



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELLECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/ictus/article/view/36006>

DOI: 10.9771/ictus.v14i1.36006

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2020 by UFBA/PPGMUS. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

Ópera e febre amarela no Rio de Janeiro Imperial

Marcos Virmond e Lenita Nogueira

Universidade Estadual de Campinas | Orcid: 0000-0002-1395-639X

Universidade Estadual de Campinas | Orcid: 0000-0001-7880-682X

Resumo

D. Pedro II e sua corte privilegiaram particularmente a ópera no Rio de Janeiro, não só porque identificava o país com a civilização europeia, como pelo gosto já introduzido na capital do reino à época de D. João VI. A falta de forças locais suficientes, entretanto, fazia a Itália o local de escolha para a busca por companhias líricas que viessem suprir essa demanda. Nesse contexto, este estudo pretende discutir as relações da vida operística da capital do império com a epidemia de febre amarela que assolou o Rio entre 1849 e 1853 e suas repercussões na Europa. A viagem era longa e o risco das doenças, enorme. Mesmo assim, cantores e músicos assumiam o risco em nome de ganhos consideráveis, a possibilidade de exercer sua profissão e a busca de melhor vida fora de uma Itália social e economicamente destrozada pelas guerras da unificação.

Palavras-chave: Ópera, Rio de Janeiro, Século XIX, Empresários, Febre amarela

Opera and Yellow Fever in Imperial Rio de Janeiro

Abstract

D. Pedro II and his court particularly favored opera in Rio de Janeiro, not only because it identified the country with European civilization, but also because of the taste already introduced in the capital of the kingdom at the time of D. João VI. The lack of enough local forces, however, made Italy the place of choice for hiring lyrical companies that would supply this demand. In this context, this study aims to discuss the relationship between operatic life in the capital of the empire and the yellow fever epidemic that struck Rio between 1849 and 1853 and its repercussions in Europe. The trip was long and the risk of illness was severe. Even so, singers and musicians took the risk in the name of considerable gains, the possibility of exercising their profession and the search for a better life outside an Italy socially and economically shattered by the wars of unification.

Keywords: Opera, Rio de Janeiro, 19th century, Imprezario, Yellow fever.

Ópera y fiebre amarilla en el Rio de Janeiro imperial

Resumen

D. Pedro II y su corte favorecieron particularmente la ópera en Río de Janeiro, no solo porque permitía identificar al país con la civilización europea, sino también por el gusto ya introducido en la capital del reino en la época de D. João VI. Sin embargo, la falta de fuerzas locales suficientes convirtió a Italia en el lugar de elección para la búsqueda de compañías líricas que abastecieran esta demanda. En este contexto, este estudio tiene como objetivo discutir la relación entre la vida operística en la capital del imperio y la epidemia de fiebre amarilla que afectó a Río entre 1849 y 1853 y sus repercusiones en Europa. El viaje era largo y el riesgo de enfermedad, enorme. Aun así, cantantes y músicos italianos se arriesgaron en nombre de ganancias considerables, la posibilidad de ejercer su profesión y la búsqueda de una vida mejor fuera de Italia, que entonces estaba social y económicamente destrozada por las guerras de unificación.

Palabras clave: Ópera, Rio de Janeiro, Siglo XIX, Empresarios, Fiebre amarilla.

Recebido: 2020-03-25 | Aprovado: 2020-07-04

Introdução

A música foi atividade importante no Rio de Janeiro do século XIX e na política de aproximação da ex-colônia à Europa. Com essa finalidade, D. Pedro II e sua corte privilegiaram particularmente a ópera, não só por sua popularidade nos países mais próximos ao Brasil da época, Inglaterra, França e Itália, como pelo gosto já introduzido na capital do reino à época de D. João VI. Além disto, a ópera, como prática, encerrava uma forte carga simbólica de ligação com a Europa e sua condição de civilização desenvolvida (CETRANGOLO, 2015, p. 32), o que vinha atender o interesse imperial.

A falta de forças locais suficientes, entretanto, fazia a Itália, principalmente, o local de busca por companhias líricas que viessem suprir essa demanda. O agenciamento desses músicos e a organização das companhias exigia vários predicados, muitas vezes encontrados em músicos.

Um dos nomes importantes nessa atividade de agenciador foi Gioachino Giannini, nascido em Lucca, Itália, em 1817. Considerado um bom organista e pianista, Giannini foi acompanhador ao piano e compositor. Juntamente com Michele Puccini, que era secretário da *Compagnia di Santa Cecilia*, foi responsável pela música da Festa de Santa Cecília de 23 de novembro de 1843, o que indica uma distinção considerando-se a importância dessa sociedade em Lucca e o domínio dos Puccini sobre os assuntos musicais na cidade. Como professor, ensinou piano e canto até 1845, quando deixa Lucca e viaja ao Rio de Janeiro. Nessa cidade, juntamente com Dionísio Vega, funda um Liceu Musical em 1848, que teve entre seus alunos Henrique Alves de Mesquita.

Giannini é frequentemente associado à figura do letárgico professor de contraponto de Antonio Carlos Gomes, devido à menção sobre ele feita por Guimarães Jr. em suas notas biográficas do compositor, reinterpretadas e amplificadas por vários de seus biógrafos, deixando uma visão equivocada que perdura como verdade até hoje (GUIMARÃES Jr., 1870, p. 34). Essa visão pouco se coaduna com sua extensa, intensa e ativa carreira como regente, pianista e compositor no Rio e, principalmente, como dinâmico agenciador de companhias líricas italianas devidamente credenciado pelas autoridades do império brasileiro a recrutar artistas na Europa.

Assim, este estudo pretende discutir as relações da vida operística da capital do império, notadamente as companhias líricas italianas, com a epidemia de febre amarela que assolou o Rio entre 1849 e 1853 e suas repercussões na Europa. Trata-se de um estudo documental e analítico com base em fontes secundárias.

A febre amarela e o Rio de Janeiro

A febre amarela é uma doença infecciosa causada por um vírus transmitido por mosquitos. O indivíduo doente apresenta febre alta, dor de cabeça, dores musculares, falta de apetite e náuseas. As formas leves e moderadas se limitam a esses sintomas e a doença regride com tratamento sintomático, repouso e cuidados gerais em alguns dias. As formas graves se acompanham de icterícia, alterações renais e hemorragia. Essas formas podem levar ao óbito em cerca de 20 a 50% dos casos, o que faz essa doença tão temida.

Há relatos de casos de febre amarela no Brasil desde o século XVIII, com uma epidemia que acometeu Olinda e Recife. Entretanto, a primeira grande epidemia em seu

ciclo urbano ocorre no Rio de Janeiro em 1850, quando se manterá endêmica por várias décadas, até a intervenção de Oswaldo Cruz no início do século XX.

De ocorrência sazonal, os surtos epidêmicos se concentravam nos meses de dezembro a abril do ano, com maior prevalência de casos em março, o que coincide com os meses chuvosos e quentes no Rio. No primeiro grande surto, em 1850, acredita-se que a doença teria sido introduzida pelo navio americano “Navarre” vindo de New Orleans com escala em Salvador. Marinheiros deste navio começaram a adoecer e foram internados nas enfermarias da Santa Casa de Misericórdia com dores, vômitos negros, dificuldade de urinar, febris e ictericos (FRANCO, 1969, p. 36). A Imperial Academia de Medicina custou a aceitar que uma epidemia estava em curso, mas o crescente número de casos acabou por convencê-los. Algumas medidas iniciais foram tomadas, estabelecendo-se uma quarentena no porto, sendo os navios visitados por uma equipe médica e montado um lazareto na ilha do Bom Jesus dos Frades, para onde iam os casos de doentes diagnosticados nas visitas aos navios.

Com o avanço dos casos, finalmente, o governo instala uma Comissão Central de Saúde Pública que apresenta medidas para interromper o alastramento da doença. Entre elas cita-se a necessidade de manter os navios infectados em local afastado e a sota-vento da cidade; os doentes tratados em suas casas deveriam ser mantidos na sala em locais mais arejados, evitando que ali permanecessem muitas pessoas; a casa onde morreu um paciente teria fumigações cloruetadas sendo o quarto do falecido lavado, caído e fumigado; ficaram proibidos os múltiplos sepultamentos em uma só igreja, assim como os dobres de sinos. Por fim, recomendavam grandes fogueiras em praças e praias, à semelhança do que já tinha sido adotado na epidemia de Olinda e Recife em 1691 (FRANCO, 1969, p. 38).

Ao que tudo indica, a epidemia no Rio foi democrática, não poupando raça, credo, ou posição social. Entretanto, dizia-se que preferia os estrangeiros que, de certa forma, teriam maior susceptibilidade à doença. Considerava-se que nos “nacionaes” ela se manifestava, em geral, de forma benigna. Mais que isso, pensava-se que havia uma predileção para os indivíduos loiros sobre aqueles com cabelos pretos. Entretanto, sabe-se que a susceptibilidade à doença é universal, o que descarta a hipótese aventada na época sobre os estrangeiros (BRASIL, 2019 p. 364).

As condições da cidade, por sua vez, podem ter auxiliado na instalação da epidemia. O Rio, ainda que começando a se modificar, era uma cidade com urbanização deficiente, distribuição de água precária, tratamento de dejetos absolutamente irregular, moradias sem ventilação, pequenas e com grandes aglomerados humanos.

A febre amarela em 1850 atingiu 90.658 habitantes da cidade, deixando o expressivo número de 4.160 mortes, considerando-se a população do Rio de 266 mil habitantes (FRANCO, 1969, p. 43). Isto indica que 34 % da população foi acometida e que 4,5% dos doentes faleceram, número que não difere da mortalidade global pela febre amarela atualmente, que varia de 5 a 10% (VASCONCELOS, 2003, p. 278). Esses dados explicam o terror que essa doença deixou na mente e alma da população.

Naquela época não havia maiores conhecimentos sobre a epidemiologia, clínica e tratamento dessa doença, o que viria acontecer apenas no final do século, quando, em 1888, Carlos Finlay, um médico cubano apresentou a hipótese de que a doença era transmitida pela picada de mosquito e não por contaminação direta de pessoa para pessoa.. Assim, no Rio de Janeiro de 1850 nada se sabia sobre o que causava essa doença, além do fato de que acometia principalmente marinheiros e que algumas zonas da cidade eram mais propícias ao contágio da doença. Tal condição causava uma situação de muita insegurança e receio na população e nos viajantes que por aqui chegavam.

As companhias líricas italianas no Rio: 1849-1853

Desde 1844 companhias italianas frequentavam o Rio de Janeiro. Nem sempre completas, com integrantes de menor qualidade, mas atendendo a um público interessado e progressivamente exigente. Nesse sentido, em 11 de abril de 1849 Gioachino Giannini já se encontra em Turim organizando uma nova companhia (DIÁRIO..., 1849, p. 3). Almejava-se conjuntos mais amplos e com artistas que estivessem à altura da capital do império do Brasil, mesmo que isto representasse um custo financeiro elevado - as loterias autorizadas pelo governo imperial garantiam a busca de maiores e melhores grupos de artistas.

Na Itália, Giannini tem o apoio do empresário Francesco Artaria, de Genova, para a escolha dos artistas. O repertório que escolhe indica que os cantores contratados são de considerável qualidade. A lista incluiu *Roberto Devereux*, *Maria Padilha*, *Marino Faliero*, *Don. Pasquale*, *Fausta*, *Maria de Rudenz*, *I Martiri*, *Catarina Cornaro* e *Maria Stuard* de Donizetti, *Atilla* e *I Masnadirei* de Verdi, *Regina di Cipro* de Paccini, *Il Bravo* de Mercadante e *La Muetta de Portici* de Auber. Giannini esforça-se para que a nova companhia seja, finalmente, algo primoroso para o cenário do Rio. Para tanto, além dos cantores, contrata alguns instrumentistas, cantores para o coro e um pintor de cenários. Ele tem em mente as reclamações constantes do público, antecipando-se, sem saber, a alguns cronistas que se queixavam do usualmente pouco número de coristas contratados. Diziam eles que um bom coro não poderia contar com menos de 24 homens e 18 damas e as economias neste sentido são “mesquinhas e podem ser funestas” (THEATRO..., 1849, p. 2).

Em verdade, Giannini era muito experiente e ativo nesse mister, pois possuía já muita experiência com óperas, cantores e orquestras. Confirmando sua versatilidade, convém relatar que ele compusera um novo e muito apreciado final do último ato para *La Vestale* de Mercadante, que se cantava no Rio em 1849. Em Recife, em récita de benefício de Filipe Tati, Giannini escrevera uma nova música para o alegre da romanza de *Il Bravo* de Mercadante, além de realizar a orquestração completa da *Lucia de Lamermoor* de Donizete para sua estreia no Rio, uma vez que a companhia não possuía as partes. Mesmo não ligado a Giannini, ilustra-se adicionalmente a liberdade tomada por esses empreendedores ao citar que para uma récita, em maio de 1856, de *Il Trovatore* de Verdi, no Teatro São Luiz, no Maranhão, nos informa a companhia que a ópera se apresentará “Em quatro partes, menos alguns pedaços por não ser possível executar-se”. Esses relatos nos permitem uma dimensão do que se fazia em termos de adaptação para atender as condições locais no gosto popular e nas questões técnicas da representação de óperas.

Finalmente, Giannini consegue montar uma companhia de certa envergadura, se comparada às anteriores. O grupo era liderado pela soprano Ida Edelvira. A prima dona suplente era Luigia Pretti. Juntou-se ao grupo os tenores Angelo Brunacci e Filipe Tati, o baixo Carlo Benatti, baritono Francesco Massiane e Gerolamo Costa. Alguns cantores e outros membros da companhia eram do Rio ou, mesmo estrangeiros, que já se encontravam na cidade, como o caso da bailarina Marietta Baderna. Assim, o grupo completo se constituía da referida soprano Edelvira, como prima dona absoluta e, na mesma condição, Augusta Candiani, que aqui já atuava. Completam a companhia, como segundo tenor, Giacomo Sicuro, o primeiro baixo Costante Capurri e segundo baixo Cayo Eckerlin. Como contralto prima dona lista-se Carlota Canonnero e Hermínia Martini. O coro incluía expressivos trinta cantores, sendo dezoito homens e 12 mulheres.

No próximo ano, 1851, Dionísio Vega, companheiro de Giannini, será o agenciador de mais uma companhia. O interesse em ampliar a qualidade é sentido pela contratação da famosa soprano Rosine Stoltz, já com brilhante carreira em Bruxelas e no Teatro Lírico de Paris. Completam o quadro nomes de envergadura como os principais tenores Domenico Labocetta e Giovanni Basadonna. Maiores detalhes sobre a companhia e seus artistas serão apresentados adiante.

Os cantores e a companhia

Cada uma das companhias apresentava um equilíbrio próprio em termos de sua composição. Ora com maior brilho, outras vezes mais limitada. Na companhia lírica de 1849, a figura de Angelo Brunacci complementava e se ajustava a de Ida Edelvira. Angelo era um solicitado tenor naqueles anos, ainda que não ocupasse lugar de absoluta evidência na constelação da ópera italiana.

Da mesma forma, talvez com menor expressão, Ida Edelvira era, em verdade, Edelvira, Condessa Cavagna de Milão. Debutou em Madri em *Ernani*, de G. Verdi, em 1847. Na imprensa italiana é mencionada com muito respeito e sua voz apreciada, mas, significativamente, se referem a ela como “dilettanti”. De fato, não se encontra o nome de Ida Edelvira como partícipe de companhias estáveis na Itália, apenas como cantora em concertos beneficentes da alta sociedade em Turim e Génova, com a concorrência de renomados músicos. Terminada sua exitosa participação na temporada 1849/1850 no Rio, Ida Edelvira dirige-se ao sul do continente.

Em janeiro de 1851 chega a Buenos Aires onde recebe excepcional acolhida de público e imprensa, ao longo de uma extensa atuação na cidade. Viaja também a Rosário. Em 1852 vai a Montevideo, onde se ouve pela primeira vez *La Sonambula* de Bellini (SALGADO, 2003, p. 10). Sua companhia participa em concertos beneficentes em Montevideo com vista ao auxílio da construção de um hospital para soldados envolvidos na Guerra da Tríplice Aliança (FANO, 2016, p. 217). De Montevideo vai a Santiago do Chile e Valparaíso, cujos registros de sua presença indicam o ano de 1856.

Lendo os relatos de Kurt Lange (1977, p. 393) é possível supor que Ida Edelvira, durante seu período em Buenos Aires e Montevideo, tenha atuado e interagido com Dom José Amat, que por lá se encontrava. Edelvira volta a Buenos Aires, e depois do périplo por essas cidades austrais, em 1858 retorna a Europa. Esta informação faz sentido com o fato de que, em outubro de 1858, Edelvira, passando por Lisboa, foi contratada pelo Teatro São Carlos para substituir a prima-dona E. Kraisser em quatro récitas de *Il Trovatore*, uma vez que essa não estava agradando o público (BENEVIDES, 1883, p. 271).

Confirmando o que se depreende das informações sobre Ida Edelvira, e outros casos similares, bem comenta Rosselli (1990, p. 163) que era comum na América do sul o grande sucesso de excelentes cantoras recém chegadas, embora sobre elas, na Europa, não houvesse registro de suas carreiras ou eram muito breves. Entretanto, depois de Lisboa, Edelvira ainda canta em Madri, Zaragoza, Valencia, Odessa e em algumas cidades da Itália. Termina sua carreira em 1863 cantando *L'Ebreo* de Appoloni, no Teatro Aquila em Fermo, Itália (KUTSCH; RIEMENS, 2003, p. 1289) e *Poliuto* de Donizetti em outubro, no teatro de Mirandola, próximo a Modena (GANDINI, 1873, p. 524). Ida Edelvira é um clássico exemplo da artista com brilho e pertinácia suficiente para fazer um longo e bem sucedido circuito sul na América. (Figura 1)

Figura 1. Ida Edelvira, Condessa Cavagna.



Fonte: Wolkowicz, 2009, p. 35

Luigia Pretti era a mais jovem entre os cantores de primeira linha, tendo estreado justamente em março de 1849 em Casale Monferrato em récita de *I Due Foscari* de Verdi. Os comentários foram positivos, mas depois pouco se sabe sobre sua carreira, além de juntar-se à companhia que vinha ao Rio naquele mesmo ano.

Para ilustrar as relações internas dessas companhias, convém relatar brevemente uma intriga ocorrida entre Francesco Spotorno e Luigia Pretti. O tenor, dizendo-se indisposto, declinou ensaiar sua ária do terceiro ato de *I Due Foscari* no ensaio geral. O empresário, conhecendo o comportamento dos cantores líricos e já antevendo problemas, indagou a Brunacci se este estaria apto a tomar o lugar do colega, caso necessário. Angelo confirmou que tinha cantado o mesmo papel em Casale Monferrato aquele mesmo ano e com a mesma prima dona Luigia Pretti. A resposta positiva e a coincidência deixaram o empresário tranquilo.

No dia seguinte, Spotorno afirma estar totalmente indisposto para a apresentação. Manuel José D'Araujo, o empresário, não tão preocupado sabendo da coincidência do preparo anterior dos outros dois intérpretes principais, avisa Pretti que terá que ensaiar com Brunacci. Chamada ao palco, essa se recusa terminantemente a ensaiar e retira-se. A recita corre o risco de não ocorrer.

Pelo que se lê em outra nota nos jornais, o caso terminou mal, pois o subdelegado de polícia prende tanto a Pretti como Spotorno, que foram recolhidos à cadeia de Aljube. Por fim, alguma autoridade superior e de bom senso resolveu o problema, liberando todos. Pelo que se deduz, no final, tudo ocorreu como previsto, com a récita tendo ocorrido à contento.

Felippe Tati já estivera no Rio entre 1846 e 1847, granjeando reconhecida fama por suas qualidades vocais. Volta agora com a trupe de 1849, mas a figura de Brunacci parece prevalecer enquanto durou. Depois da morte de Angelo, Tati assume o papel de primeiro tenor da companhia, com muito agrado do público. Tati irá cantar em 1851 no Teatro Santa Isabel, em Recife, juntamente com seu filho, Frederico Tati, baixo profundo.

Carlota Cannonero já era conhecida no Rio desde 1845, com presença reconhecida através dos costumeiros sonetos publicados nos jornais. Irá cantar na primeira de *Ernani* de Verdi no Teatro Solis de Montevideo em 1856.

Cayo Eckerlin, baixo, nasceu em Milão em 1810, irmão mais jovem da muito conhecida mezzo-soprano Fanny Eckerlin. Ele fez sua estreia no Teatro São Carlos de Lisboa e, em seguida, cantou na ópera do Porto. Fora sua atuação no Rio de Janeiro e Recife, pouco se sabe a cerca de sua vida artística.

Francesco Massiani era barítono secundário, mencionado como solista *minori* quando canta *Rigolletto* de Verdi em uma primeira reposição da ópera, depois da estreia no La Fenice, no teatro San Benedetto de Veneza. Entretanto, canta esse papel, com o nome de Viscardello, no Teatro Comunale de Bologna, em 26 de dezembro de 1852, após sua estada no Rio. Iniciou sua carreira no Teatro di San Pier d'Arena em Genova em 1841. Canta em teatros da Itália e em 1845 vê-se anúncio cantando o papel de Belcore no *L'Elisir D'Amore* de Donizetti no Rio de Janeiro. No teatro de ópera de Livorno, canta a *Medea* de Pacini no papel de Creonte, em 1857. Professor de canto, tendo como aluno o conhecido tenor Angelo Masini, falece em Milão em 31 de outubro de 1881.

Na companhia para a temporada de 1852, novos nomes surgem. Ainda em agosto de 1851 Dionísio Vega, a pedido de Manoel José D'Araújo, o empresário, se encontra em Nápoles para organizar a companhia, com a apoio do empresário local G. B. Bonola de Milão.

Vega procura cantores, bailarinos, coristas e cenógrafos em Nápoles, em Florença e depois se dirige a Milão. Uma nova modalidade de contrato é anunciada, diminuindo a burocracia e o risco de não pagamento na chegada. Vega está autorizado a contratar, entre outros, duas prima donas, uma de estabelecida notoriedade e celebridade e 12 bailarinas. No dia 9 de agosto, o Teatro São Pedro de Alcântara é completamente destruído por um incêndio, o que deixa os empresários sem nada para dar continuidade às atividades líricas. O Ministro do Império determina que se utilize o Teatro de São Januário, que pertencia ao governo.

Uma vez a questão do local resolvida, e desejosos de ampliar o sucesso da temporada anterior, fecham o contrato com Rosine Stoltz e Giuseppina Secchini, como primeiros sopranos, além de Catharina Serine, um soprano comprimario. Domenico Labocetta e Giovanni Basadonna são os primeiros tenores, o baixo Bianchi de Mazzeletti e Lucio de Lauro como primeiro barítono. Da companhia da temporada anterior, permanecem Constante Capurri, Giacomo Sicuro e a bailarina Marietta Baderna.

Rosine Stoltz (1815-1903) era, certamente, o nome mais importante e, considerando as últimas temporadas, uma aquisição superior de notoriedade e qualidade. Quando vem ao Rio, Rosine já era muito conhecida por sua atuação no Teatro Lírico de Paris e ainda terá uma longa carreira (Figura 2). Sua atuação na cidade irá causar furor. Precedendo sua chegada ao Rio, a Stoltz se encontrava em Lisboa apresentando-se com grande sucesso no Teatro São Carlos em *Semiramide* de Rossini, mas já referida como “ex-prima donna da Ópera de Paris”, ainda que com recepção frenética, tendo que repetir seis vezes a ária *Eccomi al fine* (LISBONA..., 1851, p. 240).

A estada da Stoltz no Rio foi um evento à parte. Reconhecida como magnífica prima-dona absoluta, foi recebida nessa qualidade e não desencantou o público com suas qualidades canoras. Entretanto, suas exigências, dificuldades de relacionamento com os demais membros da companhia, pequenas desavenças no dia a dia nos ensaios levaram a um progressivo descontentamento tanto por parte dos companheiros de trabalho como do público do Rio. Os valores muito elevados que recebia por suas apresentações e pelos

benefícios também contribuíram para o progressivo deterioramento das relações da Stoltz. Depois de vacilar em rescindir seu contrato e causar certo desconforto a não participar de uma recita beneficente ao Recolhimento de Santa Thereza, deixa o Rio em 14 dezembro de 1852 com o filho Edmond Casaux. O extrato do leilão que faz organizar por motivo de sua partida, dá uma ideia do estilo de vida que cercava a Stoltz.¹

Quanto a Giuseppina Zecchini, em janeiro de 1850, ela é muito aplaudida ao cantar *I Falsi Monetari* de Lauro Rossi no Teatro Valle em Roma (TEATRI, 1850, p. 128). Dizem ter qualidades excepcionais para o teatro, com voz ágil, afinada e ampla, não poupando elogios à suas qualidades técnicas e compreendendo a ovação que recebe do público em várias ocasiões. Seu nome circula facilmente nos jornais teatrais da Itália, atuando principalmente em Nápoles e em Bologna.

Figura 2 – Rosine Stolz entre 1855-1859, em foto de Nadar.



Fonte: Wikimedia Commons²

1 “Leilão extraordinário e por conta na residência da Sra. Rosna Stoltz, rua do Catete n. 253. Frederico Guilherme faz leilão, hoje quarta-feira 98 do corrente, dia desocupado, as 10 e meia horas, na residência acima indicada, dos elegantes trastes, espelhos franceses, porcelanas de ornamento e de mesa, cristais, ricos tapetes, excelente piano de cauda do afamado autor Erard de Paris; magnífico relógio de bronze do melhor e mais moderno gosto, lindíssima carteira de xarão da Índia, muitos objetos de gosto e capricho, esteiras grande para salas, ricas carteiras, talheres de prata de lei, etc., etc. Tudo está no melhor estado, e será arrematado impreterivelmente a quem mais oferecer” (Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 de dezembro de 1852, p. 3).

2 Disponível em <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Stoltz%2C_Rosine_1856-58.jpg>.

Domenico Labocetta era tenor de renome na Itália, participando da estação lírica do Teatro Novo de Nápoles desde 1843. Em 1849 está cantando em Berlim e depois no Teatro Italiano em Londres. Além de excelente cantor, era compositor e exímio violoncelista, tendo estudado com Gaetano Ciandelli em Lucca. Para o instrumento escreveu obras que até hoje estão no repertório. Dotzauer, o celebre violoncelista e pedagogo, dedicou alguma de suas composições a Labocetta, em reconhecimento ao seu desempenho como camerista.

Chegando ao Brasil em maio de 1852, o tenor canta *La Favorita*, de Donizetti com a Stoltz, *Betty* de Donizetti com a Zecchini, *Semiramide* de Rossini, *Bondelmonte* de Pacini, *I Puritani* de Bellini, entre outras. Labocetta retorna a Europa apenas em outubro de 1853, quando sabemos que está em Paris na condição de agente dos empresários do Teatro Provisório para contratar novos cantores (Fig. 3). Nesse afã, Labocetta trabalha incessantemente para desfazer a repugnância que os artistas demonstravam pelo Rio de Janeiro devido à febre amarela e ao público despreparado a reconhecer o mérito dos artistas. O tenor irá retornar ao Rio em 1854 para nova temporada. Lucio di Lauro, primeiro barítono, não tinha muita expressão na Itália, cantando em teatro de cidades menores, como Casal Monferrato. Pouco se sabe sobre sua trajetória profissional.

Febre amarela e ópera

Além da exigência de uma viagem longa e estafante, as incertezas dos contratos e a ausência profissional nos centros do canto europeu, outra dificuldade para organizar uma companhia lírica na Europa para atuar no Rio de Janeiro era a fama de cidade insalubre.

Figura 3 – Parte do Teatro Provisório pode ser visto no limite direito desta fotografia do Campo de Santana. Castro y Ordonez, 1862.



Fonte: Biblioteca Digital Mundial. Library of Congress³

3 Disponível em <<https://www.wdl.org/pt/item/1605/>>.

As condições sanitárias da cidade e as notícias dos surtos de febre amarela faziam esta tarefa quase impossível. Tentando minimizar os perigos, as autoridades cariocas diziam ser exageradas e acintosamente espalhadas, principalmente na Itália, as notícias sobre o mau estado das condições higiênicas da corte. Entretanto, no período em estudo a presença da febre amarela no Rio de Janeiro era plenamente conhecida na Europa e, particularmente, no meio operístico. Frequentes notícias nos periódicos teatrais comentavam sobre a situação do Rio e os riscos para os que ali aportavam.

Na época, a febre amarela não era um problema único do Rio. New Orleans, San Francisco e Havana eram cidades endêmicas para a doença e as negociações entre empresário e cantores italianos consideravam essa questão no momento da organização das companhias líricas.

Alguns consideravam esse risco inaceitável, como o tenor francês G. B. Montrésor que, em 1851, recusou pagamento substancial para evitar viagem a América (ROSSELI, 1992, p. 145). Um caso interessante, pois esse mesmo tenor atuou intensamente nos Estados Unidos em 1833 e 1839, depois assumiu a direção de cena do Teatro Tacon em Havana, então um dos mais importantes centros líricos da América. Depreende-se que, com as experiências vividas, resolveu não mais arriscar-se à terrível doença. Entretanto, esse parece um caso isolado, pois muitos artistas, mesmo cientes dos perigos da doença, aceitavam os contratos para a América.

A companhia de 1849, mesmo antes de aportar, sofre alguns problemas de saúde que comprometeram as atividades de seus membros. Pela notícia (RIO...1849, p. 59), a companhia chega ao Rio em agosto de 1849, depois de uma viagem não tão longa, segundo o cronista, pois durou menos de 55 dias, saindo de Gênova. Os problemas à bordo foram uma queda de Brunacci, o que postergou sua estreia e impediu a definição de qual ópera inauguraria a temporada, pois dependia de sua recuperação. O bailarino Luigi Gabrielli também apresentara uma “febre terzana”,⁴ da qual, depois de alguns dias no Rio, já se encontrava recuperando e se considerava pronto para os ensaios. As vítimas líricas italianas dessa primeira companhia são Angelo Bruancci, Gerolomo Costa, Carlo Benatti, Calisto Tagliabue, Silvio Picozzi e membros do coro, como Benna, Pozzi e Martinotti.

O primeiro a falecer é Angelo Brunacci. Era um tenor muito requisitado na Itália, tendo participado de diversas estreias. A primeira referência sobre Brunacci é de 1834, quando participa da primeira de *Il Diluvio Universale* de Donizetti, em Nápoles. Comentários sobre ele, ainda no começo da carreira em 1836, indicam um tenor com voz forte e homogênea, o que lhe garantiria uma brilhante carreira (VARIETÁ, 1836, p. 195). No entanto, sua notoriedade ocorre pela participação como primeiro Macduff na estreia de *Macebth* de Verdi em Florença em 1847. Considerando o cuidado que Verdi dispensava, naquele estágio de sua carreira, aos elencos de suas estreias, o nome de Brunacci ganha relevância, ainda que a parte de Macduff não seja de primeira linha nessa ópera. Brunacci cantou nas primeiras apresentações de algumas óperas como *Alessandro Stradela* de Flotow e *Il Giuramento* de Gaetano Rossi. Sua estreia no Rio ocorre com *I Puritani* de Bellini em 22 de agosto de 1849.

Sem aparente relação com o acidente à bordo do navio Andrea Doria, logo que chega, Brunacci fica doente, sem que se possa saber a causa. Tanto é que, em setembro, uma récita de *I Masnadieri* de Verdi tem que ser transferida, sendo substituída por *I Due Foscari* de Verdi. Até o fim da temporada Brunacci cantará, com muito sucesso, na *Lucrezia Borgia* e

4 Em geral, esse termo em italiano era empregado para febres relacionadas com a malária, doença ainda comum em certas partes da Itália da época.

La Straniera. Dedicava-se, também, ao ensino do canto, oferecendo lições em sua casa à rua do Conde nº 13, no segundo andar, conforme manda anunciar nos jornais. Não há maiores informações sobre sua morte, apenas a referência nos jornais que falecera devido à febre amarela, o que foi muito lamentado, provavelmente nos últimos dias de março de 1850, o que coincide com o mês com maior taxa de mortalidade pela febre ao longo da epidemia.

Ainda que segundo baixo, Carlo Benatti circulou em centros importantes na Itália. Em 1847 cantou na apresentação de *Don Sebastiano* de Donzetti no Scala de Milão, no papel de Ben Selin, governador de Fez. No mesmo ano, esteve em Parma com o elenco de *Gemma de Vergy* de Donizetti. Em março de 1849, antes de partir para o Brasil, Bennati participou de um concerto lírico no Teatro Carlo Felice de Gênova em benefício dos imigrantes italianos. A *Gazzetta Musicale di Milano* (NOTIZIE, 1850, p. 94), menciona a praga da febre amarela no Rio e a morte, em poucos dias, de 700 pessoas, entre elas o baixo Bennati e de alguns coristas que “não tinham a devida sobriedade em seu modo de vida”.

Gerolamo Gosta, barítono menos conhecido, cantou em teatros menores na Itália, mas junto a companhias de qualidade que incluía Angelo Brunacci. Poucas são as informações sobre sua morte, mas entende-se que ocorreu entre março e abril de 1850.

Anunciou-se a morte dos pintores Calisto Tagliabue e Silvio Picozzi. Estes tinham se revelado artistas maiores. Causou enorme sucesso a cena pintada para um gabinete gótico em *I Puritani* e, em seguida, revelando-se como primorosos artistas como antes não vistos no Rio ao preparar os cenários do balé *O Lago das Fadas*, nas palavras credenciadas de Araújo Porto Alegre. Um outro pintor da companhia, de sobrenome Sardi, é listado entre os mortos pela febre.

Uma ideia da percepção no meio artístico italiano sobre a epidemia de 1850 no Rio pode ser vista em comentário do periódico *Il Pirata*. De seu correspondente no Rio de Janeiro, recebe e publica um texto que informa ter a febre amarela já atingido 14.000 habitantes, 120 residentes ingleses, 130 marinheiros da mesma nação, e muitos outros marinheiros de outros países, cujo total não se sabe. O flagelo diminui sensivelmente na cidade, mas quase nada nas tripulações. O navio de linha português Vasco da Gama perdeu 150 homens, e o *Constitution*, 100 (RIO..., 1850a, p. 20).

Para os italianos, a febre amarela não era problema local. Houve uma epidemia em Livorno importada de Cadiz em 1804, com 700 mortos e, posteriormente, apenas poucos casos surgidos em pequenos portos em 1856, 1861 e 1864. A raridade da doença no país adicionava aspectos de excepcionalidade e exotismo, ao contrário da malária que, endêmica e causando muitas mortes na Itália do século XIX, foi somente eliminada na primeira metade dos anos 1960

Luigi Gabrielli, um dos bailarinos que Giannini contratara, chega ao Rio em condições deploráveis devido, como referido antes, a uma febre intermitente que o acomete durante a viagem no *Andrea Doria*. Gabrielli era dançarino muito solicitado na Itália, frequentando como primeiro bailarino o Scala de Milão e outros importantes teatros no norte da península e Portugal. Entretanto, não agrada no Rio. Diz-se que não tem vigor nem graça para acompanhar sua parceira, Marietta Baderna (SANCHEZ, 2011, p. 91). Circula a informação, por ele apresentada, de que teria sofrido um ferimento na perna por um mastro durante a viagem, fato que, aparentemente, se confunde com ocorrência similar ao seu colega de companhia, Angelo Brunacci. Não há referências que estivesse acometido pela febre amarela, mas referem que ele parece doente.

Importa notar que José Gabrielli junta-se à companhia de Giannini por causa da situação política na Itália e, certamente, por seu reconhecido ativismo contra os austríacos.

O mesmo ocorre com Antonio Baderna, que vem mais cedo. Gabrielli retorna Europa e é contratado para o Teatro italiano de Lisboa para a temporada de outono e carnaval, após sair ileso de “desastre do Rio de Janeiro” (RECENTI..., 1850, p. 312).

Francesco Spotorno, primeiro tenor, parece ter sido acometido pela febre, mas não há clara informação de que tenha falecido. Teve intensa atividade na Itália, cantando em teatros menores, mas sendo escriturado para uma temporada no Teatro La Fenice de Veneza em novembro de 1817. O segundo tenor Francesco Galbarini também adoece, mas recupera-se. O mesmo ocorre com La Martini, um nome não identificado na lista da companhia, talvez um membro do coro.

Da mesma forma, as notícias indicam que tanto a Baderna como a Edelvira foram acometidas, mas de forma branda. Sabe-se que, no auge da crise, juntamente com a Pretti, elas se retiraram do Rio e foram residir em casas bem afastadas do centro da cidade, longe dos focos da doença.

Com a chegada dos novos integrantes da companhia lírica vindos da Itália ao longo de 1851 e 1852, um novo ciclo de doença e morte atinge o grupo. O pintor e cenógrafo Lorenzo Scarabelloto, nascido em Trieste (e com uma pintura à óleo recentemente – em 2019 – exposta no Museu do Louvre), é um caso notável. Recém chegado ao Rio, provavelmente em novembro de 1851, sucumbe após poucos dias do início dos sintomas. Nascido em Trieste em 1816, era um conhecido pintor teatral na Itália. Sobre sua doença, comentários do Dr. De Simoni em sessão da Academia Imperial de Medicina, descreve o caso clínico, mas logo passa a justificar, de certa forma, o infortúnio ocorrido devido às características do paciente. De Simoni é o mesmo que traduzia libretos e oferecia sonetos às divas. Na sua alocação, relatou que Scarabelloto, segundo fonte segura, tinha um gênero de vida propício à febre amarela ou outras doenças graves similares, como que justificando o infausto adoecimento e morte do cenógrafo. Além de comportamento melancólico e apreensivo, sua profissão, com constante uso de tintas e atuação em locais impróprios, insalubres, era pouco favorável à saúde. Ademais, alimentava-se inadequadamente pela urgência de seu trabalho, comendo apenas laranjas e pão. Na tentativa de entregar seus trabalhos com a pressa que se lhe exigia, não guardava descanso e tinha pouco cuidado consigo mesmo (ANAES..., 1853, p. 100).

A morte de Scarabelloto novamente trás grande apreensão aos membros da companhia lírica. A récita de *Bondelmonte* de Pacini no Teatro São Januário em novembro de 1851 é tensa. A questão de estar ou não aclimatado ao país, isto é, ser estrangeiro, principalmente europeu, parece constituir-se em um risco para a febre, o que não escapa, mesmo que inconscientemente, aos cantores e demais músicos. Esse é momento de apreensão, pois a tomada de decisão, ainda na segurança da cidade de origem na Europa, quanto a aceitar ou não o risco de adoecer, tinha sido um quesito importante antes de assinar o contrato. Agora, veem-se as mortes ocorrerem com frequência e todas elas muito próximas a cada um.

O crítico do *Jornal do Commercio* preocupava-se se a performance da ópera de Pacini seria adequada frente ao desconforto, medo e terror que as mortes vinham causando nos artistas. Entretanto, surpreende-se com a qualidade do espetáculo, mesmo em condições emocionais inadequadas. Aproveita para consolá-los, afirmando que a febre não mais estava endêmica na cidade e que um ou outro caso não é de causar apreensão, principalmente quando este ocorre pelo desleixo e falta de cuidado do acometido. Para ele, Scarabelloto, recém chegado ao Rio, apresentava condições especialíssimas para contrair a doença. Entre os fatores negativos, cita a casa alugada pelo cenógrafo em uma praia, onde fluem os marinhos estrangeiros e frequentam as tabernas que seriam os focos de infecção. As condições de trabalho, como referidas pelo Dr. De Simoni, também são lembradas – sempre lidando

com tintas à óleo, essencialmente danosas à saúde, e em ambientes acanhados e mal arejados como são as salas de pinturas dos teatros do Rio. Todos esses fatores o predispunham para a doença e, quando acometido, a fatalidade não permitiu que “achasse ele os socorros enérgicos e vigilantes da ciência” (FOLHETIM., 1851, p. 1). Entretanto, os empresários não deixam de cuidar de seus contratados nesse momento de desespero e mortes. Talvez motivados pelo infausto acontecimento com Scarabelloto, preparam uma chácara em Andaraí com abundante água e muito bem arejada para receber os artistas. Esperam, entretanto, que não sucumbam ao pânico e ao terror, fato que, certamente, “é mais danoso à saúde que a própria enfermidade” (FOLHETIM..., 1851, p. 1).

Essa mesma visão responsabilizadora transparece na imprensa italiana quando, em julho de 1850, afirmam que alguns dos artistas falecidos deram prova de pouco bom senso ao quererem curar-se de acordo com seus caprichos “...e não respeitando a dieta durante a doença.” Confirma a assertiva com a informação de que muitos artistas foram acometidos, e que muitos desses, seguindo as regras, curaram-se em três ou quatro dias (RIO..., 1850b, p. 52).

Em 1852, o Imperador investe nas notícias sobre a situação na capital. Inicialmente, diz que a doença diminuiu consideravelmente e, depois, o cônsul em Genova informa que a febre amarela desapareceu do Rio, o que deve ter trazido certa segurança aos que pretendiam assinar contratos para as próximas companhias líricas. No Rio, certa tranquilidade reinava com a diminuição dos casos, ainda que a doença se fizesse presente. Nesse ambiente menos inseguro, se comparado a 1850, os jornais noticiam certas frivolidades na vida social das companhias líricas. Alguns dos artistas preferem morar nos entornos da cidade, como Boa Vista, e as visitas frequentes terminam em interessantes concertos. Neles participam os cantores Tronconi, Labocetta, Zecchini e o flautista Scaramella que a todos comove com uma exemplar execução de uma fantasia para flauta sobre motivos da *Lucrezia Borgia*. Gioavanni Scaramella, que tinha estudado no Conservatório de Nápoles, tinha sido contratado como professor do instrumento para o Conservatório Imperial em 1852, por suas qualidades superiores, não sem a desaprovação de parte da imprensa, que preferia nomes nacionais, como os de Motta e Cruz Lima para ocupar tal lugar. Se não acometido na epidemia de 1850, Scaramella morre, aos 33 anos, em 17 de março de 1857, vítima de febre amarela.

A febre, entretanto, continua sua presença na cidade e fazendo vítimas na comunidade lírica. O tenor Giovanni Basadonna falece em 30 de maio de 1852. Alguns dias antes ele teria saído de um sarau noturno na casa do Ministro da Fazenda e no dia seguinte surgiram os sintomas de um resfriado. O quadro clínico foi se agravando, com sinais típicos da febre amarela. Mesmo sobe os desvelados cuidados do Dr. Meirelles, o cantor veio a falecer. Basadonna não chega a debutar, pois morre antes que possa subir ao palco. Com a morte do tenor, sua sobrinha, a soprano comprimário Catharina Serine, desfaz seu contrato, com vistas a sair do Brasil. O fato parece não se consumar, pois em final de agosto de 1852 sabe-se de um longo e violento desentendimento entre a Stoltz e Serine sobre a encenação da *Norma* de Bellini, comprovando que ela continuava no Rio.

Basadonna nasceu em Nápoles em 1806, tendo extensa e importante carreira na Itália, participando de várias primeiras execuções de óperas de Donizetti, como *Fausta* e *Roberto Devereux*, sendo esta última escrita expressamente para sua voz. Dotado de uma técnica perfeita e timbre refinado, teve exitosa e extensa carreira em vários teatros italianos, particularmente o San Carlo de Nápoles, no qual interagiu com o grande tenor Nourit. Já em período de decadência, Nourit invejava tanto a voz de Basadonna que isto, segundo consta, induziu ao seu suicídio. Em 1841 sofre de uma doença na laringe, o que lhe limita

a atuação. Oferecem-lhe uma carreira de professor de canto em Bruxelas, o que não aceita, preferido continuar a cantar com extremo esforço. Ao fim, sem poder continuar, aceita uma ocupação de professor de canto em Viena, cidade que deixa com os acontecimentos revolucionários de 1848, retornando a Itália (BASADONNA, 2020). Entretanto, os ventos revolucionários também atingiam a Itália e pela instável e conflitante situação política em seu país, termina por aceitar a contratação para o Rio de Janeiro onde, em realidade, pretendia fixar-se como professor de canto.

Quase em seguida, o baixo profundo Bianchi di Mazzeletti é acometido pela febre e falece em 3 de junho de 1852, sendo sepultado no cemitério da Ponta do Caju. Mazzeletti tinha chegado em 6 abril do mesmo ano, junto com Basadonna, e preparava-se para cantar no elenco da *La Favorita* de Donizetti, com a estrela Rosine Stoltz. O cantor recebeu todos os cuidados de uma vizinha de sua casa, que lhe ofereceu criados e escravos para lhe atender, assim como apoio material. Uma extensa nota em *O Álbum Semanal*, chora intensamente as duas perdas. Adicionalmente, comenta a coincidência de que a maior parte das vítimas da febre tem sido italianos. Um detalhe, entretanto, vai mais longe e chama a atenção – todos os que tem cabelos loiros são mais “fáceis de sucumbir” (CHRONICA..., 1852, p. 129). Citam os nomes dos mortos nesta condição e, para convencimento, referem os artistas italianos de cabelos negros que, tomados pela febre, obtiveram plena recuperação. Reconhecem a puerilidade do comentário, mas pedem que a classe médica atenda para o detalhe identificado.

Logo após a morte de Mazzeletti, o cônsul brasileiro em Genova, Ernesto Antonio de Souza Leconte, sabendo da situação penosa da esposa e cinco filhos do cantor, imediatamente providencia junto ao governo brasileiro algum tipo de compensação à família desamparada. No intuito de ajudar, o empresário da companhia no Rio, à pedido dos colegas de Mazzeletti, organiza uma récita em benefício da família do cantor, o que ocorre somente em 12 de dezembro de 1853. Rosine Stoltz ressentida da morte de Bassadonna e Mazzeletti e pensa em cindir o contrato e refugiar-se da doença na Europa, medida que não é concretizada. Outros membros das companhias são cometidos, ainda que de forma menos grave e se recuperam. Informações não confirmadas indicam que a prima dona Giuseppina Zecchini teria adoecido das formas brandas da doença, além dos cantores do coro Giovanni dal Sarto e Luigi Cantarelli.

Em 1853, a febre amarela retorna, mesmo que de forma mesmo intensa. Ainda que continuassem a aparecer casos, uma nova epidemia de proporções tão catastróficas como essa em 1850, só irá ocorrer em 1873 e 1876, causando, respectivamente, 3.659 e 3.476 óbitos em uma população de cerca de 270 mil habitantes (BENCHIMOL, 2001, p. 30). Considerando a qualidade dos artistas atingidos e sua quantidade, pode-se dizer que a grande epidemia de 1850, e suas repercussões posteriores, causaram sérios danos humanos às companhias líricas italianas, confirmando o critério de risco considerado pelos participantes quando de sua discussão contratual na Europa. À época, a febre amarela não se limitava ao Rio, apresentando-se em cidades ao longo do litoral brasileiro e em algumas cidades do interior. Assim, uma relação similar a do Rio, entre cantores italianos e febre amarela, terminava por ocorrer em companhias de ópera que serviam outras cidades endêmicas. Esse é o caso de Manaus, Belém, São Luiz e Recife. De fato, essas cidades constituíam-se em um circuito algo separado daquele do Rio, que incluía mais comumente as cidades em direção ao sul do Brasil (São Paulo, Porto Alegre e Pelotas, além de Montevidéu no Uruguai, Buenos Aires e Rosario na Argentina). Ocasionalmente, alguns artistas das companhias sediadas no Rio viajavam pelo circuito norte, como Marietta Baderna e Ida Edelvira, que estiveram

em Recife. Giannini apresentou-se no Teatro Santa Isabel com, praticamente, quase todo o elenco da companhia de 1851.

A febre amarela também não poupava essas companhias do circuito norte, por certo. Um dos casos mais evidentes foi o acometimento de membros do grupo liderados por empresário Giuseppe Marinangeli que atuou em São Luiz em 1858 e 1859. Quando terminada a estação, dirigindo-se ao próximo compromisso na cidade do Recife, sua companhia está desfalcada pela doença de vários participantes, obrigando o empresário a buscar substitutos na Europa.

A prima dona Margarida Pinelly Sachero retarda sua chegada ao Recife, pois ainda se recuperava da grave enfermidade em São Luiz. Seu, esposo, o primeiro tenor, Melchior Sachero, faleceu vítima da febre em abril de 1859. Fato notável foi o gesto de grandeza da Sra. Sachero, após a morte do marido, ao dar alforria a uma criada escrava que tinha se desvelado em cuidados ao tenor durante sua moléstia (O QUE..., 1859, p. 8). Entretanto, chama a atenção que algum inconveniente jurídico ocorre posteriormente, quando a polícia do Recife oficia o cônsul de Genova para que não autorize a saída da Sra. Sachero antes que várias questões sobre o inventário do marido sejam devidamente explicadas, o que, de fato, ocorre (INTERIOR..., 1859, p. 1).

Eventos adversos por doenças eram, então, uma constante. Em final de janeiro de 1856, a companhia organizada por Jose Maria Ramonda escriturada para São Luiz no Maranhão chega ao Recife para uma temporada inicial no Teatro Santa Isabel. Antes da estreia, morrem três dos seus cantores sem que se possa identificar a causa, mas provavelmente por alguma doença infecciosa. Entre eles, o baixo profundo Frederico Gallo-Tomba e o tenor Domenico Conti. A récita inaugural de *Gemma de Vergy* de Donizetti teve seu primeiro ato eliminado assim como trechos do quarto ato, pela ausência de um baixo profundo que assumisse, na ópera, o personagem Guido, essencial para o primeiro ato (A CARTEIRA, 1856, p. 1).

Andiam in Mérica

Pergunta-se, considerando-se o quadro descrito para o Rio de Janeiro em torno de 1850, como esses artistas, de mais variada capacidade artística, aceitavam vir àquela cidade? Algumas possíveis razões podem ser discutidas. Inicialmente, o pouco conhecimento científico sobre a febre amarela existente na época pode ser um fator. Mesmo sabendo-se que se tratava de uma doença grave, contraditoriamente, a pouca informação sobre o que causava a doença e como ela era transmitida, fazia com que o viajante subestimasse o risco à doença. Essa atitude de minimizar o risco aparentemente não se devia a pouca informação. A imprensa e o meio teatral italiano conheciam o problema que significava a febre amarela nas Américas e Caribe e frequentemente faziam advertências, diretas ou indiretas.

Esses alertas surgem com clareza nos periódicos ligados à área do teatro lírico. Quando a agência Bonola, de Milão, contrata várias bailarinas e bailarinos, como solicitado por Dionísio Vega, um dos jornais comenta sobre os que aceitam viajar, que eles “belos ou feios, bons ou maus, todos tem a coragem de um leão!” (UM..., 1851a, p. 596). Em outro momento, na tentativa de alertar a comunidade artística, ao anunciar a chegada em Milão dos representantes do Teatro São Pedro de Alcântara em busca de artistas, um outro jornal observa: *O voi che sfidate la febbre gialla – Sperate!*⁵ Da mesma forma, outros periódicos

5 Ó vós que desafiáis a febre amarela, rezai! (UN..., 1851, p. 304)

constantemente noticiavam situação da febre amarela nas Américas, atestando a importância que se dava, na Itália, a esse problema. Basta ver as extensas informações sanitárias incluídas em um jornal como o *Il Diavoletto*. Para o volume de 1859, por exemplo, ele inclui cerca de 20 notas referentes a esse assunto (*IL DIAVOLETTO*, 1859).

Outro aspecto era a possibilidade de receber valores elevados, pelo menos para os artistas de primeira linha, como as *prima donas*. Mesmo proporcionalmente menores, os comprimários, os coristas e os técnicos que aceitavam incorporar-se às companhias recebiam salários que jamais poderiam obter na Itália nas melhores das condições. Nesse sentido, os jornais da área, na Itália, reclamavam vivamente da intenção de se pagar, como oferecia Giannini, 250 francos por mês aos artistas secundários, o que seria um valor muito baixo. De fato, na temporada de 1852, o valor mensal para o corista Francesco Gumirato era de 280 franco mensais, sensivelmente inferior ao que recebia a *prima dona* Rosine Soltz. Para efeitos de comparação, informações de John Rosselli nos indicam que a *prima dona* Giuseppina Zecchini recebia a quantia de 528 francos mensais na temporada 1850-1851 no Teatro San Carlo de Nápoles (ROSELLI, 1992, p. 136). Essa mesma cantora, no mesmo ano e contratada para o Rio de Janeiro, se a conversão estiver adequada, recebia 4.300 francos por mês, uma quantia mais de oito vezes superior ao seu ganho mensal na Itália em um teatro de primeira linha. Na moeda do império, o salário anual da cantora correspondia a 18.060\$000 (18 contos e sessenta mil reis). Na tentativa de contextualizar valores, um livro custava cerca de 1\$000 (hum mil réis) e uma revista, \$80 (80 réis). Partituras não eram tão baratas, uma ária de ópera podia custar 1\$200 (hum mil e duzentos réis). Um piano razoável poderia chegar a 660\$000 (seiscentos e sessenta mil réis). O pagamento mensal de um músico local para a orquestra da temporada lírica de José Maria Ramonda no Teatro de São Luiz era de 40\$000 (quarenta mil réis) para um primeiro violino e 25\$000 para um timpanista – uma diferença importante se compararmos com o valor médio de um corista trazido da Itália, que recebia em torno de 50\$000 (cinquenta mil réis) mensais.

Em se tratando de uma estrela da companhia, os valores poderiam ser estratosféricos. Rosine Stoltz, a *prima dona* em 1852, recebia cerca de 7.000 francos por mês, além de muitas facilidades em sua vida carioca. Mesmo sendo informação de um intrigante inimigo dessa *prima dona*, e, portanto, alguma cautela é necessária, reclamava ele que a soprano ganhava em um mês o que um conselheiro do estado recebia em um ano. Mais que isto, o salário mensal desse conselheiro, de 200\$000 (duzentos mil réis), era menor que o ganho mensal das artistas mais secundárias da companhia lírica. De fato, os ganhos dos cantores líricos nos grandes centros de ópera das Américas, como Havana, New Orleans, Lima, Cidade do México, Buenos Aires e o Rio de Janeiro, eram extremamente atraentes, particularmente para os de maior fama. Ademais, a possibilidade de engrenar mais de uma praça de trabalho, isto é, atrelar-se a um dos ciclos sul ou norte era outro atrativo poderoso. Assim, uma temporada no Rio poderia significar, novas temporadas em São Paulo, Porto Alegre, Pelotas, Montevideo, Buenos Aires e Rosario.

Fora o palco, havia também a possibilidade de concertos privados e, o que não era raro, participar da parte musical das cerimônias eclesásticas, o que rendia ganhos extras. Assim, singrar o Atlântico, com todos os seus riscos e desconfortos, era uma boa opção do ponto de vista financeiro. Esse aspecto era tão prevalente entre artistas italianos do período que mesmo Puccini, já na segunda metade do século XIX, estava ciente dessa condição de ganhos superlativos. Durante a produção de *Le Villi*, Puccini estava acossado por seu credor em Lucca, que lhe emprestara dinheiro para sustentar-se durante seus estudos em Milão. Giacomo escreve a seu irmão Michele, então tentando viver na Argentina como professor

de canto, perguntando se não haveria também um lugar para ele trabalhar nesse país, pois estava cansado da eterna luta contra a pobreza (CARNER, 1974, p. 55). Assim, a América como ideário do ganho excepcional para os artistas líricos italianos era algo verdadeiro e recorrente ao longo do século XIX. Oportunamente, convém mencionar que Michele Puccini, morre de febre amarela no Rio em 1891.

Por último, a situação política da Itália no período pós 1848 era instável e repressiva, com forte desconforto social, em particular para os ativistas que participaram dos eventos da primeira guerra de independência entre 1848 e 1849. Nesse contexto, muitos dos que viajavam ao Rio, vinham por absoluta necessidade de se livrar de uma eventual prisão, e outros para interromper uma vida de dificuldades e de realização pessoal em seu país. Em 1849, após alguns ganhos na tentativa de unificação, funda-se a República de Roma. Entretanto, em pouco tempo essa conquista se desfaz com a chegada das tropas francesas de Napoleão III e a tomada de Gaeta pelos espanhóis. O ambiente é de desânimo. Garibaldi se refugia em San Marino. Milão, a Lombardia e o Veneto continuavam no domínio dos austríacos sob o comando civil e militar do Marechal Radetsky.

As temporadas do Rio representavam uma liberação de tudo isto e, potencialmente, o cálculo de risco que faziam resultava em uma decisão positiva, quase sem restrições, para empreender a longa viagem. Certamente, a constância da contratação das companhias, tanto do ponto de vista temporal como espacial, e a presença de alguns nomes com experiência prévia no Rio de Janeiro, que serviam como balizadores, contribuíram para a tomada de decisão dos novos escolhidos. Nesse sentido, vários artistas retornavam ao Rio, como é o caso de Giuseppina Zecchini, Fellipe Tati, Luiz Walter e Cayo Eckerlin, o que poderia auxiliar e afiançar a decisão de um candidato hesitante em empreender a viagem. Rosine Stoltz, por exemplo, quando convidada a retornar ao Rio, depois de 1853, não hesitou em aceitar. Entretanto, solicitou tal número de exigências que extrapolaram qualquer possibilidade de aceitação por parte do empresário. Aí se incluía casa de muitos cômodos e alimentação paga, um número expressivo de criados e carruagens com parelhas de cavalos, fora o salário astronômico para a época. Aparentemente, o pedido exorbitante não se deveu à tentativa de induzir uma recusa do empresário por receio de contrair a febre amarela. Pode ter sido real.

A melhoria considerável do transporte marítimo, que tornou a viagem transatlântica mais confortável, rápida e segura com os navios de casco metálico, foi fator decisivo para facilitar o enfrentamento da longa viagem. Importantes nomes da música italiana que estiveram na América, por um ou outro motivo, podem ter servido, também, como uma referência decisiva para aqueles artistas que necessitavam tomar a decisão de aceitar o desafio.

Sabia-se que Lauro Rossi passou oito anos no México e Havana em uma carreira com muito sucesso. Após seu retorno, em 1850, era nada menos que o diretor do Conservatório Real de Milão. O afamado Giovanni Bottesini, conhecido como eminente contrabaixista, e o não menos famoso regente e violinista Luigi Arditi, não resistiram às ofertas financeiras e, em 1846, viajaram para Havana, onde atuaram por três anos em temporadas líricas, outro local sabidamente problemático por ser endêmico para a febre amarela durante os meses de verão. Sabidamente, o empresário, Don Francisco Marty e Torrens, nesses meses de risco, levava sua trupe para New York e Boston, onde obtinham enorme sucesso financeiro e artístico (PRESTON, 2001, p. 131). Convém recordar que nessa época, se a febre amarela não afligia New York, surtos de cólera eram problema constante. Antes de partir, um vistoso anúncio de página inteira publicado em jornal comenta sobre as vicissitudes e o empreendedorismo inclusas na construção da companhia liderada por Arditi e Bottesini.

Chama a atenção que as dificuldades da travessia não são relegadas a segundo plano. Em um trecho do longo texto reconhecem que as contratações artísticas para os países transatlânticos necessitavam esforço especial, entre os quais se incluía a necessidade de “... encorajar os relutantes, eliminar a visão romântica sobre o esperado *Eldorado*, destruir os preconceitos, aplainar muitas objeções e fazer frente a inúmeros imprevistos” (PROSPETTO..., 1846, p. 45).

Com todos os riscos, dificuldades e desconfortos, o fato é que o Rio de Janeiro, e todo o circuito das Américas e Caribe, foi muito bem servido por uma variedade de artistas italianos ao longo do século XIX.

Sobre o Brasil, concluímos que, nessa árdua tarefa de trazer sua arte a um país longínquo e exótico, alguns desses destemidos artistas deixaram aqui sua vida por doenças tropicais, particularmente a temida febre amarela, mas, antes de tudo, eles todos foram responsáveis por trazer e expor um modelo de arte que serviu de inspiração para que se construísse um ambiente musical mais qualificado e estruturado.

Mais que isso, muitos deles fixaram-se nas terras do Brasil como professores, reproduzindo sua arte para as gerações futuras, contribuindo para a formação dos músicos locais que assumiriam o compromisso de estabelecer solidamente o que hoje conhecemos como a arte nacional em música, por mais complexo que uma definição dessa arte possa ser em um país de formação tão híbrida como o nosso.

Referências

- A CARTEIRA. *Diário de Pernambuco*, n. 56, p. 111 de fevereiro de 1856.
- ANAEAS BRASILIENSES DE MEDICINA, *Seção Geral de 30 de outubro de 1851 da Academia Imperial de Medicina*, n 5, fevereiro de 1853, p. 100.
- BASADONNA, Giovane. Treccani. *Dizionario Biografico degli Italiani*, 2020. Disponível em: <http://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-basadonna_res-693ad2a9-87e7-11dc-8e9d-0016357eee51_%28Dizionario-Biografico%29/>.
- BENCHIMOL, Jaime Lary. *Febre amarela: a doença e a vacina, uma história inacabada* [online]. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2001. 470 p.
- BENEVIDES, Francisco da Fonseca. *O Real Theatro de S. Carlos de Lisboa desde a sua fundação em 1793 até à actualidade: estudo histórico*. Lisboa: Typ. Castro Irmão, 1883, 446 p.
- BRASIL. *Guia de Vigilância em Saúde*. Ministério da Saúde. Volume único. Brasília, 2019.
- CARNER, Mosco. *Puccini*. 2ª ed. Old Woking, Surrey: Duckworth, 1974, 520 p.
- CETRANGOLO, Anibal, E. *Ópera, barcos y banderas: el melodrama y la migración en Argentina (1880-1920)*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2015, 344 p.
- CHRONICA. O Album Semanal. *A Semana*, n. 30, p. 129, 6 de junho de 1852.
- DIÁRIO do Rio. *Diário do Rio de Janeiro*, p. 3, 18 de junho de 1849.
- FANO, Marco. *Il Rio de la Plata e la guerra del Paraguay negli archivi italiani*. v. 1. Marco Fano, 2016, 638 p.
- FOLHETIM do Jornal do Commercio. *Jornal do Commercio*. n. 309, p. 1, 10 de novembro de 1851.
- FRANCO, Odair. *História da Febre Amarela no Brasil*. Ministério da Saúde. DNER. Rio de Janeiro, 1969.
- GANDINI, Alessandro; VALDRIGHI, Luigi Francesco. *Cronistoria dei Teatro di Modena da 1539 al 1871*. Modena: Tipographia Sociale, 1873.
- GUIMARÃES Jr, Luiz. A. *Carlos Gomes: Perfil biographico*. Rio de Janeiro: Typ. Perseverança, 1870.
- IL DIAVOLETTTO. ano XII, 1859.
- INTERIOR. *Correio da Tarde*. Rio de janeiro, n. 175, p. 1, 2 de agosto de 1859.
- KUTSCH, Karl-Josef; RIEMENS, Leo. *Großes Sänglerlexikon*, Volume 4. 4th ed. enlarged and revised. De Gruyter, 2003.
- LANGE, Francisco Kurt. Os primeiros suministros musicais do Brasil para o Rio de Prata. A

- reciprocidade musical entre o Brasil e o Prata. A música nas ações bélicas. De 1750 até 1855, aproximadamente). *Revista de História-USC*, v. 56, n. 112, p. 381-417, 1977.
- LISBONA. *Il Pirata*. n. 20, p. 240, 25 de janeiro de 1851.
- NOTIZIE-Rio de Janeiro *Gazzetta Musicale di Milano*. n. 22, p. 94, 2 de junho de 1850.
- O QUE se passa em casa. *Jornal do Recife*. n. 25, p. 8, 18 de junho de 1859.
- PRESTON, Katherine K. *Opera in the road*. Chicago: University of Illinois Press, 2001. 479 p.
- PROSPETTO. *Il Pirata*. n. 11, p. 45, 7 de agosto de 1846.
- RECENTI scritture. *La Fama*. n. 78, p. 312, 7 de outubro de 1850.
- RIO de Janeiro. *Il Pirata*, p. 59, 15 de outubro de 1849.
- RIO de Janeiro. *Il Pirata*, n. 5, p. 20, 17 de julho de 1850a.
- RIO de Janeiro. *Il Pirata*. n. 8, p. 52, 27 de julho de 1850b.
- ROSSELLI, John. *Singers of Italian opera – the history of a profession*. New York: Cambridge University Press, 1992. 272 p.
- SALGADO, Susana. *The Teatro Solís, 150 years of opera, concert and ballet in Montevideo*. Middletow: Wesleyan University Press, 2003.
- SANCHEZ, Vera Maria Aragão de Souza. A Bailarina - memória da construção discursiva de um mito na imprensa do século XIX. Tese (Doutorado em Memória Social) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2011
- TEATRI. *Il Pirata*. n. 316, p. 128, 26 de janeiro de 1850
- THEATRO de São Pedro de Alcântara. *Diário do Rio de Janeiro*, p. 2, 27 junho 1849.
- UN puó di tutto. *Il Pirata*. n. 99, p. 596, 11 de junho de 1851a.
- UN puó di tutto. *Il Pirata*. n. 76, p. 304, 22 de março de 1851b.
- VASCONCELOS, Pedro Fernando da Costa. Febre amarela. *Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical*. v. 36, n. 2, p 275-293, 2003.
- WOLKOWICZ, Vera. Adaptaciones y significaciones de la ópera italiana al contexto particular de Buenos Aires a fines del período rosista (1848-1851), (Trabajo Final) Cátedra Música Latinoamericana y Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2009. 74 p.