeiro																								x	
Grecher	Mezzo-Soprano																	x								
Greschel	Baixo																	x								
Grossi, Adalgisa (?-?)	Mezzo-Soprano																	x								
Grossi, Eugenio	Tenor				x																					
Grunen, Isabel	Soprano																				x					
Gualtieri, Giuseppe	Baixo																					x				
Guardenti, Egisto	Tenor					x																				
Guarnieri, Luigi	Maestro				x																					
Guarini	Barítono									x																
Guerrera, Nicolo	Maestro									x																
Guerrini, Virginia	Mezzo-Soprano					x																x				
Hotkowska, Ladislava	Mezzo-Soprano																						x			
Ingar (Galbiero), Gerolamo (1873-?)	Tenor																								x	
Innocenti, Luigi	Tenor												x						x							
Iracema, Amalia (?-1936)	Soprano									x																
Iracema, Hedy (1881-1941)	Soprano																									x
Jacoby, Rosita	Soprano																x									
Jacovacci	Tenor												x													

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Janelli, Augusta	Mezzo-Soprano																				x					
Janni, Roberto (?-?)	Barítono																								x	
Janson, Victor	Tenor																					x				
Jörn, Karl	Tenor																									x
Joselli, Maria	Soprano																					x				
Jovanet, Manuel	Baixo																			x						
Kapeller, Karl	Maestro																					x				
Kormann, Luigi Nicoletti (1875-1919)	Baixo													x												
Krismer, Giuseppe (1873-1946)	Tenor																					x				
Kupfer Berger, Mila	Soprano Dramático		x																							
Lablache, Louise	Mezzo-Soprano												x													
Lafon, Elvira	Contralto							x		x	x															
Lagustena, Paulo	Tenor																								x	
Lahoz, Lina	Mezzo-Soprano																			x						
Lambiase	Contralto			x																						
Lambiase, Elvira	Soprano Ligeiro		x																							
Lambiase, Oreste	Maestro/Baixo				x	x		x		x	x			x												
Landi, Alfredo	Baixo																					x				
Landri, Luigi di	Baixo																		x							
Lanzi, Sylvia	Soprano										x															
La Puma, Giuseppe (1870-1940)	Barítono											x								x			x			
Lara, Pietro (1874-?)	Tenor																x									
La Rosa, R.	Tenor																							x		
Laurenti	Baixo													x												

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Lavalle, Cordiglia	Maestro																			x						
Lazaro, Hipolito (1887-1974)	Tenor																									x
Leal, Antonio	Maestro						x																			
Leitão, Luiz	Barítono																									x
Leitão, Raphael	Baixo																					x				
Leonardi, Emma	Mezzo-Soprano		x	x																						
Leoni, Paoline (1869-?)	Soprano Ligeiro			x	x																					
Lerma, Matilde de	Soprano																									x
Lery, Adriana	Soprano									x	x															
Limonta, Napoleonne	Baixo				x										x										x	
Linari, Nella	Mezzo-Soprano																			x						
Lippi, Angelo	Barítono		x																							
Lombardi	Baixo													x	x											
Lombardi, A.	Baixo																							x		
Lombardi, Beniamino	Maestro		x																							
Lombardi, Olintho	Baixo																				x	x				
Longari, Maria	Mezzo-Soprano														x											
Longo	Tenor																			x						
Longhi, Emma (?-?)	Mezzo-Soprano									x										x						
Longone, Lina	Soprano															x										
Loprieno, Lorenzo	Tenor																				x					
Lorini, Emidio	Tenor Ligeiro	x																								
Losacco, Paolo	Tenor														x											
Luccenti, Luigi (1866-?)	Baixo														x											
Luchini, Rosina	Soprano																			x						

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Ludikar, Pavel (1882-1970)	Baixo																						x			
Lugli, Assunta	Mezzo-Soprano																					x				
Lunardi, Ottorino (?-?)	Barítono										x															
Lussardi, Gino (1886-?)	Barítono																						x			
Luzzatti, Arturo	Maestro											x														
Luzzi, Giovanni	Baixo																		x							
Maccanti, Giovanni	Baixo							x		x	x			x												
Macentelli, Arturo	Tenor																	x								
Machado, Henrique	Barítono																	x								
Macnez, Umberto (1878-1947)	Tenor													x	x					x						
Madinelli	Tenor/Baixo							x							x	x										
Madinelli, Rosa	Soprano													x		x									x	
Maffezzoli, Napoleone	Maestro	x			x	x																				
Maggi, N.	Baixo																							x		
Magini-Coletti, Antonio (1855-1912)	Barítono	x																x								
Magranza, Luiz	Tenor												x	x												
Maieronni, Dante	Barítono					x		x		x	x															
Maini, Primo	Tenor															x	x			x						
Malatesta, Clotilde	Soprano				x																					
Malesci, Giorgio (1876-1908)	Tenor													x												
Malta, Laura	Soprano																			x	x					
Manarelli, Ada	Mezzo-Soprano													x												
Manarini, Ida	Mezzo-Soprano																								x	
Mancinelli, Luigi (1848-1921)	Maestro																	x								

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Mancinelli, Marino (1842-1894)	Maestro			x	x	x																				
Mancini, Giuseppina	Mezzo-Soprano		x																							
Mangini, Bianca	Soprano																								x	
Mansuetto, Gaudio (1873-1941)	Baixo																x					x				
Maragliano, Clotilde	Soprano Lírico									x																
Marangoni	Contralto										x															
Marangoni, Angicolina Vergani	Soprano				x	x		x										x								
Marangoni, Emilio	Baixo				x													x								
Marangoni, Vitorina Vergani	Mezzo-Soprano									x																
Marcassa, Ettore	Baixo		x																							
Marchesi-Coniglio, Adele	Soprano							x						x												
Marchetti, Rosina	Soprano																		x							
Marchini, Elisa	Soprano																					x				
Marcomini, Elisa	Contralto																				x					
Marek, Maria	Mezzo-Soprano																							x		
Marenzi, Elena	Mezzo-Soprano																		x							
Mari, Bruno	Maestro																								x	
Maria	Mezzo-Soprano										x															
Mariacher, Michele	Tenor				x																					
Mariani, Carlo	Barítono								x								x					x				
Marini	Mezzo-Soprano					x																				
Marini, Luigi (1885-1942)	Tenor																							x		
Marinuzzi, Gino	Maestro																							x	x	
Mario	Baixo																				x					
Mario, Roberto	Tenor																		x				x			

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Maristany, Jose (1871-1932)	Tenor							x																		
Marrani, A.	Mezzo-Soprano																								x	
Marsili, E.	Baixo		x																							
Martelli, Luiz	Barítono												x													
Martinelli, Mario	Baixo																	x								
Martinez, Avós	Tenor												x													
Martinez, Angel	Baixo																			x						
Martinole, Alfredo	Maestro																							x		
Martinotti, Bruno	Barítono / Baixo																		x							
Mascagni, Pietro (1863-1945)	Maestro																						x			
Mascheroni, Edoardo	Maestro											x														
Masi, B.	Baixo																x									
Massa, E.	Mezzo-Soprano																							x		
Mattinzoli, Elisa	Soprano																							x	x	
Mattioli, Ernesto	Baixo																		x							
Mattos, Sophia Pinheiro	Mezzo-Soprano																			x						
Mauro, Giuseppe (1880-1928)	Tenor																			x						
Mazzanti, Francesco	Tenor																					x				
Mazzanti, Gaetano	Tenor					x																				
Mazzi, Emma	Contralto													x									x			
Medosi, Medardo (?-?)	Baixo																		x							
Menotti, Delfino (1858-1937)	Barítono		x																							
Merazzi, Luiz	Baixo													x												
Merviola, Helena	Soprano																					x				
Mesquita, Carlos de	Maestro												x													

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Messina, Salvatore	Maestro															x										
Metellio, Emilio	Tenor Dramático				x																					
Micheloni, Luigi	Tenor					x																				
Migliardi, Lia (1878-?)	Soprano																					x				
Migliazzi, Artemio	Baixo				x	x				x																
Minolfi, Renzo (1877-1943)	Barítono																							x		
Minotti, Adalgisa	Soprano Ligeiro																					x		x		
Miola, Elodia	Mezzo-Soprano			x	x	x																				
Miotti, Elvira	Soprano															x										
Moltoni, Luigi	Tenor					x																				
Montalcini, Zaira	Mezzo-Soprano									x																
Montesini, Bianca	Soprano Dramático		x		x	x																				
Monti	Tenor																	x								
Monti, Luigi	Baixo														x	x					x	x				
Montiano, Maria	Soprano Dramático												x	x												
Monticelli	Baixo																			x						
Montico, Teobaldo	Baixo														x											
Montigniani, Giovanni	Tenor Lírico													x												
Morello, Bianca	Soprano Ligeiro																					x				
Morganti, Adele	Soprano																					x				
Mori, Alceste	Baixo					x			x																	
Moro, Achille (?-?)	Barítono				x																					
Mosconi, Angelina	Soprano																							x		
Motta, Adellina	Soprano																	x								
Muguezza, Severo	Maestro																							x		

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Murino, Adalgisa Rossi (?-?)	Soprano																								x	
Murino, Francesco	Maestro																							x	x	
Nascibeni, Tomaso	Tenor																		x				x			
Nattili	Barítono																							x		
Nava, Angelica	Contralto																			x						
Navarro, Mariano	Tenor																			x		x				
Navia, Pietro (1884-?)	Tenor																				x	x				
Nazareth	Barítono																x									
Negrini, Cesira	Soprano			x	x																					
Nelma, Mabel	Soprano																	x								
Nepomuceno, Alberto	Maestro																					x				
Neri	Baixo																							x		
Nessi, Giuseppe (1887-1961)	Tenor																					x				
Nicelli, Amalia	Soprano Dramático				x																					
Nicoletti, Francesco	Baixo			x																						
Nifanta	Mezzo-Soprano																			x						
Niola, Guglielmo	Baixo																						x			
Nistri, Giuseppe	Barítono																				x					
Nobilini	Barítono					x																				
Noemi, N.	Baixo																					x				
Nogueira, Olympio	Tenor																x									
Novelli, Giovanni (?-?)	Barítono																		x							
Novi, Bernarda	Soprano																							x		
Novi, Pietro	Tenor																				x				x	
Novich, Giacomo	Tenor														x											

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Nunes, Francisco	Maestro																x									
Occhiolini, Annita	Soprano Lírico					x																				
Oiro, Patino	Barítono																								x	
Oliveira, Machado de	Tenor																	x								
Oliviero, Ludovico (1886-1948)	Tenor																							x	x	
Onasia, M.	Mezzo-Soprano						x																			
Orbellini, Isabella	Soprano Lírico													x						x		x				
Orduña, Felisa (?-?)	Soprano																							x		
Orlandini	Tenor			x	x																					
Orsini, Andreina Mazzoli	Mezzo-Soprano	x			x	x																				
Ottolini, Carlo (?-?)	Tenor										x															
Oxilia, Giuseppe (1865-1919)	Tenor		x																							
Oyanguren, Eugenio	Tenor																x									
Pacini, Giuseppe (1862-1910)	Barítono														x											
Padovani, Adelina	Soprano							x																		
Padovani, Alfredo	Maestro																				x	x				
Padovani, Arthuro	Maestro																					x	x	x		
Padovani, Sarah	Soprano Lírico																		x		x					
Pagani, Mario Edoardo (?-?)	Tenor																			x						
Pagano	Mezzo-Soprano															x	x	x								
Pagano, F.	Tenor				x																					
Paggi, Pietro	Tenor																			x						
Palet, Giuseppe (1877-1946)	Tenor															x									x	x
Palma, Giovanni	Tenor										x															
Paoli, Isabella (1860-1903)	Soprano					x					x															

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Parada, Elena	Soprano																							x		
Parello, Catalina	Mezzo-Soprano																			x						
Parenti, Marina	Soprano							x	x	x																
Pareto, Graziella (1889-1973)	Soprano																						x			
Parisotto, Sofia	Contralto														x											
Parmiggiani, Adalgisa	Mezzo-Soprano						x	x	x																	
Parodi, Luigi	Tenor			x																						
Paroli, Giovanni (1856-?)	Tenor		x																							
Parvis, Taurino (1879-1957)	Barítono														x											
Pasini, Camilla (1875-1935)	Soprano													x												
Pasini-Vitale, Lina (1872-1959)	Soprano																									x
Paterna, Argia	Soprano Ligeiro										x															
Paterna, Concetto (1870-1940)	Baixo										x												x			
Patrian, Diana	Soprano																						x			
Patrian, Fortunato	Barítono															x	x									
Pattini, Ferrari	Soprano															x	x									
Pattini, Rosa	Mezzo-Soprano																					x				
Pavan, I.	Mezzo-Soprano					x																				
Pecci, Scipio	Baixo			x	x	x	x	x	x	x	x		x	x												
Pefferi	Baixo			x																						
Peirani, Giovanni (1868-1901)	Tenor										x															
Pellegrino, Garibaldi	Tenor							x																		
Percopo, Federico	Tenor Lírico				x	x																				
Perea, Emilio (1884-1946)	Tenor																								x	
Pereira, Malvina (1883-?)	Soprano																x			x	x					

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Peres, Esmeralda	Soprano																x									
Peri, Maria	Soprano	x																								
Perini, Flora	Contralto																						x			
Pernice, Aldo	Tenor Lírico																							x		
Persello, R.	Tenor																						x			
Petri, Elisa (1869-1929)	Soprano											x														
Petrovich, Ricardo	Tenor	x																								
Pezzoni, Paolo	Maestro					x																				
Picchi, Italo (1876-1937)	Baixo																							x		
Piedade, Maria da	Mezzo-Soprano																x									
Pièrgili, Sylvio	Maestro																								x	x
Piglino, Ludovico	Tenor		x																							
Pilla	Tenor																x									
Pinelli, Dante	Baixo		x			x																				
Pinelli, Giovanni	Tenor												x	x												
Pinheiro, Mario	Barítono																				x					
Pini-Corsi, Antonio (1858-1918)	Barítono																x									
Pini-Corsi, A.	Mezzo-Soprano																x									
Pinni, Giuseppe	Tenor		x																							
Pinto, Wenceslao	Maestro																									x
Pintucci, Angelo (1880-1967)	Tenor																						x			
Piraccini, Giso	Baixo		x																							
Pires, Maria	Mezzo-Soprano																			x						
Podesti, Vittorio	Maestro					x																				
Poggi, Amelia	Mezzo-Soprano				x	x		x																		

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Poggi, Arturo	Barítono																		x							
Poggi, Giovanni	Tenor																				x					
Poggi, Tito	Barítono		x																							
Polacco, Giorgio	Maestro			x	x		x	x	x	x				x									x			
Poli-Randaccio, Tina (1879-1956)	Soprano															x	x					x				
Poli, Octavio Ferro	Tenor																							x		
Poli, Ida	Soprano													x												
Polimeni, Franco	Barítono															x			x							
Polverosi, Manfredo (1882/5-1965)	Tenor																							x		
Pouthod, Antonio	Barítono	x																								
Ponzano, Adele (1876-1954)	Contralto																									x
Pozzi, Francesco	Barítono				x	x		x			x			x												
Pozzi, Maria	Mezzo-Soprano																						x			
Pozzi Camolla, Vittorio (?-?)	Barítono						x																			
Prandi-Mackenzie, Giulia (?-?)	Mezzo-Soprano										x															
Prata, Gabriel	Baixo																					x				
Pratti, P.	Tenor				x																					
Prevato	Mezzo-Soprano													x												
Previ, Giuseppe Bianchi	Tenor																			x						
Prevost, Henri	Tenor		x																							
Prossnitz, Ella	Soprano Dramático													x												
Puccetti, Gino	Maestro													x			x									
Pulitti, Arthuro ou Giorgio (?) (1876-?)	Barítono																			x						
Quaini, Maria	Mezzo-Soprano																								x	

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Queirolo, Lina Maggi	Soprano																			X						
Queirolo, Silvio (?-?)	Baixo																			X						
Quiroli, Giorgio	Tenor Lírico								X																	
Radrizzi, A.	Tenor				X																					
Ragni, Carlo	Tenor				X							X														
Raiberte, Alfredo	Maestro										X															
Rambaldi, Giovanni (1874-1953)	Tenor Lírico											X														
Rakowska, Helena	Soprano																							X	X	
Ramini, Palmyra	Soprano					X	X	X	X	X																
Ramini, Roberto	Tenor				X																					
Ramirezit	Baixo							X																		
Randaccio, Ruggero	Tenor									X						X	X									
Raposo, Joaquim	Tenor																					X				
Rappini, Ida (?-?)	Mezzo-Soprano				X																					
Rastelli (Parodi/Ribas), Marcellina	Soprano Ligeiro					X				X	X	X	X	X												
Ratti	Mezzo-Soprano										X															
Ravennati	Tenor			X	X																					
Ravelli, Luigi	Tenor	X																								
Razzetti, Marina	Soprano																			X					X	
Razzoli, Ettore	Barítono				X										X											
Razzoli, Vittoria	Contralto													X												
Rebuffini, Linda	Soprano						X																			
Recanatini, Corrado	Barítono			X	X	X		X	X	X	X		X	X												
Remondini, Amilcare	Baixo			X	X	X					X															
Resplendino, Adolfo (?-1915)	Baixo									X																

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Reussi, Emilia	Soprano																	x	x							
Riboldi, Luigi	Barítono																x									
Ricchieri, Pompeo	Maestro										x			x												
Ricchieri, Thereza	Soprano									x	x															
Ricci	Tenor																							x		
Ricci, Virgilio	Maestro														x											
Richard	Soprano																				x					
Ricossa, Camillo	Tenor											x														
Righi, Tomaso	Barítono																x					x		x		
Rigutini, Bianca	Soprano Ligeiro																		x							
Rinaldi, Teobaldo	Tenor				x	x																				
Ristorini, T.	Tenor				x																					
Rizzo, G.	Baixo																								x	x
Roberti, Andrea	Baixo																								x	
Rocha, Franklin	Barítono																	x		x						
Rodrigues, Américo	Tenor																				x					
Roggero, Maria	Soprano																									x
Roldão, Jorge	Baixo																					x				
Romboli, Arturo	Barítono																						x			
Ronchetti, Giuseppe	Baixo																						x			
Ronchinni, Antonio	Baixo												x													
Ronconi, Sirena	Mezzo-Soprano															x										
Rossi, Arcangelo (1869-1907) (?)	Barítono / Baixo													x												
Rossi, A.	Tenor																			x						
Rossi, Alberto	Barítono												x													

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Rossi, Elena	Contralto																		x							
Rossi, Giulio (1862-1934)	Baixo				x	x						x														
Rossi, Ludovico	Tenor																		x							
Rossini	Barítono					x																				
Rossini, Luciano	Tenor																					x	x			
Rossini, Michele	Barítono																	x								
Rota, Umberto	Tenor Ligeiro														x											
Rotoli, Donato	Baixo			x	x	x	x	x	x	x				x	x	x				x						
Roussel, Mario	Barítono															x										
Rubine, Giuseppe	Maestro																				x					
Ruffo, Titta (1877-1953)	Barítono																						x			
Ruggero	Barítono															x										
Ruiz, Dolores	Contralto																			x						
Rusconi, Francesco	Baixo															x										
Russitano, Giuseppe (1865-?)	Tenor Dramático					x																				
Russo, Lorenzo	Barítono			x	x			x																		
Sá, Antonio	Tenor																					x				
Sabaino, Rosita	Mezzo-Soprano																x		x							
Sabatano, Salvatore (?-?)	Tenor																						x			
Sabatini, E.	Tenor							x																		
Sabatini, G.	Baixo				x	x		x																		
Sabatini, Gabrielle	Tenor																	x		x						
Sabatini, P.	Baixo				x	x																				
Sabatini, T.	Tenor					x																				
Sabellico, Antonio (1858-1934)	Baixo											x														

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Sacchi	Barítono										x															
Saggese, Albina	Soprano Ligeiro																							x		
Sagi-Barba, Emilio (1876-1949)	Barítono																			x		x				
Sala, Alberto	Tenor Lírico													x												
Salgado, Rosarita	Mezzo-Soprano													x												
Saludas, Antonio	Tenor																						x			
Salvati, Salvatore (1885-1959)	Tenor																x									
Sammarco, Mario (1868-1930)	Barítono																									x
Sanches, Raphael	Baixo			x																						
Sangiorgi, Remo (1875-?)	Tenor																			x						
Sansone, Carmela	Soprano				x																					
Sansone, Giovanni	Barítono							x																		
Sansovini, Elodia	Soprano	x																								
Santarelli, Amadea	Mezzo-Soprano / Soprano			x												x							x			
Santarelli, Quarto (1877-?)	Tenor																						x			
Santini, Gioacchino	Tenor												x													
Santini, Giovanni	Maestro																								x	
Santos, Caterina	Contralto																			x						
Santos, Maria	Contralto																						x			x
Sanutti, L.	Baixo																							x		
Saporetti	Baixo		x																							
Sartori, Clotilde	Mezzo-Soprano				x		x	x	x																	
Sartori, Romen	Tenor							x																		
Sartori, Romeo	Tenor		x																							

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Savoldi, Bice	Mezzo-Soprano	x																								
Sbavaglia, Casemiro	Maestro														x											
Sbavaglia, Oreste	Maestro																	x								
Scalabrini, Alessandro (1875-?)	Tenor																							x		
Scampini, Augusto (1880-1939)	Tenor																							x		
Schiavazzi, Piero (1875-1949)	Tenor														x							x				
Schipa, Tito (1888-1965)	Tenor																									x
Schottler, Giorgio (1874-1947)	Barítono																		x					x	x	x
Schutzner, Josef	Barítono																					x				
Scipione, Augusto (1864-1937)	Barítono														x											
Scotti, Antonio (1866-1936)	Barítono				x																					
Segura, Jaime	Barítono																			x						
Seinescu, Caliope	Soprano Ligeiro																			x						
Serbolini, Enrico	Barítono	x																								
Serra, Etelvina	Soprano																						x			
Serra, Ildebrano Rossi	Baixo																						x			
Sesona, Emilio	Baixo																									
Setragni, Luigi	Tenor																			x						
Setragni, Orlando	Tenor																			x						
Severina, F.	Barítono																							x		
Severino	Barítono																								x	
Severino, R.	Tenor						x																			
Sigaldi, Michele	Maestro																									
Sigismundi, Arturo	Baixo																	x	x							
Signoreli, Arturo	Tenor																					x				

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Signoreto, Giuseppe	Tenor																	x								
Silva, Franceschina (?)	Soprano															x	x									
Silva, Laura	Soprano Lírico													x	x											
Silva, Nícia	Soprano																		x			x				x
Silvani, Giuseppe	Baixo																						x			
Silvestri, Alessandro	Baixo		x																							
Silvestri, Nino	Tenor					x																				
Simoncini	Contralto																							x		
Simoni, Giovanni	Tenor												x													
Simoni, Romolo	Soprano																						x			
Simzis, Olga (1887-?)	Tenor																			x						
Siqueira, Candido de	Barítono																		x							
Sirene	Mezzo-Soprano				x																					
Sivori, Ernesto	Baixo																		x							
Sivori, Luigi	Tenor							x										x								
Soldano	Mezzo-Soprano		x																							
Sorgi, Giuseppe (1874-?)	Baixo															x	x	x	x							
Solso, Amelia	Mezzo-Soprano		x																							
Soriano, Josefina	Mezzo-Soprano																							x		
Sormani, Giulia	Mezzo-Soprano				x									x												
Sottolana, Edoardo (1865-?)	Barítono																x					x				x
Souza, Medina de	Mezzo-Soprano																							x		
Spadone, Cesare	Tenor																						x			
Spadoni	Baixo																x									
Spadoni, Cesare	Baixo													x												

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Spangher, Francesco	Baixo												x					x	x	x					x	
Spelta, Arturo	Baixo																				x					
Sperobeni, G.	Baixo																				x					
Spetri, Arturo	Baixo																				x					
Spolverini, Arsenio	Tenor																		x							
Sprugnoli, Christina	Soprano		x																							
Stany, Estanislau	Tenor																							x		
Stanzani, Aldo	Tenor																						x			
Stegani, Alfredo	Barítono																				x					
Stegani, Arlinda	Mezzo-Soprano																						x			
Stegani, Carlo	Baixo																			x						
Stehle, Adelina (1860-1945)	Soprano Ligeiro		x	x																						
Sternaioli, Adolfo	Baixo																			x						
Stinco-Palermi, Enrico	Barítono									x			x		x											
Stinco-Palermi, Annunziata (?-1923)	Soprano Dramático								x	x			x		x											
Stolti, L.	Tenor																				x					
Storchio, Rosina (1876-1945)	Soprano																							x		x
Stracciari, Riccardo (1875-1955)	Barítono																							x		
Strinasacchi, Emilio	Baixo																							x		
Suagnes, Emanuel	Tenor Lírico			x																						
Sulli Firaux, Giorgio	Maestro			x	x																					
Sulli Firaux (Petrilli), Vittoria	Soprano			x	x	x																				
Taccani, Agostini	Tenor																			x						
Taccani, Giuseppe (1885-1959)	Tenor																							x		

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Tacchi, Emma	Soprano																					X				
Talamanca, F.	Baixo																			X						
Tamanti, Roberto (1871-1940)	Baixo																X		X							
Tamanti-Zavaschi, Cecilia	Soprano Ligeiro																	X								
Tancionni, Anneta	Mezzo-Soprano						X			X																
Tanfani, Dina	Mezzo-Soprano																			X		X				
Tanzini, Giovanni	Baixo		X	X																X						
Tasselli, Anita	Soprano																		X							
Tavares, Joaquim	Tenor													X												
Tecchi, Giuseppe (?-?)	Barítono											X	X													
Tegani, Ricardo (1880-1937)	Barítono																		X							
Teixeira, Stella	Soprano												X													
Temistocle, C.	Tenor				X																					
Tenaresi	Barítono										X															
Teniani, Ada	Soprano													X												
Teodorini, Elena (1857-1926)	Soprano Dramático		X																							
Tetrazzini Campanini, Eva (1862-1938)	Soprano				X																					
Tetrazzini, Luisa (1871-1940)	Soprano Ligeiro				X														X							
Thos, Constantino	Baixo							X																		
Tisci Rubini, Giuseppe (1867-1936)	Baixo					X																	X			
Tomarchio, Ludovico (1886-1947)	Tenor																								X	
Toninelli, Cesare	Tenor	X																								
Tonninello, Esther (1886-?)	Soprano Dramático																							X		
Torelli, Humberto	Tenor																					X				

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Torelli, L.	Mezzo-Soprano																									x
Tornesi, Michele (?-?)	Tenor Lírico												x					x	x	x	x					
Torres de Luna, Giuseppe (Jose) (?-?)	Baixo																		x			x				
Torretta, Anita	Mezzo-Soprano																		x							
Tosi, Carlo	Barítono				x	x		x										x	x	x						
Toudine, Cesare	Baixo																							x		
Tramaguini, Isolina	Mezzo-Soprano			x	x																					
Trangoso	Tenor											x														
Trangoso	Mezzo-Soprano											x														
Travaglini, G.	Tenor																							x		
Travi, Francesco	Baixo									x																
Trebbi, L.	Maestro																			x						
Tromben, Adelina (?-1920)	Soprano											x														
Tromben, Egisto	Tenor		x			x																				
Tromben, Elisa (1880-?)	Soprano Lírico																	x								
Urbani, A.	Tenor				x																					
Urbinati, Giovanni	Barítono														x											
Vaccari, Guido	Tenor																								x	
Valentini, Sebastiano	Barítono														x											
Valho, Julia	Mezzo-Soprano											x														
Valls, Giovanni (Juan) (1872-1942)	Tenor Lírico																						x			
Van Cauteren, Marie	Soprano Ligeiro	x																								
Vanni, Roberto (1861-1941)	Tenor				x																					
Vasconcelos, Vera de	Soprano																						x			

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Vasques, José	Tenor																			x						
Vatry	Baixo									x																
Vecchi, Ida	Mezzo-Soprano																					x				
Vecchioni, Francesco	Baixo								x																	
Vela, Luísa	Soprano																			x		x				
Vella, Ettore ou Emanuele (?-?) (?)	Baixo																			x						
Vellani, Ciro	Maestro																		x							
Vendrell, Maria	Soprano Ligeiro									x																
Venerandi, Pietro (1875-?)	Tenor																	x								
Ventura, B.	Baixo					x																				
Ventura, Elvino (1873-1931)	Tenor									x	x															
Ventura, Federico	Baixo																		x							
Venturini, Alfredo (?-?)	Baixo									x																
Verdini, Albino	Barítono / Baixo			x	x	x																				
Verdini, Corina Cescati	Mezzo-Soprano					x																				
Verger, Maria (1873-1938)	Mezzo-Soprano																x									
Vergi, M.	Soprano																		x							
Veronelli, C.	Baixo			x	x																					
Vertova, Ottorino	Maestro																x									
Vettorazzo, Luciano	Baixo		x																							
Vicentini, Irma	Mezzo-Soprano												x													
Vidal, Blanca	Contralto												x													
Viglione Borghese, Domenico (1877-1957)	Barítono																		x			x				
Villalta, Giuseppe	Tenor Dramático			x	x	x	x	x																		


Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Vinci, Salvatore	Barítono Dramático													x	x	x	x									
Viola, Tarcilia	Soprano														x											
Visentini, Luigi	Tenor														x											
Vita, Annetta	Soprano Dramático				x																					
Vitale, Edoardo	Maestro																									x
Viteli, Angelo	Comprimário											x														
Vittorio, F.	Tenor				x																					
Viviani, Ludovico	Baixo	x																								
Walter, Carlo (1872-?)	Baixo															x						x		x		
Weber, Mia	Soprano																					x				
Wehils, Gioachino	Maestro			x	x																					
Wulman, Paolo (1863-1922)	Baixo			x																						
Zanella, Amilcare	Maestro					x																				
Zanelli, A.	Tenor																				x					
Zanetera, Gloria	Contralto																							x		
Zani, Bianca	Mezzo-Soprano		x																							
Zani, Dario (1882-?)	Barítono																						x		x	
Zanini, B.	Mezzo-Soprano																									
Zanzotte, Elvira	Mezzo-Soprano																							x		
Zara, Giustino	Tenor ou Baixo (?)													x												
Zawner, Carolina	Mezzo-Soprano				x																					
Zebollini, Nunzio	Baixo																								x	
Zenatello, Giovanni (1876-1949)	Tenor													x		x				x						
Zilli, Emma (1864-1901)	Soprano										x															
Zigliani, Giuseppe	Maestro						x																			

Artista	Atuação	1889	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Zioni, Linda	Mezzo-Soprano												x	x												
Zomaria, Giacomo	Barítono														x											
Zonzini, Giuseppe	Barítono / Baixo																	x	x		x				x	
Zorzi, Maria	Mezzo-Soprano																	x								
Zucchi, Dante	Tenor				x	x																				
Zunino, Angelo	Tenor																					x				
Zweifel, Paoline	Soprano Ligeiro													x					x							

Anexo V

Teatros de ópera no Rio de Janeiro (1889-1914)

Nome do Teatro	Localização	Inauguração (Ano)	Lugares (aprox.)	Anos																									
				1889	1890	1891	1892	1893	1894	1895	1896	1897	1898	1899	1900	1901	1902	1903	1904	1905	1906	1907	1908	1909	1910	1911	1912	1913	1914
Imperial Theatro D. Pedro II	R. da Guarda Velha, 10	1871	2500	x																									
Theatro Lyrico	R. da Guarda Velha, 10	1890	2500			x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x			x	x	x	x		
Theatro Municipal do Rio de Janeiro	Praça Ferreira Viana	1909	1739																				x	x	x	x	x	x	
Theatro São Pedro de Alcântara	Praça da Constituição, s/n	1839	1500				x	x		x	x		x		x	x	x			x	x	x	x	x	x				
Theatro Recreio Dramático	R. do Espírito Santo, 45	1880	1500				x				x				x						x				x		x	x	
Theatro Apollo	R. do Lavradio, 50	1890	1000						x		x		x	x		x	x			x	x	x	x			x			
Theatro Polytheama Fluminense	R. do Lavradio, 94	1880	2500			x	x	x	x																				
Parque Fluminense	Praça Duque de Caxias, 12	1902	Sem info.														x	x		x		x							
Palace-Theatre	Rua do Passeio, 44	1906	500																						x	x	x	x	
Theatro Sant'anna	R. do Espírito Santo, 2	1880	600								x																		
Theatro Carlos Gomes	R. do Espírito Santo, 2	1905	600																		x								
Theatro High-Life Nacional	R. do Lavradio, 49	1900	Sem info.													x													

 Teatro fechado/atividades encerradas

 Registro de apresentação de ópera

Anexo VI

*Empresários líricos e companhias líricas atuantes no Rio de Janeiro
(1889 a 1914)*

Nome da Companhia	Tipo*	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Companhia Lyrica Italiana	CL	P. M. Musella	Paschoal Mario Musella	Paschoal Mario Musella	D. Pedro II	1889	17/06 a 22/10	14	200
Companhia Lyrica Italiana (Companhia Artística Franco-Hespanhola)	CL	Casa Apollo – Empreza de S. Paulo / Gonçalves Leal & C.	Lucio Gonçalves	Gama Malcher	Lyrico	1891	16/02 a 05/03	7	96
Companhia de Theatro Brasileira	CM	Cartocci, Milone & C.	Oreste Cartocci e Luigi Milone	G. Lambiase e A. Moreti	Polytheama Fluminense	1891	02 e 03/06	1	
Companhia de Theatros Brasileira /Companhia Lyrica Italiana	CL	Ducci-Ciacchi	Luigi Ducci e Cesare Ciacchi	Luigi Ducci e Cesare Ciacchi	Lyrico	1891	07/07 a 06/10	16	250
Companhia de Theatros Brasileira / Companhia Italiana de Operas Comicas e Operetas	CM	Manoel Ballesteros	Manoel Ballesteros	G. Gargano	Polytheama Fluminense	1891	18/08 a 26/09	1	72
Companhia Lyrica Italiana	CL	Ducci-Ciacchi	Luigi Ducci e Cesare Ciacchi	Luigi Ducci e Cesare Ciacchi	Lyrico	1892	30/07 a 30/10	17	164
Opera Popular	CL	Dias Braga	Dias Braga	Dias Braga	Recreio Dramatico	1892	20/09 a 15/11	4	75
					São Pedro				
					Lyrico				

* Companhia Lírica (CL) ou Companhia Mista (CM).

Nome da Companhia	Tipo	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Companhia Lyrica Italiana	CL	Sansone & C. / Empreza Luigi Milone	Giovanni Sansone e Luigi Milone	Giovanni Sansone	Polytheama Fluminense	1892/93	14/12 a 15/02	12	60
Companhia Italiana de Opera, Opera-Comica, Operetas, da Cidade de Roma, de Raphael Tomba	CM	Luigi Milone	Luigi Milone	Raphael Tomba	Polytheama Fluminense	1893	28/06 a 10/09	6	120
Companhia Lyrica Italiana	CL	Luigi Ducci	Luigi Ducci	Cesare Ciacchi	Lyrico	1893	15/07 a 05/09	12	173
Companhia Lyrica Italiana	CL	Empreza A. Ferrari	Angelo Ferrari	Angelo Ferrari	São Pedro	1893	25/07 a 11/08	8	194
Companhia Lyrica Italiana de Giovanni Sansone	CL	Luigi Milone	Giovanni Sansone e Luigi Milone	Giovanni Sansone	Polytheama Fluminense	1893	12/10 a 25/11	11	111
Companhia Lyrica Italiana de G. Sansone	CL	Empreza Luigi Milone	Giovanni Sansone e Luigi Milone	Giovanni Sansone	Polytheama Fluminense	1894	12/06 a 14/07	10	20
Companhia Lyrica Italiana	CL	Marino Mancinelli	Marino Mancinelli	Marino Mancinelli	Lyrico	1894	02/07 a 01/09	13	197
Companhia de Opera Comica, Opereta e Opera Italiana de R. Tomba	CM	Empreza Luigi Milone	Luigi Milone e Raffaele Tomba	Raffaele Tomba	Lyrico	1894	24/09 a 19/10	7	130
Companhia Lyrica Italiana de Albino Verdini	CL	Empreza Luigi Milone	Luigi Milone e Albino Verdini	Albino Verdini	Apollo	1894	03/11 a 31/12	14	49
Companhia Lyrica Italiana de Carlos F. de Mattia	CL	Antonio Leal	Carlos F. De Mattia	Carlos F. de Mattia	São Pedro	1895	27/04 a 26/05	8	18

Nome da Companhia	Tipo	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Companhia de Ópera Lyrica Italiana de G. Sansone	CL	Freitas Brito & C.	G. de Freitas Brito	Giovanni Sansone	Lyrico	1895	25/10 a 07/12	12	108
Companhia de Opera Lyrica Italiana	CL	Freitas Brito & C.	G. de Freitas Brito	CANCELADA	Lyrico	1895	CANCELADA	20	190
Companhia Lyrica Italiana de G. Sansone	CL	Empreza Luigi Milone & C. / Empreza Theatral do Brazil	Luigi Milone, Giovanni Sansone e Celestino Silva	Giovanni Sansone	Lyrico	1896	13/05 a 09/06	18	87
					Apollo		03/10 a 22/11		
Grande Companhia Lyrica Italiana de operas e operetas da cidade de Roma, de Rafael Tomba / Grande companhia italiana de Operas, Operas Comicas, Operetas e Magicas da Cidade de Roma de Rafael Tomba	CM	Fernandes Pinto & C. / Cesare Ciacchi	Cesare Ciacchi e Raffaele Tomba	Raffaele Tomba	São Pedro	1896	08/06 a 08/08	8	100
					Recreio Dramatico		18/11 a 02/12		
Companhia Lyrica Italiana	CL	Empreza Theatral do Brazil / Empreza Luigi Milone & C.	Luigi Milone, Giovanni Sansone, Donato Rotoli e Celestino Silva	Giovanni Sansone e Rotoli	Lyrico	1897	09/06 a 08/08	17	126
Companhia Lyrica Italiana de Carlos F. de Mattia	CL	Augusto Comese	Carlos F. De Mattia	Carlos F. de Mattia	Apollo	1898	26/01 a 18/02	12	18

Nome da Companhia	Tipo	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Companhia Lyrica Italiana	CL	G. Sansone & C.	Giovanni Sansone e Donato Rotoli	Giovanni Sansone e Rotoli	Lyrico	1898	22/06 a 21/09	23	122
					São Pedro		24/10 a 21/11		
Companhia Italiana de Opera, Opera-Comica e Opereta de Raphael Tomba	CM	Luigi Milone & C.	Luigi Milone e Raffaele Tomba	Rafaele Tomba	Lyrico	1898	03/11 a 19/11	2	78
Companhia de Opera e Opereta - R. Tomba	CM	Luigi Milone & C.	Luigi Milone e Raffaele Tomba	Rafaele Tomba	Apollo	1899	06/05 a 14/06	6	22
Companhia Lyrica Italiana	CL	Luiz Milone & C.	Luigi Milone e Giovanni Sansone	Giovanni Sansone	Lyrico	1899	09/06 a 15/08	21	112
							08/09 a 16/09		
Companhia Lyrica Italiana	CL	G. Sansone	Giovanni Sansone	Edoardo Mascheroni	Lyrico	1900	04/08 a 09/10	13	150
Companhia Lyrica Italiana	CL	Tuffanelli & C.	Francisco Tuffanelli	Giuseppe Bernini	São Pedro	1901	01/03 a 25/03	8	46
Companhia Lyrica Italiana	CL	G. Sansone	Giovanni Sansone	Giovanni Sansone e Luiz Milone	Lyrico	1901	25/07 a 29/09	18	131
					São Pedro		17/11 a 21/11		
Companhia de Opera, Opereta e Zarzuela Seria	CM			Gustavo Campos	Recreio Dramático	1901	07/08 a 01/09	1	50
Companhia Lyrica	CL	Empreza Theatral do Brazil	Luigi Milone e Sante Athos	Sante Athos	Apollo	1901/02	28/12 a 01/01	3	12
Companhia de Opera, Opera-Comica e Operetas de Raphael Tomba	CM		Raffaele Tomba e Alfredo Tomba	Raphael Tomba e Alfredo Tomba e Dante Maieron	Apollo	1902	25/04 a 15/06	8	29
					São Pedro		20/08 a 28/08		
Grande Companhia Lyrica Italiana	CL	G. Sansone	Giovanni Sansone	Giovanni Sansone	Lyrico	1902	11/08 a 05/10	15	126

Nome da Companhia	Tipo	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Companhia Lyrica Italiana	CL	Empreza Luigi Milone & C.	Luigi Milone e Donato Rotoli	Luigi Milone e Donato Rotoli	Apollo	1902	18/10 a 01/12	12	92
Companhia Lyrica Italiana	CL	A. Gyigy	Adalberto Gyigy	Adalberto Gyigy	Parque Fluminense	1903	12/04 a 13/06	7	65
Grande Companhia Lyrica Italiana	CL	Empreza Luigi Milone & C.	Luigi Milone	Luigi Milone	Lyrice	1903	03/08 a 01/10	14	124
Companhia Lyrica Italiana	CL	G. Sansone	Giovanni Sansone	Giovanni Sansone	Lyrice	1903	15/10 a 07/11	10	111
Grande Companhia Lyrica Italiana	CL	Empreza Luigi Milone & C.	Luigi Milone	Luigi Milone	Lyrice	1904	30/07 a 03/10	15	151
Grande Companhia Lyrica Italiana	CL		Donato Rotoli	Donato Rotoli	Lyrice	1904	12/11 a 18/12	22	26
					Parque Fluminense				
					São Pedro				
Companhia Nacional - Anônima	CL	Não informado	Não informado	Não informado	Carlos Gomes	1905	08 e 09/07	1	46
Companhia Lyrica Italiana	CL	Sindicato Lyrico Fluminense	Luiz de Castro	Luigi Mancinelli	Lyrice	1905	03/08 a 01/10	12	175
Companhia Lyrica Italiana	CL	Luigi Milone & C.	Luigi Milone	Luigi Milone	Lyrice	1905	09/10 a 05/11	8	21
					Apollo				
Companhia do Theatro Lyrico Brasileiro	CL	Empreza do Theatro Lyrico Brasileiro	Osório Duque Estrada	Osório Duque Estrada	São Pedro	1906	22/03 a 05/04	1	80
							01/09 a 09/09		
Companhia Lyrica Italiana	CL	Billoro & C.	Luigi Billoro e Donato Rotoli	Luigi Billoro	Apollo	1906	10/04 a 10/06	22	103
					São Pedro		28/07 a 26/08		

Nome da Companhia	Tipo	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Companhia Italiana de Operas e Operetas R. Tomba	CM	Alfredo Tomba	Alfredo Tomba	Alfredo Tomba	Recreio Dramático	1906	09 e 17/10	2	11
Companhia Lyrica Italiana do tenor Miguel Tornesi	CL	Andrés Schiaffino e Miguel Tornesi	Andrés Schiaffino e Miguel Tornesi	Andrés Schiaffino	Parque Fluminense	1906/07	12/12 a 01/01	12	16
Companhia Lyrica Italiana	CL	Luigi Milone & C.		Luigi Milone	Apollo São Pedro	1907	03/04 a 16/06	17	113
Companhia Italiana de Operas Comicas, Operetas e Magicas	CM	J. Cateysson	J. Cateysson e Eduardo Menezes Filho	Ettore Vitale	Palace-Theatre	1907	10/07 a 28/07	3	75
Companhia Lyrica Italiana	CL	Cesare Ciacchi & C.	Cesare Ciacchi	Cesare Ciacchi	Lyrico	1907	04/09 a 22/09	10	220
Companhia Lyrica Italiana Del Puente	CL	Paschoal Segreto	Achile Del Puente	Achile Del Puente	Carlos Gomes	1907	01/10 a 10/11	15	100
Companhia Lyrica Italiana do tenor Miguel Tornesi	CL	Empreza Theatral Brasileira	Miguel Tornesi	Miguel Tornesi	Palace-Theatre	1908	05/02 a 27/02	15	19
Gran Compañia Española de Zarzuela Sagi-Barba	CM	Empreza Theatral Brasileira	J. Cateysson	J. Cateysson	Palace-Theatre	1908	02/04 a 13/04	4	70
Companhia Lyrica Italiana	CL	Billoro e Rotoli	Luigi Billoro e Donato Rotoli	Luigi Billoro e Donato Rotoli	São Pedro Apollo	1908	23/04 a 31/05 03/09 a 14/10	22	35
Companhia Lyrica Italiana	CL	Riva, Schiaffino e Tuffanelli	Vittorio Riva, Andrés Schiaffino e Francisco Tuffanelli	Vittorio Riva, Andrés Schiaffino e Francisco Tuffanelli	São Pedro	1909	18/09 a 18/10	17	117

Nome da Companhia	Tipo	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Companhia Lyrica Italiana	CL	Empreza Theatral Brasileira		J. Cateysson	Palace-Theatre	1909	27/10 a 28/11	21	100
Companhia Lyrica Italiana	CL	G. Sansone	Giovanni Sansone	Giovanni Sansone	Lyrice	1910	24/05 a 04/07	11	121
Grande Companhia Allemã de Operas e Operetas Papke	CM	Josephina Tucker	Josephina Tucker	Augusto Papke	São Pedro	1910	08/jun	1	
Companhia de Opera, Opera-Comica, Magica e Revista, do Theatro da Trindade de Lisboa	CM	Affonso Taveira	Affonso Taveira	Affonso Taveira	Recreio Dramático	1910	21/06 a 19/09	3	53
Companhia Lyrica Italiana	CL	Empreza Brasileira do Theatro Municipal	Guilherme da Rosa e Luigi Ducci	Guilherme da Rosa e Luigi Ducci	Municipal	1910	20/07 a 08/08	13	174
Companhia Lyrica Italiana	CL	Empreza Guimarães e Aragão / Schiaffino & Tuffanelli	Andrés Schiaffino e Francisco Tuffanelli	Andrés Schiaffino e Francisco Tuffanelli	São Pedro	1910	10/08 a 11/09	19	16
Companhia Hespanhola Sagi-Barba	CM	J. Cateysson	Juan Cateysson	Emilio Sagi-Barba	Palace-Theatre	1910	14/10 e 17/10	2	
Grande Companhia Lyrica Italiana	CL	Rotoli, Schiaffino e Billoro	Donato Rotoli, Andrés Schiaffino e Luigi Billoro	Donato Rotoli, Andrés Schiaffino e Luigi Billoro	Apollo Palace-Theatre	1911	01/02 a 07/03	20	100
Grande Companhia Lyrica Italiana - Tournée Pietro Mascagni	CL	Luiz Alonso e Walter Mocchi	Luiz Alonso e Walter Mocchi	Giovanni Sansone	Municipal	1911	13/07 a 30/07	11	173
Grande Companhia Lyrica Infantil	CL	Luiz Alonso	Luiz Alonso e Ernesto Guerra	Ernesto Guerra	Lyrice Palace-Theatre	1911	27/07 a 23/08 30/11 a 14/12	8	48

Nome da Companhia	Tipo	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Companhia Lyrica Italiana - Tournée Titta Ruffo	CL	Eduardo Vitale	Eduardo Vitale	Eduardo Vitale	Lyrico	1911	03/10 a 10/10	6	180
Companhia Lyrica Italiana	CL	Moraes & C.	Roberto Mario	Roberto Mario	São Pedro	1912	19/04 a 14/05	14	67
Companhia Juvenil Italiana Città di Roma dos irmãos Billaud	CM	Luiz Alonso e José Loureiro	Luiz Alonso e José Loureiro	Arnaldo Billaud e Luiz Alonso	Lyrico	1912	14 e 16/06	1	100
Companhia Lyrica de Opera Italiana do Theatro Constanzi, de Roma	CL	La Teatral	Luiz Alonso e Walter Mocchi	Luiz Alonso e Walter Mocchi	Municipal	1912	13/07 a 25/07	11	188
Companhia Lyrica Popular	CL	Empreza Theatral Brasileira - Luiz Alonso	Italo Picchi	Italo Picchi	Lyrico	1912	23/08 a 08/09	10	21
Companhia Hespanhola de Zarzuela e Opereta Pablo Lopez	CM	Empreza Theatral José Loureiro	José Loureiro	José Loureiro	Recreio	1912	20 e 21/11	1	5
Grande Companhia Lyrica Italiana	CL	Roberto Mario	Roberto Mario	Roberto Mario	Lyrico	1913	08/02 a 24/02	12	17
Companhia Lyrica Italiana Rotoli Billoro	CL	Rotoli e Billoro	Donato Rotoli e Luigi Billoro	Donato Rotoli e Luigi Billoro	Recreio	1913	11/03 a 29/03	12	100
Grande Companhia Lyrica Italiana do Theatro Constanzi, de Roma	CM	La Teatral	Walter Mocchi	Walter Mocchi	Municipal	1913	02/09 a 28/09	18	213

Nome da Companhia	Tipo	Empresa	Empresário(s)	Direção	Teatro	Ano	Período	Número de óperas	Número de componentes (aprox.)
Grande Companhia Lyrica Italiana do Theatro Constanzi, de Roma	CL	Walter Mocchi	Walter Mocchi	Walter Mocchi e Emma Carelli	Municipal	1914	17/07 a 06/08	17	183
Companhia Taveira	CM	Empreza Theatral José Loureiro	José Loureiro	Affonso Taveira	Recreio	1914	01 e 02/09	1	47

Anexo VII

Imagens das óperas nos periódicos



A' força de applaudir a companhia lyrica que trabalha actualmente no theatro Polytheama, ficamos sempre impossibilitados de trabalhar...

E por birraçã declaramos ao publico que o culpado disto é o Sr. Milone; um dos sympathicos empresarios do Polytheama que nos tem dado magnificas noites lyricas.



Para não abandonar de todo as chapas do estylo, temos o praxer de declarar ao respeitavel Publico que ainda nos sobram algumas folhas do nosso grande e para nós sagrado livro. E' aproveitarem enquanto é tempo, mesmo porque a "Revista"... E basta.



Caricatura de Angelo Agostini sobre as estreias simultâneas do *Falstaff*.
 Fonte: AGOSTINI, A. Os dous Falstaffs. *Revista Illustrada*, ago. 1893, p. 7.

EU ERA ASSIM



Cheguei a ficar quasi assim !!!



Soffria um revolvimento das pulmões, e graças ao valeroso Xarope pettoral de alcaçuz e jasmim, preparado pelo pharmaceutico Honorio do Prado

Conseguí ficar assim !!



completamente curado e souillo II
 Este xarope cura

TOSSES
BRONCHITES
ASTHMA
ROUQUIDÃO
ESCARROS DE SANGUE

Preço do vidro..... 14/20

DEPOSITOS
 Honorio do Prado - Larralio 115.
 Droguaria Quirino - S. Pedro 23.
 Droguaria Figueira M. C. - Al. Andralas 76.
 Paulo de Freitas - Barroca 28.

Aranjo Freitas & C.
 rua dos Ourives n. 11-2.

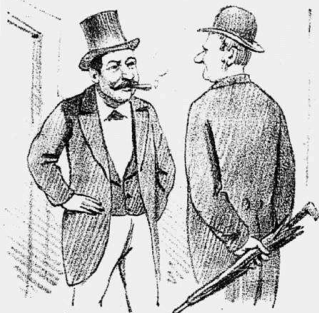
Anúncio "Eu era assim", da última página do jornal *O Paiz*, que também figurava no pano de palco de alguns teatros da cidade.

Fonte: *O Paiz*, 28 nov. 1894, p. 8.

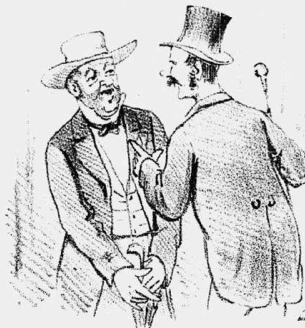


Depois de muitos annos de luctas improficuas e de muito ouro desperdiçado, a questão das Missões chegou afinal a um estado interessante. A obra do Sr. ex-ministro das relações exteriores tem sido muito examinada pelos entendidos,

e tambem muito commentada pelos não entendidos.



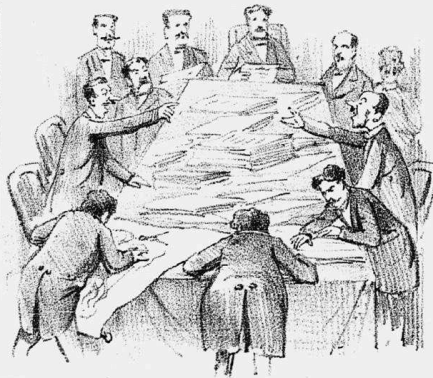
— Então, que me dizes da questão das Missões?
— Homem... não sei; mas espero que desta vez saia d'alli um tratado honroso.



— Pôde ser; mas, para mim são favas contadas: a questão aborta.
— Deixa-te disso! O Quintino não é de brincadeiras!



Entre sogra e genro:
— O Sr. defende o tratado porque o Sr. não tem brios nacionaes!!!
Saia! Sr. Saia!



Entretanto, a commissão do congresso ainda estuda e discute a questão. Que lhes inspire o patriotismo e a justiça.



Francamente, á politica preferimos o Lyrico, embora applaudido a Gioconda e o Rigoletto tenhamos de ficar com as mãos inchadas.



Que barulho! que é isto?!
Ah! é o Sr. de Lucena que apita e corre atrax do cambio...
— Paga! Segura!

Ilustração de última página da Revista Illustrada, enfatizando os fatos políticos da época e, no penúltimo quadro, abordando a preferência pelo Lyrico.
Fonte: Revista Illustrada, ed. 625, jul. 1891, p. 8.

O PAIZ

ANNO IX

PROPRIEDADE DE UMA SOCIEDADE ANONIMA

REDAÇÃO
ES-66 SUA DOUVIÇOS ES-66

RIO DE JANEIRO, Domingo 19 de Março de 1893

O PAIZ é a folha de maior tiragem e de maior circulação na America do Sul

ASSIGNATURA
CAPITAL LOS RECADOS DOS
ESTADOS 62 RE. ANO
N. 3969
NUMERO AVULSO 60 RS.

FALSTAFF DE VERDI

Mais, 10 de Fevereiro de 1893.

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...



FALSTAFF (na 1ª parte do 1º acto)



GIUSEPPE VERDI (do seu retrato)



FALSTAFF (na 1ª parte do 2º acto)



BARDOLO



ESPIRITO ALEGRE



ADOLFO BOTTO (Quintão)



ESPIRITO ALEGRE



ESTALAGERIA



NANETTA



MEO



CALIS



QUICLY



ALICE



FALSTAFF (na 1ª parte do 2º acto)



BARDOLO



ESPIRITO ALEGRE



FALSTAFF (na 1ª parte do 2º acto)



FALSTAFF (na 1ª parte do 2º acto)

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

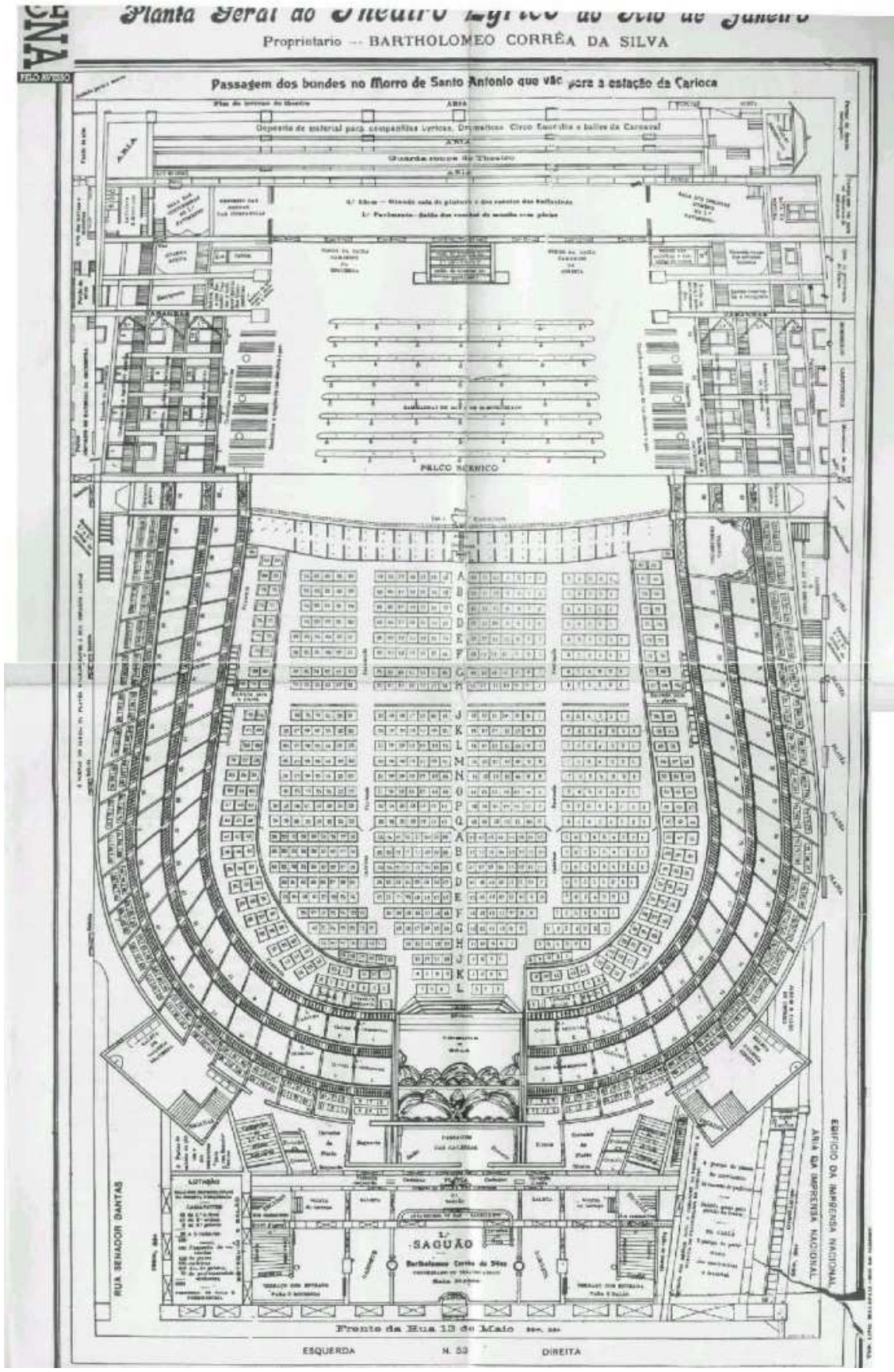
Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...

Realizemos antes a grande apresentação...
...a grande apresentação...
...a grande apresentação...



Planta Interna do Theatro Lyrico.

Fonte: <http://www.ctac.gov.br/CentroHistorico/UserImages/00000112.jpg>, Acesso em 01/03/2016.

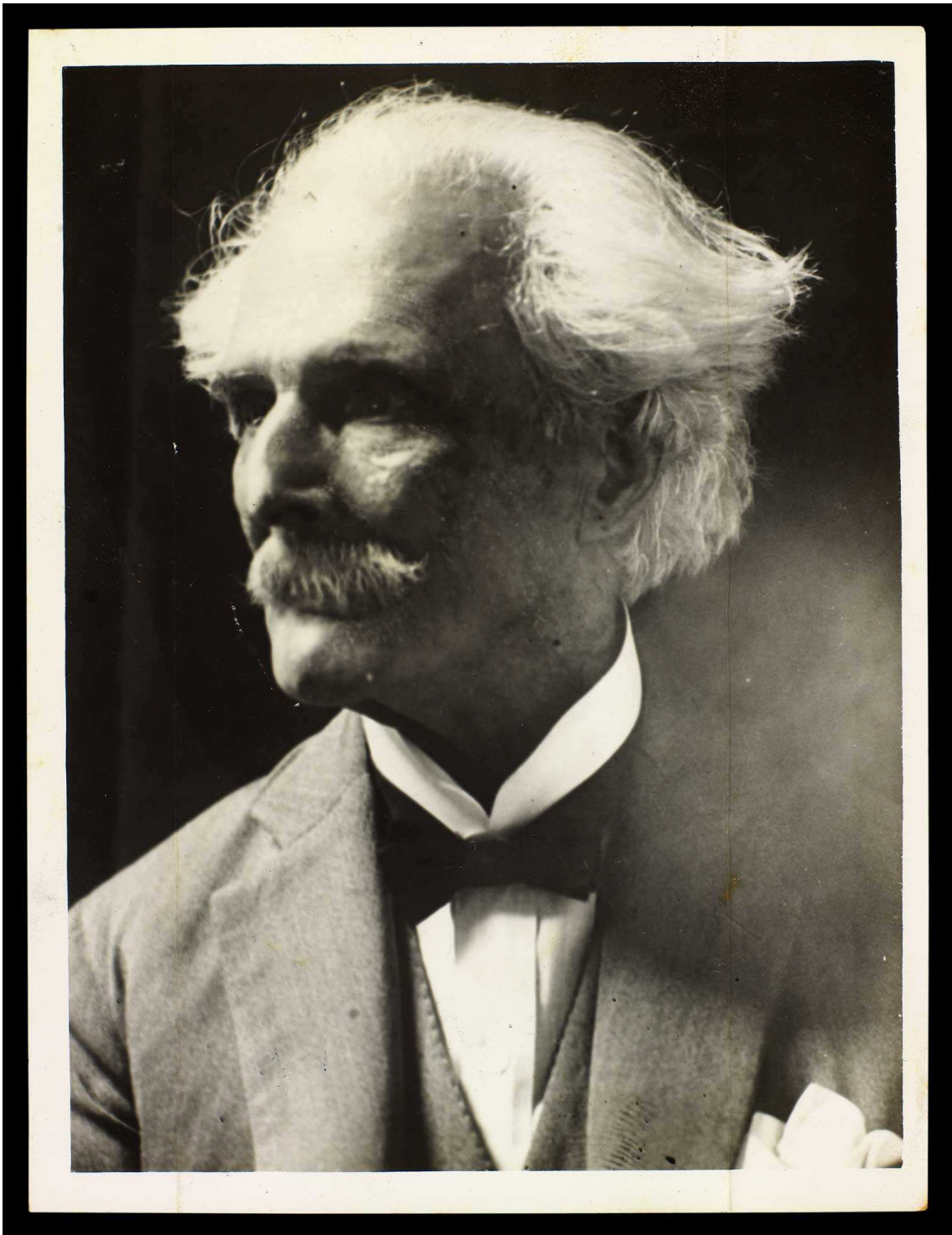


Figura 7 – Retrato de Oscar Guanabara, datado de 1937.
Fonte: http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_musica/mas1209283/mas1209283.jpg, Acesso em 05/10/2017.

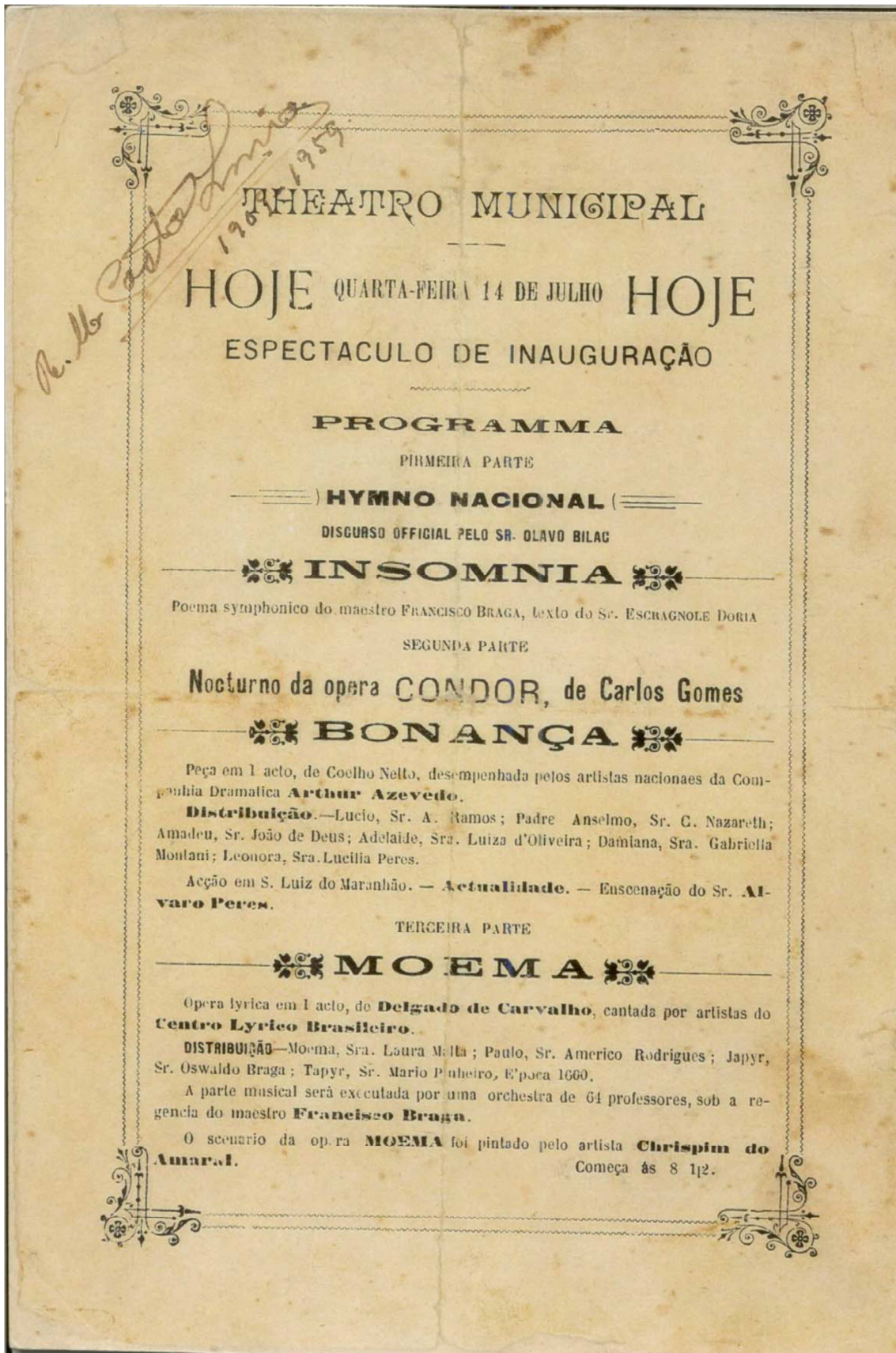


Cronistas dos jornais cariocas, por Raul Pederneiras.

Fonte: PEDERNEIRAS, R. *Scenas da vida carioca*: caricaturas de Raul. Rio de Janeiro: Segundo Album, 1935, p. 76.



Fotografia do maestro Marino Mancinelli.
Fonte: <http://purl.pt/104/1/iconografia/066.html>



Cartaz de inauguração do Theatro Municipal, 1909.

Fonte: <http://www.museusdoestado.rj.gov.br/teatro/colecao6.htm>. Acesso em 03 de março de 2015.

NOTA THEATRAL



A companhia lyrica infantil que está fazendo um successo colossal no velho theatro Lyrico, desempenhando admiravelmente as operas mais conhecidas do publico—Instantaneo tirado na Avenida Central, no dia da chegada d'essas talentosas creanças, que têm dado lições aos marmanjos e *marmanjas* do theatro.

Fotografia da Companhia Lyrica Infantil do Comendador Guerra, publicada n' *O Malho*, 1911.
Fonte: *O Malho*, 05 ago. 1911, p. 13.

APRECIADORES DAS NOSSAS BELLEZAS NATURAES



A companhia lyrica infantil italiana, em *pic-nic* no morro do Corcovado, de onde os pequenos, grandes-artistas desfructuram o mais bello e grandioso panorama do mundo— em que peze aos nossos caricatos «snobistas» que só conhecem a Avenida Central

Fotografia de um passeio da Companhia Lyrica Infantil do Comedador Guerra a um dos pontos turísticos do Rio de Janeiro, publicada n' *O Malho*, 1911.
Fonte: *O Malho*, 26 ago. 1911, p. 9.