

A estreia de Verdi no continente americano: reminiscências da *première* de *Ernani* no Brasil em 1846

The debut of Verdi in the American continent; reminiscences of *Ernani's* *première* in Brazil, 1846



Márcio Páscoa¹

Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, Amazonas, Brasil
mpascoa@uea.edu.br

Resumo: Em 1845, o tenor e empresário Giuseppe Marinangeli (c.1818-1876) retornava ao Brasil ao lado de alguns artistas líricos, dentre eles a sua jovem esposa, a soprano Marietta Marinangeli. Com eles viriam novidades líricas para palcos brasileiros, incluindo a estreia de *Ernani* e, conseqüentemente, de Verdi no continente americano. Essa *première* se deu em Recife e foi repetida no Rio de Janeiro. O texto recupera registros sobre tais apresentações e busca contextualizar aquele momento, tanto pelos acontecimentos como pelos personagens.

Palavras-chave: Verdi; Ernani; Ópera no Brasil; Marinangeli.

Abstract In 1845, tenor and impresario Giuseppe Marinangeli (c.1818-1876) returned to Brasil besides some lyric artists, among them his young wife, the soprano Marietta Marinangeli. They brought lyric novelties to brazilian theaters, including the debut of *Ernani* and therefore the Verdi debut in the American continent. This opera was premiered in Recife and was repeated in Rio de Janeiro. This text recovers press records about such performances and explores the context at that moment, by events and characters.

Keywords: Verdi; Ernani; Opera in Brasil; Marinangeli.

¹ Doutor em Ciências Musicais pela Universidade de Coimbra. Professor da Universidade do Estado do Amazonas. Membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes (PPGLA-UEA). Coordenador do Laboratório de Musicologia e História Cultural da UEA. Investigador da Universidade Nova de Lisboa, no Centro de Estudos em Estética e Sociologia Musical (CESEM) e membro do Conselho Científico do Núcleo Caravelas de Estudos Luso-Brasileiros da mesma instituição. É um dos coeditores da História Temática da Música em Portugal e no Brasil.

Submetido em: 19 de junho de 2020

Aceito em: 21 de outubro de 2020

Introdução

Até 1846, era pouco ou quase nada o que se sabia ou se ouvia de Verdi no Brasil. Nenhuma de suas seis óperas já estreadas haviam chegado ao continente americano. As primeiras notícias circulantes pelo Brasil, a despeito dos grandes sucessos na Itália, viriam com a transferência de Verdi a Paris², as estreias de suas óperas em Barcelona³ e, sobretudo em Lisboa, onde a criação de *Ernani* no Teatro São Carlos mereceu espaço na crônica enviada ao Rio de Janeiro⁴, com ecos ao longo dos meses.⁵

As poucas temporadas líricas do Brasil oitocentista até então, assistidas no Rio de Janeiro, Recife e Salvador, tinham privilegiado óperas de Donizetti e Bellini. Mas, já em 1843, anunciava-se na Rua do Ourives, nº 53, no Rio de Janeiro, a venda de partituras de novas óperas, dentre as quais, *Nabucodonosor* de Verdi, num “sortimento de música a mais moderna”⁶. O anúncio, repetido pelos anos seguintes, se referia às edições mais recentes dos compositores italianos em atividade.

Ainda assim, a primeira vez que se publicou no Rio de Janeiro o programa de um concerto em que surge algo de Verdi foi no início de 1846. Aconteceu durante a função teatral em benefício do artista Edmond, no Teatro São Januário, palco de repertório francês. A soprano Clara (Chiara) Delmastro tomou parte em dois números e para um deles anunciava uma Cavatina de *Ernani*, “*musique nouvelle du maestro Verdi, chantée pour Mme Delmastro*”.⁷ Ela repetiria o número no espetáculo em benefício de Augusta Candiani em 1º de março do mesmo ano, no Teatro São Pedro de Alcântara.⁸

2 Sentinela da Monarquia (RJ), 3 de setembro de 1845.

3 Publicador Maranhense (MA), 4 de março de 1846.

4 Jornal do Commercio (RJ), 20 de fevereiro de 1845.

5 Diário do Rio de Janeiro (RJ), 5 de maio de 1845.

6 Jornal do Commercio (RJ) 18 de setembro de 1843. Ao lado da obra do “mestre Verdi” como dizia o anúncio, estavam na mesma condição de música moderna: Norma, de Bellini; Il bravo, La vestale e Elena di Feltro, de Mercadante; Lucrezia Borgia, Gemma di Vergy, Parisina, Adelia e La Favorita, de Donizetti; Saffo de Pacini; Corrado di Altamura, de F. Ricci; Il templário, de Nicolai, dentre outras não nominadas.

7 Jornal do Commercio (RJ), 25 de janeiro e 7 de fevereiro de 1846.

8 Jornal do Commercio (RJ), 1º de março de 1846.

Delmastro, que viera de temporadas em Gênova e Lisboa para se estabelecer no Rio, dividia com sua colega Candiani as paixões do público frequentador do Teatro São Pedro de Alcântara. A disputa entre Candianistas e Delmastristas se estabeleceu já na primeira temporada lírica do período romântico, em 1844. O escritor Joaquim Manuel de Macedo (1820-1882) transportou a atmosfera da contenda para seu romance *O moço loiro*, dizendo que “o Rio de Janeiro em peso se acha extremado! [...] Deves pertencer a esquerda ou a direita do teatro” e quem já tinha sua escolha, alertava: “recebe o conselho de um amigo, que não quer ver manchada a tua reputação, nada de sentar-te na direita... nada de Candiani... escuta: a Delmastro tem por si o prestígio da ciência e o voto dos peritos” (MACÊDO, 1845, p. 13-14).⁹

Entretanto, nem Delmastro, nem Candiani estrearam Verdi no Brasil e nem mesmo o Rio de Janeiro foi o palco deste privilégio. Em 31 de maio de 1845, após dois meses de viagem,¹⁰ o tenor Giuseppe Marinangeli chegava ao Recife e, pouco mais de um mês depois, anunciava os respectivos valores das assinaturas de sua temporada lírica, prevista inicialmente para 24 récitas, e que “cada espetáculo constará da representação de uma das melhores partituras dos mais insignes compositores, ou do que mais interessante houver nas diversas óperas que o diretor possui, de Rossini, Mercadante, Donizetti, Bellini, Verdi!”¹¹.

2. A estreia da “chefe d’obra do moderno compositor Giuseppe Verdi”

Marinangeli não necessitou trazer tudo de fora para a temporada que organizou, como se pode de início pensar. Nos primeiros anúncios informava que “a orquestra será composta dos melhores

⁹ Macedo completa a narrativa transcrita acima com os predicados da Delmastro: “A Delmastro é doce e bela, melodiosa e engraçada: sua voz subjuga, arrebatada, amortece, vivifica, encanta, enfeitiça, derrota, fere e mata quem a ouve!...sua voz cabe no coração e de lá toma parte no sangue da vida! E sobretudo professora incontestável... professora até a ponta dos cabelos, advinha os pensamentos de Donizetti, corrige-lhe os erros, adoça-lhe as rudezas e diviniza-lhe as harmonias! Sabe música... muita música... toda a música!”

¹⁰ Diário Novo (PE), 31 de maio de 1845.

¹¹ Diário de Pernambuco (PE), 27 de junho de 1845.

professores e dirigida pelo Sr. Grosdidier".¹² Este músico havia chegado em meados de 1844 ao Recife, tendo sido contratado para regente da orquestra do Teatro Público¹³, precedido de experiências por orquestras de Paris e Nova Orleães, conforme se anunciava ao oferecer aulas particulares de violoncelo, contrabaixo e flauta.¹⁴ Como ele, Recife já possuía músicos em quantidade para formar um grupo orquestral e juntos já haviam trabalhado recentemente na temporada lírica italiana inaugural da capital pernambucana, acontecida por iniciativa do baixo Giuseppe Galletti, proveniente do Rio, onde fôra diretor da temporada de 1844 no Theatro São Pedro de Alcântara.

Marinangeli ainda aproveitou a presença no Recife do barítono João Toselli, que também serviu à companhia de Galletti¹⁵ e já vivia em Pernambuco desde, ao menos, junho de 1844, quando cantou no Teatro Público em espetáculo com orquestra conduzida por Grosdidier.¹⁶ Toselli apareceu no Brasil, inicialmente no Rio de Janeiro, em 1842, dando concertos em um instrumento que dizia ter inventado, o *panharmonicon*, que foi muito apreciado pelo público carioca.¹⁷ Ainda nesse ano passou também a se apresentar como cantor¹⁸, devendo ter partido no segundo semestre de 1843, quando se anunciou espetáculo em seu benefício no Teatro Santa Theresa, em Niterói.¹⁹ Antes de chegar a Pernambuco, ele ainda se apresentou em Salvador, no primeiro semestre de 1844.²⁰

O navio em que chegou Marinangeli, proveniente de Gênova, trazia 14 passageiros, dos quais apenas 4 eram italianos.²¹ Vieram com o tenor, uma soprano e dois baixos. Fica deduzido que, além de barítono, orquestra e regente, também deve ter contratado no Recife: costureiro, ponto, cenógrafo, coristas e eventuais

12 Idem.

13 Diário Novo (PE), 13 de julho de 1844.

14 Diário Novo (PE), 12 de agosto de 1844.

15 Diário de Pernambuco, 8 de janeiro de 1845.

16 Diário de Pernambuco (PE), 12 de junho de 1844.

17 Jornal do Commercio (RJ), 29 de abril de 1842.

18 Jornal do Commercio (RJ), 17 de dezembro de 1842.

19 Correio Oficial da Província do Rio de Janeiro (RJ), 2 de outubro de 1843.

20 Correio Mercantil (BA), 13 de Fevereiro de 1844.

21 Diário Novo (PE), 31 de maio de 1845.

comprimários, ou que os tenha trazido de alguma capital próxima. O conjunto de anúncios da temporada, entretanto, insinua que o vestuário e as partituras foram trazidos de fora.

Mas afinal, o próprio Marinangeli também já residira no Recife e foi por isso que sua primeira companhia lírica se destinou à capital de Pernambuco. Nascido em 1818, ou talvez nos últimos meses de 1817,²² ele era chamado de romano em listas de embarque de navios de passageiros²³. Foi certamente em Roma que obteve formação, pois cantou por três anos seguidos, entre 1833 e 1835, nos oratórios montados pelo Ospizio de San Michele.²⁴ Ele foi quase certamente um aluno interno desta secular instituição benemerente para meninos vulneráveis pela pobreza, pois nos libretos dos oratórios que cantou sempre se lê que tais obras eram *"da eseguirsi dagli alunni della scuola di canto dell'ospizio apostólico di San Michele"*²⁵. Ele deve ter saído de lá em 1836, mesmo ano em que foi admitido como membro da Congregazione ed Accademia di Santa Cecilia, em Roma, precisamente em 12 de abril.²⁶ Neste mesmo registro, consta que morava em Havana, mas não deve ter se demorado ali.

Em julho de 1838, Marinangeli já cantava com alguma regularidade no Teatro São João, em Salvador, onde chegou a ser anunciado como "1º cantor do teatro público desta cidade [Salvador]".²⁷ Mas antes do fim de setembro daquele ano, o tenor comunicou sua partida repentina para Montevidéu, provavelmente atraído por alguma oportunidade profissional.²⁸ Cerca de um ano depois já se encontrava cantando em teatros do Rio de Janeiro e de Niterói, integrado a grupos artísticos da Corte.²⁹ Apesar de boas críticas, partiu outra vez. Após o benefício dado em Niterói no final de fevereiro de 1840,³⁰ embarcou para Gênova em 9 de março. Retornaria

22 Le Constitutionnel (FR), 17 de outubro de 1876.

23 O Despertador (RJ), 10 de março de 1840; Diário do Rio de Janeiro (RJ), 4 de maio de 1846.

24 Lista dos libretos com o nome de Marinangeli encontra-se nas referências.

25 A frase em italiano corresponde a "Para ser executado pelos alunos da escola de canto da hospedaria apostólica da São Miguel"

26 Catalogo...[1842], p. 36.

27 Correio Mercantil (BA) 14 de setembro de 1838.

28 Correio Mercantil (BA), 27 de setembro de 1838.

29 Diário do Rio de Janeiro (RJ), 22 de outubro de 1839.

30 O Despertador (RJ), 28 de fevereiro de 1840.

ao Brasil um ano mais tarde, sem que se saiba exatamente o que esteve a fazer neste meio tempo ou porque teria deixado o país. A primeira escala na costa brasileira era Recife, onde o navio se demoraria à espera de descarregar. Pelo que ele mesmo conta, aproveitou a ocasião para fazer concerto em casa de particulares e surgiu um convite para ficar, tendo em vista a construção do novo teatro público, que viria a ser o Santa Isabel.³¹

Ainda que este novo teatro estivesse longe de se inaugurar, Marinangeli pode ter percebido o potencial público para espetáculos líricos no Recife, por causa da profusão de sociedades artísticas ativas na cidade, em muitas das quais ele se apresentou. Considerado apenas aquele período, as páginas dos periódicos pernambucanos mostram programação frequente na Sociedade Euterpe, no Terpsichore, na Sociedade Apolínea, Sociedade Teatral Melpomenense, na Sociedade Natalense, na Sociedade Thaliense, além de agremiações menores ou que viriam adiante. Com sedes próprias, algumas delas tinham teatro próprio, até com capacidade para receber ópera como o Teatro Philo-dramático ou o Teatro Thaliense.³²

Enquanto dava concertos em ambientes públicos e particulares, Marinangeli também manteve um salário fixo, ao se empregar em diversos colégios como professor de desenho, habilidade certamente adquirida no Ospizio de San Michele, que possuía essas classes.

Após rápida digressão para realizar concertos em São Luís, no princípio de 1844,³³ ele levantou fundos no Recife e, em 5 de julho deste mesmo ano, partiu mais uma vez para a Itália. Já havia pressentido que, além do Recife, outras capitais também estavam receptivas ao desenvolvimento de temporadas líricas e que outros cantores experientes estavam se projetando também como empresários. E não foi sem sustos e sacrifícios que levou essa ideia adiante:

31 Diário de Pernambuco, 14 de março de 1846.

32 Diário de Pernambuco, 15 de julho de 1845.

33 Publicador Maranhense (MA), 23 de dezembro de 1843.

tomei a resolução de ir à Itália para formar uma companhia de cantores para o novo teatro (empresa bem grande para qualquer e muito mais para mim que não tinha outro recurso que o meu trabalho e algum dinheiro que havia economizado com algumas lições), [...] Quando já estava pronto em Gênova para embarcar-me com a companhia, e que já tinha comprado um repertório de 33 óperas, as melhores dos compositores mais modernos, um completo vestuário de veludos, sedas etc, que já tinha pago as viagens e mantimento de toda a companhia de Roma até Gênova até o momento do embarque, me achei sem dinheiro e fui obrigado a aproveitar-me da sobredita ordem para vir para Pernambuco, não querendo sacrificar as ditas peças que já eu tinha comprado. A metade então da viagem foi paga em Gênova pelo negociante sr. João Polleri, correspondente do sr. João Pinto de Lemos e a outra metade foi paga pelo sr. Oliveira. Enfim, toda a grande quantia que ele me adiantou foi 649\$775rs³⁴

Mesmo amortizado por contratações no Brasil, o orçamento era muito pequeno para a empreitada; a Assembleia provincial da Bahia, logo em 1847, aumentou o subsídio da temporada lírica no Teatro São João, de 8:000\$000 para 15.000\$000 e mesmo assim o valor ainda era considerado modesto.³⁵

A estreia da companhia lírica de Marinangeli só veio a acontecer em 19 de julho de 1845, com um programa recheado de trechos de óperas de Bellini, Fioravanti e, sobretudo, Donizetti. As redações dos periódicos locais não se manifestaram, mas um dileitante publicou sua opinião sobre a noite de estreia, afirmando que Marinangeli possuía “mérito eminente como cantor” e que gozava de “crédito assaz distinto” pelo que foi aplaudido.³⁶ Considerou Franchi possuidor de “uma voz argentina e suave” e “tão apreciável esse ar de jocosidade dramática”, mas foi a jovem Marietta Marinangeli quem despontou sobre todos, pois, “[além de] ser

³⁴ Diário de Pernambuco, 14 de março de 1846.

³⁵ Correio Mercantil (BA), 10 de junho de 1847.

³⁶ Diário Novo (PE) 22 de julho de 1845.

bela e possuir por esse motivo o cetro do poder sobre todos os corações, tem uma voz muito extensa, harmoniosa e moldada inteiramente pelo tipo da escola moderna”, ao que ele vaticinou: “hão de sempre aplaudi-la em qualquer parte que se apresente”.³⁷

Com espetáculos semanais, todos sempre com trechos encenados, o grupo alcançou setembro, tendo promovido a primeira audição de uma página de Verdi ao público local; o tenor Marinangeli se encarregou de cantar *Come poteva un'angelo, de I Lombardi alla prima crociata*, que possui um dó agudo opcional para desempenhar. Mas nenhum comentário apareceu na imprensa sobre estes destaques em particular. Era sempre Marietta quem quebrava o silêncio das redações dos jornais, “a tão formosa e angélica Sra. Marietta Marinangeli, cuja voz, na última representação de quarta-feira [3 de setembro de 1845] extasiou todo o teatro que a cobriu de prolongados aplausos na *Casta Diva da Norma*”.³⁸

Mas a imprensa, vocalizando o desejo público, já advertia que desse “a companhia algumas óperas completas de caráter *buffo* e no *nuovo stillo* para depois assistirmos às maravilhosas composições do gênio, nos diversos estilos do lírico.”³⁹ Marinangeli, que até cogitara interromper os espetáculos por causa das despesas, acabou decidindo avançar com o planejado. Fez publicar nos jornais do Recife seu intento de continuidade das representações e que havia escolhido para a próxima récita de assinatura a estreia de *L'elisir d'amore*.⁴⁰ Prevista para 4 de outubro, só aconteceria em 11, mas o entusiasmo do público a partir daí foi outro. Rapidamente se venderam os ingressos da segunda récita para 16 de outubro, quando o elenco foi recebido com estrondosos aplausos desde a entrada de Paolo Franchi, chegando ao ápice com “a sra. Marinangeli [que] excedeu toda a expectativa”.⁴¹ Seguiram-se as estreias de *Lucia di Lammermoor*, em 20 de novembro e de *La figlia del regimento*, em 7 de fevereiro, entremeadas por reprises,

37 Diário Novo (PE) 22 de julho de 1845.

38 Diário de Pernambuco (PE), 9 de setembro de 1845.

39 Idem.

40 Diário de Pernambuco (PE), 16 de setembro de 1845.

41 Diário de Pernambuco (PE), 21 de outubro de 1845.

mas em crescente aprovação pública da companhia. A maior novidade ficou então para o fim da temporada.

Estreou-se finalmente uma ópera de Verdi do lado mais ocidental do Atlântico e, como nas demais vezes nesta temporada, a *première* foi usada como espetáculo em benefício de um dos artistas principais. Como se vê no anúncio daquela oportunidade (Figura 1), coube a honra ao barítono João Toselli. *Ernani* foi assim encenada pela primeira vez no Brasil, no palco do Teatro Público do Recife, em 21 de fevereiro de 1846, com o papel titular a cargo de Giuseppe Marinangeli, sendo Elvira interpretada por Marietta Marinangeli, Carlos V por João Toselli, Ruy Gomes de Silva por Paolo Franchi e o escudeiro Jago por Giacomo Bonani.

Figura 1 - Anúncio do Diário Novo (PE), do dia 21 de fevereiro de 1846. A estreia de *Ernani* no Theatro Público do Recife foi anunciada desde poucos dias antes, pelo mesmo periódico e pelo Diário de Pernambuco.

THEATRO PUBLICO.
Companhia italiana.
SABBADO 21 DE FEVEREIRO.
ULTIMA REPRESENTAÇÃO LY-
RICA,
Em beneficio do Baritono
João Toselli
será executado o grande drama lyrico em 4 actos
ERNANI.
Esta opera é chefe d'obra do moderno compositor GIUSEPPE VERDI, e o beneficiado tudo espera da generosidade deste illustrado publico e da sympathia que sempre por elle tem mostrado.
Personagens. *Atores.*
Ernani, o bandido — O Sr. G. Marinangeli.
D. Carlos, rei de Hespanha — O Sr. João Toselli.
D. Ruy Gomes da Silva, grande de Hespanha — O Sr. Paulo Franchi.
Elvira, sua sobrinha — A senhora Marietta Marinangeli.
Jago, escudeiro de D. Ruy — O Sr. Giacomo Bonanni.
Coros de montanhezes e bandidos, cavalleiros etc. etc.
A scena passa-se: 1º acto, nas montanhas de Aragona; e no castello de D. Ruy Gomez; 2º, no mesmo castello; 3º, em Aquisgrana; 4º, em Saragozza.
Os bilhetes vendem-se em casa do beneficiado, junto do theatro n. 11, e no dia 21 no botequim do theatro.
Principiará ás 8 horas e meia.

Diante de pedidos públicos, uma segunda récita foi anunciada para 12 de março, desde que se conseguissem vender bilhetes suficientes para cobrir a despesa.⁴² Entretanto, Toselli veio a público dizer que não podia se prestar a mais uma representação.⁴³ Aos motivos de ordem econômica, somaram-se os pessoais, conforme se sabe do desagravo que Marinangeli lhe publicou em resposta. Precisando fechar as contas, *Ernani* foi levado ainda mais duas vezes, em 11 e 24 de março, mesmo que somente com o 4º ato inteiro, pois a ausência de Toselli obrigou à Franchi assumir partes de barítono, resultando em 1º e 2º atos mutilados e na ausência completa do 3º ato, sendo usado o 3º ato de *Lucia di Lammermoor* em seu lugar.⁴⁴

Esta não foi a única querela de Marinangeli no episódio. Abriu-se outra, iniciada pelo empresário Francisco Antônio de Oliveira, que emprestara dinheiro para a realização da empresa lírica e parecia temer uma fuga do tenor. Num desagravo ainda mais longo, Marinangeli expõe, para além das contas acertadas e a acertar com o financista⁴⁵, um tratamento abusivo deste para consigo e seu grupo, aproveitando para revelar que a sua partida do Recife se dava por outro motivo: “Passaram-se dez funções e dois benefícios, foi então que eu recebi do Rio de Janeiro uma excelente proposição para ir cantar naquela capital (hoje já está fechado o contrato)” e arremata “Minha saída [de Pernambuco] não é um misterio. Todo Pernambuco sabe, e o Sr. Oliveira foi um dos primeiros a quem o tinha dito, e hoje estou esperando a barca *Firmeza* para efetua-la quando voltar ao Rio”.⁴⁶

O Rio de Janeiro, após duas longas temporadas líricas em 1844 e 1845 com o mesmo grupo artístico no palco do Teatro São Pedro de Alcântara, vira também se acumular desgastes e aumentar a pressão dos frequentadores por renovação de elenco e repertório, diante de manifestações várias de desgosto e, o mais grave de

42 Diário de Pernambuco, 4 de março de 1846.

43 Diário de Pernambuco, 6 de março de 1846.

44 Diário de Pernambuco, 9 de março de 1846.

45 Diário Novo, 1º de dezembro de 1846. A contenda foi parar nos tribunais e atravessou meses.

46 Diário de Pernambuco, 14 de março de 1846.

tudo, a doença que incapacitara o primeiro tenor do teatro, Angelo Graziani.

3. Marietta Marinangeli: “grande extensão de voz e um conjunto de perfeições que elevam os sentidos”

Não é possível saber com precisão o que terá levado a diretoria do teatro carioca, que era quem captava e administrava os recursos, a contratar Giuseppe Marinangeli, Marietta Marinangeli, Paolo Franchi e Giacomo Bonnani para a temporada carioca de 1846, preferindo-os aos artistas que tinham feito a temporada do Teatro São João, em Salvador em 1845. Mas os trunfos do conjunto de Marinangeli podem ter pesado a seu favor, assim como uma jovem soprano de excelente desempenho de cena e grande carisma, e um punhado de óperas ainda não assistidas no Rio, sobretudo *Ernani*, que já estava, como as demais, com material comprado, ensaiada e apresentada pelos novos contratados.

Deve ter pesado também que o próprio Marinangeli já fosse conhecido do público carioca, desde 1839, e o juízo sobre seu trabalho havia sido bastante favorável, se considerada a sua juventude e pouca experiência àquela altura.

O sr. Marinangeli apresenta-se com garbo na cena: seu exterior é agradável, sua fisionomia de antemão indica quanta sensibilidade deve haver em sua voz. E com efeito, doce e melodiosa, harmoniza-se ela perfeitamente com os tons que exprimem ternura. Fraca nas notas baixas e então inferior, suaviza-se nas altas e cativa o auditório com seus encantos. O sr. Marinangeli não é de certo um cantor de primeira ordem, mas é um agradável tenor que canta com gosto e expressão. [...] Os numerosos aplausos com que foi coroado são mais uma prova de que o Rio de Janeiro sabe apreciar a música e honrar os hábeis artistas”⁴⁷

47 Jornal do Commercio (RJ), 2 de novembro de 1839.

Mas é também muito provável que alguém em nome do teatro carioca tenha assistido aos espetáculos no Recife. Havia uma série de detalhes sobre a temporada pernambucana de Marinangeli que já circulavam pelo Rio de Janeiro e que permitem pensar desse modo, tais como as óperas mais bem-sucedidas do grupo ou quem era o destaque da companhia:

Segundo corre entre os bem informados em matéria de teatro, o teatro São Pedro de Alcântara aumentou a sua companhia com os cantores chegados ultimamente do Norte, e ensaiam-se para nos dar enfim uma ópera nova, o *Ernani* ou a *Filha do Regimento*. A administração do teatro parece que tinha reconhecido a necessidade a urgência de substituir alguns dos seus artistas e de abrir aos *diletantti* novo concurso para os aplausos já enfraquecidos pela monotonia de algumas das partes, pelo que dizem, se arriscara a pagar à sra. Marinangeli e aos dois outros cantores salários avultados, talvez iguais, senão superiores aos que pudessem obter nas empresas mais fortes da Europa⁴⁸

Marinangeli e os demais artistas chegaram ao Rio em 4 de maio de 1846.⁴⁹ Passou-se quase mês e meio para a estreia, tempo certamente dedicado aos preparativos, pois não parece ter havido dúvidas que o título inaugural da nova temporada do Theatro São Pedro de Alcântara seria *Ernani*, de Verdi.

A administração do teatro, havendo contratado os artistas que ficam mencionados, julga ter correspondido quanto por agora lhe foi possível aos desejos do público, que muito desejava ver reorganizada a companhia de canto. Em consequência empregou todos os seus esforços, para que esta ópera, uma das mais modernas e mais bem aceitas nos primeiros teatros da Europa, subisse à cena com a maior brevidade e fosse adornada com o precioso aparato, a fim de que por todos os modos pudesse satisfazer e agradar.⁵⁰

48 Jornal do Commercio (RJ), 20 de maio de 1846.

49 Diário do Rio de Janeiro (RJ), 6 de maio de 1846.

50 O Mercantil (RJ), 15 de junho de 1846.

Figura 2 - Anúncio de estreia de *Ernani*, de Verdi, no Rio de Janeiro (O Mercantil, 15 de junho de 1846). O teatro carioca se servia de duas companhias, uma dramática e outra lírica, vendendo as assinaturas por temporada, incluindo espetáculos ambos os gêneros. *Ernani* foi o primeiro espetáculo lírico da estação.

theatro.
de S. Pedro de Alcantara.
COMPANHIA ITALIANA.
Terça feira, 16 de junho de 1846.
20.ª récita da assignatura.
Debut dos artistas ultimamente contractados: primeira dama a Sra. Marietta Marinangeli, 1.º tenor José Marinangeli, 1.º baixo bufo e serio, Paulo Franchi, e 2.º baixo Jacomo Bonani.
Subirá á scena em 1.ª representação a opera.
ERNANI
dividida em 4 partes, do Maestro Verdi.
Distribuição.
Ernani José Marinangeli.
D. Carlos, rei de hespanha . . Francisco Massiani.
D. Ruy Gomes da Silva. Paulo Franchi.
Elvira Marietta Marinangeli.
Joanna Grata Nicolini.
D. Ricardo José Deperini.
Thiago Jacomo Bonani.
Coros. — Montanhezes, rebeldes e salteadores, cavalleiros, familiares de Silva, cavalleiros do rei, conjurados, nobres hespanhoes, soldados allemães e damas.
A scena é passada: a primeira e segunda parte nas montanhas de Aragoão em o castello de D. Ruy Gomes da Silva: a terceira em Aquigrana: e a quarta em Saragoça.
Grande parte do scenario e vestuario, é inteiramente novo.
Os bilhetes vendem-se no escriptorio do theatro.
Principiará ás 7 horas e meia.

Os trabalhos de preparação foram igualmente intensos no campo musical. O regente da orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara, João Victor Ribas, precisou cavar novas partes instrumentais porque “em um teatro dirigido por capacidades, nunca se daria o caso de admitir uma ópera cujo instrumental não fosse completo e do próprio autor”⁵¹. Consta que o que se dispunha era de um arranjo para “pequena orquestra”. Talvez este arranjo possa ter servido às apresentações no Recife, quiçá produzido no local, em conformidade com o orçamento e as forças disponíveis, que deveriam ser em número menor que 30 pessoas. Isto porque, se a orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro

51 Jornal do Commercio, 17 de julho de 1846.

continuava nas mesmas dimensões da temporada de 1844, ela contava com 33 integrantes, já incluído Ribas, que regia o grupo da sua posição de primeiro violino.⁵² Existe sempre a possibilidade de o grupo orquestral do teatro carioca ter sido composto de um efetivo fixo, com eventuais enxertos, mediante cachê ou deslocados de outras corporações públicas.

O fato é que o trabalho de Ribas e da orquestra foram elogiados no episódio.

Faltaríamos ao nosso dever, à nossa convicção, se deixássemos passar sem elogios os professores da orquestra que desempenharam a bela e difícil música de Verdi, de um modo expedito e magistral. O sentimento sincero que nutrimos por todo o talento nobre nos impele a admirar o Sr. Victor Ribas, digno regente da orquestra, a quem consagramos toda a afeição: nós o consideramos como a mola real, ou alas que sustenta o mundo musical do teatro São Pedro de Alcântara: instrumentação, correção, direção da orquestra, tudo é dele.⁵³

A estreia da ópera e suas subsequentes reprises foram motivo de muitos escritos críticos logo a seguir. Ao menos quatro grandes periódicos cariocas publicaram manifestações a respeito, em alguns casos mais de uma vez, avaliando o desempenho de *Ernani*. As publicações foram em seções diferentes dos periódicos, as que apareciam no espaço chamado Folhetim, como era comum nos jornais brasileiros da época, mostram que a direção do periódico encarregou alguém de escrever algo sobre o espetáculo, pois não desejava deixar de o registrar, dada a sua importância. Todo texto proveniente de colaboradores externos seria lido em seções, como Publicações a Pedido ou Correspondências.

Em alguns casos, os artigos foram mais curtos, como fez o Diário do Rio de Janeiro, com matéria assinada por F. na seção do

52 Jornal do Commercio, 23 de agosto de 1844. Por ocasião de uma récita de *Anna Bolena*, em benefício da viúva e filhos do ator Joaquim José de Barros, foi publicado um agradecimento aos membros da orquestra do Teatro São Pedro de Alcântara, nomeando-os individualmente.

53 O Mercantil (RJ), 18 de junho de 1846.

Folhetim, que disse estarem os camarotes e a sala de espetáculos “apinhados de *dilettanti* que a uma queriam apreciar a música de Verdi e ao mesmo tempo julgar os novos cantores contratados pela empresa.”⁵⁴ Quanto ao primeiro caso, o autor do texto asseverou que “Como composição musical [*Ernani*] é uma peça excelente: não sabemos se foram guardadas estritamente as regras do contraponto... podemos porém assegurar que a música agradou geralmente a não ser a algum praguento para quem é sempre fácil a crítica e que vive desgostoso de tudo e de todos”.⁵⁵ Quanto ao segundo ponto de interesse, considerou que “os novos cantores são boas aquisições”.⁵⁶ Ele considerou que “Marinangeli canta com gosto, tem bela figura, mas sua voz é fraca, não é o mesmo cantor que ouvimos neste teatro há anos”, e apesar de que “perdeu muito na voz, tem obtido outras qualidades que então não tinha e a empresa pode lisonjear-se que tem um bom tenor.”⁵⁷ O parecer sobre Franchi foi positivo ainda que “não possamos comparar com o antigo João dos Reis, hoje quebrado pelos anos, mas sempre lembrado com saudades”⁵⁸. Sobre Marietta Marinangeli, disse que “apesar do susto que a dominava, mostrou que é boa cantora. Não sabemos porque se assustou” e argumenta em favor dela: “quem tem feições tão galantes, olhos tão expressivos e voz tão agradável, pode ter certeza de agradar sempre um público como o do Rio de Janeiro. As palmas indenizaram-na de seus receios. Foram gerais e merecidas”⁵⁹.

No mesmo número deste periódico, mas na seção das Correspondências, apareceu outro juízo. Neste caso, o autor manteve-se igualmente acobertado por pseudônimo, chamando-se Philarmonico. Este, sem querer igualmente fazer juízo sobre a composição, se concentrou no desempenho dos cantores. Ele confirma que Marietta Marinangeli ficou “receosa e perturbada por se ver perante tão numeroso público, que em poucos momentos ia

54 Diário do Rio de Janeiro (RJ), 20 de junho de 1846.

55 IDEM.

56 IDEM.

57 IDEM.

58 IDEM. João dos Reis Pereira foi um baixo-barítono brasileiro de extensão e volume incomuns, de acordo com relatos de quem o assistiu e das partituras que interpretou, algumas escritas para ele.

59 IDEM.

dar-lhe a glória e nomeada de artista ou aniquilar com seu terrível julgamento talvez todo o seu futuro” e que por isso a “voz como que lhe traiu”.⁶⁰ Mas parece ter sido um breve momento, pois

as escalas e cadências voavam de seus lábios com harmonia, seu canto tornou-se arrebatador, e sua ária de *sortita*, de uma grande beleza musical, foi excelentemente cantada. Então compreendeu o público que mais uma cantora de merecimento pisava a cena e prorrompeu em merecidos aplausos: o júízo estava formado. [...] A partir desse momento foi tudo um triunfo para a Sra. Marietta. A inteligência que desenvolveu em toda a ópera, o conhecimento cênico e suas exigências musicais, foram outros tantos motivos para reconhecer nessa cantora uma artista de merecimento. Antevemos-lhe um futuro brilhante!⁶¹

Giuseppe Marinangeli era, afinal, “o cantor esperado com mais impaciência[...] A sua voz, não tendo grande força e vibração, é de um timbre suave e melancólico e o partido que sabe dela tirar e seu apurado estilo o tornam um cantor de mérito”, mas parecia saber compensar as suas deficiências com a “habilidade da parte dramática”, o que afinal lhe garantiu estrear em outras cinco óperas nesta temporada carioca. Franchi também foi mencionado como consumado cantor bufo, mas que surpreendeu pelo vigor na parte séria, tendo “voz sonora e profunda e as notas graves de grande força e vibração”.⁶²

No jornal Sentinela da Monarquia o artigo sobre o episódio foi assumido pelo redator do periódico, uma vez que não vai assinado. Ele esperou uma segunda récita, acontecida logo a 19 de junho, para elaborar um texto maior que os citados acima. Quase um terço da matéria contextualiza a querela da criação de *Ernani* em Paris, sem entretanto nada mencionar da criação absoluta em Veneza no ano anterior, ou mesmo de outras estreias italianas mais recentes. O cronista considera a música “expressiva e animada...

60 IDEM.

61 IDEM.

62 IDEM.

ópera [com] belos pedaços, lindas melodias que afetam a alma; há mesmo cadências de uma espécie, por assim dizer, nova, que bem demonstram o gênio do autor”.⁶³ No que tocou aos cantores, foi de comum acordo ao que outros escreveram, dizendo que ela tem as precisas habilitações de uma boa cantora: “voz extensa e agradável, facilidade nas modulações e conhece a música.” E para dar prova disso comentou todas as cenas de que a protagonista de Elvira tomou parte. Foi também com pesar que presenciou a pouca condição vocal com que o tenor esteve em ambas as noites: “Lamentamos que este artista [Giuseppe Marinangeli], que mostra conhecimento de música e da cena, tenha perdido tanto de sua voz: com efeito está rouco!” O conteúdo diferente desta matéria reside na atenção dada à cenografia e ao vestuário. Foram comentados e cotejados todos os cenários vistos com as descrições existentes no libreto, revelando atenção à montagem: “Não compreendemos a razão porque no 2º ato aparece uma enorme estátua equestre! O libreto reza de armaduras equestres ornando os quadros do salão, não fala em cavalo!” Tampouco aceitou inconsistências interpretativas da direção cênica: “A decoração do 3º ato não nos pareceu igualmente fiel às tradições históricas [...] os subterrâneos sepulcrais em Aquisgrana (Aix la Chapelle)... devem ser arquitetura coeva dessa época e constam de uma arcada (diz o libreto).” Embora tenha aprovado no geral o vestuário, advertiu que “achamos porém que o vestuário dos bandidos não é muito lá *comme il faut*...”⁶⁴

Na crítica que aparece na seção Folhetim, de O Mercantil, mais curta que a matéria do jornal precedente, foi mencionada a estreia absoluta da ópera e o fato de que alguns acusavam Verdi de se ter “transviado da graça e melodia que caracterizam a escola italiana” e até que “lhe falta inspiração, espontaneidade aquele fogo sagrado que é partilha só do gênio”, ressaltando entretanto que

63 Sentinela da Monarquia, 26 de junho de 1846.

64 IDEM.

representa o ecletismo musical, tendo sabido colher de todos os mestres e de todas as escolas uma parte de seus segredos: seu mérito principal consiste em traduzir fielmente o pensamento do poeta; sua instrumentação nada tem de vago, seus efeitos são habilmente calculados; seus motivos claros, rápidos e positivos, não deixam tema à imaginação.⁶⁵

De resto, aprovou todos os cantores e foi o único que mencionou o barítono Francesco Massiani, que já estava na companhia do teatro. Foi igualmente lisonjeiro para as qualidades da soprano: “Que diremos? Juventude, formosura, inteligência, método excelente, meios singulares de vocalização, tudo nela se encontra, tudo contribui para constitui-la excelente cantora: pertenceu-lhe(sic) exclusivamente as honras da noite...”⁶⁶ O tenor Marinangeli foi poupado e ainda ganhou uns poucos elogios, enquanto o baixo Franchi “causou-nos prazer, compreendeu perfeitamente o seu papel e sabe apresentar-se em cena...”⁶⁷

O Jornal do Commercio não parece ter se servido de nenhum enviado especial ao espetáculo de estreia. No seu Folhetim à primeira página logo no dia 18 de junho estavam escritas umas poucas palavras, sem nada dizer do tenor Marinangeli por perceber que não se encontrava bem; mas confirma que a soprano “tremia como vara verde [...] Nunca vimos que nos lembre, uma atriz acometida de tanto terror como o que se achava possuída a Sra. Marietta Marinangeli”⁶⁸ Mas confirma que logo se dissipou o problema e as qualidades apareceram e a comparou a uma das cantoras mais queridas do teatro, a soprano Augusta Candiani, dizendo ter a mesma voz melodiosa e suave desta.⁶⁹ Franchi foi o preferido do cronista e ressalva que os novos cantores de um modo geral agradaram ao público. O Jornal do Commercio publicou ainda duas impressões de leitores, ambas as vezes na seção de Comunicados. O primeiro que se assinou Zabumba achou que

65 O Mercantil (RJ), 18 de junho de 1846.

66 IDEM.

67 IDEM.

68 Jornal do Commercio, 18 de junho de 1846.

69 IDEM.

a “dama é sofrível.”, que a companhia em questão de tenor “está de mal a pior” e que a voz de Giuseppe Marinangeli é uma “nihilidade”, que o “baixo não andou mal, mas parece todo feito para o gênero bufo” e que da música nem mesmo acreditava que fosse a de Verdi, pois “segundo me informam acha-se toda mutilada e sua instrumentação toda arranjada por diversas pessoas, de maneira que está cingida a um simples acompanhamento”.⁷⁰ O texto ensejou uma réplica na editoria do jornal *Sentinela da Monarquia*:

O mestre Zabumba que aqui se apresentou há dias pelo *Jornal do Commercio*, muito sem cerimônia, cortando largo com a sua amolada tesoura de alfaiate na ópera, no autor, nos cantores, na orquestra e não sabemos em que mais! Mestre Zabumba é sem dúvida algum desses talentos encapotados de que abunda a nossa terra: está nos parecendo (se pelo dedo é permitido conhecer o gigante), que mestre Zabumba vem aumentar o número dos impertinentes invasores das ciências e das artes. Seja tudo pelo amor de deus!!! Não nos bastavam os charlatães na medicina e na política, era dos livros que também os tivéssemos na música!!!⁷¹

Um mês depois, na mesma seção do *Jornal do Commercio* surgiu um texto ligeiramente maior que o de Zabumba, mas que pode ter sido redigido pela mesma pessoa, que agora se assinava apenas Z. Os comentários eram muito semelhantes, buscando apenas justificar ou desenvolver as opiniões previamente expressas, embora também houvesse poucas mudanças de julgamento, como em relação a Marietta Marinangeli com a qual se agradou.⁷²

Não haveria mais relatos sobre a temporada de estreia de *Ernani*, que tenham acrescentado algo às manifestações primeiras. Mas a ópera ainda seguiu caminho nessa estação. Depois de 16 de junho de 1846, *Ernani* foi à cena ainda em 19 e 21 de junho, em 7 de julho, e ainda mais adiante, em 11 de agosto, 13 e 23 de

70 *Jornal do Commercio*, 19 de junho de 1846. *Ernani* e os novos cantores. p. 2.

71 *Sentinela da Monarquia*, Folhetim p. 1-3, 26 de junho de 1846, nº 789.

72 *Jornal do Commercio*. Comunicados, Suplemento, p. 5, 17 de julho de 1846. nº 196.

outubro e em 10 de novembro. A récita de agosto foi a primeira de uma nova assinatura aberta pela administração do teatro, pois haviam chegado ainda mais cantores que reforçariam a sequência de espetáculos líricos.

Os Marinangeli encerraram o seu contrato no Rio de Janeiro e em meados de 1847 já estavam em Salvador, onde se verifica sua presença apenas em espetáculos com trechos variados de óperas. Giuseppe Marinangeli assumiu a temporada lírica do teatro baiano em 1848 e a ópera de Verdi ganhou nova produção lá, sendo estreada em mais uma cidade brasileira. *Ernani* foi à cena pela primeira vez no Teatro São João em 11 de março de 1848, com o casal Marinangeli, o barítono Antonio Guido (Carlos V) e o baixo José Ramonda (Ruy Gomes), este último bastante experiente de temporadas nos teatros de São Carlos, em Lisboa, e São João, do Porto, durante a década de 1830. Houve repetição em noite próxima e a recepção à ópera e aos cantores foi melhor conforme o passar do tempo. *Ernani* não foi novamente ouvida no Rio de Janeiro até 1849, a partir de quando atravessou década e meia entrando em cartaz quase todos os anos. Voltaria a estrear em outra cidade brasileira só em 1855, em São Luís do Maranhão, por uma companhia contratada por Ramonda, que também se tornara empresário.

Diferente do século XX e mesmo XXI, em que seu lento desaparecimento de cartaz a colocou com uma raridade verdiana, menos conhecida do público operístico, *Ernani* continuou a ser um dos cartões de visita do compositor por todo o século XIX, mesmo no Brasil quando foi escolhida para a inauguração lírica do Teatro da Paz, em Belém, em 1880.

4. *Ernani involami*: tensões, conflitos e “a imagem acústica de uma específica carnalidade”

Ernani foi responsável pela rápida dispersão das demais obras de Verdi, as que escreveu a partir daí e até as precedentes, sendo

portanto o gatilho para a construção da fama do autor no contexto internacional. Foi ouvida pela primeira vez fora da Itália, menos de três meses depois da *première* de Veneza, pois, foi montada em Viena em 30 de maio de 1844⁷³ e ganhou sua primeira apresentação fora da Europa, na Argélia, em 31 de maio de 1845⁷⁴.

A aclamação pública por onde passava, variando de intensidade e interesse, nem sempre combinava com o que dizia a imprensa. Por exemplo, em Viena, a despeito de curiosidade, excitação e impaciência que antecederam inúmeras estreias de Verdi, boa parte da crítica acabou por julgá-la com severidade, considerando-a pobre de nuances harmônicas, previsível de melodias, barulhenta e desinteressante na instrumentação, de situações dramáticas superficiais e com efeitos repetitivos (VELLUTINI, 2018, p. 216). É verdade também que a mesma crítica a considerou dentro daquilo que a última moda da ópera italiana produzia, à altura do sucesso que o gênero alcançava na Itália – Milão a recebeu com clamor! – e fora dela, com partes brilhantes e admiráveis, mas havia algo que se considerava lamentavelmente efêmero, não polido e precipitado na sua feitura, resultando em belas páginas de música sem profundidade (IDEM, p. 218). Neste mesmo sentido, quando da estreia em Nova Iorque, houve da imprensa quem achasse que “da ópera podemos dizer que é pena que tal canto e esplêndido comprometimento devam ser esbanjados em tão má música, sem qualquer qualidade recomendável além de sua extravagância” (MARTIN, 2011, p. 51).⁷⁵

Claro que, no caso da recepção vienense, há o contexto da dominação dos Habsburgos sobre a Itália e se deve levar em conta que *Ernani* é obra canônica para o *Risorgimento*. Mas estava claro que o autor tinha objetivos comunicativos diferentes do que pensava sua crítica antagonista. *Ernani*, como também algumas produções de Rossini e Donizetti na altura, criou desconforto em parte da recepção germânica ou anglo-saxã porque resistiu a ser

73 KAUFMAN, 1990, p. 293.

74 IDEM.

75 O autor transcreve a crítica de Richard Grant White do *Morning Courier and New York Enquirer*, que assistiu a ópera em abril de 1847 em Nova Iorque.

enquadrada em categorias estéticas inequívocas e a obedecer divisões ideológicas (IDEM, p. 221).

A fórmula de Verdi, a este ponto da carreira, era por um lado tradicional e a grosso modo semelhante à de Donizetti, Bellini e mesmo Rossini, como por exemplo na formulação melódica da cavatina, com duas frases de 4 compassos (A-A'), a estruturação melódica em antecedente e conseqüente, ou a articulação estrutural do plano de cena (recitativo/arioso-cavatina-cabaletta), e ainda o uso do *tempo di mezzo*, para alteração das condições dinâmicas iniciais da porção melódica temática. Verdi parecia entretanto mais debitário de Bellini, na preferência por melodias longas, fazendo uso da exposição melódica em 16 compassos. Nesse caso, o protótipo estendido se fragmenta em A-A'-B-C/A mantendo 4 compassos em cada uma destas subseções melódicas identificadas por letras. Mas, a maneira como ele fez isso tudo é que causava a estranheza e gerava o que se chamou de extravagância.

Pode-se destacar neste sentido a cavatina *Ernani involami*, que Elvira canta logo na abertura da ópera (Ato I, cena 3), sobre o que todos os articulistas brasileiros mencionaram quando da estreia e cuja aceitação foi inequívoca, não só pelo imediato anúncio da versão arranjada e publicada por duas casas editoras concorrentes no Rio – a versão de Tornaghi, publicada pela prensa da rua do Ouvidor e a de Truzzi, editada por Laforge – mas pela reverberação pelo século afora, como a que se vê registrada nas *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, dentre outras citações diretas e indiretas à mesma ópera por outros literatos da época: “[Damasceno] gostava muito de teatro [...] agora queria ouvir o Ernani que a filha cantava em casa ao piano: *Ernani, Ernani involami...* E dizia isto levantando-se e cantarolando a meia voz” (ASSIS, 1881, p. 256).

Em *Ernani involami* os 16 compassos da melodia são construídos de maneira não ortodoxa, com a justaposição de dois períodos de 8 compassos, com o primeiro terminando na mediante e o segundo na tônica. No momento em que o texto já foi todo exposto, há uma extensão de 4 compassos, sendo os dois primeiros

de ornamentação melódica, o que facilita trazer a harmonia para a tônica de maneira a produzir cadência mais forte do que aquela ouvida ao final do segundo período (HUEBNER, 1992, p. 134). Assim o A-A'-B-A" conta com um B alargado ao invés de um desenvolvimento real, causando a sensação de contenção ou lentidão da narrativa harmônica. *O tempo di mezzo* é feito à maneira *parlante* declamatória de Rossini, mas expande a sua seção Ré Maior-Menor para uma área de contraste tonal em direção ao *primo tempo* e a *cabaletta*, onde se mantém no Si bemol Maior original. (BALTHAZAR, 1985, p. 274). Ora, o efeito de contenção harmônica, diante dessa modulação maior-menor na medianta induz à atmosfera de ansiedade, lubricidade retida e incerteza que acentuam o libreto, a pulsão erótica do desejo de Elvira pelo abraço arrebatador e proibido de Ernani, e com ele fugir, mesmo que para terras inóspitas, pois, ao lado dele, estas serão Éden de delícias.

Assim, havia ainda mais gente a reclamar de Verdi. Também setores significativos da censura italiana se opunham ao compositor, que teve várias óperas censuradas em Roma. As instituições religiosas e civis consideravam suas óperas como péssimo exemplo de gosto em questões de moralidade, religião e política: "Quem concebe tipos como [Ruy Gomes] de Silva não o intencionou tomar os seus modelos da Natureza, de modo a embeleza-los e aperfeiçoa-los para a contemplação pública", dizia o jornal *Civiltá Cattolica*, vocalizando a opinião do Vaticano (GIGER, 1999, p. 233). Domenico Savelli, Ministro do Interior em Roma, chegou a instruir o Chefe de Polícia da cidade a negar os pedidos de aprovação de *Ernani* pelos empresários teatrais da capital que quisessem incluir a ópera na programação (IDEM, p. 244).⁷⁶

A forma como parte da nobreza histórica era mostrada em cena causava grande constrangimento. As forças que pressionavam pela censura lamentavam o modo perverso como nomes de famílias históricas, ligadas ao poder, inclusive mandatários atuais, eram retratados. Queixavam-se ainda do fato de que tais óperas incitavam as audiências a se rebelarem contra desmandos,

⁷⁶ O despacho do ministro é de dezembro de 1850.

tirantias, ilegitimidade e ilegalidades, se necessário pegando em armas, cometendo crimes e ainda por cima dando enfoque heroico aos revoltosos e criminosos (IDEM, p. 234).

Mas não adiantaram os cortes nos libretos e de que tamanho fossem; as óperas de Verdi também já partiam de conceitos dramáticos fundamentalmente diferentes, estabelecendo forte conexão entre o compositor e a audiência dos teatros. Pode ter sido também intensa a conexão da obra com Giuseppe Marinangeli, egresso de uma instituição criada como forma de controle social de pobres, desvalidos e marginais. O jovem artista pode ter assistido às representações de *Ernani* em Roma, em novembro de 1844, com interesse e entusiasmo. Fica perceptível que a estreia de *Ernani* no Brasil foi um projeto seu, pois ele demorou sete meses da estação pernambucana para pôr a ópera em cena, mas, foi logo a primeira que seu elenco cantou, assim que chegou ao Rio de Janeiro. Se ele se sentia identificado com a marginalidade de Ernani, para ajudá-lo a incorporar o papel protagonista, ele tinha ao seu lado outro grande trunfo para dar o caráter realista que a obra pedia, ele tinha Marietta.

O resvalo da soprano na noite da estreia carioca, na cena *Surta e la notte* que antecede a cavatina *Ernani involami* onde ela sobejou, pode ter se dado pelo simples fato de que Marietta era quase uma menina, ainda: ela não tinha mais que 17 anos quando se pôs em frente do numeroso público do Teatro São Pedro de Alcântara para desempenhar uma passagem reconhecidamente difícil que exige mais de duas oitavas de extensão, intervalo no qual o compositor recheou com cadências bastante difíceis por seus saltos e articulação, além de dificuldades no ritmo, na mudança de timbre e estabilidade de afinação; tudo associado à robustez vocal necessária para sustentação dramática, que se constituíam também em aspectos novos, daquela música moderna.

Para além dos elogios do articulista do Diário do Rio de Janeiro, há uma verdadeira confissão. Ao enumerar os predicados da soprano, mostrou-se completamente seduzido por ela e sua Elvira: “grande extensão [de voz] e suas notas graves de muita beleza... a

suavidade do [seu] canto... o encantador semblante... dois lindos olhos [que] ajudam a expressão da voz... boca linda e mimosa [e] um conjunto de perfeições que elevam os sentidos ... [faz] apenas um ano e meio que começou a cantar e é esta a décima sexta vez que pisa em cena.”⁷⁷

Lembra-se aqui a reflexão de Beghelli (2000, p. 14) sobre Roland Barthes, em que o mito do intérprete transformado no personagem vivente é um processo em que um se apropria do outro, um processo de metalinguagem em que o personagem teatral ganha a voz de outra persona, o intérprete, e as identidades se sobrepõem e se misturam. A voz é a potência deste fenômeno porque fisiologicamente é uma das características sexuais, ainda que secundárias, do ser humano com enorme poder aliciante e persuasivo. A emissão canora é então uma exibição da corporeidade do eu, altamente individualizada, “imagem acústica de uma específica carnalidade”. No momento em que Marietta incorporou Elvira, esta se valeu daquela, em toda sua juventude, beleza e talento, para que a sensualidade de suas palavras e seu canto lhe conferissem um nível mais profundo de realidade. Era essa dimensão humana, individual e coletiva que Verdi buscava como sentido à sua obra, odiada por uns, adorada por outros.

5. Considerações finais

A estreia de Verdi na sua dispersão ocidental – e neste caso no continente americano - é uma espécie de marcador da modernidade e a estreia de *Ernani* em si dá contornos ainda maiores, porque é a primeira de suas óperas que abandona uma dramaturgia que favorece coros e se firma como obra de grandes solos, com angústias e tensões constantes entre classes sociais, como se discutiu fortemente naquele tempo.

⁷⁷ Diário do Rio de Janeiro, 20 de junho de 1846.

Das quatro óperas que Marinangeli escolhera trazer ao Recife, nenhuma era conhecida do público pernambucano e só *L'elisir d'amore* era conhecida do público carioca, estreando no Rio em 11 de maio de 1845, poucas semanas antes dele estreiar seu grupo no Brasil. Como empresário, ele seguiu o desejo predominante dos públicos ocidentais que ansiavam pelo que se chamava música moderna, palavra comum para atrair consumidores de bens e serviços, assim como de arte. O termo moderno como se lia nos jornais brasileiros (e não só) era sinônimo de novo, atual, inédito, recente e, devido em boa parte aos efeitos da Revolução Industrial, via-se aí embutida a ideia de progresso e evolução. Daí a urgência no consumo dessa música: associado com o desenvolvimentismo industrial e tecnológico que não cessaria de se expandir. A prática e o consumo de arte, inclusive de espetáculos, seriam um índice para aferir sociedades evoluídas.

Notável que tal estreia tenha acontecido no Brasil antes de outras capitais que o tempo presente imaginaria como mais propícias. As estreias americanas mais próximas das brasileiras aconteceram em Havana, em 18 de novembro de 1846, e em Nova Iorque somente em 15 de abril de 1847. Ambos eventos estão conectados, porque se devem à mesma companhia lírica em trânsito. Tal companhia, formada toda por italianos, inclusive orquestra de 33 membros, era um investimento do riquíssimo empresário do ramo de pescado Marty y Torrens, que também construiu o célebre Gran Teatro Tacón, em Havana (MARTIN, 2011, p. 49).

A produção que circulou no Brasil obedecia a outro sistema de investimento e organização. Na verdade, havia uma mistura de sistemas e iniciativas. Em Recife, o Teatro Público possuía orquestra e regente, que deviam ser pagos mediante cachê por função artística, recursos vindos da receita do próprio espetáculo e de empréstimo financiado pelo empresário artístico que movimentasse atividade. O modelo logo evoluiu para a participação do orçamento público. A Província de Pernambuco, assim como a da Bahia e em seguida Maranhão, Pará e Amazonas, reservavam uma soma considerável para licitar uma temporada lírica. Até 1870, esse valor

variou entre 8 e 20 contos de réis e não era suficiente para o empresário auferir lucros, após pagar todas as despesas. A receita dos espetáculos era então negociada para se somar aos ganhos, o que envolvia parte ou toda a bilheteria.

No Rio de Janeiro as coisas funcionaram de modo diferente até essa data. O Teatro São Pedro de Alcântara contratava os artistas para sua companhia residente, incluindo cantores, atores, bailarinos e a orquestra. O dinheiro para isso vinha da extração de loterias autorizadas pelo Imperador (as províncias também usaram o expediente). Quem administrava o teatro e as contratações era uma sociedade de ilustrados, empresários, pequena fidalguia, reunidos num ente jurídico para esse fim. Dentre as alternativas de captação de recursos estava o investimento privado, por meio de algum empresário ligado ao corpo diretor, ou o repasse da pauta do teatro a uma companhia artística com grande volume de espetáculos e renda.

O fato de se conseguir grande parte dos recursos artísticos no próprio local das apresentações, como foi o caso brasileiro, facilitava bastante o empreendimento. O modelo permitia que uma companhia, ao fim de uma temporada, se reduzisse a um núcleo de cantores que integraria tanto um grupo residente, como no Rio, como podia aderir a outra companhia que detivesse pauta em outro teatro.

Enquanto o exemplo norte-americano parecia estar encaminhado num modelo e escala mais próximos do produtivismo industrial, o que se via no Brasil era uma associação de esforços que produzia tudo de maneira mais maleável, não importando então o tamanho dos teatros, dos públicos, dos elencos e das orquestras.

A bem da verdade, nem em Recife, Rio de Janeiro, Havana ou Nova Iorque se estreou o *Ernani* na dimensão orquestral de que se serviu Verdi na *première* absoluta no Teatro La Fenice, em Veneza, onde somente em cordas o número era de 42 músicos (CORDELL, 1992, p. 42).⁷⁸ Mesmo que o cubano Teatro Tacón possuísse 3 mil

⁷⁸ A seção de cordas do Teatro La Fenice se dividia em 24 violinos, 5 violas, 3 violoncelos e 10 contrabaixos.

lugares e o Park Theatre de Nova Iorque tivesse 2.700 (MARTIN, 2011, p. 49), eles eram exceções entre os palcos americanos. A maior parte dos teatros ocidentais nas pequenas e médias cidades europeias tinha bem menor dimensão. No Brasil, mesmo que não se saiba exatamente qual a capacidade do São Pedro de Alcântara, o principal teatro da capital do país, após a reforma de 1852, ele teria comportado algo como 1500 a 2000 espectadores, tendo sido provavelmente bem menor do que isso em 1846. O provinciano teatro do Recife, onde a trajetória de Verdi nas Américas começou, era então ainda mais modesto.

Nada disso impediu o acesso da modernidade estética que a música de Verdi carregou consigo a partir de então. A sua força não estava na grandiloquência das salas, mas na incômoda constatação de que a sociedade estava mudando muito rapidamente em toda parte, fosse porque atendia aos apelos de liberdade da desejosa Elvira, ou porque estivesse ouvindo o grito do excluído Ernani, mas sobretudo porque se permitia encantar por uma jovem moça de 17 anos e um distinto e melancólico tenor.

Fontes e referências:

1. Livros, artigos, teses e libretos.

ASSIS, José Maria Machado de. **Memórias póstumas de Braz Cubas**. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1881, 389p.

BALTHAZAR, Scott. **Evolving conventions in italian serious opera: scene structure in the works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi, 1810-1850**. Tese de Doutorado, Universidade da Pensilvânia, 1985.

BEGHELLI, Marco. **Erotismo canoro**. Il Saggiatore musicale, Firenze, vol. 7, nº 1, p. 123-136, 2000.

Catalogo dei maestri compositore, dei professori di musica e socii di onore dela congregazione ed academia di Santa Cecilia di Roma residente nel colégio di San Carlo a Catinari. Roma, M. Perego & Salvioni. [1842].

CORDELL, Albert Oram. **The orchestration of Verdi**: a study of the growth of Verdi's orchestral technique as reflected in the two versions of "Simon Boccanegra", Tese de doutorado, The Catholic University of America, 1992.

GIGER, Andreas. **Social control and the censorship of Giuseppe Verdi's Operas in Rome (1844-1859)**. Cambridge Opera Journal, Cambridge. vol. 11, nº 3, p. 233-266, 1999.

HUEBNER, Steven. **Lyric form in ottocento opera**. Journal of the Royal Musical Association, [Londres], vol. 117, nº 1, p. 123-147, 1992.

KAUFMAN, Thomas. **Verdi and his major contemporaries**. New York: Garland, 1990, 590p.

MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo. **O moço loiro**. Rio de Janeiro: Typ. Carlos Haring, 1845, vol.1.

MARTIN, George. **Verdi in America**: Oberto through Rigoletto. Woodbridge/Rochester: Boydell & Brewer/University of Rochester, 2011. 474p.

Matatia, melodramma bíblico in due atti da eseguirsi dagli alunni della scuola di canto dell'ospizio apostólico di San Michele nel Carnevale di 1834. Roma, Tipografia dell'ospizio apost. [1834].

Mosè e Faraone ossia il passaggio del Mar Rosso: azione sacra: da eseguirsi dagli alunni della scuola di canto nell'Ospizio Apostolico di S. Michele nel carnevale dell'anno [Roma], Tipografia dell'Ospizio Apost [1835].

Saul: melodramma sacro da eseguirsi dagli alunni di musica dell'Ospizio Apostolico di S. Michele nel carnevale dell'anno. Roma, Tipografia dell'ospizio apost.[1833].

VELLUTINI, Claudio. Operand Monuments: Verdi's Ernani in Vienna and the construction of Dynastic Memory. **Cambridge Opera Journal**, Cambridge, vol. 29, nº 2, p. 215-239, 2018.

2. Periódicos (por nome e data)

Correio Mercantil, Salvador, 14 de setembro de 1838, vol. III, nº 556, Anúncios, p. 3.

Correio Mercantil, Salvador, 27 de setembro de 1838, vol. III, nº 565, Anúncios, p. 4.

Correio Mercantil, Salvador, 13 de Fevereiro de 1844, Ano XI, nº 35, Theatro de São João, p. 3.

Correio Mercantil, Salvador, 10 de junho de 1847, Ano XIV, nº 136, Assembleia Provincial, p. 2.

Correio Oficial da Província do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2 de outubro de 1843, nº 295, p. 1.

Diário de Pernambuco, Recife 8 de janeiro de 1845, Ano XXI, nº 5, Comunicados, p. 2.

Diário de Pernambuco, Recife, 12 de junho de 1844, Ano XX, nº 155, Theatro Público, p. 2.

Diário de Pernambuco, Recife, 27 de junho de 1845, Ano XX, nº 159, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 15 de julho de 1845, Ano XX, nº 154, p. 2.

Diário de Pernambuco, Recife, 9 de setembro de 1845, Ano XX, nº 198, Theatro Italiano, p. 2.

Diário de Pernambuco, Recife, 16 de setembro de 1845, Ano XX, nº 205, Companhia italiana, p. 2.

Companhia italiana: segunda representação do Elixir d'amor. **Diário de Pernambuco**, Recife, 21 de outubro de 1845, Ano XX, nº 256, Folhetim, p.1.

Diário de Pernambuco, Recife, 4 de março de 1846. Ano XXII, nº 51, p. 4.

Diário de Pernambuco, Recife, 6 de março de 1846, Ano XXII, nº 53, Avisos diversos, p. 3.

Diário de Pernambuco, Recife, 9 de março de 1846, Ano XXII, nº 55, Theatro Público, p. 3.

MARINANGELI, Giuseppe. **Diário de Pernambuco**, Recife, 14 de março de 1846, Ano XXII, nº 60, Avisos diversos. p. 3.

O AFILHADO DO VILELA. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 22 de outubro de 1839, Ano XVIII, nº 238, Correspondência, p. 2.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 5 de maio de 1845, Ano XXIV, nº 6905, Exterior, p. 1.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 4 de maio de 1846, Ano XXV, nº 7200, Movimento do Porto, p. 4.

PHILARMONICO. Os novos cantores. **Diário do Rio de Janeiro**, Rio de Janeiro, 20 de junho de 1846, Ano XXV, nº 7235, Correspondência, p. 2.

Diário Novo, Recife, 13 de julho de 1844, Ano III, nº 150, Theatro público, p. 3.

Diário Novo, Recife, 12 de agosto de 1844, Ano III, nº 173, Avisos diversos, p. 3.

Diário Novo, Recife, 31 de maio de 1845, Ano IV, nº 117, Movimento do porto, p. 4.

O DILETANTE, **Diário Novo**, Recife, 22 de julho de 1845, Ano IV, nº 159, Publicação a pedido, p. 3-4.

Diário Novo, 1º de dezembro de 1846, Ano V, nº 260, Tribunal da Relação, p. 2.

CARAPUCEIRO. Folhetim: Concerto vocal e instrumental/o Sr. Marinangeli. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 1º e 2 de novembro de 1839, Ano XIV, nº 262, p. 1.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 29 de abril de 1842, Ano XVII, nº 115, Comunicado, p. 3.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 17 de dezembro de 1842, Ano XVII, nº 335, p. 2.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 18 de setembro de 1843, Ano XVIII, nº 247, Anúncios, p. 4.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 23 de agosto de 1844, Ano XIX, nº 222, p. 3.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 20 de fevereiro de 1845, Ano XX, nº 50, Exterior, p. 1.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro, 7 de fevereiro de 1846, Ano XXI, nº 38, p. 2.

Jornal do Commercio, Rio de Janeiro. 1º de março de 1846, Ano XXI, nº 60, p. 2.

O NAPOLITANO. Companhia lírica italiana. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 20 de maio de 1846, Ano XXI, nº 139.

Theatro São Pedro de Alcântara/os novos cantores. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1846, Ano XXI, nº167, Suplemento; Folhetim, p. 5.

O ZABUMBA. Ernani e os novos cantores. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 19 de junho de 1846. Ano XXI, nº 168, p. 2.

Z. Theatro de São Pedro de Alcântara/Ernani. **Jornal do Commercio**, Rio de Janeiro, 17 de julho de 1846. Ano XXI, nº 196, Suplemento-Comunicados, p. 5.

Le Constitutionnel, Paris, 17 de outubro de 1876, Ano 61, nº291, Decés et inhumations, p. 4.

O Despertador, Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 1840, nº 578, p. 3.

O Despertador, Rio de Janeiro, 10 de março de 1840, nº 589, Movimento do porto, p. 4.

O Mercantil, Rio de Janeiro, 15 de junho de 1846, Ano III, nº 166, p. 4.

ML. Theatro São Pedro de Alcântara/Ernani. **O Mercantil**, Rio de Janeiro, 18 de junho de 1846 Ano III, nº 169, p. 1.

Publicador Maranhense, São Luiz, 23 de dezembro de 1843, Ano II, nº 146, Anúncios, p. 4.

Braz Tizana. Carta de Braz Tizana, boticário de Lisboa ao Barbeiro.

Publicador Maranhense, São Luís, 4 de março de 1846, Ano IV, nº 365, Exterior, p. 3.

Sentinela da Monarquia, Rio de Janeiro, 3 de setembro de 1845, nº 672, Exterior, p. 1.

Sentinela da Monarquia, Rio de Janeiro, 26 de junho de 1846, nº789, Folhetim, p. 1-3.

Financiamento

PROCAD-Amazônia

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.