

Machado de Assis e *I cantanti d'opera italiani*: transferências culturais

IONARA SATIN*

RESUMO: Lendo as crônicas de Machado de Assis entramos em contato com muitas culturas e literaturas, dentre elas a italiana. O curioso é que o escritor nunca saiu do Brasil, portanto, o conhecimento que tem da Itália foi adquirido de longe, do seu Rio de Janeiro que nunca abandonará, por meio da leitura de revistas, livros, jornais, correspondências e da vinda de italianos para a cidade carioca. Dessa maneira, a Itália machadiana não seria somente fruto de escolhas pessoais, mas também fruto do contato direto com certos mediadores, que de acordo com o conceito de transferências culturais podem ser tanto um livro, um jornal ou um viajante, um escritor. Os cantores de ópera italianos são parte dessa mediação cultural, transportando até Machado de Assis fragmentos de Itália. Este artigo pretende justamente discutir a contribuição dos cantores de ópera italianos na construção imagética da Itália do cronista com base nos conceitos de transferências culturais, levando em consideração que todo o processo de deslocamento gera uma mudança, uma adaptação.

PALAVRAS-CHAVE: Cantores de ópera; Crônicas; Cultura Italiana; Machado de Assis; Transferências culturais.

ABSTRACT: By reading the chronicles of Machado de Assis, we come into contact with many cultures and literatures, among them the Italian one. The curious thing is that the writer never left Brazil, so his knowledge of Italy was acquired from afar, from Rio de Janeiro, which he will never abandon, by reading magazines, books, newspapers, correspondence, and by the coming of Italians to the city of Rio. In this way, Machado's Italy would not only be the fruit of personal choices, but also the fruit of direct contact with certain mediators, who, according to the concept of cultural transferences, can be either a book, a newspaper or a traveler, a writer. The Italian opera singers are part of this cultural mediation, since they transport fragments of Italy to Machado de Assis. This article intends to discuss the contribution of the Italian opera singers in the chronicler's imaginary construction of Italy based on the concepts of cultural transference, taking into account that the whole process of displacement generates a change, an adaptation.

KEYWORDS: Chronicles; Cultural transferences; Italian Culture; Machado de Assis; Opera singers.

* Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP - Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Unesp/Assis– 19806-900 –Assis– SP – Brasil. E-mail: ionarasatin@gmail.com

[...] e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio (ASSIS, *Cruzeiro*, 11 ago. 1878).

Uma das portas de entrada para a cultura italiana no Brasil é a chegada das Companhias Líricas. O período de maior destaque da cena lírica italiana no país parece ter sido entre os anos de 1844 até meados de 1854, época de outra presença marcante para as relações ítalo-brasileiras: Teresa Cristina Maria de Bourbon, Imperatriz do Brasil. Irmã de Fernando II de Bourbon, soberano do Reino de Nápoles, Teresa Cristina chega ao Brasil em 1843 já casada, por procuração, com D. Pedro II na capital napolitana em 30 de maio daquele ano. Injustiçada pelas páginas da história, o papel de Teresa Cristina é pouco destacado, durante muito tempo sua imagem estava silenciada à sombra de uma Imperatriz submissa e sem papel social junto ao Imperador. Graças a estudos mais recentes, como é o caso do livro, *Una napolitana Imperatrice ai tropici: Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile*, de Aniello Angelo Avella (2012)¹, descobrimos a marcante presença da Imperatriz nas trocas entre Brasil e Itália. No que se refere à presença da ópera italiana no Brasil, Teresa Cristina é fundamental. A primeira travessia lírica de que se tem notícia é a do cantor *castrato* Giovanni Francesco Fasciotti² por volta do ano de 1816, portanto, anterior à Imperatriz. Além dele, no ano de 1827 também estiveram por aqui, Maria Teresa Fasciotti³ e Elisa Barbieri⁴. Esses artistas fazem parte de um período anterior da história, que foi a vinda da família real para o Brasil em 1808. Entretanto, depois da morte de Leopoldina e da volta de Dom Pedro I para Portugal em 1831, após a abdicação do trono, silencia-se a ópera italiana no Brasil. A reentrada em cena é no ano de 1844, época de Teresa Cristina e da infância de Machado de Assis. Vittorio Cappelli dirá que a paixão da Imperatriz pela música e pelas artes produzirá resultados amplamente visíveis, como o evidente multiplicar-se, no Rio, de eventos artísticos, nos quais se celebra o triunfo da música italiana. “Nos anos imediatamente posteriores à chegada da imperatriz, dissemina-se, na corte e na cidade, uma verdadeira melomania” (2015, p.16). Para Sergio Bittencout-Sampaio em seu livro, *Música: velhos temas, novas leituras*, não se encontra tanto entusiasmo pela música quanto no tempo de D. Pedro II. A música, mais que as outras artes, foi transformada em “[...] verdadeiro material de consumo de primeira ordem pela audição, pelo estudo individual, pela aquisição de partituras e de instrumentos e ainda pela grande quantidade de eventos realizados” (BITTENCOUT-SAMPAIO, 2012). Deu-se o nome de Pianópolis à cidade do Rio de Janeiro, dirá Marco Lucchesi em seu estudo “Mitologia das Plateias”, em vista da compra generalizada de pianos, que passaram a integrar

¹ Outro estudo o é de Eugenia Zerbini, *A Imperatriz Invisível*. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 2007.

² (Bergamo, 17-? – Rio de Janeiro, 14/10/1840) “Soprano” da Capela Real / Imperial e Real Câmara do Rio de Janeiro. Chegou ao Rio de Janeiro em meados de 1816 no navio Joaquim Guilherme. *Dicionário Biográfico Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.

³ Soprano italiana. Era irmã e aluna do castrato Giovanni Fasciotti. É bem provável que tenha se transferido para o Rio de Janeiro em 1816, juntamente com o irmão e que, como ele, seja natural de Bergamo. *Dicionário Biográfico Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.

⁴ O livro de Ayres Andrade (1967, p. 190) intitulado *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* fala a respeito das apresentações de Elisa Barbieri.

a mobília dos salões (LUCCHESI, 1999, p. 139). O compositor mais em voga, no Rio, era Vincenzo Bellini, os assobios de sua ópera *Norma* era algo comum aos ouvidos sedentos por música na época.

Vincenzo Cernicchiaro em seu livro, *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi colonial sino ai nostri giorni (1549-1925)*, usa as seguintes palavras para falar desse ano:

O ano de 1844 anunciava uma nova vida artística e política; era o fulgurante início da arte lírica, que, além de satisfazer o tão cobiçado desejo do público, deveria abrir caminhos para as aspirações dos jovens compositores, os quais, em um futuro próximo, poderiam fazer as suas primeiras tentativas na arte das inspirações melodramáticas (CERNICCHIARO, 1926, p. 174 – tradução nossa)⁵.

Esse é o ano em que chega ao Brasil a soprano italiana Augusta Candiani, com a qual muito provavelmente o leitor machadiano já se deparou lendo alguns de seus textos. De acordo com Attila Andrade, Candiani nascera em Milão, capital da música e da cena lírica, mas não se projetou como artista na sua cidade natal. Chegou ao Rio sem qualquer contrato ou alguma promessa para cantar, “fazendo parte de um grupo de oito cantores líricos italianos, que percorriam o Novo Mundo à procura de melhor fortuna, e cujo chefe era simples capitão de um bergantim sardo, arvorado em empresário teatral” (ANDRADE, 1973, p.15). A cantora nunca mais voltou à Itália e o que mais chama atenção na sua história é o fato dela ser totalmente desconhecida em seu país de origem e no Brasil daquela época ser um símbolo italiano. Silverio Corvisieri comenta que depois da sua inesquecível interpretação de “Casta Diva”, ária mais famosa da ópera *Norma*, dizer Candiani no Brasil, significava dizer ópera lírica italiana e vice-versa” (2013, p. 12).

Machado de Assis em suas crônicas traz Candiani como memória de uma época. Se no ano de 1844 o escritor tinha apenas cinco anos, o nome de Candiani soará como um eco no tempo. As noites no Teatro S. Pedro de Alcântara estiveram presentes em seu imaginário porque muito provavelmente fazem parte do imaginário de uma época e podem ter se repetido, aproximando-se ainda mais de suas lembranças.

Candiani não era a única a se apresentar no Rio daquela época. Muitos artistas atravessaram o Atlântico em nome do canto lírico italiano, outros grandes nomes que estiveram na cidade entre os anos de 1844 e 1859 e que aparecerão como reminiscências machadianas em suas crônicas posteriores são: as sopranos Giuseppina Zecchini, Anetta Casaloni e Emmy La-Grua; e os tenores Tatti e Enrico Tamberlinck.

Entretanto, as idas e vindas de cantores pelo Atlântico não cessam nesses saudosos anos que serão lembrados pelo cronista. As crônicas de Machado de Assis registram esse fluxo contínuo de artistas e a sua aclimação em solo brasileiro. Quando se pensa na presença da cultura italiana no Brasil é impossível não pensar em ópera, conseqüentemente o mesmo se

5 No original: El anno 1844 sorgeva difatti coll'annuncio di una nuova vita artistica e politica; era l'inizio tutto fulgente dell'arte lirica, la quale, oltre soddisfare l'agognato desio del pubblico, doveva aprire anche la via alle aspirazione dei giovani compositori, chedovevano, in un prossimo avvenire, fare i loro primi tentativi nell'arte delle ispirazioni melodrammatiche. (CERNICCHIARO, 126, p. 174).

dá quando se estuda a Itália do cronista Machado de Assis⁶. É impossível desvencilhar tempo e crônica, da mesma maneira, é impossível pensar na Itália de Machado de Assis desatrelada da grande quantidade de artistas que atravessaram o Atlântico, ocuparam o Rio de Janeiro e os jornais da época com a ópera italiana. Este artigo pretende abordar a contribuição dos cantores de óperas italianos na construção imagética da Itália do escritor brasileiro, refletir sobre a importância desse deslocamento entre Itália e Brasil nas ressignificações das crônicas do escritor carioca.

Se Candiani não era conhecida na Itália, muitos dos cantores que estiveram no Rio de Janeiro estampavam os jornais italianos com seus sucessos. Um de tantos outros exemplos é o tenor Luigi Bolis (1839-1905), que roubou a cena nos jornais italianos entre 1873-1874 com a ópera *Aída* do compositor Giuseppe Verdi no teatro Scala de Milão. O jornal *Monitor Amministrativo dei Teatri* do dia 10 de janeiro de 1874 destaca um elenco de notícias dos principais jornais italianos sobre a representação de Bolis na ópera de Verdi. O jornal *Il Pungolo* comentava o seguinte: “O tenor Bolis tem voz agradabilíssima, expressiva, vibrata, quente, colorida; fraseia facilmente e com sentimento – e às vezes com paixão” (*Monitor Amministrativo dei Teatri*, Milano, p. 1, tradução nossa)⁷.

Além disso, uma outra publicação de duas páginas no *Corriere della Sera* já no século XX atesta seu reconhecimento, contando a história e o prestígio de Luigi Bolis no século XIX. O texto nos conta que os jornais da época o chamavam de “il principe dei tenori”. Na crônica machadiana, Luigi Bolis aparece como desejo de continuidade da propagação de sua voz aos ouvidos sedentos pelo canto lírico daquela época. O previsto era que Luigi Bolis partisse do Rio naquela semana, mas devido ao tamanho sucesso do tenor, o empresário Angelo Ferrari⁸ consegue fazer que ele fique até o final da temporada lírica. Para Machado, a partida precoce de Bolis significava a morte da cidade fluminense e a permanência do tenor simbolizou a retomada de fôlego da cidade moribunda: “O Rio de Janeiro teve um respiro, e vai consagrar os dias de vida que ganhou com ele em beber pelo ouvido algumas das cousas mais belas que tem saído do cérebro de alguns criadores. Bolis não embarca” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de outubro de 1877, p. 126).

Por outro lado, além das bem-aventuranças do público, Machado não deixa de enfatizar o benefício dos cambistas: “Vamos ter mais uns quinze dias de gozo, de bem-aventuranças para todos, público e cambista, principalmente cambistas” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de outubro de 1877, p. 126).

Os assuntos relacionados às companhias líricas também terão seus dias inglórios. Embora enobreça Luigi Bolis, não deixa de fazer suas críticas, neste caso com relação ao abusivo preço dos bilhetes. Também em relação a este assunto, a cantora italiana Antonietta

⁶ Este artigo é fruto de uma pesquisa de doutorado financiada pela Fapesp cujo tema é a presença da cultura italiana nas crônicas de Machado de Assis.

⁷ No original: “Il tenore Bolis ha voce gradevolissima, espressiva, vibrata, calda, colorita; fraseggia con larghezza e con sentimento – talvolta con passione” (*Monitor Amministrativo dei Teatri*, Milano, p. 01).

⁸ Angelo Ferrari (Castel Nuovo, 1835 – Buenos Aires, 1897) foi empresário do teatro lírico de maior sucesso na metade do século XIX no Brasil. Seu nome também está estampado nos jornais italianos fazendo referência aos espetáculos na América.

Fricci Baraldi não é evocada pela sua apresentação, mas pelo preço que o empresário vinha cobrando, na crônica do dia 1 de julho de 1877.

Observa-se que para Machado, Bolis representava a presença italiana no Rio de Janeiro, o alívio de que o canto lírico italiano permaneceria na cidade. A arte italiana se realiza no deslocamento desses cantores até o Brasil. Sendo assim, devemos olhar a travessia lírica a partir do conceito de transferência cultural, no qual o artista passa a ser um mediador cultural, ou seja, é ele quem transporta a Itália até Machado de Assis. De acordo com este conceito, desenvolvido por Michel Espagne e Michael Werner,

[...] o termo transferência implica o deslocamento material de um objeto no espaço. Ele coloca a ênfase sobre os movimentos humanos, viagens, transporte de livros, objetos de arte ou bens de uso corrente com finalidade não necessariamente intelectuais. [...] É o colocar em relação esses dois sistemas autônomos e assimétricos, que implica a noção de transferência cultural. (ESPAGNE E WERNER, 1988, p. 05).

Machado nunca pisou em solo italiano, a imagem que tem do *Bel Paese* é um processo de mediação cultural. Os mediadores machadianos na construção dessa Itália não são apenas artistas, ou ainda italianos que estiveram no Rio de Janeiro, como os imigrantes, por exemplo. Um mediador também pode ser um livro, um objeto ou a própria imprensa. Para esta ocasião, trataremos da condução do melodrama italiano em direção ao Brasil, portanto nosso foco é o deslocamento do cantor, a movimentação humana. Por outro lado, não se exclui desse processo de transferência cultural centrado no movimento humano, a mediação por meio do objeto e da própria imprensa. O viajante-cantor não parte sem seus objetos, seus pertences, sua língua, sua moda, sua história, suas ideias, seu país. Sendo ele um cantor de ópera, viaja com seus libretos, suas óperas, seus compositores, seu canto. A voz do artista se propaga no teatro, mas antes, seu nome provavelmente estampa as páginas dos jornais da época. Depois do espetáculo, outra vez, o nome do cantor vai para o jornal, desta vez na crítica, nos comentários de cronista, na poesia dos diletantes ou na disputa dos partidos teatrais.

A Itália reverberava na figura desses cantores e o caminho para se chegar até a Itália de Machado de Assis passa exclusivamente pela presença desses artistas no Rio de Janeiro. Talvez seja impossível pensar em uma única Itália quando se debruça sobre as crônicas machadianas. Machado discute em seus textos para os jornais muitos aspectos do país de Dante: a política, a imigração, a literatura, a história, o *Grand Tour*, a sociedade, a pintura, a escultura, o idioma e o melodrama. Mas é inegável que este último seja uma espécie de espinha dorsal da Itália de Machado de Assis, portanto quanto mais esses artistas saem da sombra, mais ilumina-se o caminho para pensar a Itália do cronista.

A Itália foi itinerário permanente e sedutor das viagens de instrução que se iniciaram durante o século XVI e se estenderam por todo século XIX (BRILLI, 2006, p. 9), conhecida como *Grand Tour*. Para Cesar de Seta, o mito da Itália começa exatamente nesse período. O *Bel Paese* era rota daqueles que viam na viagem uma forma de descoberta. Os primeiros a se aventurarem nesse itinerário de viagens pela Europa em busca de conhecimento foram os ingleses, mais tarde a prática se estende a outros países da Europa. Attilo Brilli em seu livro,

Il Viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale, dirá que os motivos dos viajantes eram diversos: “Na coexistência de motivações diversas que vão das científicas, de análise da natureza, às amadoras e colecionísticas, das didáticas e de formação pessoal, às mais elusivas que subjazem na forma e na fama inicial da viagem.” (BRILLI, 2006, p. 33, tradução nossa)⁹.

Anos mais tarde, este viajante se coincide com o escritor, são os textos do Romantismo, como aqueles de Goethe, Stendhal e Madame de Staël. Michel Crouzet, em seu *Stendhal e il mito dell'Italia*, é responsável por abordar o encontro entre o viajante e o escritor. Machado, nas crônicas, encontra-se com essa Itália por meio do próprio Stendhal, também por Byron, Musset e Álvares de Azevedo. Há, portanto, nessas várias facetas italianas do cronista, o *bel paese* cantado pelos poetas românticos, sejam eles franceses, ingleses ou brasileiros, a Itália do mito, do *Grand Tour*: “[...] A Itália! Sempre a Itália delirante!” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 8 de março de 1896, p. 1). A Itália do fascínio e da fantasia, como o próprio Machado afirma em crônica para o dia 10 de julho de 1864 quando ao comentar o lançamento do livro de viagens da brasileira Nísia Floresta Brasileira Augusta, equipara “fantasia” à “Itália” devido aos poetas e romancistas que sussurram “aos nossos ouvidos o nome da Itália como o da terra querida das recordações e das fantasias, do céu azul e das noites misteriosas.” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 01).

Os românticos tiveram papel fundamental para que essa sedução italiana chegasse até Machado de Assis, entretanto eles não estão sozinhos, lendo as crônicas percebe-se que esse fascínio chegava também por meio da grande presença dos cantores de ópera no Rio de Janeiro e de tudo aquilo que eles carregavam consigo, a Itália do mito junta-se a Itália da ópera.

Até o momento, trouxemos para este artigo algumas crônicas de diversos jornais com os quais Machado contribuiu, mas é importante salientar que sua estreia como cronista foi no ano de 1859 para a revista *O Espelho*. Essas crônicas tinham como objetivo a crítica teatral, tanto do teatro dramático quanto do lírico. Pela leitura desses textos entramos em contato com alguns cantores, como por exemplo Giuseppina Medori, Rafaele Mirate e Anna De La Grange. As óperas cantadas e mencionadas pelo cronista nessa Revista foram: *Ernani*, *Os Lombardos*, *O Trovador*, de Giuseppe Verdi e *Os Mártires*, de Gaetano Donizetti.

A soprano Giuseppina Medori (1827 -1906) era muito famosa na Itália, fez sucesso no Teatro San Carlo de Nápoles com óperas como *Il saltimbanco*, *Margherita Pusterla* e *Rigoletto*. Seu mérito foi aprovado nos maiores Teatros da Europa, como Londres, Paris, Viena e Petersburgo. É possível ler esta biografia no Dicionário Biográfico de Francesco Regli, intitulado: *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri e concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Francesco Regli publica o livro exatamente em 1860, portanto os artistas que serão mencionados na crônica machadiana desse período ocupam um espaço no seu dicionário. A respeito de Medori, por exemplo, ele escreve que a cantora estava, neste momento, no Rio de Janeiro e que o Brasil “non va men pazzo per lei degli altri

⁹ No original: “nella compresenza de motivazioni diverse che vanno da quelle scientifiche di analisi dela natura a quelle amatoriali e collezionistiche, a quelle didattiche e formative della persona, a quelle più elusive che soggiacciono alla forma e alla fama iniziatica del viaggio” (BRILLI, 2006, p. 33).

paesi che si bearono del suo canto” (1860, p. 317) (Tradução nossa: “não será menos louco por ela do que os outros países que se apaixonaram pelo seu canto”). Para Regli, Giuseppina Medori é de origem francesa, em outros estudos, como é o caso do *Großes Sängerlexikon*¹⁰ de K. J. Kutsch e Leo Riemens atribuem a ela origem Belga, além disso encontramos outro sobrenome, Wilmont. Debruçando-nos nos arquivos das bibliotecas italianas encontramos algumas cartas com seu nome e a cantora é mencionada pelos dois sobrenomes. Em uma delas comenta-se os sucessos alcançado em Paris¹¹, além de cartas, jornais da época também atestavam seu sucesso. O sobrenome Medori vem de seu casamento com o italiano, Francesco Medori.

O tenor italiano Raffaele Mirate também fazia muito sucesso na Itália. Mirate é de origem napolitana e nasceu em 4 de setembro de 1815. Francesco Regli nos conta que ele enfrentou pela primeira vez o público no Teatro Nuovo di Napoli e depois no Reali Teatri, causando grande entusiasmo com as óperas *Otello* e *Puritani*. Paris, Milão, Bruxelas, Turim, Trieste, Reggio, Lugo, Livorno, Madri e Veneza, reconhecem-no como um dos mais célebres tenores da época e Regli, assim como fez com Medori, diz que no momento está na cidade do Rio de Janeiro, na qual começará outra história de triunfo. (REGLI, 1860, p. 333).

Anna La Grange também esteve no Rio de Janeiro. O livro de Vincenzo Cernicchiario traz uma pequena nota sobre a biografia da cantora, mencionada por ele como Anna Carolina La Grange. De origem francesa, nasceu em Paris em 24 de julho de 1825 e estudou canto na Itália, onde estreou nos palcos em 1842 com a ópera *La Chiara di Rosemberg* di L. Ricci. (1926, p. 221). Se a biografia é curta, Cernicchiario dedica algumas páginas ao sucesso que a cantora fez no Rio de Janeiro, páginas pelas quais ficamos sabendo que o ano de início e de sucesso foi o anterior, 1858 e em 1859, volta para Europa no mês de novembro, época em que aparece na crônica machadiana. Anna De La Grange não será a única cantora de origem francesa que entrará na construção imagética da Itália de Machado de Assis, outro exemplo é Carolina Briol, presente na crônica e no Rio de Janeiro anos mais tarde, em 1863¹².

Além de destacar a origem diversa desses últimos três cantores a evocação a seus nomes também é fundamental para se refletir sobre a dificuldade em se encontrar dados biográficos a respeito da maioria desses artistas. Os livros de Francesco Regli e Vincenzo Cernicchiario são importantes documentos de época, entretanto não são suficientes. Regli aborda um período demarcado e no livro de Cernicchiario, às vezes, encontramos apenas o sobrenome e nenhum dado a mais. Nas bibliotecas italianas os nomes aparecem em notas ou matérias de jornais, mas pouquíssimos dados biográficos. A história é diferente para aqueles cantores

¹⁰ *Dicionário de grandes cantores*.

¹¹ Disponível em:

<http://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_LLET011361&mode=all&teca=MagTeca+-+ICCU>. Acesso em 01 set. 2018.

¹² Cantoras de origem austríacas também farão parte desse imaginário. Deve-se lembrar que a Itália esteve por muito tempo sob dominação da França e da Áustria, portanto não é se estranhar a presença dessas cantoras. Mas muito provavelmente este não era o único motivo, a supremacia italiana no canto lírico fazia com que muitos artistas viessem estudar canto no país.

de muito sucesso, como por exemplo Francesco Tamagno, que encontramos livros e fotos, sobretudo ao lado de compositor Giuseppe Verdi.

O pesquisador John Rosselli, em seu estudo *Il cantate d'opera: storia di una professione*, discorre justamente a respeito da dificuldade em se mapear essa difusa profissão. Para ele é impossível estabelecer um número, é necessário que se estude de maneira coletiva, da mesma maneira quem que estudamos “il banditismo, le streghe, i mercanti o le donne di casa” (p.13). Quem era ou quem não era um cantor de ópera? Um corista de um coro eclesiástico, que canta ocasionalmente em algumas estações líricas, uma jovem que participa de algumas récitas e depois some, um velho cantor de sucesso que volta da aposentadoria para ajudar a temporada lírica de uma cidadezinha (ROSSELLI, p. 13).

Voltando àqueles três cantores que deram início a essa discussão, cabe ainda dizer que eles aparecem dentro da crítica teatral da crônica machadiana, aquele cronista que vai aos espetáculos e conta ao leitor detalhadamente aquilo que viu e sobretudo ouviu no Teatro Lírico, como é possível ler um fragmento da crônica do dia 18 de setembro de 1859 para a Revista *O Espelho*

[...] Com efeito, os intervalos passavam no meio da ansiedade pública que respirava quando via erguer o pano. A ópera correu bem. O Sr. Mirate e a Sra. Medori foram freneticamente aplaudidos. O Sr. Mirate sobretudo mostrou os seus grandes talentos artísticos e, o que dele se esperava no *Ernani*, realizou-se também nos *Mártires*. E, com efeito, esteve arrebatador. No Credo do 3.º ato, foi magnificamente bem, e se não teve a elevação majestosa e épica de Tamberlick, teve expressão e fê íntima, o que quanto a mim está com a música. No duetto final não se podia ir além do que foram Mirate e Medori [...] (ASSIS, *O Espelho*, 18 de setembro de 1859, p. 07).

Essa crítica vai ocorrer até por volta das crônicas de 1865, quando contribuía para o jornal *Diário do Rio de Janeiro* na coluna “Ao Acaso”. Machado de Assis escreveu mais de seiscentas crônicas para diferentes periódicos da cidade fluminense, além dos jornais, as crônicas também se subdividem em diversas colunas. Para o *Diário do Rio de Janeiro*, por exemplo, escreveu a coluna “Comentário da Semana” (1861-1862) e “Ao Acaso” (1864-1865). As crônicas de 1859 até 1865 possuem fronteiras mais visíveis, ou seja, quando o cronista se debruçava sobre a crítica teatral dedicava várias linhas à apresentação de certo cantor sem mencionar outros assuntos na mesma parte. Com o passar do tempo essas fronteiras vão se dissolvendo, é um processo gradual. Isso não quer dizer que o cronista deixasse de fazer crítica, tanto teatral quanto literária dentro da crônica, mas o cantor de ópera, que nos primeiros anos ocupava linhas a respeito de sua representação, começa a circular por outros assuntos, emaranhando-se na diversidade da crônica, como veremos mais adiante.

Franceschina Tabacchi é outra soprano que esteve na cidade carioca e na crônica machadiana durante o período mencionado acima. A respeito da representação de Franceschina Tabacchi, Machado afirma que a cantora parecia ter absorvido um pouco de Brasil e expressava essa união entre os dois países, entre Nápoles e o Rio de Janeiro. Lemos então, a imbricação entre o estrangeiro e o nacional:

É positivamente um tipo de brasileira, parecendo ao vê-la, que a um tempo lhe embalaram o berço as brisas de Sorrento e as brisas da Guanabara. Tão belos olhos e tão gracioso semblante explicam o amor de “Ernani” e os acontecimentos da tragédia. [...] (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de agosto de 1864, p. 01)

É importante dizer que se trata de uma Itália em deslocamento. Machado fala de uma Itália perambulante, uma Itália que chega até ele por meio de andanças, de mediadores culturais, portanto, é uma cultura que ao sair de seu país de origem naturalmente já não é mais a mesma, fragmenta-se, transforma-se, inventa-se, e mais que isso, absorve-se daquilo que lhe é alheio. Com base nos conceitos de transferências culturais, devemos ter em mente que todo o processo de deslocamento gera uma mudança, uma adaptação. Fala-se na viagem da Itália em direção ao Brasil, mas o elemento estrangeiro na pena do cronista jamais será assimilado de maneira passiva. Machado não deixa de enfatizar que a aclimatação em terras brasileiras é também parte da ópera italiana. Jean-François Botrel nos convida a questionar, em seu estudo “Impressos sem fronteiras no século XIX”, o resultado alcançado pelas importações ou empréstimos, que não devem ser encarados somente como fontes de frustração, uma visão nacionalista que ignora ou desqualifica tudo que vem de fora, é necessário olhar para as “[...] virtuosas e fecundas consequências ou efeitos, fatores de desenvolvimento e progresso e do trabalho realizado” (BOTREL, 2012, p. 56). A ópera italiana na maioria das vezes aparecerá na crônica ao lado da arte nacional. Na crônica para o dia 10 de novembro de 1861, quando comenta a representação da soprano Teresa Parodi, o escritor afirma preferir a ópera italiana, se comparada à produção nacional, mas, ao mesmo tempo, traz para crônica discussões a respeito de temas nacionais, aquilo que em 1873 veremos em seu artigo “Instinto de nacionalidade” já apresentava suas nuances aqui em 1861. Depois de elencar alguns compositores nacionais e afirmar que a companhia de ópera nacional divide o mesmo teatro com a companhia italiana e francesa, compondo um grande período musical no Rio de Janeiro, destaca o libreto da ópera de um jovem professor, J. Teodoro de Aguiar, que teria por assunto um episódio de história indígena e comenta:

[...] coisa que para alguns espíritos rabugentos é enormemente ridícula. Não sou dessas suscetibilidades que fazem caretas ao ver um indígena em cena; não quero saber a que nação e a que civilização pertencem os personagens; exijo simplesmente que eles sejam verdadeiros, porque invariavelmente hão de ser belos. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 10 nov. 1861, p. 01).

É nitidamente uma antecipação daquilo que escreverá em “Instinto de nacionalidade”. Na lista de compositores nacionais mencionados na crônica aparece também Henrique Eulálio Gurjão (1834- 1885): “o Sr. Gurjão está no Pará, e deve voltar brevemente, para fazer cantar uma das quatro óperas, compostas na Itália, terra da música e dos mestres” (Ibid.). Gurjão fez a travessia contrária aos cantores italianos, assim como o grande compositor Carlos Gomes.

Para endossar a discussão, não podemos deixar o compositor brasileiro longe deste assunto. Carlos Gomes, além de um dos maiores exemplos de arte nacional para Machado de

Assis é a constatação de que ‘transferência cultural’ não pressupõe o fluxo de ideias da Europa em direção ao Brasil, pelo contrário, no termo *transferência* estão imbricados os conceitos de *troca e circulação*¹³.

Gomes, assim como os cantores italianos fizeram no Brasil, estampou jornais, livros e libretos na terra da ópera, sua música circulou pelos palcos da Itália e seduziu os ouvidos além-mar. Machado de Assis deixa isso muito claro em muitas de suas crônicas, um exemplo é o texto para a *Gazeta de Notícias* na coluna “A Semana”:

Fiquemos aqui; ou antes, voltemos à Itália e aos seus cantores. Que venham, eles, barítonos e tenores, e nos trarão, além da música que este povo ama sobre todas as coisas, as próprias melodias do nosso maestro, e assim incluiremos um artigo no acordo que ela está celebrando com o governo brasileiro, porventura mais vivo e não disputado. Também ela amou a Carlos Gomes, não por patriotismo, que não era caso disso, mas por arte pura. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 16 out. 1896, p. 01).

Não há melhor exemplo de transferência cultural do que cantores italianos trazendo as composições do maestro Carlos Gomes para os palcos brasileiros. Em uma outra ocasião, Machado comenta, mais uma vez, o prestígio de Carlos Gomes no cenário italiano e europeu: “eu quero aqui dar um aperto de mão no inspirado maestro brasileiro, cujo nome cresce na estima e na veneração da Itália e da Europa. Não se iludiam os que desde o primeiro dia confiaram nele. Ele paga hoje essa confiança com os louros de que cerca o nome brasileiro” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de outubro de 1876, p. 102).

O fluxo de artistas pelo Atlântico terá um hiato no discurso do cronista entre os anos de 1865 até 1876, ano em que Machado volta a escrever suas crônicas. Depois dos destaques de Medori, Mirate, La Grange, Briol, Parodi e Tabacchi, no ano de 1876 chegam ao Brasil outros cantores e se abrigam na crônica de Machado de Assis. Após onze anos sem escrever crônicas, Machado volta na revista *Ilustração brasileira* com a coluna “História de Quinze Dias”. Nessas crônicas é interessante observar o entusiasmo que a estação lírica estava causando na cidade, Machado diz que não haverá meio de dar “os bons-dias, pegar uma letra ou pedir uma fatia de presunto, sem ser por música”. Para ele a “vida fluminense vai ser uma partitura, a imprensa uma orquestra, a maçonaria um coro de punhais. Amanhã almoçaremos em *lá menor*; calçaremos as botas em três por quatro, e as ruas a três por dois” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de setembro de 1876, p. 94).

São os anos da famosa companhia do empresário italiano Angelo Ferrari. Além dele, a companhia italiana dirigida pelo tenor Torresi também se apresentava na cidade, por isso tamanho entusiasmo lírico no Rio e o comentário destacado acima. Durante esta época fica evidente que a Itália melodramática machadiana passava exclusivamente por Buenos Aires, em 1 de agosto de 1876 Machado comenta a respeito da expectativa do leitor em relação a chegada da companhia italiana: “Suas orelhas andam de molho, reservam-se para as grandes e belas vozes que estão prestes a chegar do Rio Prata” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 38). A

¹³ Marcia Abreu (2011) no seu artigo “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX” discute a respeito dos conceitos de circulação e troca.

maioria dos cantores tinham como itinerário temporadas líricas também na Argentina e o maestro Ferrari fez muito sucesso no Teatro Colón de Buenos Aires. Destaca-se, durante esses anos as sopranos Fanny Rubini Scalessi e Antonietta Fricci Baraldi e o tenor Luigi Bolis, os dois últimos já mencionado neste artigo.

Rubini é justamente evocada na crônica pelo seu sucesso em Buenos Aires. Para Machado a soprano conquistou os ouvidos dos nossos vizinhos por munir-se de uma voz argentina desde que estava contratada para Buenos Aires: “maneira de adular o sentimento nacional. Os argentinos desde que souberam que a senhora trazia uma patrícia deles na garganta desataram a rasgar as luvas, e tocaram as raias do delírio” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de setembro de 1876, p. 71). O cronista ainda diz estar convencido que se a soprano cantou algumas em Montevidéu, levou ali um perfil oriental e sugere que para o Brasil não lhe ficariam mal olhos verdes e um riso amarelo. Observa-se que outra vez, assim como fez com Franceschina Tabbacchi, ressalta o elemento nacional ao lado do estrangeiro.

Fanny Rubini Scalisi é casada com Carlo Scalisi, um famoso de diretor de orquestra italiano. O casal estampou com altíssima frequência as páginas dos jornais italianos por volta de 1880, ficaram conhecidos como *i coniugi Scalisi*. O jornal *Asmodeo: Monitor Artistico-Tetrale do dia 28 de dezembro de 1879* falava a respeito da volta triunfante do casal aos palcos do teatro S. Carlos de Nápoles depois de seis anos fazendo sucesso sucessos em Madri, Barcelona e nos teatros da América.

A presença de Rubini nessas crônicas nos leva a refletir sobre a variedade das histórias de vida dos cantores que chegavam até o Rio de Janeiro. Lendo os jornais italianos percebemos que sua fama foi maior nos anos que sucederam as temporadas na América, diferente da soprano Antonietta Fricci Neri Baraldi, que antes de sua chegada ao Brasil, por volta de 1868, ocupava grande destaque nos jornais italianos:

Fricci é uma cantora única na época presente. O seu talento é imensurável, porque ela cria, executa e embeleza até mesmo o belo. Consegue expressar os sentimentos humanos de maneira inalterável. Em ação, é sempre eloquente o quanto esta palavra pode ser ... e o que mais? (*Nuovo Trovatore*, 1868 – tradução nossa)¹⁴.

É importante dizer que é partir das crônicas para as “História de Quinze dias” que as óperas também começam a contaminar o texto da crônica de maneira mais profunda, em alguns casos deixa o comentário da representação do dia, para se misturar aos assuntos vários da semana. Na crônica do dia 1 de outubro de 1876, já mencionada aqui, depois de tecer elogios a Carlos Gomes, muda de assunto e envolvido pela leitura de uma notícia no jornal da Bahia sobre uma mulher que se dizia santa, começa a contar a história de uma velha milagrosa: “não me lembro em que província apareceu uma velha milagrosa. Curava doenças incuráveis com ervas misteriosas”. Imediatamente no texto, diz que esta história “com alguns

¹⁴ No original: “La Fricci è una cantate unica nell' época presente. Il suo genio è immensurabile, perchè dessa crea, eseguisce ed abbellisce perfino il bello. Nelle fasi degli umani sentimenti la Fricci è sempre inalterabile a seconda di quel che deve esprimere. Nell' azione é sempre eloquente quanto può essere la stessa parola...e che più?” (*Nuovo Trovatore*, 1868).

coros e um tenor dá meio ato de uma ópera de Meyerbeer”. Embora a referência seja a um compositor alemão, vejamos como ele finaliza o assunto:

Só a entrada da velha, que deve ter por força queixo comprido, visto que as velhas fantásticas não usam queixo curto, só a entrada era de arrepiar as carnes e enlevar os espíritos:

Io sono una gran medica

Dottora encyclopedica.

(ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 01 out. 1876, p. 103).

As óperas *Huguenotes* e *Afriacana* de Meyerbeer vinham ocupando os palcos fluminenses no repertório da Companhia de Angelo Ferrari. Giacomo Meyerbeer embora tivesse origem alemã, dominou a cena lírica parisiense, os dois libretos das óperas mencionadas acima são do dramaturgo francês Eugène Scribe, mas quando Machado inventa uma ópera a partir de uma referência francesa, faz no idioma italiano. Vale acrescentar que Meyerbeer também passou um tempo na Itália e algumas de suas óperas tem o libreto de italiano Gaetano Rossi, o que não é o caso dessas duas composições.

A Itália dominava o cenário lírico, a maioria das apresentações de ópera eram em italiano. Além disso, o percurso que estamos fazendo nesta pesquisa mostra que Machado deu provas de que Itália e ópera tinham relações muito intrínsecas.

Algumas crônicas destacam isso inclusive pelo humor, como por exemplo a crônica do dia 26 de julho de 1885:

Nem todos terão treze mil-réis para dar por uma cadeira do Teatro Lírico. Eu tenho cinco; faltam-me oito. Podia ir ao Teatro de S. Pedro onde a cadeira custa menos; mas eu só entendo italiano cantado, e a Duse-Checchi não canta. Fui lá algumas vezes levado pelo que ouvia dizer dela e da companhia; fui, gostei muito do diabo da mulher, fingi que rasgava as luvas de entusiasmo, para dar a entender que sabia daquilo; nos lugares engraçados ria que me escangalhava, muito mais do que se fosse em português; mas, repito, italiano por música (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 01).

A Itália se reafirmava cada vez mais por meio da ópera e os cantores eram parte disto. Essa forma como a ópera italiana vai entrando na crônica vai se aperfeiçoando cada vez mais com o passar do tempo. Por outro lado, Machado não deixa de comentar as atuações e as temporadas líricas na cidade, mas não naquela forma de crítica clássica e prolongada, cada vez mais as fronteiras vão se dissolvendo e os cantores vão se emaranhando no discurso da crônica. Estamos entre os anos de 1876 e 1877 na coluna “História de Quinze dias”, mas a contribuição machadiana tem ainda muitos anos ela frente: “Notas Semanais” (1878), “Balas de Estalo” (1883-1886), “Gazeta de Holanda”, “A+B”, “Bons Dias” e “A Semana” (1892-1897). Infelizmente não poderemos tratar de todas elas, mas como exemplo dessa circulação do cantor dentro da crônica, destaca-se o Francesco Tamagno, que aparece em suas “Balas de Estalo”, quando o cronista assinava como Lélío na *Gazeta de Notícias*. Encontramos em Lélío uma espécie de cronista-cineasta, aquele que utiliza do deslocamento de foco para fazer sua

crônica, e o elemento estrangeiro, no caso Tamagno, é seu ponto de partida. O tenor italiano estava causando polêmica na época porque havia deixado as apresentações dirigidas pelo empresário Ferrari no Brasil para se apresentar em Lisboa. O público carioca “que morre por melodia como macaco por banana” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de julho de 1877, p. 27) recebe a notícia como um enorme descaso da parte do tenor em relação à cidade do Rio de Janeiro.

Mas este não era o único movimento na cidade. Por aquela época estava em discussão a aprovação da Lei Saraiva, mais conhecida como Lei dos Sexagenários¹⁵. No dia 14 de agosto de 1885, depois de muito tumulto, foi aprovado na Câmara dos deputados o projeto Saraiva, que consistia na emancipação dos escravos sexagenários, mas consagrava-se o princípio de propriedade pois previa a indenização. O projeto inicial apresentado por Manuel Pinto de Souza Dantas estava livre da proposta de indenização pelos escravos alforriados, mas não fora aprovado e em 1885 seu ministério é deposto e dá lugar a José Antônio Saraiva com quem a lei será aprovada com as suas alterações.

A crônica de 17 de agosto mostra que Lélío está consternado diante de tal aprovação, tudo isso nas entrelinhas, o cronista não discorre sobre a lei, faz menção a um discurso publicado no jornal em que constava o voto favorável de deputado Amaro Bezerra¹⁶. De acordo com a historiadora Ana Flávia Ramos a discussão em torno do projeto da libertação dos escravos sexagenários iniciou em julho de 1884 com o projeto de Dantas e nas crônicas para a coluna “Balas de Estalo”, por detrás da carapuça de Lélío, com seu jogo de palavras, Machado “trouxe à tona não apenas uma discussão sobre o futuro da escravidão no Brasil” [...] também denunciou o aspecto de “farsa” que a política imperial havia adquirido” escondida em leis, como a em questão, que pareciam mascarar a real abolição da escravatura. Porém, naquele momento, Machado, talvez, concordasse ou reconhecesse que o projeto de Dantas poderia ser uma primeira vitória contra a escravidão, ainda que não fosse uma medida definitiva e plenamente eficaz. (RAMOS, 2012, p. 63).

Consternado pela aprovação que previa as indenizações e não a proposta inicial de Dantas, Lélío sai às ruas a procura da consternação dos outros: “como não era bonito consterna-me sozinho em casa, saí para a rua, a fim de consternar-me com eles” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 02).

A frustração e a decepção do cronista é que as pessoas com as quais se encontra também estão consternadas, mas com outros acontecimentos e não com a grave crise que se abatia sobre o Império. A crônica é toda construída em diálogo com pessoas que encontra na rua. Um de seus interlocutores está preocupado com a égua Icária, outro com um jantar para vinte pessoas que fará em sua casa e por fim mais um, que traz a cena o tenor Tamagno: “Corri a outro, que me confirmou tudo, que sim, que havia ambições sem escrúpulos, e a prova era o Tamagno” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 02).

Ninguém estava interessado nos graves problemas que estavam acontecendo na política brasileira, apenas na partida do tenor italiano. O problema para Machado não era

¹⁵ Promulgada em 25 de setembro de 1885.

¹⁶ Amaro Carneiro Bezerra Cavalcanti, deputado liberal pela Rio Grande do Norte.

Francesco Tamango, mas o povo carioca. Como no cinema, Machado coloca o foco no elemento estrangeiro para imediatamente deslocá-lo e destinar sua crítica à grave situação política brasileira.

Caminhando para a conclusão deste artigo, abordaremos as suas últimas crônicas escritas para a coluna “A semana”, entre 1892 e 1897, em que o tom do cronista em relação ao melodrama italiano será mais melancólico. Nessas crônicas, Machado relembra com mais frequência os tempos da juventude. Os cantores aparecem como memória. Quando lemos a crônica de 26 de março de 1893 em que Machado comenta a respeito da má qualidade dos libretos, percebemos que a presença maciça desses italianos cantores no Rio de Janeiro não foi apenas um comentário de demanda da época, isso porque ficou na sua memória, permaneceu:

[...] pelo tempo do Trovador, dizia-se que o autor do texto dessa ópera era o único libretista capaz. Não sei; nunca o li. O que me ficou é pouco para provar alguma coisa. Quando a cigana cantava: *Ai nostri monti ritorneremo*, a gente só ouvia o vozeirão da Casaloni, uma mulher que valia, corpo e alma, por uma companhia inteira. Quando Manrico rompia o famoso: *Di quella pira l'orrendo fuoco*, rasgaram-se as luvas com palmas ao Tamberlick ou ao Mirate. Ninguém queria saber do Camarano, que era o autor dos versos (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 26 mar. 1893, p. 01).

Machado em *Memorial de Aires*, escrito quase que ao mesmo tempo dessas suas últimas crônicas, tece o seguinte comentário sobre a memória: “mas agora é tarde para transcrever o que ele disse; fica para depois, um dia, quando houver passado a impressão, e só me ficar de memória o que vale a pena guardar” (ASSIS, 2007, p. 27).

Os tempos em que Machado escreve essas crônicas não estavam para o otimismo, a República foi proclamada, mas o novo regime não trouxe consigo tempos de calma, muito pelo contrário, a situação política era de grande tensão. Duas revoltas sangrentas marcaram o início do governo republicano e, conseqüentemente, as páginas dos relatos semanais de Machado de Assis: a Revolução Federalista e a Revolta da Armada. Um pouco mais tarde, a Guerra de Canudos vai marcar o governo de Prudente de Moraes.

Além das tensões políticas, eram tantas as transformações no ritmo de vida, no pensamento, nos costumes, na própria aparência do mundo a sua volta. Começava, de certo modo, “a vertigem dos tempos modernos”. República, trabalho livre, indústria, imigração, avanços na medicina, revoluções, revoltas, progresso, civilização. Era uma mistura de sensações para o cronista “esfalfado” da *Gazeta*, revestido de um grande passado. Por isso, muitas vezes, nessas que são suas últimas crônicas, haverá uma miscelânea de presente e passado. “O espírito “utilitário e prático” (ASSIS, 1996, p.233) do final do século XIX tangia a nota nostálgica que embalava a pena do escritor, tomado pela melancolia do ancião que vai se sentindo cada vez mais órfão de sua época” (FRANÇA, p.12).

O cantor de ópera mais envolvido e entrelaçado no texto e presente em sua memória saudosista revela que a própria Itália com seu canto lírico estava mais próxima do cronista, como se já fosse parte sua. A presença de Augusta Candiani é aquela que melhor pode explicar esse movimento dentro do texto. Como já foi dito aqui, Candiani como símbolo italiano da

ópera romântica no Brasil levou os arroubos românticos ao delírio cantando a sublime ópera de Bellini, *Norma*. Eram tempos românticos e de entusiasmo romântico, em 1844 estávamos no auge da estética no Brasil. Em crônica de 8 de julho de 1894 Machado escreve:

[...] sei que a ópera lírica, propriamente dita, começou a luzir de 1840 a 1850, com outro soprano, desta vez mulher, a célebre Candiani. Quem não a haverá citado? Netos do que se babaram de gosto nas cadeiras e camarotes do teatro S. Pedro, também vós a conheceis de nome, sem a terdes visto, nem provavelmente vossos pais. Já é alguma coisa viver durante meio século na memória de uma cidade, não tendo feito outra coisa mais que cantar o melancólico Bellini.

Ao que parece, o canto era tal que arrebatava as almas e os corpos, elas para o céu, eles para o carro da diva, cujos cavalos eram substituídos por homens de boa vontade. **Não mofeis disto; para a cantora foi a glória, para os seus aclamadores foi o entusiasmo, e o entusiasmo não é tão mesquinha coisa que se despreze. Invejai antes esses cavalos de uma hora...** (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 01 – grifos nossos).

Todo esse “saboroso licor de Bellini” era degustado pelo público da cidade do Rio de Janeiro por meio da voz e da interpretação de Candiani. *Norma*, Candiani, Bellini e Itália se tornavam sinônimos naquela época e mais que isso estavam envolvidos no sentimentalismo, no “heroísmo rutilante”¹⁷ e nos arroubos da estética romântica, assim como estava o público da época. Tanto que esse episódio lembrado pelo cronista parece realmente ter acontecido. Attila de Andrade em *A glória de Augusta Candiani* fala de uma espécie de “serenata com as músicas de Bellini”, os improvisados *cavalos-sem-rabo* “[...] desatrelaram a parelha de cavalos e a puxaram durante longo espaço de tempo, através das ruas adormecidas da cidade pedindo-lhe que cantasse algumas árias da mesma *Norma*” acompanhados de um grande cortejo (ANDRADE, 1973, p. 17).

O cronista deixa bem claro que o leitor da época não deveria olhar para os tempos de entusiasmo romântico com zombaria, ele esclarece que os tempos mudaram: “hoje os homens aplaudem sem transpirar, muitos com as palmas, alguns com as pontas dos dedos, mas sentem e basta. A ingenuidade é menor? A expressão é comedida? Não importa, contanto que vingue a arte”. Com este comentário, Machado reflete a respeito do poder da arte, para ele onde a arte principia, cessam as canseiras deste mundo.

Meses depois, ao escrever com pesar o suicídio de um outro mediador cultural italiano, Marino Mancinelli¹⁸, volta nesse assunto. Machado escreve que a grande comoção da cidade pela morte do empresário lírico italiano, certamente tem suas razões nas circunstâncias da morte, nas qualidades simpáticas do homem, no talento do artista e na honradez do caráter. Além de tudo isso, Machado acredita que uma parte do efeito se originou da condição de empresário lírico, para ele o efeito da notícia confirmou a supremacia da música “em nossa

¹⁷ Termo utilizado por Antonio Candido em *O Romantismo no Brasil*.

¹⁸ Mancinelli chega ao Rio de Janeiro em junho de 1892, de acordo com os dados do livro do italiano Antonio Mariani (2001), intitulado *Marino Mancinelli: Competenza e sfortuna*, depois de já ter feito sucesso em Barcelona, Lisboa e Buenos Aires. Marino nasce em Orvietto em 12 de junho de 1842 e também se destaca no cenário lírico italiano juntamente com seu irmão Luigi Mancinelli, também diretor e compositor de óperas. Alguns críticos apontam o fato dele ter se deslocado para a América justamente para não ficar na sombra de seu irmão, Luigi Mancinelli

alma” e afirma: a verdade é que amamos a música sobre todas as coisas e as prima-donas como a nós mesmos”.

Lendo as crônicas da *Semana* percebemos que o apelo à ópera romântica italiana, diante de tudo aquilo que estava acontecendo com os tempos, significa a crença na continuidade da arte. Em todas as crônicas desse final de século em que Machado traz o *bel canto* para seu texto fica mais evidente que não parecia não importar a nacionalidade da arte, mas a sua expressão, independente da língua, é como se ele estivesse mais livre para se apropriar daquilo que lhe é alheio em favor da criação literária.

Considerações finais

Trouxemos para este artigo alguns dos nomes mais recorrentes na crônica machadiana, portanto muitos cantores não foram mencionados aqui. São vários nomes e, às vezes, sobrenomes de cantores que estiveram em trânsito pelo Atlântico a favor do *bel canto* italiano. São histórias de uma vida e muitas vezes de passagens, são, em alguns casos, biografias perdidas, uma sutil referência machadiana sem sobrenome, ainda assim, são todos mediadores culturais e responsáveis pela construção imagética da Itália realizada pelo cronista Machado de Assis.

Por meio da trajetória desses artistas, pretendeu-se elucidar o processo de mediação cultural exercido pela figura do cantor e por tudo aquilo que carrega consigo. A partir disso não podemos afirmar que o contato com a cultura italiana tenha acontecido apenas por meio da leitura de livros ou trocas de cartas com correspondentes que se encontravam na Itália, por exemplo. Não queremos com isso negá-las, muito pelo contrário, há uma Itália nas crônicas extremamente livresca, é aquela de Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Piero Aretino e Giovanni Boccaccio. Há ainda a Itália do *Grand Tuor*, dos escritores que sussurraram o nome da Itália aos ouvidos machadianos.

Acredita-se que a vivência com esses cantores do espaço do Rio Oitocentista funcionasse como um pedaço do país de Dante no Brasil. Eles são responsáveis pelo encurtamento das distâncias entre Brasil e Itália, ou melhor, entre o cronista e a Itália. Muito provavelmente isso tenha contribuído para que o cronista, naquelas que são suas últimas crônicas, pudesse aniquilar a fronteira da arte. Machado não fez a viagem de instrução à Itália, mas a ópera italiana no Rio de Janeiro contribuiu para que aquele mesmo imaginário artístico chegasse até o cronista.

Além disso, se encontramos árias de óperas como citação nas crônicas, se Machado inventa uma ópera no seu espaço do periódico, se é um apaixonado por Verdi, se entrelaça o enredo da *Aida* à Revolução do Rio Grande do Sul, certamente o mediador-cantor foi em grande parte responsável para que o melodrama italiano saísse dos palcos europeus e fosse transposto no texto da crônica, assim como o cantor-viajante chega ao Rio de Janeiro.

É impossível pensar na Itália do cronista Machado de Assis sem passar pelas idas e vindas desses cantores no Rio, até porque o gênero “crônica”, lembrando o que falou sobre

ele Antonio Candido, ajusta-se à “sensibilidade de todo dia”. Os cantores de ópera italianos vão entrando para a crônica e se misturando aos assuntos do dia da mesma maneira em que ocupavam o espaço do Rio de Janeiro. As Companhias Líricas traziam fragmentos de uma Itália em deslocamento que ocupava a cidade de uma maneira muito intensa e por isso mesmo se emaranhava nas teias da vivência urbana, até porque a ópera é uma vivência, senão urbana, humana.

Acontece que todo esse arcabouço histórico, social e humano é emitido por meio da voz desses cantores. O cantor de ópera se mistura na crônica porque se mistura no dia a dia da cidade, pois a crônica, além de sua porosidade interna, em relação aos assuntos e suas variedades, é porosa em relação à cidade, a crônica é a cidade. A diferença é que quando nos colocamos diante dela, a cidade é vista não a partir do nosso olhar, mas do olhar do cronista. É nessa perspectiva machadiana que os artistas atravessam o Atlântico, apresentam-se nos palcos do Rio, viram assunto no jornal e transpõem-se na crônica. Estamos diante do olhar deglutido machadiano, como vimos até o momento. Assim como o leão é feito de cordeiro assimilado como diria Paul Valéry, pode-se dizer que a crônica é feita da cidade assimilada.

SATIN, I. Machado de Assis and *I Cantanti d’Opera Italiani*: Cultural Transfers. **Olho d’água**, São José do Rio Preto, v. 10, n. 2, p. 144-162, 2018.

Referências

ABREU, M. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. *Revista do núcleo de estudos do livro e da edição*. Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo. 2011, p. 115-130

ANDRADE, A. *A glória de Augusta Candiani*. Rio de Janeiro: Record, 1973.

ASSIS, Machado de. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

AVELLA, A. A. *Una Napoletana Imperatrice ai Tropici*: Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile (1843 – 1889). Roma: Exòrma, 2012.

_____. Teresa Cristina Maria de Bourbon, uma imperatriz silenciada. In: *Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade*. ANPUH/SP – UNESP-Franca. São Paulo, set. 2010. Disponível em: <<https://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/Aniello%20Angelo%20Avella.pdf> . Acesso em 23 mai. 2018.

BITTENCOUT-SAMPAIO, S. *Música: velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

BOTREL, J-F. Impressos sem fronteiras no século XIX (França/ Espanha/ América Latina). In: GUIMARÃES, V. (Org.). *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 55–72.

BRILLI, A. *Il viaggio in Italia: Storia di una grande tradizione culturale*. Bologna: Il Mulino, 2006.

CANDIDO, A. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, C. D. et al. *Para gostar de ler*. 5. Ed. São Paulo: Ática, 1997. p. 04-13.

CAPARELLI, A. Identidade e alteridade nacionais: transferências culturais na imprensa brasileira do século XIX. In: GUIMARÃES, V. (Org.). *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012. p. 25–38.

CAPPELLI, V. *A Belle Époque italiana no Rio de Janeiro: Aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2013.

CERNICCHIARO, V. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CORVISIERI, S. *Musica, danza e bel canto: il mito dell'Italia nel Brasile dell' ottocento*. Roma: Bulzoni, 2003.

CROUZET, M. *Stendhal e il mito dell'Italia*. Bologna: Il Mulino, 1991.

DICIONÁRIO BIOGRÁFICO CARAVELAS. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Disponível em: <http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html>. Acesso em: 27 ago. 2018.

ESPAGNE, M.; WERNER, M. *Transferts. Les Relations inter-culturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIXe siècles)*. Paris: ed. Recherche sur les civilisations, 1988.

LUCCHESI, M. Mitologia das plateias. In: _____. *Teatro Alquímico: diário de leituras*. Rio de Janeiro: Artium Editora, 1999.

RAMOS, A. F. C. História e crônica: a Lei dos Sexagenários e as *Balas de Estalo* de Machado de Assis (1884-1885). In: *História Social – Revista dos pós-graduandos em História da Unicamp*, Campinas, s/v., n. 22/23, p. 61–82, 2012.

REGLI, F. *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri e concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Torino: Enrico Dalmazzo, 1860.

ROSELLI, J. *Il cantante d'opera*. Storia di una professione (1600-1990). Bologna: Il Mulino, 1993.

Periódicos e revistas consultados

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro. 1860-1865.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 1870-1899.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO. Milão.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro. 1876-1878.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro. 1878.

O ESPELHO. Rio de Janeiro. 1859-1860.

MONITOR AMMINISTRATIVO DEI TEATRI. Milão.

Recebido em: 19 set. 2018

Aceito em: 27 out. 2018