

# *Artigos*



›REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA‹, V. 35, N. 1, JAN.–DEZ. 2024  
PUBLICAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA  
ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO



Imperial Theatro São Pedro de Alcântara em litogravura de Loeillot sobre desenho de Karl Wilhelm von Thiermin, 1835 (Coleção Brasileira Itaú/Itaú Cultural).

# Duas estreias precoces: óperas de Donizetti e Mercadante no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado (1828–1831)

*Fernando Santos Berçot*<sup>1</sup>

**RESUMO:** Nossa análise focaliza a atividade teatral no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado, destacando a estreia de duas óperas italianas no Imperial Theatro São Pedro de Alcântara, inaugurado em 1826. As primeiras récitas de *L'ajo nell'imbarazzo*, de Gaetano Donizetti, e *Elisa e Claudio*, de Saverio Mercadante, alcançaram sucesso junto a um público já bastante familiarizado com o repertório de Gioachino Rossini, e que começava a travar contato com a música de compositores da mesma geração, os quais dominariam as temporadas da capital na década de 1840. Os artigos publicados nos jornais servem de base para a nossa argumentação. Naquela época, o interesse pelos espetáculos e as colunas de crítica teatral começavam a consolidar-se na imprensa do Rio de Janeiro, mas a instabilidade política e econômica do país era uma constante ameaça ao funcionamento do teatro e à manutenção da Companhia Italiana responsável pelas encenações operísticas.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ópera italiana. Crítica teatral. Brasil Imperial. Rio de Janeiro.

**ABSTRACT:** Our analysis focuses on theatrical activity in Rio de Janeiro during the reign of Emperor Pedro I, highlighting the premieres of two Italian operas at the Imperial Theatro São Pedro de Alcântara, inaugurated in 1826. The first performances of *L'ajo nell'imbarazzo*, by Gaetano Donizetti, and *Elisa e Claudio*, by Saverio Mercadante, were a success with an audience that was already very familiar with the repertoire of Gioachino Rossini, and which was just beginning to come into contact with the music of composers of the same generation, who would dominate the capital's seasons in the 1840s. The articles published in the newspapers serve as a basis for our argument. At that time, interest in the spectacles and theatrical criticism columns were beginning to consolidate in the Rio de Janeiro's press, but the country's political and economic instability was a constant threat to the functioning of the theatre and the maintenance of the Italian Company responsible for operatic stagings.

**KEYWORDS:** Italian Opera. Theatre criticism. Empire of Brazil. Rio de Janeiro.

<sup>1</sup> Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) / Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ).

Quando o Imperial Theatro São Pedro de Alcântara abriu suas portas pela primeira vez, em janeiro de 1826, a atividade operística já tinha uma longa história no Rio de Janeiro. Prestigiadas na cidade desde o século anterior, as representações de óperas costumavam marcar as celebrações que tinham lugar na Corte dos vice-reis setecentistas, revestindo-se de maior importância após a chegada da comitiva de D. João, em 1808.<sup>2</sup> Desde então, o gênero italiano beneficiou-se de estímulos diretos e indiretos por parte do governo, que permitiram consolidar sua presença na capital. O novo teatro, porém, inaugurado poucos anos após a Independência, marcaria o início de uma nova fase na trajetória lírica da cidade. O edifício era resultado da reconstrução do Real Theatro São João, consumido pelo fogo em 1824, e os rápidos esforços em prol de seu reerguimento valeram ao proprietário da casa, o Coronel Fernando José de Almeida, a gratidão do Imperador e o honroso título de comendador.<sup>3</sup> A Praça da Constituição, atual Tiradentes, era o cenário das noites de gala que reuniam a boa sociedade da Corte sob o teto da construção neoclássica, inspirada no modelo do São Carlos de Lisboa.<sup>4</sup>

126

Para abrilhantar os espetáculos do novo teatro, a administração decidiu-se pela contratação de novos artistas europeus para as companhias fixas de ópera e de *ballet*. Como resultado, um corpo de baile francês e um grupo de cantores italianos desembarcaram na cidade alguns meses após a inauguração. Os contratos dos cantores haviam sido negociados na Europa, com salários e condições combinados de antemão, e os reforços permitiram a formação de uma companhia de ópera capaz de representar alguns dos títulos mais aclamados do gênero, tal como nos grandes

<sup>2</sup> Sobre a trajetória operística do Rio de Janeiro colonial e joanino, ver Budasz, 2008.

<sup>3</sup> O despacho de D. Pedro I que conferiu a Ordem de Cristo ao empresário do teatro chegou a ser reproduzido na imprensa europeia. Ver “Relação dos Despachos publicados na Corte pela Secretaria d’Estado dos Negocios do Imperio, no dia 22 de Janeiro de 1826, Faustissimo anniversario do Nascimento de Sua Magestade a Imperatriz”. *Gazeta de Lisboa*. Lisboa, 13 de maio de 1826, p. 451.

<sup>4</sup> Sobre as transformações sofridas pelo teatro e pelos arredores da Praça da Constituição, ver Lima, 2000, p. 48 e seguintes.

teatros do Velho Mundo.<sup>5</sup> A chegada dos novos artistas também suscitou maior interesse por parte da imprensa, que passou a publicar artigos sobre os espetáculos do São Pedro de Alcântara, inaugurando uma tradição de crítica teatral que permaneceria constante nos jornais da cidade ao longo dos anos subsequentes. Publicações como *O Spectador Brasileiro*, *Gazeta do Brasil* e *O Espelho Diamantino* estavam entre as mais assíduas na publicação de comentários sobre as récitas, e seus críticos estendiam sua jurisdição sobre o público, condenando os comportamentos inadequados e os episódios de balbúrdia na plateia.<sup>6</sup>

Àquela época, os espetáculos de ópera eram quase sempre complementados pela encenação de bailados, costume que ensejava uma cooperação constante entre as companhias de canto e de dança. No que tange ao repertório operístico, as obras de Gioachino Rossini (1792–1868) dominaram, desde os primeiros meses, as temporadas do Imperial Theatro, inaugurado com uma récita de *Tancredi* oferecida em homenagem ao aniversário da imperatriz D. Leopoldina.<sup>7</sup> Outras óperas do mestre de Pésaro que

- <sup>5</sup> Entre os cantores solistas contratados na Itália estavam o soprano Marianna Zanetti e o jovem baixo cantante Giovanni Bettali, que vinham acompanhados de Vittorio Isotta e Angelo Marciali, designados respectivamente para as funções de primeiro e segundo tenor e destinados a suprir a carência desse registro vocal na Companhia Italiana. A trupe de ópera desembarcou em agosto de 1826, depois de uma viagem de mais de um mês a bordo de uma galera francesa proveniente do porto de Le Havre. Ver “Telegrapho. Partes dadas no dia 6 de agosto”. *O Spectador Brasileiro*. Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1826, p. 4. *O Spectador* já havia anunciado, meses antes, a chegada de um corpo de baile formado por dançarinos franceses. Ver “Pela Galera Franca...” *O Spectador Brasileiro*. Rio de Janeiro, 18 de maio de 1826, p. 4.
- <sup>6</sup> A *Gazeta do Brasil* circulou entre maio de 1827 e junho de 1828, e teve mais de um redator durante sua curta existência. Impressa numa tipografia própria, era tida como adversária ferrenha das gazetas liberais. Os outros jornais aqui citados eram impressos na tipografia de Pierre Plancher, na Rua do Ouvidor, embora estivessem sob a responsabilidade de diferentes redatores. Um dos primeiros a veicular críticas, o *Spectador* circulou entre junho de 1824 e maio de 1827. *O Espelho Diamantino*, por sua vez, era dedicado ao público feminino e teve uma curta existência, desaparecendo antes mesmo de completar um ano, em 1828. Sobre esses jornais, ver Berçot, 2024, p. 288–303.
- <sup>7</sup> “Artigos não officiaes. Rio de Janeiro”. *Diario Fluminense*. Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1826, p. 67.

compunham o repertório frequente da casa incluíam *L'italiana in Algeri*, *La Cenerentola* e *Il barbiere di Siviglia*, às quais se somavam algumas obras de outros compositores italianos, entre as quais *Agnese*, de Ferdinando Paër (1771–1839), e *Adelina*, de Pietro Generali (1773–1832), dois títulos recorrentes nos cartazes do teatro da Corte.<sup>8</sup> Não obstante, eram as estreias rossinianas que suscitavam maior interesse. Em 1827, por exemplo, a primeira récita de *La pietra del paragone* provocou debates na imprensa da cidade,<sup>9</sup> e a ópera *Matilde di Shabran*, apresentada ao público dois anos depois, mereceu vivos elogios nas páginas do *Jornal do Commercio*.<sup>10</sup> Até a temporada de 1828, Rossini, que ainda estava em atividade na Europa e contava pouco mais de 35 anos, era o mais jovem entre os compositores cujas obras se faziam presentes no São Pedro de Alcântara. Naquele ano, porém, a estreia de *L'ajo nell'imbarazzo*, um *melodramma giocoso* em dois atos, apresentou ao público da cidade a música do bergamasco Gaetano Donizetti (1797–1848), o qual, aos 31 anos, começava àquela época a firmar sua reputação nos teatros italianos. A iniciativa de encenar a ópera de Donizetti era um indício de que a administração do Imperial Theatro buscava renovar seu repertório com a inclusão do que houvesse de mais atual nos palcos europeus. As estreias promovidas naquele tempo também se deviam, em larga medida, à iniciativa individual de certos cantores, sempre interessados em oferecer algo inédito nas récitas em seu benefício, garantidas por contrato, e nas quais o produto

128

<sup>8</sup> Para uma lista das óperas apresentadas ao público do Rio de Janeiro do período joanino até a temporada de 1827, ver Kühl, 2003.

<sup>9</sup> A ópera, composta em 1812 sobre libreto de Luigi Romanelli (1751–1839), marcou a estreia controversa do contralto Margherita Caravaglia no palco do São Pedro de Alcântara, comentada sobretudo no *L'Indépendant*, jornal em francês impresso na Rua do Ouvidor. A esse respeito, ver “Theatre Imperial”. *L'Indépendant*. Rio de Janeiro, 28 de abril de 1827, p. 3; e ainda: “Intrigues”. *L'Indépendant*. Rio de Janeiro, 5 de maio de 1827, p. 3.

<sup>10</sup> De acordo com o jornal, tratava-se de uma “peça bem conceituada em todos os Theatros da Europa onde foi representada”. “Imperial Theatro de S. Pedro de Alcântara”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 12 de fevereiro de 1829, p. 4. *Matilde di Shabran* é um *melodramma giocoso* em dois atos, escrito sobre libreto de Jacopo Ferretti e estreado no Teatro Apollo de Roma em 1821.

da venda de ingressos revertia para o bolso dos artistas beneficiados. A estreia de *L'ajo nell'imbarazzo* no teatro da Corte foi bem recebida pelo público e pela imprensa, e o anúncio do espetáculo, divulgado no *Diario do Rio de Janeiro*, apresentava Donizetti como “autor moderno, e que tem tido grande acceitação nos principaes Theatros da Europa”.<sup>11</sup> A ópera, criada no Teatro Valle de Roma apenas quatro anos antes, tinha libreto de Jacopo Ferretti (1784–1852), poeta que havia colaborado com Rossini em *La Cenerentola* e *Matilde di Shabran*, e era baseada na comédia homônima de Giovanni Giraud (1776–1834), estreada em 1807. O enredo narra a história de um tutor que se vê em apuros quando se dispõe a ajudar seu discípulo, casado às escondidas para escapar à oposição do pai.<sup>12</sup> A obra foi escolhida para os benefícios de dois dos principais cantores da Corte, os baixos Nicola Majoranini e Fabrizio Piacentini,<sup>13</sup> suscitando comentários elogiosos nas páginas do *Jornal do Commercio*, que não evitou uma possível comparação com as criações rossinianas, tão familiares aos frequentadores do teatro da Corte:

O Aio no embaraço lisonjeia ouvidos accustomed á Musica do grande Maestro e não sabemos que haja louvor superior a este. Majoranini no papel do Marquez preencheo todas as idéas de perfeição, que o publico tinha direito a exigir d'elle; e a Signorita Justina Piaccentini, encantou a Platéa debaixo do nome de Gilda, cantando toda a peça, e particularmente a cavatina final com raro talento, intelligencia, e mestrança; este papel que ella cria conservará certamente por largos annos a sua bem aceita lembrança.<sup>14</sup>

O soprano Giustina Piacentini era, àquela altura, uma das *prime donne* da Companhia Italiana, e o baixo Nicola Majoranini era um dos artistas

<sup>11</sup> “Imperial Theatro de S. Pedro de Alcantara”. *Diario do Rio de Janeiro*, 13 de setembro de 1828, p. 44. Optamos por manter a ortografia original dos trechos citados.

<sup>12</sup> Para maiores detalhes sobre a ópera e seu libreto, ver Ashbrook, 1982, p. 31. Ver ainda Zavadini, 1948, p. 24–25. Sob o título de *Don Gregorio*, a ópera reestreu em Nápoles em 1826.

<sup>13</sup> Previstos respectivamente para os dias 13 de setembro e 11 de novembro de 1828. Ver “Imperial Theatro de S. Pedro de Alcantara”. *Diario do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 11 de novembro de 1828, p. 32.

<sup>14</sup> “Revista Hebdomadaria. Imperial Theatro de S. Pedro de Alcantara”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 19 de setembro de 1828, p. 2.

mais elogiados pela crítica. O tenor Victor Isotta, por sua vez, preenchia quase todos os papéis escritos para o seu timbre vocal. No naipe de solistas disponíveis destacavam-se ainda os baixos Fabrizio Piacentini e Salvatore Salvatori, e o *castrato* bergamasco Giovanni Francesco Fasciotti, conterrâneo de Donizetti e muito admirado por sua interpretação do papel-título de *Tancredi*.<sup>15</sup> Também provinha de Bérgamo outra prima donna da Companhia Italiana. Marianna Zanetti, mulher do tenor Isotta era, ao que tudo indica, egressa da mesma escola de música que ofereceu as primeiras instruções ao jovem Donizetti em sua terra natal: a instituição fundada por Johann Simon Mayr (1763–1845), em 1805, sob o nome de Lezioni Caritatevoli.<sup>16</sup> O São Pedro de Alcântara dispunha também de solistas comprimários e de um coro que, ao que tudo indica, não era muito numeroso.<sup>17</sup> A ópera de Donizetti parece ter sido bem recebida pelo público e ainda estava em cartaz alguns meses depois, quando foi escolhida para marcar as celebrações teatrais pelo aniversário natalício do príncipe herdeiro, o pequeno D. Pedro de Alcântara, que completou três anos em dezembro de 1828.<sup>18</sup> Incorporada ao repertório frequente da companhia, a ópera de Donizetti reapareceu em cartaz na temporada seguinte, como atesta um anúncio do *Jornal do Commercio* publicado em julho de 1829.<sup>19</sup>

Poucos meses depois, os diletantes da Corte travariam contato com a música de outro jovem contemporâneo de Donizetti. *Elisa e Claudio*, um *melodramma semiserio*, era o sétimo ensaio operístico do prolífico compositor apuliano Saverio Mercadante (1795–1870), e havia debu-

<sup>15</sup> Sobre os solistas do Imperial Theatro na década de 1820, ver Berçot, 2022, p. 41–58.

<sup>16</sup> Um almanaque bergamasco da época citava o nome de Zanetti entre os jovens discípulos da escola de Mayr que obtiveram êxito fora da província natal, destacando na mesma página o talento do jovem Donizetti (Facchinetti, 1828, p. 67).

<sup>17</sup> Em 1825, antes da inauguração definitiva do São Pedro de Alcântara, o teatro provisório encarregado das encenações de ópera contava com um pequeno coro de apenas seis vozes. “Artigos não officiaes. Rio de Janeiro”. *Diario Fluminense*. Rio de Janeiro, 22 de novembro de 1824, p. 504.

<sup>18</sup> “Artigos não officiaes. Rio de Janeiro”. *Diario Fluminense*. Rio de Janeiro, 3 de dezembro de 1828, p. 523.

<sup>19</sup> “Imperial Theatro”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 18 de julho de 1829, p. 4.



tado no *Teatro alla Scala* de Milão em outubro de 1821. O libreto, obra do já idoso poeta Luigi Romanelli (1751–1839), conta a história de uma bela camponesa, Elisa, casada secretamente com o filho de um conde. O casal, porém, tem de enfrentar a oposição do nobre, que reluta em aceitar a união dos jovens, pois tencionava casar o herdeiro, Claudio, com a filha de um marquês. Ao final, e depois de um *imbroglio* dos mais intrincados, os dois protagonistas conseguem a anuência do conde e celebram a felicidade conquistada através da persistência. As linhas gerais do enredo, cabe notar, permitem inscrever a ópera na linhagem de *Il matrimonio segreto*, de Domenico Cimarosa (1749–1801), obra estreada em 1792 e ainda bastante admirada na década de 1820.

Uma representação de *Elisa e Claudio* já havia sido cogitada na Corte em outubro de 1828, quando a ópera chegou a ser ensaiada para o benefício do baixo cantante Salvatore Salvatori, solista da Capela Imperial e um dos cantores mais ativos do São Pedro de Alcântara.<sup>20</sup> Naquela ocasião, o crítico do *Jornal do Commercio* não deixou de cumprimentar Salvatori por escolher “huma peça aceita com entusiasmo em todos os Theatros da Italia e da França... huma peça julgada por todos digno do immortal Rossini”.<sup>21</sup> A iniciativa, porém, não se concretizou, e a estreia de *Elisa e Claudio* teve de ser adiada. A partitura da ópera em redução para piano estava à venda na livraria de Crèmière à Rua dos Ourives, em janeiro de 1829, como atesta um anúncio do livreiro no *Jornal do Commercio*,<sup>22</sup> mas foi somente em 12 de outubro daquele ano que o primeiro ato da obra foi apresentado ao público da cidade numa récita em homenagem ao aniversário natalício de D. Pedro I. A estreia foi noticiada pelo *Diário Fluminense*, veículo oficial do governo, que assim descreveu a ocasião:

Às 8 horas chegando Sua Magestade o Imperador com a Sua Imperial Familia, e logo anunciarão a Sua Augusta Presença os multiplicados vivas, que resoarão de

<sup>20</sup> Sobre Salvatori, ver Pacheco, 2009, p. 177.

<sup>21</sup> “Miscellanea. Imperial Theatro”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 4 de outubro de 1828, p. 1. O entusiasmo do público francês pela ópera de Mercadante é corroborado por um importante estudo recente sobre o compositor (Placanica, 2013).

<sup>22</sup> “Livros á Venda”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 29 de janeiro de 1829, p. 2.

toda a parte. Tocou se o Hymno Nacional, e logo a 1.<sup>a</sup> Actriz do mesmo Theatro recitou o magnifico Elogio, que com muita satisfação copiamos nesta folha. Seguiu-se a Representação do 1.<sup>o</sup> Acto da opera seria ainda não vista nesta Corte, que se intitula *Elisa e Claudio*, da composição do famoso Mercadante. Concluiu o divertimento o apparatuso Baile — Carlos VIII., Rei de França em Pavia...<sup>23</sup>

A primeira récita de *Elisa e Claudio* coincidiu com um período de intensas festividades na Corte, que celebraria alguns dias depois a chegada da segunda esposa do Imperador, a jovem duquesa bávara D. Amélia de Leuchtenberg (1812–1873), e o próprio aniversário onomástico do soberano, comemorado a 19 de outubro. A ópera permanecia em cartaz em meio aos festejos. Após as primeiras récitas, o crítico do *Courrier du Brésil*, jornal publicado em francês no Rio de Janeiro, já se achava em condições de proclamar o que lhe parecia ser o grande mérito da obra:

132

Desejo rever *Elisa e Claudio* para falar dela, e ficaria satisfeito ao dizer, de passagem, que todo amante de boa música deve ir estudar essa ópera admirável. A reunião da ciência profunda e das flores da mais brilhante imaginação é de tal forma rara que não se deve perder a ocasião de desfrutá-la. Seria, de resto, profanar uma obra tão bela o tomá-la apenas como um todo. É necessário, para bem apreciá-la, ter podido julgar e evocar seus charmosos e inumeráveis detalhes: cinco a seis representações mal bastam para chegar a esse objetivo e, na verdade, não saberíamos recomendar aos amigos das artes um passatempo tão agradável.<sup>24</sup>

Podemos indagar as razões que motivaram a encenação dessa ópera no palco do São Pedro de Alcântara. Cabe lembrar, antes de tudo, que Mercadante havia residido em Lisboa por algum tempo entre 1827 e 1828, e chegou a estreiar na cidade algumas de suas óperas. O *melodramma eroicomico* em dois atos *La testa di bronzo*, com libreto de Felice Romani, havia debutado no teatro privado do Barão de Quintela em 1827 e acabou por tornar-se, posteriormente, uma das obras mais aclamadas do compositor. No ano seguinte, estrearam no Teatro São Carlos o *dramma eroico* intitulado *Adriano in Siria*, composto sobre libreto já consagrado de Pietro Metastasio (1698–1782), e *Gabriella di Vergy, dramma tragico*

<sup>23</sup> “Artigos não officiaes. Rio de Janeiro”. *Diario Fluminense*. Rio de Janeiro, 13 de outubro de 1829, p. 363.

<sup>24</sup> “Théâtre Impérial”. *Courrier du Brésil*. Rio de Janeiro, 31 de outubro de 1829, p. 4 (tradução nossa).

sobre texto de Antonio Profumo (1788–1852). Àquela época, criações anteriores do compositor residente também foram incluídas no repertório operístico lisboeta, sendo apresentadas como novidades para o público da cidade.<sup>25</sup> Assim, a encenação de *Elisa e Claudio* no palco do Rio de Janeiro não chega a surpreender se levarmos em conta os contatos estreitos que a administração do São Pedro de Alcântara mantinha com Portugal. Não por acaso, a maioria das óperas que aportaram na Corte de D. Pedro I já havia subido ao palco do Real Theatro de São Carlos, cujo repertório servia de parâmetro para a elaboração das temporadas da capital brasileira.<sup>26</sup> Não obstante, as complicações da Guerra Civil ameaçavam o principal teatro lusitano, que chegou a ser fechado por algum tempo em fins de 1828.<sup>27</sup> O próprio Mercadante abandonou Portugal na mesma época, transferindo-se para Cádiz, onde estrearam outras de suas criações. A debandada de artistas dos palcos portugueses também beneficiou o Rio de Janeiro, cidade que ainda podia oferecer boas oportunidades para os mais aventureiros.<sup>28</sup> Não é de estranhar, portanto, que os músicos que atravessavam o Atlântico trouxessem consigo partituras que haviam executado nos palcos portugueses. A travessia de novos artistas contribuía para renovar o repertório italiano encenado no Brasil, e a inte-

<sup>25</sup> Sobre a trajetória de Mercadante em Lisboa e na Espanha, ver Wittmann, 2001.

<sup>26</sup> O papel central de Lisboa no fornecimento de partituras para o Rio de Janeiro é destacado por David Cranmer ao examinar o repertório operístico da capital do Brasil na década de 1820, embora o autor reconheça que devia haver outras conexões importantes para o São Pedro de Alcântara no âmbito europeu, uma vez que algumas poucas óperas chegaram ao Rio de Janeiro sem passar pela capital portuguesa. Ver Cranmer, 1997, p. 199–200.

<sup>27</sup> Irmão mais moço de D. Pedro I, o infante D. Miguel (1802–1866) havia se declarado rei de Portugal em julho de 1828. Usurpava, assim, a coroa que pertencia a sua sobrinha, D. Maria da Glória, filha mais velha do Imperador. Seguiu-se uma guerra civil entre os partidários de D. Pedro e os miguelistas, que lutaram entre si até 1834.

<sup>28</sup> Entre os artistas que abandonaram Lisboa rumo ao Rio de Janeiro estavam o casal de bailarinos Felipe e Carolina Catón, o mestre de baile italiano Luigi Montani e toda a companhia dramática encabeçada pela atriz Ludovina Soares da Costa. Sobre os bastidores dessas transferências transatlânticas, ver “Parte política”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 31 de janeiro de 1829, p. 1.

ração com os recém-chegados permitia que os colegas já fixados no Rio de Janeiro travassem contato com criações mais recentes do gênero lírico. Nesse sentido, é digno de nota que certo Luigi Foresti, cantor que chegou ao Rio de Janeiro em 1828 e desempenhou as funções de baixo bufo no São Pedro de Alcântara por alguns meses, já havia atuado em *Elisa e Claudio* alguns anos antes como solista do Teatro São João do Porto (Cymbron & Vasconcelos, 2020, p. 173).<sup>29</sup> Teresa Schieronni, contralto que passou pelo Rio de Janeiro na mesma época, também havia travado contato com a ópera de Mercadante, ainda em 1823, como membro da companhia italiana então em atividade em Barcelona.<sup>30</sup>

A aparição de *Elisa e Claudio* em terras brasileiras, contudo, não ficou restrita ao Rio de Janeiro. Àquela época, uma pequena companhia italiana se organizava em Pernambuco e oferecia concertos líricos no teatro da capital da província. O anúncio da encenação da ópera no Recife, provavelmente com adaptações para suprir as deficiências da trupe local, aparece em novembro de 1829, ou seja, cerca de um mês após a estreia da ópera no Rio de Janeiro. Tratava-se de récita em benefício da cantora Teresa Smolzi, esposa do baixo Luigi Smolzi, estabelecido na cidade como professor de música e um dos principais responsáveis pela iniciativa de promover espetáculos líricos no Recife.<sup>31</sup>

Não deixa de ser curioso o fato de que a ópera de Mercadante não suscitou muitos comentários na imprensa da Corte, apesar de ter sido bem recebida pelo *Courrier du Brésil*. Convém notar, porém, que a voga da crítica teatral, florescente nos jornais da cidade desde a temporada de 1826, começava a dar sinais de esmorecimento numa época em que as disputas políticas internas e a crise econômica monopolizavam a atenção das folhas públicas, preocupadas com a inflação galopante e com a falência do Banco do Brasil, sinais de um colapso maior que estava por

<sup>29</sup> Luigi Foresti e sua esposa, Maria Foresti, já haviam partido rumo ao Prata em abril de 1829, seis meses da estreia da ópera de Mercadante no São Pedro de Alcântara. Arquivo Nacional (ANRJ), *Polícia da Corte. Códice 422*, v. 4, fl. 285.

<sup>30</sup> “Teatro”. *Diario de la Ciudad de Barcelona*. Barcelona, 27 de abril de 1823, p. 1.028.

<sup>31</sup> “Theatro”. *Diario de Pernambuco*. Recife, 14 de novembro de 1829, p. 982.

vir. Naquele mesmo mês de outubro de 1829, a morte do empresário Fernando José de Almeida, proprietário do São Pedro de Alcântara,<sup>32</sup> inaugurou um período de decadência no teatro da Corte, que enfrentaria muitas dificuldades para manter-se em funcionamento nos anos seguintes. Com o teatro em perigo, os artistas reivindicavam o pagamento de seus salários atrasados e o governo buscava, sem sucesso, uma solução para os problemas que ameaçavam a subsistência do maior palco do país.

A ópera, contudo, havia fincado raízes na cidade, e a Companhia Italiana contava com o entusiasmo de seus diletantes, dispostos a conservar um gênero de espetáculo que parecia atenuar as distâncias entre o Velho e o Novo Mundo. Ao final, a longa crise que conduziu à abdicação de D. Pedro I, em abril de 1831, acabou por subtrair ao teatro e às companhias nele instaladas os subsídios financeiros necessários para manter o empreendimento, e muitos foram os artistas que abandonaram o palco do São Pedro de Alcântara naquele período de instabilidades.<sup>33</sup> Após a instauração da Regência, a casa da Praça da Constituição passou a chamar-se Teatro Constitucional Fluminense, denominação que bem expressava a tentativa, logo frustrada, de conquistar a proteção financeira do novo governo.<sup>34</sup> Diante da falta de melhores perspectivas, os artistas italianos optaram por reunir-se em sociedade, dividindo entre si os lucros ou os prejuízos de suas próprias encenações.<sup>35</sup> Organizou-se então uma temporada lírica composta por quatro títulos, todos de Rossini,

135

<sup>32</sup> Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (ACMRJ), *Freguesia de São José, Óbitos de livres (1819-1831)*, fl. 222v.

<sup>33</sup> O teatro dependia dos recursos obtidos através da extração de loterias em benefício dos espetáculos, um privilégio concedido inicialmente por D. João e renovado periodicamente durante todo o Primeiro Reinado. Entretanto, uma lei sancionada pelos regentes em junho de 1831 proibia a concessão de novas loterias, privando o teatro de uma fonte de renda fundamental para a sua subsistência. Ver “Carta de lei”. *Diário do Governo*. Rio de Janeiro, 9 de junho de 1831, p. 505.

<sup>34</sup> “O Proprietario do Imperial Theatro...”. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 1º de junho de 1831, p. 98.

<sup>35</sup> “Theatro Constitucional Fluminense”. *Diário do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 27 de julho de 1831, p. 84.

que deviam subir à cena a partir de agosto daquele ano: *La Cenerentola*, *L'italiana in Algeri*, *Matilde di Shabran* e *Il turco in Italia*. Os planos de encenar apenas óperas de Rossini, contudo, parecem não ter sido mantidos, já que o benefício do tenor Victor Isotta, programado para o mês de setembro, anunciava o retorno de *Elisa e Claudio*, dois anos após a estreia da obra de Mercadante no São Pedro de Alcântara. O anúncio publicado no *Jornal do Commercio* dava testemunho da nova ordem vigente, no teatro como no país, e acrescentava detalhes importantes sobre a ópera em cartaz:

THEATRO CONSTITUCIONAL FLUMINENSE.

Quinta feira 22 do corrente em Beneficio de Victor Isotta, primeiro Tenor, e Socio da Companhia Italiana. esporá em Scena o Expectaculo seguinte.  
Logo que a Orquestra tenha executado huma das melhores Symphonias, terá lugar a bem accreditada Opera em dous Actos que tem por titulo

ELIZA, E CLAUDIO.

Esta excellente composição do celebre Mercadante, será dirigida pelo Mestre Luiz Vaccani. Discipulo do Compozitor, que está perfeitamente ao facto de todos os seus andamentos, e cuja composição he hum novo alegre para o quinteto do segundo Acto.

No intervallo do primeiro e segundo Acto, haverá hum grande Concerto executado pelo Mestre Ançaldo, primeiro Rebeca, por obzequio do Beneficiado.

Os bilhetes de camarotes, e platéas se achão á venda em casa do Beneficiado Praça da Constituição canto da rua do Cano, e no Escriptorio do dito Theatro.<sup>36</sup>

136

Luigi Maria Vaccani havia chegado ao Rio de Janeiro a 5 de abril daquele ano, na antevéspera da abdicação de D. Pedro I, com passaporte emitido pelas autoridades de Málaga. Tinha 23 anos, estatura mediana e pouca barba, e fixou sua residência na Rua do Espírito Santo, nas imediações do Imperial Theatro.<sup>37</sup> Sabemos que havia cantado sob a direção de Mercadante em Cádiz, e criou o papel de Bernardo na ópera *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio*, apresentada em benefício do compositor residente no carnaval de 1830.<sup>38</sup> Ao que parece, Luigi Maria era natural de Milão

<sup>36</sup> “Theatro Constitucional Fluminense”. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 14 de setembro de 1831, p. 4.

<sup>37</sup> Arquivo Nacional (ANRJ), *Polícia da Corte. Códice 381*, v. 1, fl. 67.

<sup>38</sup> O nome do artista aparece estampado no libreto impresso para a ocasião (Ferrero, 1830).

e filho do baixo Domenico Vaccani,<sup>39</sup> artista de certo renome com passagens por Portugal e Espanha, que contava entre seus méritos a criação do papel de Gamberotto na ópera *L'equivoco stravagante* (1811), de Rossini. Nada sabemos sobre o *allegro* que o músico acrescentou ao quinteto que segue “*Ad ogni fronda che muove il vento*”, uma das páginas de maior destaque da ópera, mas é sabido que os ensaios de Vaccani como compositor renderam outros frutos no Brasil alguns anos mais tarde, como um hino dedicado à sagração de D. Pedro II.<sup>40</sup> As credenciais de discípulo do compositor justificavam perante o público as pretensões do recém-chegado e sua intervenção na partitura, revestindo a ocasião de um interesse especial para os diletantes e forjando um elo entre a criação europeia e sua representação transatlântica. Vaccani permaneceu na capital do Império durante o Período Regencial e os primeiros anos do Segundo Reinado, dedicando-se à venda de partituras e ao ensino de piano,<sup>41</sup> e contou entre seus alunos o jovem Visconde de Taunay, que atestava a excelência do seu ensino (Taunay, 2004, p. 41).

O retorno de *Elisa e Claudio* ao teatro do Rio de Janeiro não parece ter suscitado muito entusiasmo nos primórdios do Período Regencial, mas o redator do jornal *O Americano* dedicou alguma atenção à récita ao escrever uma nota que recomendava o espetáculo ao público, “não so pela protecção que merece hum antigo actor desta Corte, se não pelo melho-

137

<sup>39</sup> Ao que parece, pai e filho atuavam juntos no sul da Espanha antes da viagem de Luigi Maria para o Brasil, e os dois nomes aparecem no libreto de uma ópera de Giacomo Cordella (1786–1847) impresso em Cádis em 1829 (Romani, 1829). O assento do matrimônio de Vaccani com a lisboeta Maria da Glória Simas, em 1839, menciona Domingos e Maria Vacani (*sic*) como pais do noivo. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (ACMRJ), *Freguesia do Santíssimo Sacramento da Sé, Casamentos-6, 1835-1842*, fl. 103v, 24 abr. 1839. Também é digno de nota o parentesco com o cantor Michele (Miguel) Vaccani, com longa carreira no Rio de Janeiro e no Prata, e com o bailarino Miguel Vaccani Júnior, padrinho de um dos filhos do casal. Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (ACMRJ), *Freguesia do Santíssimo Sacramento da Sé, Batismos-14, 1842-1847*, fl. 135, 21 jul. 1841.

<sup>40</sup> A este respeito, ver Chernavsky, 2009, p. 23–24.

<sup>41</sup> Sobre a trajetória de Luigi Vaccani, ver ainda Bispo, 2016.

ramento que consegue o teatro desde logo que se augmentão as Operas disponiveis que lhe servirão para recrear”.<sup>42</sup>

Ao que tudo indica, o benefício de Isotta a 22 de setembro de 1831 foi a última representação de *Elisa e Claudio* no teatro da Corte. Àquela altura, o novo governo mostrava-se incapaz de conter as tensões latentes que ameaçavam a capital, e o teatro havia se convertido em espaço dos mais propícios para as alterações ruidosas e os debates políticos acalorados. Seis dias após a récita da ópera de Mercadante, uma briga na plateia do teatro teve de ser contida a tiros pela Guarda Nacional, e o fechamento do Constitucional Fluminense tornou-se inevitável.<sup>43</sup> Como resultado, os artistas da sociedade italiana perderam suas últimas esperanças de permanecer em atividade numa cidade em polvorosa. Giustina Piacentini e Victor Isotta, entre outros, partiram rumo ao Prata no ano seguinte, juntando-se a outros colegas que haviam trocado a Corte imperial pelas capitais vizinhas nos anos anteriores, e que começavam a apresentar óperas completas nas florescentes temporadas de Montevidéu e Buenos Aires.<sup>44</sup>

138

É digno de nota que *Elisa e Claudio* somava-se a *Agnese*, de Paër, e a algumas óperas de Rossini no repertório apresentado pela companhia itinerante formada por Teresa Schieron, Domenico Pizzoni e outros solistas que partiram do Rio de Janeiro rumo ao Prata, em 1829, e organizaram representações em Montevidéu e Buenos Aires, no Chile e no Peru antes de transferir-se para Macau e, em seguida, Calcutá, numa extraordinária viagem de circum-navegação.<sup>45</sup> O compositor José Zapiola (1802–1885) menciona a ópera de Mercadante ao relatar a chegada da companhia a Santiago, em agosto de 1830, e a permanência dos artis-

<sup>42</sup> “Theatro”. *O Americano*. Rio de Janeiro, 20 de setembro de 1831, p. 116. O benefício estava marcado para o dia 22 do corrente.

<sup>43</sup> Para uma análise detalhada da situação do teatro e da crise que levou ao seu fechamento, em 1831, ver Cardoso, 2011.

<sup>44</sup> A estreia desses artistas nos palcos do Prata foi objeto de investigação do estudioso uruguaio Lauro Ayestarán na década de 1950. Ver Ayestarán, 1953.

<sup>45</sup> Sobre a trajetória dessa companhia, ver Walton, 2019.



tas na cidade por cerca de sete meses (Zapiola, 1974, p. 42). Ainda em julho de 1831, encontramos *Elisa e Claudio* em cartaz no Coliseo de Buenos Aires, tendo como intérpretes, entre outros, o celebrado tenor Pablo Rosquellas, cantor com passagem prévia pelo Rio de Janeiro, e o casal Teresa e Luigi Smolzi, responsáveis pela primeira encenação da ópera em Pernambuco. O anúncio publicado na imprensa explicava que, embora a versão completa da partitura impusesse a divisão em dois atos, “o Sr. Smolzi reduziu todas as melhores peças de música em um único ato por falta de personagens”.<sup>46</sup> Não é improvável, portanto, que Smolzi tenha aproveitado em Buenos Aires a versão da ópera preparada para o público do Recife dois anos antes. As rotas de circulação de cantores italianos pelos principais centros urbanos da América do Sul, a formação de companhias itinerantes e o recurso às adaptações da partitura permitiam, assim, que a ópera de Mercadante estivesse em cartaz, quase simultaneamente, no Rio de Janeiro, em Buenos Aires e em Santiago, cenário que evidencia o surgimento de uma dinâmica própria de disseminação do repertório operístico na região. As primeiras representações de *Elisa e Claudio* em Nova Iorque (1832) e Filadélfia (1833), por sua vez, deviam-se a outra companhia contratada por Lorenzo da Ponte (1749–1838) e encabeçada por Giacomo Montresor.<sup>47</sup>

O caso de *Elisa e Claudio* exemplifica bem o papel do Brasil como principal polo de difusão da lírica italiana para além das fronteiras europeias nas primeiras décadas do Oitocentos. A presença da corte e a existência de um teatro de grandes proporções, com cantores italianos organizados em uma companhia fixa, transformavam o Rio de Janeiro em destino promissor para os artistas que ousavam atravessar o Atlântico em busca de oportunidades, mas também havia terreno propício para o canto lírico em outros centros urbanos relevantes, como Recife e Salvador. Sabemos que Pizzoni e Smolzi, por exemplo, já haviam interagido em Pernambuco antes de rumarem para o sul, e que as breves passagens de cantores como Schie-

139

<sup>46</sup> “Teatro”. *La Gaceta Mercantil*. Buenos Aires, 7 de julho de 1831, p. 3.

<sup>47</sup> Sobre a chegada da ópera de Mercadante a Filadélfia, ver Armstrong, 1884, p. 21.

roni e Foresti deixaram marcas importantes na renovação da cena operística da Corte nas últimas temporadas do Primeiro Reinado. As cargas dos paquetes transatlânticos e a chegada ocasional de novos artistas que, como Luigi Vaccani, traziam consigo as novidades dos palcos europeus, contribuíam para a renovação do repertório em circulação, ainda que a estreia de novos títulos encontrasse obstáculo nas limitações impostas ao palco da Corte pelo revés político e econômico que marcou as últimas temporadas teatrais do Primeiro Reinado e acabou por dissolver a Companhia Italiana nos primórdios do Período Regencial. Em suma, a convivência dos solistas na capital do Império, o interesse de um público heterogêneo cada vez mais familiarizado com a lírica italiana e os ensaios para as longas temporadas do São Pedro de Alcântara permitiam a troca de experiências, a difusão de partituras e a acomodação de um repertório capaz de ser reproduzido, com adaptações, em condições mais ou menos precárias.

140

A instabilidade política após a instauração da Regência e a partida de vários solistas da Companhia Italiana rumo ao Prata custaram ao Rio de Janeiro a condição de maior centro de atividade operística na América do Sul. Com efeito, não encontramos registros da encenação de óperas completas na capital do Império nas temporadas seguintes.<sup>48</sup> Foi apenas em 1844 que a situação se modificou. Naquele ano, uma nova companhia de artistas italianos, entre os quais se encontrava o soprano Augusta Candiani (1820–1890), aportou na cidade disposta a oferecer o repertório mais recente do gênero, que incluía criações de Vincenzo Bellini (1801–1835), Giovanni Pacini (1796–1867) e Giuseppe Verdi (1813–1901), cujo *Nabucco* subiu ao palco do São Pedro de Alcântara em 1848, tendo Candiani no papel de Abigaile.<sup>49</sup> Foi apenas nessa época que o público da

<sup>48</sup> Ayres de Andrade já havia notado, nos anos 1960, a carência de espetáculos operísticos completos no Rio de Janeiro durante a Regência e os primeiros anos após o Golpe da Maioridade (1840), uma vez que não havia solistas disponíveis em número suficiente para as encenações. Ver Andrade, 1967, v. 1, p. 195. Não obstante, o Imperial Theatro continuava a servir de palco para os recitais de alguns dos cantores que permaneciam na cidade ou aportavam na Corte a caminho de outras regiões.

<sup>49</sup> Àquela altura, o teatro já havia readquirido seu nome original.

cidade pôde travar contato mais duradouro com a música de Donizetti, e poucos deviam ser os diletantes daquele tempo que ainda recordavam a primeira encenação de *L'ajo nell'imbarazzo* nos tempos já distantes de D. Pedro I. O compositor bergamasco era agora representado por obras de maior vulto, como *Roberto Devereux*, *Don Pasquale* e *Maria di Rohan*. E de Mercadante, que permanecia em atividade na Itália, o público da Corte pôde ouvir outras criações exitosas, entre elas *Il giuramento* e *La vestale*, obras que ainda não haviam saído à luz nos tempos em que *Elisa e Claudio* aportou pela primeira vez na Baía de Guanabara.<sup>50</sup> O Imperial Theatro inaugurava uma nova fase de sua longa trajetória.



<sup>50</sup> Sobre as temporadas líricas da Corte na década de 1840, ver Andrade, 1967, v. 1, p. 196–211. Ver ainda Giron, 2004, p. 119 e seguintes.

### Fontes primárias

Arquivo da Cúria Metropolitana do Rio de Janeiro (ACMRJ).

*Freguesia do Santíssimo Sacramento da Sé, Batismos*—14, 1842–1847.

*Freguesia do Santíssimo Sacramento da Sé, Casamentos*—6, 1835–1842.

*Freguesia de São José, Óbitos de livres*, 1819–1831.

Arquivo Nacional, Brasil (ANRJ).

*Polícia da Corte. Códice* 381, v. 1.

*Polícia da Corte. Códice* 422, v. 4.

### Periódicos

*O Americano. Jornal político e literário*. Rio de Janeiro, 7 de julho a 25 de outubro de 1831.

*Courrier du Brésil. Feuille politique, commerciale et littéraire*. Rio de Janeiro, abril de 1828 a março de 1830.

*Diario de la Ciudad de Barcelona*. Barcelona, 1º de maio de 1822 a 15 de junho de 1823.

142

*Diario de Pernambuco*. Recife, 7 de novembro de 1825 — corrente.

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

*Diario Fluminense*. Rio de Janeiro, 2 de janeiro de 1823 a 28 de junho de 1833 (título alterna: *Diario do Governo*).

*La Gaceta Mercantil*. Buenos Aires, 1º de outubro de 1823 a 3 de fevereiro de 1852.

*Gazeta de Lisboa*. Lisboa, 17 de agosto de 1715 a 23 de julho de 1833.

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

*Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro, 1º de outubro de 1827 a 29 de abril de 2016.

### Libretos

Facchinetti, Carlo (ed.). *Bergamo o sia Notizie Patrie raccolte da Carlo Facchinetti. Almanacco per l'anno bisestile* 1828. Bérgamo: Stamperia Mazzoleni, 1828.

Ferrero, Stefano. *Don Chisciotte alle nozze di Gamaccio. Don Quijote en las bodas de Camacho. Melodrama jocoso en un acto, que debe representarse en el Teatro*

*principal de Cádiz, en el Carnaval de 1830, para beneficio del Señor Maestro Mercadante*. Cádiz: D. Ramon Howe, 1830.

Ferretti, Giacomo. *L'ajo nell'imbarazzo. Melo-dramma giocoso in due atti a sette voci da rappresentarsi nel Teatro Valle Degl'Illmi Signori Capranica nel Carnevale dell'anno 1824*. Roma: Stamperia di Michele Puccinelli, 1824.

[Romanelli, Luigi.] *Elisa e Claudio. Dramma semi-serio per musica. Dato nel Teatro alla Scala in Milano l'autunno dell'anno 1821. E riprodotto la prima volta nel Teatro Nuovo in Napoli l'estate del 1822*. Nápoles: Tipografia Orsiniana, 1822.

Romani, Felice. *Gli aventurieri / Los aventureros. Drama joco-serio para música, que ha de cantarse en el Teatro Principal de Cádiz en el año de 1829*. Cádiz: D. Ramon Howe, 1829.

## Referências

Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo, 1808–1865. Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

Armstrong, W. G. *A record of the opera in Philadelphia*. Filadélfia: Porter & Coates, 1884.

Ashbrook, William. *Donizetti and his Operas*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Ayestarán, Lauro. *La música en el Uruguay*. Montevidéo: Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica, 1953.

Berçot, Fernando Santos. “Giving Singers a Voice: The Italian Opera Company and the Press in Rio de Janeiro, 1820–1831”, in: Kühl, Paulo; Körner, Axel. *Italian Opera in Global and Transnational Perspective: Reimagining Italianità in the Long Nineteenth Century*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022. p. 41–58.

Berçot, Fernando Santos. “A tipografia de Pierre Plancher e a crítica teatral em língua francesa no Rio de Janeiro do Primeiro Reinado”. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 185, n. 495, p. 288–303, 2024.

Bispo, Antonio Alexandre. “Saverio Mercadante (1795–1870) suas obras e seus discípulos no Brasil e sua aluna brasileira Heloísa Marechal (?–1860). Grandiloquência melodramática em processos ascensionais sociais e político-culturais”. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira*, v. 160, 2016, n. 2. Disponível em: <http://revista.brasil-europa.eu/160/Mercadante-e-Brasil.html>. Acesso em: 24 mai. 2024.

Budasz, Rogério. *Teatro e música na América Portuguesa: convenções, repertório, raça, gênero e poder*. Curitiba: DeArtes–UFPR, 2008.

Cardoso, Lino de Almeida. *O som social: música, poder e sociedade no Brasil (Rio de Janeiro, séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2011.

Chernavsky, Analía. *A construção dos mitos e heróis do Brasil nos hinos esquecidos da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/Programa Nacional de Apoio à Pesquisa, 2009.

Cranmer, David. *Opera in Portugal 1703–1828: A Study in Repertoire and its Spread*. 1997, 550 f. Tese (Doutorado em Música). Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Departamento de Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa, Portugal, 1997. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/16991>. Acesso em: 02 mai. 2024.

Cymbron, Luísa; Vasconcelos, Ana Isabel. *O velho Teatro de S. João (1798–1908): teatro e música no Porto do longo século XIX*. Porto: Edições Afrontamento, 2020.

Giron, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da Corte: 1826–1861*. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

Kühl, Paulo Mugayar. *Cronologia da Ópera no Brasil: século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: UNICAMP/Instituto de Artes/CEPAB, 2003.

144

Lima, Evelyn Furquim Werneck. *Arquitetura do espetáculo: teatros e cinemas na formação da Praça Tiradentes e da Cinelândia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

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

Placanica, Francesca. *Saverio Mercadante and France (1823–1836)*. 2013, 331 f. Tese (Doutorado em Música). Faculty of Humanities, University of Southampton, Southampton, 2013. Disponível em: <https://eprints.soton.ac.uk/366622/>. Acesso em: 02 mai. 2024.

Taunay, Alfredo D'Escragno, Visconde de. *Memórias*. São Paulo: Iluminuras, 2004 [1ª edição: 1948].

Walton, Benjamin. “L’italianna in Calcutta”, in: Aspden, Suzanne. *Operatic Geographies: the place of Opera and the Opera House*. Chicago: University of Chicago Press, 2019. p. 119–132.

Wittmann, Michael. “Mercadante, Saverio”. *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2001. Disponível em: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18426>. Acesso em: 02 mai. 2024.

Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años*. Santiago: Zig-Zag, 1974 [1.ª ed. 1872].

Zavadini, Guido. *Donizetti: vita—musiche—epistolario*. Bérghamo: Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948.

### **FERNANDO SANTOS BERÇOT**

Doutorando em História Comparada (Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2023–), sob a supervisão de José Costa d'Assunção Barros. Mestre em História Social (2013), Bacharel e Licenciado em História (2010) pela mesma instituição. Integra o corpo técnico de nível superior do Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ). Membro regular da *International Musicological Society* (IMS), tem se dedicado ao tema da ópera no Brasil nos séculos XIX e XX, com pesquisas publicadas pela Cambridge University Press (2022) e Università di Bologna (2021). ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7694-2809>. E-mail: [fernando.bercot@cefet-rj.br](mailto:fernando.bercot@cefet-rj.br)