



A ópera no Rio de Janeiro do início da República: reflexões sobre seus múltiplos significados e possibilidades de abordagem histórica

LILIANE CARNEIRO DOS SANTOS FERREIRA*

RESUMO

A ópera teve papel de destaque dentre as atividades culturais do Rio de Janeiro, desde os tempos do Império. Embora as turbulências ocorridas com a mudança de regime tenham afetado em parte a vida cotidiana da então capital da república, percebemos que as temporadas líricas, realizadas principalmente por companhias italianas, eram bastante aguardadas pelo público fluminense. A ópera era considerada, então, como entretenimento de bom-gosto, destinada, sobretudo, àqueles que tinham condições financeiras de presenciar os espetáculos. Mas não somente. Fez parte ainda dos discursos sobre a necessidade em se civilizar o povo brasileiro, elemento constituinte primordial de uma nova nação que almejava ingressar no rol dos países civilizados ou “mais adiantados”. Vale ressaltar, a este propósito, que o gênero gozava de grande prestígio e reputação na Europa, então espelho dos anseios brasileiros quanto ao modelo de sociedade a ser alcançado.

Destarte, considerando a recepção da ópera no Rio de Janeiro nos primeiros anos da República (1889-1899), discutiremos brevemente nessa comunicação alguns aspectos que lhe são adjacentes, tais como o perfil de seu público, seus significados e sua função na formação do povo do novo país que emergia. Consideramos que tais aspectos são importantes para a compreensão da sociedade da época, seus valores, costumes e expectativas quanto ao futuro do Brasil.

PERCURSO DA ÓPERA NO BRASIL: DA COLÔNIA AO IMPÉRIO

Como são raros os registros de apresentações de ópera antes da chegada da corte de D. João VI ao Brasil, em 1808, são igualmente escassos e pouco elucidativos os estudos sobre o assunto (KÜHL, 2008: 97-98). Contudo, a constatação da existência de teatros – alguns deles

* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília – UnB.

denominados “ópera”¹ – em algumas cidades da então colônia, especificamente no Rio de Janeiro, pode indicar que o gênero já tinha algum espaço na vida cotidiana colonial (CRANMER, 2012: 155-162). A existência de fontes em maior número e mais consistentes, datadas do período que corresponde à permanência da corte portuguesa no Brasil, dão lastro às pesquisas sobre a música no país a partir de 1808.

Antes disso, na corte portuguesa setecentista, a música exercia papel que justificava o empenho de consistente investimento, incluindo-se a indução da formação de músicos pelas escolas italianas, possibilitada pelo incentivo dado aos intercâmbios, e a construção de teatros (PACHECO, 2009: 29). Durante o século XVIII, os reis lusitanos eram considerados dos mais bem servidos em termos de música dentre as realezas europeias (BRITO, 1989:50). Embora a ênfase maior se concentrasse na música sacra, a ópera italiana cresceu no decorrer daquele século como gênero apreciado pela corte portuguesa (BRITO, 1995:98). A corte de D. João VI não fugira dessa regra. Contava com músicos renomados, tais como Marcos Portugal, e *castrati* reconhecidos como cantores de primeira ordem na Europa (cf. PACHECO, 2009). Ao chegar ao Rio de Janeiro, o então príncipe regente constatou que a colônia também possuía seus prodígios musicais, como o Padre José Maurício Nunes Garcia, cujo talento foi alvo da admiração do monarca, que o manteve como Mestre de Capela da Capela Real até a chegada de Marcos Portugal em 1811 (MONTEIRO, 2008: 241). O período de permanência da coroa portuguesa em terras brasileiras contou ainda com a presença de Sigismund von Neukomm, compositor austríaco discípulo de Haydn, preceptor musical de D. Pedro e D. Leopoldina (MONTEIRO, 2008: 252).

Chegando ao Brasil, uma das providências tomadas por D. João foi a construção de um teatro, que melhor abrigasse os espetáculos operísticos, os quais consistiam como parte do cotidiano da corte. Dessa forma, inaugurou-se em 1813 o Teatro São João, construído nos moldes do teatro lisboeta São Carlos (CARDOSO, 2008: 184-185). No decorrer dos oitocentos, outros teatros seriam criados para esta finalidade. Após o incêndio que destruiu o teatro São João em 1821, construiu-se o Teatro São Pedro de Alcântara (1824). No reinado de D. Pedro II foi inaugurado o Teatro Imperial D. Pedro II (1871), cujo nome foi alterado para Teatro Lírico após a Proclamação da República. Este permaneceu como a principal casa de espetáculos do Rio de Janeiro até o início das atividades do Teatro Municipal, em 1909. A ópera, no século XIX, consistia como uma das mais relevantes atividades culturais da corte

¹ É importante salientar que o termo ópera, naquela época, não fazia referência obrigatoriamente ao que concebemos hoje como o gênero dramático-musical denominado “ópera”. Ele podia significar um campo muito mais abrangente de gêneros teatrais, nos quais poderia se inserir a nossa concepção do que é ópera.

imperial brasileira, figurando como tal inclusive nas obras literárias, como as de José de Alencar, Joaquim Manoel de Macedo e Machado de Assis.

Foi no período do reinado de Pedro II que a ópera passou a ter maior destaque, aferido pelo grande número de apresentações. Gênero que agradava sobremaneira o imperador e sua família, que frequentava com assiduidade as récitas líricas, conquistou o gosto do público da corte e de outros que dela queriam fazer parte. A afluência de companhias líricas estrangeiras, especialmente italianas, era notável, assim como eram inúmeras as apresentações: entre 1844 e 1846 o Rio de Janeiro testemunhou 41 apresentações de uma mesma ópera, a *Norma*, do compositor italiano Vincenzo Bellini (FREIRE, 2013: 59). A dimensão assumida pelo gênero nesse momento pode ser certificada, ainda, pelo prestígio do piano e da educação musical das moças de boa família, que estavam relacionados diretamente com o sucesso da ópera (FREIRE, 2013: 86).

A mudança do regime monárquico para o republicano trouxe um novo contexto para o desenvolvimento do gosto pela ópera. Apesar de ser visível o paulatino declínio do gênero, que acompanhou em alguma medida as mudanças ocorridas na música durante o século XX (HOBSBAWM, 2013:32-33), ela não perdeu seu significado e sua força subitamente. Pelo contrário, a ópera ainda se destacava dentre os eventos teatrais fluminenses, apesar das evidentes dificuldades políticas, sociais e econômicas por que passava o país naquela época, conforme pretendemos demonstrar adiante.

NOVO REGIME, VELHOS COSTUMES

Os primeiros anos da instauração do regime republicano foram marcados pela instabilidade em vários aspectos. A capital da república, o Rio de Janeiro, estava especialmente sensível aos problemas decorrentes de tais instabilidades, em grande parte por ser a sede do governo, testemunhando *in loco* o desenrolar de algumas crises e revoltas em seu próprio território. O primeiro abalo fora provocado pela Proclamação, cujas consequências foram percebidas imediatamente, afetando o cotidiano da cidade. Seguiram-se, ainda, dificuldades econômicas e políticas, contribuindo para acentuar o sentimento de que a vida na capital foi árdua nos primeiros anos que se seguiram ao ato de Deodoro da Fonseca.

No que tange ao nosso objeto de estudo, a despeito do fato da temporada lírica de 1889 ter se desenvolvido normalmente – embora seja perceptível o número reduzido de

apresentações² – a temporada seguinte, de 1890, não ocorreu, apesar das expectativas expressas nos jornais. De fato, ao menos no que se refere às notícias e aos anúncios veiculados pelos periódicos em circulação naquele ano, não identificamos nenhuma apresentação de ópera, tampouco por uma companhia lírica estrangeira. Alguns esforços foram empreendidos por interessados em trazer uma companhia que se apresentava naquele momento na Argentina, mas sem sucesso. A frustração se confirmava na primeira página do jornal *O Paiz*, de 26 de agosto de 1890:

O empresario Luiz Ducci dirigiu hontem a seguinte carta aos [...] membros do syndicato lyrico no Rio de Janeiro, para a temporada que devia verificar-se no mez proximo e que não se realizará.

[...]

“Apezar dos esforços que empreguei para realizar tão alto encargo [...], todos os demais empenhos naufragaram, perante as enormes exigencias dos outros artistas”.

A partir de 1891 as temporadas líricas foram reestabelecidas, ainda que por vezes a duras custas. Não obstante, mesmo em anos com grandes tumultos, como 1893 e 1894, em que se desenrolava no Rio de Janeiro a Revolta da Armada, percebemos um número expressivo de apresentações. Contudo, as apreensões e inseguranças do contexto afetaram em alguma medida o setor teatral, especialmente aqueles que envolviam companhias estrangeiras. A crise financeira instaurada agravou as dificuldades relativas à audiência nos teatros. Exemplo disso foi o cancelamento da vinda de uma grande companhia lírica portuguesa anunciada para 1895, em virtude da inexpressiva procura por assinaturas. Problema semelhante teria levado ao suicídio do maestro e empresário italiano Marino Mancinelli em setembro de 1894, diante da constatação de que ele não conseguiria honrar compromissos financeiros com as receitas advindas da temporada lírica. Em 28 de abril daquele mesmo ano, Arthur Azevedo, em sua coluna d'*O Paiz*, teria ressaltado, não sem algum ceticismo, a ousadia de Mancinelli em trazer uma companhia lírica estrangeira para o Rio de Janeiro: “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

² Foram 62 réцитas anunciadas e apenas 50 levadas efetivamente ao palco. A temporada se estendeu de 15 de junho a 22 de outubro e contou com a presença do imperador em algumas ocasiões. A última aparição de D. Pedro II em um espetáculo operístico teria se dado no dia 17 de outubro, em récita da ópera *Lo Schiavo*, do compositor brasileiro Antonio Carlos Gomes, a menos de um mês de sua deposição.

9 e a lyra por um preço que nem a de Apollo”. A tragédia do maestro já era vislumbrada antecipadamente por Azevedo.

De fato, os custos envolvidos na montagem e contratação do elenco das companhias líricas provenientes da Itália, somados aos demais gastos – aluguel do teatro, passagens, hospedagem, iluminação etc. – resultavam, em parte, no alto custo dos ingressos e assinaturas. Por um lado, sendo uma opção de entretenimento cujo valor tornava proibitivo o acesso a uma grande parte da população, a ópera consistia numa atividade cultural aparentemente restrita à elite do Rio de Janeiro, o que chamava a atenção daqueles que desejavam ostentar suas posses e fazer parte do exclusivo círculo da alta classe. J. L. de Almeida Nogueira, em carta enviada a vários jornais, publicada pelo jornal *O Tempo*, dá testemunho sobre o preço exorbitante cobrado para a ópera, fazendo o seguinte apelo ao chefe de polícia (*O Tempo*, 16/08/1893, p. 2):

Dizem que durante as estações líricas, 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?

As dificuldades econômicas pelas quais passavam várias famílias tradicionais podem ter repercutido negativamente, ao menos por um tempo, na manutenção de um público apto financeiramente a arcar com os valores cobrados pelas grandes companhias líricas, consideradas como de melhor qualidade. De qualquer forma, a insistência em se fazer temporadas líricas, a despeito das dificuldades, endossa a ideia de que a ópera detinha certo prestígio. Além disso, não demoraria muito tempo para que uma nova elite ascendesse e buscasse ocupar os espaços que eram tradicionalmente reservados à aristocracia. De acordo com Sevcenko (2003: p. 37),

[...] o estabelecimento da nova ordem desencadeou simultaneamente uma permutação em larga amplitude dos grupos econômicos, ao promover a “queima de fortunas seculares” com o Encilhamento, transferidas para as mãos de um “mundo de desconhecidos” por meio de negociatas excusas. [...]

Se os conflitos políticos tendiam a decantar os agentes cuja qualidade maior fosse a moderação no anseio das reformas, as agitações econômicas por seu lado apuravam os elementos predispostos à “fome do ouro, à sede da riqueza, à sofreguidão do luxo, da posse, do desperdício, da ostentação, do triunfo”.

Conciliando essas duas características, o conservadorismo arejado e a cupidez material, pode-se conceber a imagem acabada do tipo social representativo por excelência do novo regime.

Nesse contexto, a ópera era vista como um entretenimento exclusivo uma vez que, desde os tempos da instalação da corte no Rio de Janeiro, ela era encenada em um espaço onde a nobreza e a aristocracia desfilavam sua posição social. Manteve assim, na república, sua antiga reputação. Ir ao Lírico significava fazer parte de um restrito círculo de pessoas endinheiradas e de bom-gosto. Era ainda lugar de se mostrar, de ser visto; senhoras faziam aparições com roupas e joias que seguiam a última moda parisiense, as quais seriam registradas e divulgadas posteriormente nos jornais (NEEDELL, 1993: 102); os homens tratavam de aproveitar tais ocasiões para assuntos de negócios e política. Além disso, o ato de ir ao teatro para assistir a uma ópera não exigia uma preparação específica ao frequentador, ou seja, como mero espectador, o público não precisava entender sobre música ou tocar um instrumento. A ele bastava estar presente, ouvir e aplaudir (NEEDELL, 1993:103).

Esse cenário corrobora, certamente, a imagem difundida da ópera como *entretenimento* caro, para poucos. Contudo, esta imagem não pode ser generalizada. Ao aprofundarmos a pesquisa, percebemos que o papel da ópera na sociedade republicana perpassa outras questões. Veremos adiante como ela foi tratada para além de um entretenimento elitista e como houve algum esforço no sentido da ampliação de seu público.

CIVILIZAR PELA MÚSICA

As dificuldades expostas anteriormente impuseram, certamente, a busca por alternativas para viabilizar as apresentações de ópera. Algumas iniciativas foram empreendidas com a finalidade de tornar mais acessível o valor dos ingressos, por meio de apresentações em teatros menos prestigiados, com companhias líricas italianas denominadas de “segunda ordem”. Um dos casos que observamos consistiu numa série de espetáculos em 1892, denominada “Ópera Popular”, nos palcos dos Teatros Recreio Dramático e São Pedro de Alcântara pela empresa Dias-Braga, com encerramento em grande gala no Teatro Lírico. Foram levadas aos palcos nada menos do que 20 récitas da ópera *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, e 11 da *Ruy-Blas*, de Filippo Marchetti, além de uma última apresentação especial com trechos de *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi e *Giulietta e Romeo*, de Niccola Vaccaj. Os anúncios das récitas explicitavam a necessidade de dar acesso à ópera àqueles que

não podiam pagar os altos valores das temporadas líricas das grandes empresas (O Paiz, 12/09/1892, p. 6). A crítica a esses espetáculos foi favorável e fazia elogios, embora discretos, à qualidade apresentada pela companhia na representação das obras, apesar dos custos reduzidos. De acordo com Oscar Guanabario (O Paiz, 21/09/1892, p. 2):

Errado [sic] andaram aquelles que, depois de terem ouvido a Cavalleria rusticanna cantada por Theodorini, Borlinetto, Gabrielesco, e ultimamente por Gabbi com uma interpretação quasi ideal de Mancinelli, foram ante-hontem ao Recreio Dramatico estabelecer comparações entre esses artistas com o grupo contratado para a fundação da opera popular no Rio de Janeiro.

Inútil, por certo, era esse confronto, pois, avaliamos os elementos de uma e outra parte, sabia-se de ante-mão qual poderia ser o resultado – não de arrojo, mas da louvavel tentativa da empreza fluminense.

Além da instituição da série “Ópera Popular”, é notável a afluência rotineira de companhias líricas de “segunda ordem”, as quais também cumpriam suas temporadas em épocas e teatros alternativos. Se o Teatro Lírico e, depois dele, o São Pedro de Alcântara eram os locais por excelência das apresentações das grandes companhias, e os meses de junho a setembro eram reservados à temporada lírica “oficial”, outras companhias faziam temporadas de ópera em teatros menos prestigiados e em outros meses do ano. Muitas vezes não se tratavam de companhias que levavam exclusivamente óperas sérias, mas também apresentavam outros gêneros musicais correlatos, como ópera-cômica, opereta, zarzuelas, vaudevilles e mágicas.

Contudo, tais alternativas nem sempre vinham acompanhadas de elogios dos especialistas, especialmente no que se refere à qualidade dos artistas envolvidos. Em 1895, uma companhia lírica italiana, de “segunda ordem”, teve a qualidade das apresentações duramente atacada por Oscar Guanabario, motivo pelo qual a empresa deixou de pagar pelos anúncios no jornal (O Paiz, 03/05/1895, p. 2):

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 columns o annuncio da Favorita, que se canta hoje.

Vale ressaltar que, comumente, a lotação dos espetáculos nessas categorias era significativa, superando por vezes as récitas das companhias de “primeira ordem”. Em uma ocasião trágica, como o incêndio do Teatro Polytheama Fluminense em 1894, durante a apresentação da ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, as notícias veiculadas sobre o acidente mencionam a quantidade de pessoas presentes: “Representava-se o *Rigoletto*. Perto de 3000 pessoas enchiam as galerias, a platéia, os camarotes, tudo estava repleto de povo” (O Paiz, 15/07/1894, p. 1).

É importante destacar que o interesse em se expandir o público passava, igualmente, pela “necessidade de educação do povo”, incluindo-se sua educação musical. De acordo com CARVALHO (1990:11), a “manipulação do imaginário social é particularmente importante em momentos de mudança política e social, em momentos de redefinição de identidades coletivas”. Retomando o exemplo da Revolução Francesa, o autor esclarece que as artes tinham papel fundamental, ao possibilitar a difusão dos novos ideais que se pretendia instituir e legitimar. Ao admitir a ausência de um sentimento identitário sólido, a república deveria buscar sua construção e vários intelectuais se empenharam em tal tarefa (CARVALHO, 1990: 32), incluindo aqueles ligados à música.

Apesar de alguns jornalistas dos periódicos de circulação diária, como veremos adiante, incorporarem tal pensamento e alavancarem discussões sobre a educação do gosto musical do “povo brasileiro”, uma revista especializada em música, em circulação entre 1891 e 1893, apontava exatamente nessa direção, amparada pelos ideais positivistas: “os textos da *Gazeta Musical* oferecem a oportunidade de observarmos as estreitas relações entre a prática musical e os direcionamentos políticos da época [...] com a finalidade de ‘educar e melhorar o gosto musical do povo brasileiro’” (ANDRADE, 2013: 14). Para o periódico, a música consistia na “principal ferramenta artística para medir o grau de adiantamento da nação, cujo progresso dependeria não apenas do mero ensino de técnicas instrumentais, vocais ou composicionais, mas da educação do ‘gosto musical do povo’” (ANDRADE, 2013: 20).

A questão, contudo, é que não parecia haver uma diretriz clara sobre qual o tipo de música poderia “melhorar” o gosto do povo. Havia, mesmo, uma discordância explícita entre intelectuais, jornalistas e críticos sobre os detalhes de tal missão. Nessa polêmica, a ópera ocupa posição central, considerada ora como o gênero que corrompe o gosto do público – quando se trata especificamente da ópera italiana, vista por alguns como música “fácil” e de entretenimento –, ora como um caminho para atingir a abstrata e imprecisa meta da “melhora” do gosto musical. Identificamos nesse contexto alguns embates frequentes: música de

entretenimento X música contemplativa; música vocal X música instrumental; italianismo X wagnerismo.

Ao analisarmos os embates acima relacionados, observamos, primeiramente, uma relação direta entre a ópera italiana com o período do império. Dessa forma, no rastro dos discursos que pretendiam legitimar o novo regime e negar a monarquia (CARVALHO, 1990:27), não surpreende a defesa, por vários intelectuais, da ideia de que o estilo musical italiano, sobretudo a ópera, deveria ser superado e abandonado. Para isso, se fazia necessário investir na educação musical do povo, que somente reconheceria o “melhor” a partir do momento que passasse a conhecê-lo com mais propriedade. Luiz de Castro, crítico do jornal *A Notícia* (06 e 07/04/1898, p. 2), conta a história de uma aluna de piano que tinha um gosto musical “estragado”, mas que, orientada por um bom professor, pôde rever seu gosto musical. Conclui Castro:

Mas não tomamos a serio a musica, que é considerada apenas uma “arte recreativa”. Os poucos que se batem pela seriedade do ensino musical são ridicularizados, o que, aliás, não admira em um paiz “essencialmente agricola”, e que é “tão rico” que o cambio já entrou na casa dos 5.

No primeiro ano da República, a propósito, se discutiu a proposta de reforma no ensino, que abrangia o ensino de música. A instauração do Instituto Nacional de Música (1889-1937), sob comando do maestro Leopoldo Miguez, substituindo o antigo Conservatório de Música (1848-1889), teve como uma de suas metas o aprimoramento do gosto musical do povo brasileiro. As ideias de Miguez a este respeito subsidiaram em parte a produção dos artigos da já mencionada *Gazeta Musical* (ANDRADE, 2013:17). Visto como opositor do compositor brasileiro Carlos Gomes, famoso pelo sucesso de suas óperas em estilo italiano, Miguez pregava a superioridade da música instrumental e seu grupo buscou incentivar a apresentação de concertos, embora o público não correspondesse conforme as expectativas. Para que isso acontecesse, Arthur Azevedo (*A Notícia*, 04 e 05/06/1896), sugeriu

que o primeiro cuidado dos artistas e dilettantes, nobremente empenhados em acender o nosso gosto musical, é conquistar o publico por meio de uma catechese bem dirigida.

Os fluminenses, que são ecclecticos em materia de musica, têm tal ou qual prevenção contra os concertos; é necessario persuadil-os de que essa generosa

tentativa é feita no intuito de lhes proporcionar algumas horas deliciosas e não lhes impor uma estopada a que elles accudam porque noblesse obriga.

Em certas ocasiões, entretanto, verificamos também a baixa audiência de algumas apresentações de ópera italiana, avivando as esperanças do colunista Luiz de Castro (A *Notícia*, 29 e 30/10/1898, p. 3) quanto ao declínio “certo e inevitável” do italianismo:

O illustrado critico musical do Jornal do Commercio escreveu hontem: “Hoje cantar-se-há a opera Rigoletto. Os admiradores da musica italiana, os fanaticos do celebre quartetto têm ensejo de provar hoje a seriedade das suas convicções. Pela affluencia que observaremos hoje no theatro S. Pedro de Alcantara, poderemos concluir alguma cousa da preferencia e do gosto musical do nosso publico”.

Aguardo com anciedade as conclusões do meu bom collega. Mas, sem ser propheta, prevejo quaes sejam, á vista da fraca concurrencia que hontem teve o theatro S. Pedro.

E a conclusão só póde ser esta: o publico, apesar de todo o seu italianismo musical, que, aliás, já se vai modificando, já não mais quer saber da velha opera italiana, gasta, exhausta e morta. O genero era falso: só podia ter sido ephemero.

Nem todos corroboravam, como se vê na própria declaração acima, a visão de que a música italiana era inferior. Havia, igualmente, aqueles que partilhavam de uma opinião mais tênue a respeito de tal polêmica, deixando ao público o papel de decidir o que lhe era mais agradável. A *Gazeta de Notícias* (02/11/1891, p. 1) publicou texto fazendo tal ponderação: “N’estas luctas entre criticos scientificos e o publico sincero e de natural bom gosto, a victoria tem sido sempre do publico, que preferiu, prefere e ha de preferir, ainda por muitos annos, a musica inspirada pelo coração á música torturada pelas regras do contraponto”. E, a considerar os números de apresentações de ópera na primeira década da República, a ópera italiana figura como a principal, com mais de 70% do total de apresentações.

Grande parte dessa polêmica – se não sua integralidade – estava alinhada às discussões em voga na Europa; também lá verificamos o embate entre a ópera italiana e a música wagneriana, sobretudo na França (ANDRADE, 2013: 20). Vale ressaltar que a “disseminação da cultura alemã e do wagnerismo no Brasil [se deu] predominantemente por intermédio da França” (ANDRADE, 2013: 13). Entretanto, igualmente ao caso do Rio de Janeiro, conforme revelação de Guanabario (O Paiz, 08/01/1898, p.1), a ópera italiana ainda era apreciada em Paris, onde: “durante o mez de novembro ultimo, enquanto se mantinha em scena a opera *Les*

maitres chanteurs, de Wagner, cantava-se também a ópera *Os huguenottes* e até a *Favorita*, de Donizetti”. Dessa forma, percebemos que no campo da música, assim como em outros, o modelo europeu, especialmente o francês, era predominante, marcando sobremaneira o período então denominado *belle époque*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O espaço ocupado pelas discussões a respeito da ópera nos jornais dos primeiros anos da república é digno de nota. Um colaborador da Revista Ilustrada (julho/1890, p. 3), ironicamente, destacou: “Dois grandes grupos se destacam no Brasil: um que perpetra política, outro que perpetra música”. A nosso ver, essa ênfase demonstra de maneira clara o papel que a ópera detinha naquela sociedade, sendo alvo de uma série de discussões, algumas delas analisadas acima.

Iniciativas como a “Ópera Popular” podem revelar o interesse de ampliação do público, seja para a sobrevivência das empresas e do próprio gênero artístico, seja para a educação do gosto musical do povo. Elas demonstram, ainda, que a ópera encontrava entusiastas não só na alta sociedade fluminense, corroborando a ideia de que existia provavelmente um séquito de apoiadores que não teria condições de atender às récitas de gala das grandes companhias, mas que era assíduo às montagens em teatros mais modestos e com artistas menos conhecidos.

Há que se considerar, ainda, que a ópera desfrutava de papel de destaque na sociedade europeia, que era o modelo de desenvolvimento a ser seguido pelo Brasil como república, como país renovado e que almejava se tornar avançado, civilizado. Vale invocar aqui os ideais positivistas que nortearam a fundação da república brasileira, com vistas ao progresso e à civilização do país. Os anseios de uma elite em fazer do país e de seu povo alinhados com aos maiores países do mundo perpassaram, igualmente, a necessidade de educação do povo, abrangendo também a educação do gosto musical. Sobre este aspecto, temos uma rica discussão empreendida entre intelectuais da época, que fizeram dos periódicos ferramentas fundamentais para disseminação de suas ideias.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



ANDRADE, Clarissa Lapolla Bomfim. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013.

BRITO, Manuel Carlos de. 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*. Cambridge: Cambridge University, 1989.

CARDOSO, André. *A música na corte de D. João VI: 1808-1821*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DIAS, José. *Teatros do Rio: do século XVIII ao século XX*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2012.

CRANMER, David. O repertório músico-teatral na Casa de Ópera do Rio de Janeiro, 1778 a 1813. In.: VOLPE, Maria Alice (org). *Atualidade da Ópera*. Rio de Janeiro: UFRJ, Escola de Música, Programa de Pós-Graduação em Música, 2012, p. 155-162.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

HOBBSAWM, Eric. *Tempos fraturados: cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

KÜHL, Paulo Mugayar. Ópera e celebração: os espetáculos da corte portuguesa no Brasil. In.: *Acervo*. V. 21, n. 1, Rio de Janeiro, jan/jun. 2008, p. 97-114.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

NEDELL, Jeffrey. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

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