



VII Simpósio Nacional de História Cultural
**HISTÓRIA CULTURAL: ESCRITAS, CIRCULAÇÃO,
LEITURAS E RECEPÇÕES**

Universidade de São Paulo - USP

São Paulo - SP

10 e 14 de Novembro de 2014

**A IMPRENSA E A ÓPERA ITALIANA NOS PRIMEIROS ANOS DA
REPÚBLICA (RIO DE JANEIRO – 1889-1898)**

Liliane Carneiro dos Santos Ferreira*

Em consonância com a concepção da imprensa como uma importante fonte de pesquisa, pretendemos discutir, no presente artigo, a relação existente entre alguns periódicos cariocas e os espetáculos de ópera na primeira década da República.

Como expressão da *belle époque*, período no qual a elite brasileira buscou se espelhar nos hábitos franceses, a ópera italiana era uma das atividades culturais mais apreciadas pelo público proveniente das classes abastadas da então capital brasileira. Os jornais e as revistas semanais que circulavam na época davam grande destaque às apresentações, que ocorriam em temporadas líricas no principal teatro do Rio de Janeiro naquele momento, o *Theatro Lyrico*.

Por meio das páginas da imprensa podemos perceber o espaço que a ópera ocupava na sociedade – seus significados, sua recepção –, e também acompanhar as polêmicas provenientes dos embates entre os críticos dos diferentes jornais a respeito do gosto musical do público fluminense. Informamo-nos, ademais, sobre a preferência pela

* A autora é doutoranda em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília – PPGHIS/UnB, desenvolvendo a pesquisa intitulada “A ópera italiana como expressão da *belle époque*. Rio de Janeiro, 1889-1914”. É mestre em História Cultural pela Universidade de Brasília – UnB, e Bacharel e Licenciada em História pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC.

ópera italiana e pela música vocal, sobre a admiração pelos artistas estrangeiros, e sobre o orgulho das estreias triunfais das óperas de Carlos Gomes em Milão.

A BELLE ÉPOQUE E A ÓPERA

O período da *belle époque* no Brasil foi caracterizado por uma grande expectativa e otimismo quanto ao futuro do país. O fim da monarquia e a instauração do regime republicano significariam, ao menos para uma parte da população, o ingresso do Brasil no rol dos países “adiantados”. Foi, portanto, o momento de se projetar para o futuro, com vistas à construção de um novo país, desvinculado, conseqüentemente, do seu passado colonial e de sua ligação com Portugal. Alguns intelectuais, especialmente aqueles interessados em legitimar o novo regime, intentaram negar e, de certa forma, esquecer o passado imperial em nome do progresso.¹

Na prática, porém, a mudança de regime político pouco modificou a estrutura socioeconômica brasileira. Nicolau Sevcenko argumenta que, no decorrer da primeira década republicana, uma nova elite ascende socialmente, em virtude dos ganhos proporcionados pelo fenômeno chamado de “Encilhamento”. Os “Homens Novos”, como designou o historiador, estavam então envoltos em uma atmosfera de luxo, ostentação e desperdício.² Almejando pertencer ao restrito círculo das classes abastadas da capital da república, esses personagens procuraram sobressair-se. Nesse sentido, encontraram nos espetáculos de ópera um entretenimento compatível com o novo *status* que passaram a desfrutar. A propósito, Jeffrey Needell ressalta aquela situação, destacando que a frequência à ópera, ao mesmo tempo em que era considerada como um entretenimento elegante, não exigia de seus frequentadores um conhecimento prévio específico sobre a música.

O [Teatro] Lírico reunia elementos comuns ao Cassino, ao Club dos Diários e ao Jockey – uma atividade tida como elegante segundo os padrões europeus, o elevado custo de admissão que selecionava a frequência e um apelo esnobe nascido da tradição elitista –, mas compartilhava apenas com o Jockey a característica de proporcionar, como principal atrativo, uma atividade que não exigia muito de seus frequentadores e era independente de modas passageiras. O Lírico

¹ CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 27.

² SEVCENKO, N. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. Ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 37.

oferecia, também, uma atração da qual as novas gerações, ou os novos-ricos, poderiam tomar parte sem que necessitassem de uma preparação tradicional.³

É importante destacarmos o fato de que os espetáculos de ópera eram bastante divulgados nos principais periódicos cariocas da década de 1890. Mas a publicidade não se restringia aos anúncios das récitas. Havia também espaço para a crítica “especializada”. As temporadas líricas consistiam, provavelmente, no auge da atividade teatral da capital republicana, pois se tratava do período em que aportavam na cidade as companhias estrangeiras – sobretudo italianas – incumbidas de levar ao público obras dos mais variados compositores.

Nas páginas da imprensa da época, enfim, é possível perceber o prestígio da ópera na alta sociedade fluminense⁴, bem como constatar a preferência do público pela música vocal⁵ e pelo estilo italiano. A estética italiana, além do mais, era alvo das críticas de uma parte dos “especialistas” em música, que escreviam nos principais periódicos. Adeptos da ideia de superioridade da música instrumental e das óperas do compositor alemão Richard Wagner, aqueles críticos procuravam enaltecer a linguagem wagneriana, que consideravam “moderna”.⁶

A IMPRENSA E A ÓPERA

Como já dito, percebemos o quão significativo era o espaço destinado às notícias do mundo artístico, notadamente aquele relativo à ópera, na imprensa carioca na primeira década da República. Analisando, por exemplo, o jornal *O Paiz* – que se autoproclamava o periódico de maior tiragem da América Latina⁷ –, vimos que havia dois espaços

³ NEEDELL, J. D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p. 103.

⁴ Idem, p. 102.

⁵ Arthur Azevedo, em sua coluna da Revista Kosmos, assim descreveu a preferência do carioca pela música vocal: “No Rio de Janeiro a manifestação absoluta e suprema da arte musical é o canto; para o resto não há salvação possível. O auctor da ópera fica em plano inferior ao do tenor e da prima-dona”. AZEVEDO, A. Theatros. In.: *Kosmos*. Anno I, n. 6, junho de 1904, p. 40.

⁶ ANDRADE, C. L. B. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013, p. 58.

⁷ Embora se intitulasse como o maior jornal da América Latina em tiragem, *O Paiz*, na década de 1890, ostentava uma posição não tão proeminente como a do *Jornal do Commercio* e da *Gazeta de Notícias*. Em sua monumental pesquisa, Nelson W. Sodré atentou para o fato de que o jornal ocupava sim uma

específicos destinados aos eventos artísticos: a seção “Diversões” e a seção “Artes e Artistas”. A primeira se destinava a anunciar sobre os espetáculos do dia, chamando a audiência aos teatros, bem como a informar, por meio de pequenas notas, sobre as expectativas de encenações futuras. Já a segunda era reservada às críticas dos espetáculos encenados nos dias anteriores, e também às notícias cotidianas das artes e seus bastidores, não raro trazendo informações e anedotas de artistas (cantores e compositores famosos, do Brasil e do exterior).

Com efeito, não raro as críticas ocupavam mais de uma coluna inteira, fato expressivo para um jornal que normalmente possuía de seis a oito páginas. Além das seções específicas, outros espaços d’ *O Paiz* traziam regularmente informações sobre o gênero, incluindo-se as seções de correspondentes internacionais. Assim, os leitores tinham notícias de estreias de novas óperas ou de cantores renomados na Itália, França, Inglaterra, Estados Unidos, Argentina, entre outros países, bem como sabiam da repercussão tanto do público desses lugares quanto da própria imprensa local. Exemplo disso é a estreia da ópera *Condor*, do maestro brasileiro Carlos Gomes, ocorrida no teatro *Scala*, em Milão, no dia 21 de fevereiro de 1891.

Temos a vista os mais importantes jornaes de Milão, números do mez passado, que se occupam detidamente, e com as mais honrosas phrases, da nova opera do glorioso maestro nosso compatriota Carlos Gomes, cantada no theatro “Scala”.

O successo do *Condor* começou pela symphonia, que foi delirantemente applaudida e bisada, vindo o autor ao proscênio antes mesmo de subir o panno, attendendo a repetidas e unanimes acclamações.

[...]

A critica milaneza é unanime em considerar *Condor* a obra mais notavel do grande artista brasileiro, que nella revelou quanto tem desenvolvido o seu assombroso talento no estudo, na observação dos modernos aperfeiçoamentos, das transformações e transições de estylos e de escolas musicaes.⁸

Na iminência da chegada de uma companhia lírica, e durante as temporadas de ópera, a última página d’ *O Paiz* trazia ao conhecimento do público notícias sobre os espetáculos previstos, assim como esclarecimentos sobre os preços das assinaturas, a

posição de destaque, mas não era de fato o maior daquela época. Cf. SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 257.

⁸ *O Paiz*, Artes e Artistas, *Condor*, 21 de março de 1891, p. 2.

disponibilidade de ingressos e os locais onde era possível adquirir o libreto e o resumo da ópera traduzidos. As casas de comércio de roupas e assessórios aproveitavam a ocasião para divulgar seus produtos, destinados ao ilustre público, que almejava estar em conformidade à última moda parisiense para desfilar no teatro. Aliás, cabe ressaltar que, mais do que apreciar o espetáculo em si, as pessoas que frequentavam a ópera desejavam aparecer para seus pares e para os jornalistas que destacariam sua presença nos periódicos.

No que se refere às já mencionadas críticas especializadas, destacava-se n' *O Paiz* o jornalista Oscar Guanabarino. Principal crítico de artes do jornal, tecia suas impressões sobre a apresentação, a companhia, o maestro, a música e outros elementos. Não lhe escapava, igualmente, a reação do público, o que nos revela um interessante panorama das récitas líricas. Vejamos, a título de exemplo, este trecho da crítica publicada em 24 de julho de 1899, a propósito da apresentação da ópera *La Bohème*, de Giacomo Puccini: “A popularidade das operas no Rio de Janeiro póde se medir pela concurrencia que ellas attrahem ás galerias do theatro Lyrico”.⁹

O texto de Guanabarino estava, obviamente, circunscrito à sua percepção pessoal. Mas é importante ressaltar que a crítica musical, naquela época, tinha como base menos elementos técnicos e estéticos do que o gosto subjetivo do crítico – costume, aliás, advindo dos tempos do Império.¹⁰ Mesmo quando traziam informações sobre a audiência, as críticas continham um caráter inequivocamente pessoal. Não era incomum, por exemplo, que o próprio Guanabarino discordasse do julgamento do público ou mesmo de outros colegas da imprensa. Numa análise sobre a apresentação da ópera *La Favorite*, de Gaetano Donizetti, consternado com a péssima qualidade de uma companhia que se apresentava nos palcos do teatro São Pedro de Alcântara, e também com a resignação de outros críticos, ele escreve:

Antes, porém, de dizer qualquer coisa sobre o desastre dessa opera [*La Favorite*], devemos notar que os nossos collegas da *Gazeta de Noticias* querem implantar na imprensa fluminense um novo *criterium* para as apreciações das operas exhibidas pelas companhias lyricas – que é o preço que os emprezarios exigem do publico pelos lugares no theatro.

Baseando-se nesse argumento, elogiam o *Ballo in maschera* e isso n' um tom de resposta áqueles que, como nós, não toleram semelhante execução indigna de uma capital.

⁹ GUANABARINO, O. Theatro Lyrico. In.: *O Paiz*, Artes e Artistas, 24 de julho de 1899, p. 2.

¹⁰ GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 17.

O Ballo in maschera, para os ilustrados colegas teve boa execução, porque a cadeira de primeira classe no teatro São Pedro custa 6\$000; se custasse 3\$000 teria sido ótima; sublime por 2\$000 e pathética se por dez tostões.¹¹

Em contraste com *O Paiz*, outros jornais cariocas procuravam enfatizar as personalidades presentes nos camarotes – eles descreviam, geralmente em francês, a indumentária do público. Ou seja, apresentava-se a crítica do espetáculo para, em seguida, passar à descrição daqueles que se exibiam em camarotes, varandas e plateia.

No espectáculo da Gioconda o nosso binoculo indiscreto pôde lobrigar:
No camarote do Sr. presidente da Republica: *Mlles. Campos Salles. Une demoiselle en soie bleue ciel et deux autres en soie rose-mer.*¹²

Tantos elementos apresentados pelos periódicos nos dão uma ideia das várias nuances que envolviam a ópera: o exclusivismo do entretenimento, inferido a partir dos valores das assinaturas e do luxo das roupas; o evento social, que captamos a partir do espaço dado pelos periódicos às récitas e da sua descrição sobre as personalidades ali presentes; da recepção do público, por meio da descrição do crítico; e do gosto difundido entre o público fluminense pela ópera italiana – seja de compositor italiano ou de estilo italiano –, perceptível a partir das críticas, das notícias e dos anúncios das récitas constantes nas últimas páginas dos jornais. Eram frequentes, ainda, as notícias de bastidores, as quais nos deixam entrever uma grande carga de trabalho dos artistas das companhias, que repetidas vezes resultavam em adiamentos ou substituições de repertório, em decorrência de doença ou mesmo por movimento de greve dos artistas, que reclamavam desde os pagamentos até a sobrecarga de espetáculos.

Por meio da imprensa, ademais, é possível termos noção sobre como ocorria a contratação das companhias estrangeiras. Geralmente, um empresário do ramo teatral era quem arregimentava os artistas e compunha a companhia lírica, que embarcava então em Gênova, na Itália, rumo ao Brasil. Aqui, convém sublinhar, as apresentações aconteciam sobretudo na cidade do Rio de Janeiro, mas as companhias líricas passavam também por

¹¹ GUANABARINO, O. S. Pedro. In.: *O Paiz*, Artes e Artistas, 03 de maio de 1895, p. 2. Grifos no original.

¹² *Rua do Ouvidor*, 17 de junho de 1899, p. 4.

Petrópolis, por São Paulo e por outras localidades (por vezes, elas atuavam também em outros países da América do Sul, como Argentina e Uruguai).

Aquelas tratativas, entretanto, nem sempre surtiram o efeito desejado. Em 1890, primeiro ano do regime republicano, tentou-se trazer da Argentina uma companhia lírica italiana que lá estava se apresentando.¹³ Mas as negociações não surtiram efeito, frustrando completamente as expectativas do público fluminense, que naquele ano não viu se representar em seus palcos nenhuma ópera. Somente no ano seguinte foi anunciada n' *O Paiz* a vinda de outra companhia lírica, que com seus artistas de “primeira ordem” se apresentaria no Rio de Janeiro.

Com efeito, é importante enfatizarmos que as instabilidades políticas e econômicas características da primeira década do período republicano em muito afetaram a vida artística da capital. Em 1893, por exemplo, a principal temporada lírica da cidade foi interrompida subitamente pela Revolta da Armada.¹⁴ No ano seguinte, depois das difíceis negociações para trazer para o Rio uma companhia lírica italiana de qualidade, e já estando a empresa em pleno funcionamento, o empresário e maestro Marino Mancinelli se suicida, em decorrência dos obstáculos financeiros que então se impunham à sua empresa.¹⁵

EMBATES DE TENDÊNCIAS: ITALIANISMO X WAGNERISMO NOS JORNAIS

Como sabemos, o decênio seguinte à Proclamação da República é conhecido como o período de consolidação e de legitimação do novo regime. Além das discussões empreendidas sobre os aspectos políticos e econômicos, que eram diretamente afetados às mudanças em curso, a transição para a República também teve reflexos nas discussões sobre a música. Intelectuais e críticos musicais fizeram uso de suas colunas na imprensa para discutir as preferências do público e para, na medida do possível, buscar sensibilizar seus leitores quanto à necessidade do “progresso”, inclusive no que tange à música.

Foi exatamente nesse período que surgiu a *Gazeta Musical*, periódico semanal que, embora de curta existência, gozou de certa reputação como divulgador das ideias

¹³ *Gazeta de Notícias*, 17 de julho de 1890, p. 2.

¹⁴ *O Paiz*, Artes e Artistas, 19 de setembro de 1893, p. 2.

¹⁵ *O Paiz*, 4 de setembro de 1894, p. 1.

advindas do grupo que então comandava o Instituto Nacional de Música. Em seu livro, a musicóloga Clarissa Andrade buscou analisar os artigos publicados pelo periódico e também seus colaboradores, de modo a identificar uma inspiração nos ideais positivistas. Segundo ela, embora o periódico não se manifestasse de maneira plena pela música de Richard Wagner – havia artigos que criticavam o wagnerismo –, a tendência esboçada então pelos seus principais articulistas vinha ao encontro da percepção de que era preciso abandonar práticas da época da monarquia, dentre as quais o gosto pela ópera italiana, para então se promover com completude a “missão civilizadora”, de “progresso”, que colocaria o Brasil no contexto dos mais avançados países do mundo.

Colunistas de outros jornais de circulação diária aderiram também à discussão. Assim como alguns colaboradores da *Gazeta Musical*, para uma parte deles a ópera italiana era vista como ultrapassada e decadente, relacionada ao regime monárquico e à herança portuguesa. Já o drama musical lançado por Wagner é relacionado ao que de mais moderno existia então em termos de música.

O jornal *A Notícia* contava, por exemplo, com as colunas do crítico wagneriano Luiz de Castro, que assim se definiu em um de seus textos:

“Sou entusiasta da musica allemã e admirador convicto de Wagner. Significa isto que eu seja intransigente e não admire o que porventura haja de bom na escola italiana?”¹⁶

Apesar do tom moderado de Castro, outros eram mais radicais, e buscavam desqualificar a música italiana. Em certa ocasião, um jornalista não identificado do jornal *Cidade do Rio* procurou rebater os argumentos lançados por Oscar Guanabario sobre a genialidade de Rossini:

O argumento em prol da contestada genialidade de Rossini é este: Ainda se cantam duas operas do cidadão Rossini em alguns theatros da Europa.

Mas, que maior condenação do que essa pretensa grandeza do compositor?

Pois então, um genio, como dizem ser Rossini, escreve tantas dezenas de operas, e no fim de alguns annos, apenas duas conseguem figurar em alguns theatros? Por que motivo foram prescriptas todas as outras, si nellas deviam espelhar o reflexo luminoso do genio, si nellas deveria permanecer o vestigio poderoso da mentalidade superior, que os creou?

¹⁶ *A Notícia*, *Chronica Musical*, 03 de junho de 1897, p. 2.

Onde estão essas dezenas de operas que ninguém hoje conhece, porque ninguém as supportaria?

Titio não está vendo que o seu argumento prova de mais, e que é elle mesmo que affirma desse modo a mediocridade do compositor?

E quaes são essas operas, que conseguem ainda figurar na scena?

Barbeiro de Sevilha e *Guilherme Tell*.

Nessas operas vamos encontrar elementos basicos para demonstrar que Rossini é compositor mediocre.¹⁷

A despeito de tais discussões, e das opiniões em parte contrárias à ópera italiana, ela se manteria como a preferida do público fluminense. Ao realizarmos um levantamento das óperas representadas no Rio de Janeiro na primeira década da República, a partir dos dados coletados por meio do jornal *O Paiz*, verificamos que 74% delas eram de compositores italianos. Destacamos as óperas *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, com 71 apresentações, *La Gioconda*, de Amilcare Ponchielli, com 61, e *Aída*, de Giuseppe Verdi, com 55. Quanto às óperas alemãs, que correspondem a apenas 2% das apresentações, somente duas tiveram récitas em teatros cariocas nesse período: *Lohengrin*, com 8, e *Tannhäuser*, com 7 representações, ambas de Richard Wagner.

De certa forma, percebemos que os críticos da ópera italiana tinham alguma razão ao relacioná-la com Portugal e com o período monárquico brasileiro. O gosto pelo estilo italiano teria suas raízes na metrópole, ainda na primeira metade do século XVIII, com D. João V, primeiro monarca lusitano a contratar músicos italianos e a enviar portugueses para a Itália, a partir de 1717.¹⁸ Foi durante seu reinado que permaneceu na corte o célebre compositor Domenico Scarlatti (1685-1757) e tantos outros cantores e músicos italianos. O afluxo de artistas italianos para a Corte portuguesa – bem como o envio de músicos portugueses para aperfeiçoamento na Itália – permaneceu constante nos governos que se seguiram.¹⁹

A vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, teria proporcionado, enfim, o contato mais próximo da colônia com a vida cortesã, incluindo o costume de frequentar

¹⁷ *Cidade do Rio*, Solfejando, Thema de Caçarolas, 30 de dezembro de 1896, p. 2.

¹⁸ BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 6-7.

¹⁹ Idem.

os espetáculos de ópera.²⁰ Durante todo o século XIX – com exceção do período regencial, em que se constata uma interrupção das atividades musicais no Rio de Janeiro²¹ –, a relação do público fluminense com a ópera italiana foi se intensificando. Durante, especialmente, o reinado de D. Pedro II, as companhias líricas da Itália fizeram grandes temporadas de ópera nos principais teatros da corte.²²

A instauração da República não transformaria de imediato o hábito de frequentar os teatros durante as temporadas líricas, sobretudo para se apreciar óperas de estilo italiano. Pelo contrário. Mesmo com a francofilia que caracterizou a chamada *belle époque*, a preferência pela ópera italiana se manteve forte.²³

O espelhamento nos hábitos e costumes franceses – onde se mantinha, aparentemente, o apreço pela ópera italiana, bem como a longa herança trazida desde o século XVIII pelos portugueses – contribuiu, a nosso ver, para a pouca adesão do público fluminense ao repertório alemão, especialmente à música de Wagner. A crítica a seguir, publicada n' *O Paiz*, aponta para este fenômeno:

Na récita extraordinária de ante-hontem repetiu-se a opera de Wagner.

A concurrencia não foi grande; os assignantes contam ainda, com uma récita nesta assignatura, uma outra na nova serie de dez representações e uma terceira na noite do beneficio do maestro Mancinelli, e por essa razão não foi ao theatro.

O publico em geral, esse está naturalmente prevenido contra as operas do grande reformador, porque é luxo, é moda, é *chic* e fácil de fazer espirito com a música de Wagner.

[...]

Concordamos que o Tannhäuser não agrada a muita gente; mas o defeito não será de Wagner e sim de quem por organização incompleta não pôde comprehendel-o.²⁴

²⁰ MONTEIRO, M. *A construção do gosto: música e sociedade na Corte do Rio de Janeiro – 1808-1821*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008, p. 19.

²¹ Cf. CARDOSO, L. A. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2006.

²² FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro, Garamond, 2013, p. 32.

²³ Oscar Guanabara, que era um defensor da música oriunda da Itália, atentou para o fato de que, mesmo em Paris, a ópera italiana – ou a francesa em estilo italiano – ainda era bastante apreciada pelo público francês. Cf. o artigo “A música condenada”, publicada em: *O Paiz*, Artes e Artistas, 08 de janeiro de 1898, p. 2.

²⁴ *O Paiz*, Artes e Artistas, 6 de outubro de 1892, p. 2.

Em síntese: por meio das discussões acerca do gosto musical, percebemos que as ideias (sobretudo políticas) difundidas durante a implantação do regime republicano são também verificadas no âmbito da arte e da música. O interesse em fazer o Brasil ingressar na modernidade e no seleto grupo dos países ditos “civilizados”, a ideia de “progresso” e a negação das fases históricas anteriores estão igualmente na pauta dos principais intelectuais ligados à música nesse período, afinados com os ideais positivistas que permeavam a discussão intelectual mais ampla daquele momento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imprensa, no período de implantação e legitimação da República, é de grande importância para a compreensão dos vários discursos a respeito do novo regime. Embora alguns buscassem pregar o “novo”, por meio das páginas dos diversos periódicos, percebemos que a mudança não ocorria radicalmente. Antigos hábitos foram mantidos, a vida cotidiana seguia seu curso, a despeito dos arroubos de “modernidade” e anseios pelo “progresso” rápido.

A ópera, especialmente a italiana, manteve o importante papel como entretenimento da classe abastada do Rio de Janeiro. Embora tenhamos percebido uma sensível perda de espaço, com a diminuição do número de apresentações – situação que relacionamos ao clima de instabilidade política e econômica daquele período –, é importante destacarmos o fato de que a substituição da ópera por outros entretenimentos não se deu de forma abrupta e repentina. Lentamente, a ópera foi se esvaziando de seus significados, na medida em que foram sendo reduzidas as encenações na cidade do Rio de Janeiro.

Tomando por base as páginas da imprensa, nos é possível reconstruir um cenário bastante amplo. Contudo, como qualquer fonte histórica, elas são uma representação possível do passado, sujeitas a novas interpretações e a confrontações. Pelas discussões entre os jornalistas, percebemos o embate de ideias, cujo juízo não nos cabe aqui fazer. Pois nosso intuito, neste artigo, foi o de apresentar as possibilidades de análise do tema, que pretendemos desenvolver no decorrer da pesquisa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, C. L. B. *A Gazeta Musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: UNESP, 2013.

BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. New York: Cambridge University Press, 2007.

CARDOSO, L. A. *O som e o soberano: uma história da depressão musical carioca pós-Abdicação (1831-1843) e de seus antecedentes*. Tese de doutorado. São Paulo: USP, 2006.

CARVALHO, J. M. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FREIRE, V. B. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro, Garamond: 2013.

GIRON, L. A. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte: 1826-1861*. São Paulo: Edusp/Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

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

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

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

SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. 4. Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.



História Cultural