

**As representações em benefício dos artistas  
no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara (1826-1831)**

FERNANDO SANTOS BERÇOT\*

Redigido em francês e impresso na Rua do Ouvidor, o jornal *L'Écho de l'Amérique du Sud*, que circulou entre 1827 e 1828, trazia com frequência notícias e comentários a respeito dos espetáculos teatrais que tinham lugar na Corte do Rio de Janeiro. O redator dessa folha, que não escondia sua preferência por certos artistas em detrimento de outros, descrevia com entusiasmo, na edição de 25 de julho de 1827, os detalhes de um espetáculo que lhe parecera interessante. Tratava-se de uma representação em benefício de uma bailarina, Mme. Bourdon-Dargé, solista da companhia de dança do teatro da Corte. Nessa ocasião, os espectadores tiveram a oportunidade de assistir à ópera *Il barbiere di Siviglia*, representada pela companhia de canto do teatro, e que vinha acompanhada de um bailado intitulado *Anfion, ou o discípulo das musas*, além de um *pas-de-quatze* e um *pas-de-deux*, dançados por vários membros do corpo de baile. A reação do público ao espetáculo oferecido pela artista também vinha descrita nas páginas do jornal:

*Os aplausos os mais unânimes lhe foram prodigalizados; o bailado que ela ofereceu ao público foi completamente bem-sucedido, e sua felicidade prolongou-se ainda mais durante a noite; pois eu duvido muito que a curiosidade feminina lhe tenha permitido aguardar o dia seguinte para contar sua excelente receita. De resto, Mme. Dargé nos quis fazer partilhar de seus prazeres, ela nos deu um espetáculo encantador (L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD, 25/07/1827, p. 4, tradução nossa).*

Construído em 1813 e inspirado no São Carlos de Lisboa, o Real Teatro São João fora concebido para atender à demanda por um espaço adequado para a representação de óperas e bailados no Rio de Janeiro. O prédio foi testemunha das comemorações do Dia do Fico e da Independência, mas um incêndio consumiu suas estruturas em setembro de 1824<sup>1</sup>. O edifício seria reinaugurado apenas em 1826, já com

---

\* Bacharel e licenciado em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História Social (PPGHIS) da UFRJ. O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil.

<sup>1</sup> Sobre a trajetória do teatro durante o período joanino e os primeiros anos do Primeiro Reinado, cf.

o nome de Imperial Teatro São Pedro de Alcântara. O palco, localizado no Largo do Rossio e administrado pelo empresário Fernando José de Almeida, servia de sede, até 1827, para uma companhia de atores que representavam peças em português. Dispunha ainda de sua própria trupe de cantores italianos, responsáveis pelas representações operísticas, além de um corpo de dança, formado sobretudo por bailarinos franceses. Os artistas dessas companhias dispunham de remuneração fixa, paga pela direção do teatro. Havia, porém, récitas especiais, nas quais a renda era parcialmente revertida para um dos artistas da casa: eram os chamados “benefícios”. Em geral, cada um dos membros das companhias tinha direito a uma representação em benefício por temporada, condição que, sabemos, constava nos termos dos contratos assinados entre os artistas e a direção do teatro.

O redator do *L'Écho* nos descreve o benefício de Mme. Bourdon-Dargé como uma ocasião especial. Essas representações eram, com efeito, momentos privilegiados da relação entre o público e o artista. O comparecimento a um desses eventos era, para os *dilettanti* da Corte, uma oportunidade de homenagear o cantor ou o dançarino de sua preferência. Para estes últimos, em contrapartida, os benefícios podiam representar uma importante contribuição aos seus rendimentos pessoais, uma vez que, descontadas as despesas da noite, cabia ao beneficiado todo o restante da arrecadação<sup>2</sup>. Se pudermos confiar nos comentários da imprensa, é provável que uma récita desse tipo pudesse render ao artista uma soma bastante considerável. O bailarino Toussaint, por exemplo, em seu benefício de julho de 1827, irritara o crítico do *L'Écho* ao trocar na última hora o programa anunciado para o espetáculo. Mas não havia remédio senão resignar-se, pois

---

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865. Uma Fase do Passado Musical do Rio de Janeiro à Luz de Novos Documentos*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

<sup>2</sup> Sabemos que, via de regra, o beneficiário devia arcar com os custos da montagem no dia de seu benefício, mas não dispomos de maiores detalhes a este respeito, e uma leitura atenta dos jornais da época nos permite apontar a existência de exceções. Uma nota publicada no *L'Indépendant* em junho de 1827, por exemplo, dava conta de uma representação em benefício do soprano Maria Teresa Fasciotti (irmã do diretor da companhia de canto) e vinha acrescida da seguinte informação: “Essa representação não pode deixar de atrair a multidão. A administração, contrariando seu costume para os benefícios, monta esta ópera a suas expensas, e, diz-se, não negligenciou nada. Ela tem lugar num dia de representação ordinária e em benefício de uma atriz que conta com numerosos admiradores: eis mais do que o necessário para que a sala esteja cheia”. “Théâtre Impérial”. *L'Indépendant*. Rio de Janeiro, 16 de junho de 1827, p. 4 (tradução nossa). A ópera encenada naquela ocasião era *La caccia di Enrico IV*, de Vincenzo Pucitta (1778-1861).

“nada embaraça um homem que deve tocar à noite mais de um conto de réis” (L’ÉCHO DE L’AMÉRIQUE DU SUD, 11/07/1827, p. 4, tradução nossa).

As representações em benefício não eram nenhuma novidade no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado. Importado da Europa, o costume guardava um certo parentesco com a prática dos concertos e recitais por subscrição, nos quais um grupo de espectadores assinantes patrocinava o evento com a compra antecipada dos ingressos. Na França, os benefícios dos atores já existiam em meados do século XVIII, e chegaram mesmo a ser objeto de regulamentação legal. Com efeito, o Decreto Imperial sobre os Teatros, publicado por Napoleão em julho de 1807, reservava seu primeiro artigo para tratar dessas representações especiais<sup>3</sup>. Na capital francesa, o crítico Castil-Blaze comentava ocasionalmente as representações em benefício em seus artigos no *Journal des Débats*<sup>4</sup>, e Auguste Luchet, escrevendo em 1832, confirmava que tais récitas eram amplamente divulgadas através dos jornais e dos cartazes afixados nas ruas (LUCHET, 1832:59).

Na Corte de D. Pedro I, que se esforçava por emular os costumes europeus, publicações como o *Diario do Rio de Janeiro*, o *Diario Fluminense* e, mais tarde, o *Jornal do Commercio* traziam com muita frequência anúncios de espetáculos desse tipo. Em geral, as notas publicadas limitavam-se a divulgar o nome do beneficiado e o programa da récita. Vez por outra, porém, o artista em questão podia aproveitar o ensejo para dirigir-se pessoalmente ao público, a fim de reforçar seu vínculo com a plateia, ou mesmo demandar a benevolência desta para com ele. Numa dessas notas, publicada em 1828, o baixo João Crespi anunciava o programa do seu benefício, e acrescentava:

*He a primeira vez que o Beneficiado tem a honra de supplicar com toda a submissão, e respeito ao benigno, e respeitavel Publico desta Corte, aquella protecção que a todos costuma liberalisar, ficando da sua parte hum verdadeiro reconhecimento na sincera gratidão que jámais deixará de o acompanhar em quanto existir (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 14/11/1828, p. 44).*

---

<sup>3</sup> A esse respeito, cf. a transcrição do referido decreto em DUVERGIER, J. B. *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens, et avis du conseil-d'état*. Tome seizième. Paris: Guyot et Scribe; Charles-Béchet, 1826, p. 166.

<sup>4</sup> Sobre a atuação de Castil-Blaze como crítico no *Journal des Débats*, cf. GÍSLASON, Donald Garth. *Castil-Blaze, De l'opéra em France and the feuilletons of the Journal des Débats (1820-1832)*. Vancouver: The University of British Columbia, 1992 (tese de doutorado).

Mlle. Cheza, um dos destaques do corpo de baile, apelava à liberalidade do público da capital ao anunciar seu benefício em setembro de 1827<sup>5</sup>. O bailarino Estevão Falcoz, por sua vez, fora um pouco menos enfático quando, um ano antes, publicara na imprensa o anúncio de uma representação em seu proveito. Mas não deixara de recomendar-se ao público da Corte, agradecendo de antemão a acolhida e a generosidade manifestadas pela plateia (O SPECTADOR BRASILEIRO, 15/09/1826, p. 4).

Nessa época, o surgimento da crítica de espetáculos na imprensa da Corte já havia alterado significativamente a relação entre artistas e espectadores. As primeiras manifestações da crítica apareceram em 1826, e se estenderam pelos dois anos seguintes nas páginas de periódicos como *O Spectador Brasileiro*, a *Gazeta do Brasil* e os jornais em francês: *L'Indépendant* e seu seu sucessor, o já citado *L'Écho de l'Amérique du sud*<sup>6</sup>. Os artigos eram escritos pelos próprios redatores dos jornais, ou por *dilettanti* que se incumbiam dessa tarefa, assinando seus comentários com pseudônimos. Os louvores e as reprimendas da crítica incidiam sobre a atuação dos artistas e a administração do teatro, sobre a escolha das óperas e dos bailados encenados em cada apresentação. As representações em benefício não escapavam ao crivo dos críticos, os quais, longe de se aterem apenas ao mérito dos cantores e bailarinos, tratavam também de aguçar a expectativa do público, prevendo o sucesso ou o fiasco dos artistas e das obras que subiam à cena. O baixo Nicola Majoranini, por exemplo, beneficiado com uma récita em julho de 1827, merecia vivos elogios do redator da *Gazeta do Brasil*, que ressaltava as qualidades vocais e cômicas do cantor, bem como o reconhecimento recebido de seus admiradores naquela ocasião (GAZETA DO BRASIL, 01/08/1827, p. 4). O crítico do

---

<sup>5</sup> A bailarina fizera publicar a seguinte nota, que nos parece bem representativa do estilo utilizado pelos artistas em suas mensagens dirigidas ao público: "- Esta noite temos o Benefício de Mlle. Cheza. A Beneficiada grata ao lisonjeiro acolhimento, que sempre recebo do illuminado Publico desta Corte, espera hoje merecer a mesma benevolencia acompanhada com a bem conhecida liberalidade, que tanto caracteriza ao mesmo illustre Publico". *Gazeta do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 de setembro de 1827, p. 4.

<sup>6</sup> A *Gazeta do Brasil* circulou entre maio de 1827 e junho de 1828, e teve mais de um redator durante sua curta existência. Impressa numa tipografia própria, era tida como um jornal favorável ao ministério de D. Pedro I, e feroz adversária das gazetas liberais, como a *Astrea*. Os demais jornais aqui citados eram impressos na tipografia de Pierre Plancher, na Rua do Ouvidor, embora estivessem sob a responsabilidade de diferentes redatores. Primeiro a veicular críticas, o *Spectador* circulou entre junho de 1824 e maio de 1827. O *L'Indépendant*, por sua vez, não teve mais do que dez números, que vieram a público entre abril e junho de 1827. Foi sucedido pelo *L'Écho*, o qual era redigido por um certo Sevène e permaneceu em circulação até março de 1828.

*L'Écho*, contudo, já havia antecipado para seus leitores o sucesso do artista, garantindo seu ótimo desempenho na ópera *Agnese*, de Ferdinando Paer (*L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD*, 25/07/1827, p. 4). Já o benefício do soprano Maria Teresa Fasciotti, ocorrido no mês anterior e igualmente exitoso, dera ao crítico do *L'Indépendant* a ocasião de refletir sobre esse tipo de representação. Portando-se como um verdadeiro emissário da cultura europeia entre os brasileiros, o jornalista ressaltara o fato de que, na França, os benefícios só tinham lugar em ocasiões especiais, ocorrendo nas despedidas dos atores ou em homenagem a um artista consagrado nos palcos. No Rio de Janeiro, porém, os benefícios eram mais frequentes e, por conseguinte, menos interessantes para o público. Ele acrescentava em seguida:

*Elas [as representações em benefício] não são uma recompensa prestada aos serviços, mas sim uma obrigação do diretor para com seus artistas, e a cada ano se veem renovadas. Um cantor pode ser ao longo de sua vida o herói de uma quarentena de festas desse gênero. Tais como são, contudo, elas tem a capacidade de atrair a multidão, e Mme. Fasciotti não deve senão louvar o zelo do público; a assembleia compareceu em peso (Y.Y.L'Indépendant, 24/06/1827, p. 4, tradução nossa).*

O grande número de benefícios estipulado nos contratos também impressionaria o redator do *L'Écho*. Escrevendo em janeiro de 1828, e diante de uma série ininterrupta dessas récitas, ele concluiria, não sem um toque de ironia: “todo mundo no teatro ganha dinheiro, exceto o diretor” (*L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD*, 25/01/1828, p. 3). Desnecessário é frisar que há um certo exagero em tal afirmação. A própria administração do teatro se encarregaria de publicar na imprensa a relação dos dias de espetáculo previstos para a temporada que se estenderia entre abril de 1828 e março de 1829. Nessa lista contabiliza-se um total de 123 récitas, entre as quais vinte (pouco mais de 16%) estavam reservadas para os benefícios dos artistas (*O ESPELHO DIAMANTINO*, 05/04/1828, p. 279-280). De acordo com a mesma listagem, mais da metade dessas representações especiais estaria concentrada nos meses de julho, agosto e novembro.

Em meados de 1827, a companhia que representava peças em português já havia se dissolvido<sup>7</sup>. O público teria de esperar a inauguração de um teatro menor, erigido na

---

<sup>7</sup> Escrevendo em outubro de 1827, o redator do *O Espelho Diamantino* listava os argumentos que teriam contribuído para o fim das representações em português no São Pedro de Alcântara. Nas suas palavras: “os obstáculos que, aniquilando o que existia, fornecem argumentos para o não restaurar,

Rua dos Arcos, para ter de volta os dramas e as comédias representados no idioma nacional<sup>8</sup>. As companhias de canto e de dança, por sua vez, permaneciam no palco do São Pedro de Alcântara, e apresentavam seus trabalhos nos mesmos espetáculos. Eram as criações de Gioachino Rossini (1792-1868) que dominavam as temporadas operísticas do teatro da Corte, e óperas como *Il barbiere di Siviglia*, *L'italiana in Algeri* e *Aureliano in Palmira* permaneceriam em cartaz por anos consecutivos. O repertório da companhia de canto contava ainda com obras de compositores como Pietro Generali (1773-1832), Francesco Basili (1767-1850) e Ferdinando Paer (1771-1839), entre outros, e novas partituras chegavam da Europa a cada temporada. O corpo de dança, por sua vez, era capitaneado pelo coreógrafo francês Lefèvre, e apresentava bailados inéditos a cada ano, com maior ou menor sucesso junto ao público. É, contudo, quase supérfluo ressaltar que a escolha dos títulos que deviam compor uma representação em benefício ficava quase sempre condicionada ao número limitado das produções então disponíveis, cujas partes estivessem ensaiadas no momento, com cenários e figurinos em ordem. Apesar dessa limitação, sabemos que os beneficiados dispunham de uma certa autonomia para negociar o programa de suas récitas com os demais artistas e com a direção do teatro. Em geral, a composição dos benefícios não era muito diferente da de uma representação ordinária<sup>9</sup>, consistindo quase sempre de uma ópera e um bailado. Se a primeira, porém, fosse extensa demais, não havia problema em apresentar apenas um de seus atos, podendo-se dar preferência àquele que mais agradasse ao público. E se quisermos ter uma medida da relativa liberdade de que gozavam os artistas nos dias de tais eventos, basta-nos citar o exemplo do bailarino Henri, cujo benefício se anunciava no *Diário do Rio de Janeiro* em setembro de 1827. O beneficiado julgava oportuno avisar ao público que os ingressos para o espetáculo seriam vendidos em sua casa, na

---

vem a ser a falta de bons comicos, a pouca aceitação do Publico, e por consequencia a despeza sem lucros, assim como alguns inconvenientes locais entre os quaes se conta o demasiada extensão da salla, a qual não permite que a voz dos representantes seja claramente percebida nos camarotes fronteiros; ao nosso ver todas as objeções se reduzem a huma unica, a falta de bons comicos". "Theatro". *O Espelho Diamantino*. Rio de Janeiro, 12 de outubro de 1827, p. 28.

<sup>8</sup> A inauguração dessa casa, em fevereiro de 1828, seria celebrada pelos defensores do "teatro nacional", ou seja, das representações em língua portuguesa. A ocasião seria noticiada, por exemplo, no jornal *Aurora Fluminense*, veículo de tendência liberal redigido por Evaristo da Veiga. Cf. "Rio de Janeiro. Theatrinho da Rua dos Arcos". *Aurora Fluminense*. Rio de Janeiro, 22 de fevereiro de 1828, p. 74.

<sup>9</sup> No vocabulário da época, as representações ordinárias eram descritas como "da casa". A expressão aparece, por exemplo, numa notícia publicada em janeiro de 1828. Cf. *Imperial Theatro de S. Pedro de Alcântara*. *Diário do Rio de Janeiro*, 15 de janeiro de 1828, p. 4.

Rua do Ouvidor, nº 15, 1º andar (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 14/09/1827, p. 44). O anúncio pode parecer curioso, mas é necessário convir que a relação entre o artista homenageado e seus admiradores podia se tornar, graças a um tal expediente, ainda mais direta e familiar.

As notícias publicadas nos jornais nos permitem afirmar que os solistas das duas companhias não eram os únicos que tinham direito a privilégios desse tipo no Teatro São Pedro de Alcântara. Destarte, uma nota divulgada na imprensa em fevereiro de 1829 anunciava uma récita da ópera *Matilde di Shabran*, de Rossini, em benefício dos coristas do teatro (DIARIO DO RIO DE JANEIRO, 28/07/1829, p. 96). E ainda encontramos registros de outros tipos de representações especiais. Uma notícia publicada no *Diario do Rio de Janeiro* em novembro de 1828, por exemplo, convocava o público da capital para comparecer a um espetáculo beneficente, a título de “obra pia”, em favor do Seminário de São Joaquim, instituição que se destacava no ensino de música aos jovens (Idem, 18/11/1828, p. 56). O programa da noite trazia a ópera *L’italiana in Algeri* e um bailado intitulado *A Esposa Persana*<sup>10</sup>. Outra nota, esta de abril de 1830, anunciava a realização de subscrições para uma récita em benefício das “vítimas do flagelo nas vilas de Macacú e Magé”, localidades próximas da Corte (Idem, 02/04/1830, p. 8). Essas representações beneficentes, as quais, a julgar pelas fontes de que dispomos, não parecem ter sido muito frequentes, baseavam-se no mesmo princípio dos benefícios dos artistas, substituindo o proveito individual pela caridade coletiva.

Se, após 1826, a atuação da crítica e as exigências cada vez maiores de um público instruído faziam alternar os sucessos e os fracassos no palco do São Pedro de Alcântara, o mesmo não poderia deixar de ocorrer com as representações em benefício. Estas, ainda que fossem cuidadosamente preparadas de antemão pelos beneficiados, resultavam por vezes em ruidosos fiascos. Foi o que ocorreu, por exemplo, com o contralto Margherita Caravaglia. Chegada ao Brasil em 1827 e envolvida desde o princípio em conflitos com a administração do teatro, a cantora não parece ter agradado ao público da Corte na ocasião de seu benefício, em setembro do mesmo ano. O redator

---

<sup>10</sup> A nota fazia-se acompanhar de um comentário: “He desnecessario instar com o generoso Publico desta Corte quando se trata de exercer alguma obra de caridade; portanto espera-se que o mesmo Publico concorrerá com a sua costumada beneficencia, para sustentação de hum estabelecimento publico de tanta importancia qual o Seminario de S. Joaquim”. O bailado mencionado era provavelmente uma composição baseada na comédia de Carlo Goldoni intitulada *A Esposa Persiana*. “Obra Pia”. *Diario do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1828, p. 56.

do *L'Écho*, dando conta do episódio a seus leitores, lamentava a má sorte de Caravaglia e descrevia a reação fria do público diante da artista que, no seu julgamento, interpretara um papel que não lhe convinha (*L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD*, 22/09/1827, p. 4). Por sua vez, o crítico do *Espelho Diamantino*, espécie de almanaque dedicado ao público feminino, queixava-se do efeito negativo provocado pela escolha de obras de gosto duvidoso nos dias de benefício. E acrescentava, em fevereiro de 1828:

*... o público está cansado, e o filho mimado da plateia, [o bailarino] Martin, enfim, fez apenas uma receita de cem mil réis no dia do seu benefício. Eu não falo dos beneficiados que foram obrigados a tirar dinheiro de seu bolso para cobrir os gastos* (*O ESPELHO DIAMANTINO*, 18/02/1828, P. 207, tradução nossa).

O mesmo crítico ironizava ainda o que era, ao seu ver, uma falta de solidariedade dos artistas italianos, pouco dispostos a atuar nos benefícios dos dançarinos, razão pela qual tinha-se de recorrer por vezes a representações compostas apenas por bailados, e que fatigavam os *dilettanti* da Corte. Seu colega da Gazeta do Brasil, por sua vez, não poupava suas reprimendas ao comentar o benefício da bailarina Mlle. Cheza, em setembro de 1827. O jornalista descrevia o bailado *O Amor e a Folia* como um “ovo choco”, e a forma como a moça exibia seu belo corpo no palco lhe parecia escandalosa (*GAZETA DO BRASIL*, 15/09/1827, p. 3). A este respeito, cabe ressaltar que o dever de censura moral, como bem assinalou Luís Antônio Giron, estava entre as preocupações mais prementes dos críticos na Corte durante o Primeiro Reinado (*GIRON*, 2004:94). Os jornais denunciavam com muita frequência o mau comportamento do público, os assobios durante os espetáculos, o hábito de lançar moedas contra os artistas no palco e, não raramente, o mau gosto e a indecência de cantores e bailarinos. A crítica servia, pois, à correção dos costumes, tão necessária a uma Corte que buscava na Europa seus padrões de civilidade.

Bem ou mal sucedidos em suas récitas, os beneficiados não deixavam de se fazer anunciar nos jornais da Corte. Entretanto, o êxito numa dessas ocasiões dependia, é claro, de uma conjunção de fatores que excediam o mérito artístico, ocorrendo por vezes que benefícios já divulgados na imprensa e nos cartazes tivessem de ser adiados, fosse por conta do tempo chuvoso na tarde da récita, como de fato ocorrera em julho de

1827<sup>11</sup>, fosse em razão de uma indisposição repentina de um dos artistas que deviam atuar. De fato, as frequentes enfermidades entre os solistas e as muitas contusões no corpo de baile impressionavam o crítico do *L'Écho*, a tal ponto que este podia proclamar, em julho de 1827, que o teatro da Corte havia se tornado um verdadeiro hospital (L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD, 18/07/1827, p. 4).

O insucesso de alguns benefícios não parecia, porém, ser capaz de refrear o interesse crescente do público pelos espetáculos de ópera e de bailado. A partir de 1826, a vinda de novos artistas escriturados na Europa era comentada pelos jornais, que alimentavam a expectativa da plateia pelas novidades que subiriam ao palco. A Corte ganhava um público cada vez mais numeroso de *dilettanti*, que frequentavam assiduamente os camarotes do teatro, informavam-se sobre os solistas e as obras, e ainda, vez por outra, não se furtavam a publicar suas impressões no jornal de sua preferência. A crítica, por seu turno, embora incipiente e pouco especializada, alimentava polêmicas e estimulava as rivalidades que começavam a aparecer no palco do São Pedro de Alcântara. Uma dessas controvérsias, talvez a mais duradoura, envolveria a cantora francesa Elisa Barbieri, chegada ao Brasil em meados de 1827, e a italiana Maria Teresa Fasciotti, irmã e pupila do diretor da companhia de canto, o castrato Giovanni Francesco Fasciotti. Atacada pela Gazeta do Brasil e pelo *L'Écho*, partidários de Barbieri, Maria Teresa ganharia o apoio de um leitor do jornal *Astrea*, folha de oposição, que passaria a escrever artigos criticando o desempenho da cantora francesa<sup>12</sup>.

O clima de animosidade entre os *dilettanti* não demoraria a reverberar na plateia do teatro. Formavam-se partidos teatrais em torno de ambas as cantoras, mas era Barbieri quem contava com o apoio da maioria dos jornais que se dedicavam à crítica de espetáculos, e seu benefício, realizado em janeiro de 1828, não podia deixar de suscitar comentários entusiásticos por parte dos críticos. O redator do *L'Écho*, por exemplo, julgava-se capaz de prever o sucesso do espetáculo em questão, e intimava o

---

<sup>11</sup> Nessa ocasião, o benefício do bailarino Toussaint teria sido adiado por conta da ameaça de chuva, que poderia prejudicar o sucesso da ocasião. Cf. “Théâtre Imperial”. *L'Écho de l'Amérique du sud*. Rio de Janeiro, 11 de julho de 1827, p. 4.

<sup>12</sup> Assinando com as iniciais *D. A. G. de F.*, um dilettante da corte, muito crítico em relação a Barbieri, publicou algumas cartas sobre o teatro nos suplementos do jornal *Astrea* em outubro de 1827. A esse respeito, cf. GIRON, L. A. *Minoridade Crítica: A ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 228 e ss.

público da corte a prestigiar a artista. Ele anunciava, cinco dias antes do benefício, que este seria composto pelo segundo ato da ópera *L'Italiana in Algeri*, de Gioachino Rossini, seguido de um bailado que, na sua opinião, devia ser escolhido pela própria Barbieri, na qualidade de artista beneficiada. Nas suas palavras, a ocasião seria “a festa da divindade do dia, e seria um pecado mortal não comparecer” (L'ÉCHO DE L'AMÉRIQUE DU SUD, 25/01/1828, p. 4, tradução nossa). *O Espelho Diamantino*, por sua vez, dedicado que era ao público do “belo sexo”, trazia um soneto em homenagem à cantora beneficiada, representando-a entre as musas de Apolo (O ESPELHO DIAMANTINO, 04/02/1828, p. 169). Escrevendo em francês, o crítico desse jornal não poupava elogios ao descrever o sucesso da ocasião. O calor do verão e o cansaço do público após tantas representações da mesma ópera não teriam prejudicado o benefício de Barbieri, cuja receita, ainda de acordo com o crítico, teria alcançado a vultosa soma de dois contos e meio de réis, aos quais se podia acrescentar um anel de brilhantes, presente do imperador (Ibid., p. 175).

Discordando dos rumores de que Barbieri voltaria para a Europa após o benefício, e apesar do seu grande êxito, o crítico do *Espelho* dizia estar quase certo de que a cantora não deixaria o Brasil. Suas expectativas, contudo, logo se viram frustradas com o anúncio de que a artista estava por partir. O jornalista ainda tentava dissuadi-la de sua decisão em fevereiro de 1828, e apelava sem sucesso para a vantagem que representava o grande número de benefícios de que dispunham os artistas no Rio de Janeiro daquela época, em comparação com o Velho Mundo. Ele argumentava:

*Os sucessos da Europa são mais inebriantes, eu confesso, mas aqueles da América são mais produtivos e mais certos. Em Paris, em Londres, uma cantora obtém apenas, ao longo de sua carreira dramática, uma representação em benefício; mas no Rio de Janeiro cada ano lhe traz uma nova* (O ESPELHO DIAMANTINO, 18/02/1828, p. 208, tradução nossa).

As súplicas do público e os apelos nos jornais não impediram que Barbieri deixasse o Rio de Janeiro para retornar à Europa, ainda no início de 1828. Nesse mesmo ano, o desaparecimento prematuro de jornais como a *Gazeta do Brasil*, *O Espelho Diamantino* e o *L'Écho de l'Amérique du Sud* fez esmorecer a crítica que animara as discussões sobre o teatro na Corte nos últimos dois anos<sup>13</sup>. As companhias de canto e de

---

<sup>13</sup> Não chega a impressionar o fato de que muitos desses jornais tiveram uma trajetória bastante efêmera. Tratava-se, ao nosso ver, de uma época na qual diferentes modelos de publicações estavam sendo

baile permaneceram atuando no palco do São Pedro de Alcântara durante os anos seguintes. No entanto, a crise que levou à abdicação de D. Pedro I e à instauração da Regência acarretou também um fechamento temporário do teatro, em 1831. Desorganizadas e sem recursos diante das condições adversas, as companhias acabaram por se desfazer antes mesmo do fim da temporada daquele ano<sup>14</sup>. Espetáculos como os vistos até então, com óperas e bailados completos, só tornariam a ser anunciados na Corte alguns anos após a maioridade de D. Pedro II<sup>15</sup>.

Com a dissolução das companhias, tinham fim os contratos dos atores e, por conseguinte, as representações em benefício também deixavam de existir. Diante da falta de opções, alguns dos artistas estrangeiros embarcaram para tentar a sorte no exterior. Outros, porém, permaneceram no Rio de Janeiro durante o Primeiro Reinado, desenvolvendo-se nessa época a prática das chamadas academias<sup>16</sup>, recitais organizados pelos artistas, e que deviam substituir para estes os rendimentos de outrora<sup>17</sup>. Com o reaparecimento dos grandes espetáculos operísticos no palco do Teatro São Pedro de Alcântara, já no Segundo Reinado, tocava a uma nova geração de críticos, entre os quais se encontraria o dramaturgo Martins Pena (1815-1848), a tarefa de comentar os sucessos e os fiascos dos benefícios que estivessem por vir.

---

testados, com enfoques e tendências variadas. Cabe notar ainda que, nessa época, um mesmo impressor se encarregava de trazer a público mais de um jornal.

<sup>14</sup> Após a abdicação, o teatro ganhou o nome de Constitucional Fluminense. A companhia de canto, por exemplo, chegara a anunciar sua temporada para o ano de 1831, a qual seria composta somente por títulos rossinianos. Cf. "Theatro Constitucional Fluminense". *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 27 de julho de 1831. Entretanto, as leis da Regência haviam negado ao teatro o financiamento público de que dispunha, garantido através da extração de loterias em seu benefício. Sobre a "suspensão temporária de mercês, estabelecida pela Lei de 14 de junho de 1831", cf. CARDOSO, Lino de Almeida., *O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2006 (Tese de doutorado) p. 296. O fechamento do teatro, decretado pouco tempo depois, devia-se às constantes desordens observadas durante os espetáculos. Cabe notar que já em 1829 a casa havia passado por momentos difíceis, após o falecimento do empresário Fernando José de Almeida. A esse respeito, cf. ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.*, p. 192.

<sup>15</sup> Ao que tudo indica, após a temporada inconclusa de 1831, a montagem de óperas completas só reaparecerá no Rio de Janeiro em 1844. Cf. ANDRADE, Ayres de. *Op. cit.*, p. 196.

<sup>16</sup> Essas academias também não eram uma novidade no Rio de Janeiro de então. Recitais desse tipo já eram anunciados ao público nos primeiros anos da década de 1820, e tornaram-se comuns no prédio provisório construído após o incêndio que consumiu o Teatro São João em 1824. A título de exemplo, cf. "Imperial Theatro de S. Pedro". *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 9 de julho de 1825, p. 32.

<sup>17</sup> Para os artistas, nas palavras de Lino de Almeida Cardoso, tratava-se de "procurar outros meios de sobrevivência, ainda no Rio de Janeiro ou fora dele". CARDOSO. *Op. cit.*, p. 308.

## REFERÊNCIAS

### Fontes impressas:

#### 1. Periódicos:

*Aurora Fluminense*. Jornal político e literário. Rio de Janeiro, 21 de dezembro de 1827 – 1835.

*Diario do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1º de junho de 1821 – dezembro de 1844.

*L'Écho de l'Amérique du Sud*. Journal politique, commercial et litteraire. Rio de Janeiro, 30 de junho de 1827 – 29 de março de 1828.

*O Espelho Diamantino*. Periodico de politica, litteratura, bellas artes, theatro e modas. Dedicado as senhoras brasileiras. Rio de Janeiro, 1º de outubro de 1827 – 28 de abril de 1828.

*Gazeta do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 de maio de 1827 – 05 de junho de 1828.

*L'Indépendant*: feuille de commerce, politique et litteraire. Rio de Janeiro, 21 de abril – 24 de junho de 1827.

*O Spectador Brasileiro*. Diario politico, litterario e commercial. Rio de Janeiro, 28 de junho de 1824 – 21 de maio de 1827.

#### 2. Obras:

DUVERGIER, J. B. *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, réglemens, et avis du conseil-d'état*. Tome seizième. Paris: Guyot et Scribe; Charles-Béchet, 1826.

LUCHET, Auguste. Une représentation a bénéfice. In: *Paris, ou le livre des cent-et-un*. Tome neuvième. Paris: Ladvocat, 1832, p. 57-77.

### Referências bibliográficas:

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808-1865. Uma Fase do Passado Musical do Rio de Janeiro à Luz de Novos Documentos*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CARDOSO, Lino de Almeida., *O Som e o Soberano: uma história da depressão musical carioca pós-abdicação (1831-1843) e seus antecedentes*. São Paulo: Programa de Pós-graduação em História Social da Universidade de São Paulo, 2006 (Tese de doutorado).

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: A ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826-1861*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GÍSLASON, Donald Garth. *Castil-Blaze, De l'opéra em France and the feuilletons of the Journal des Débats (1820-1832)*. Vancouver: The University of British Columbia, 1992 (tese de doutorado).