



# Vozes, memória e esquecimento: Sobre cantoras de ópera no Rio de Janeiro do século XIX

Paulo M. Kühl 

Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP

[pmkuhl@unicamp.br](mailto:pmkuhl@unicamp.br)

## ENSAIO

**Editor-Chefe:** Mauro Chantal

**Layout:** Mauro Chantal e Edinaldo Medina

**License:** ["CC by 4.0"](#)

**Enviado:** 20.09.2023

**Aceito:** 29.10.2023

**Publicado:** 01.12.2023

**DOI:** <https://doi.org/10.5281/zenodo.14789347>

**RESUMO:** O presente ensaio aborda dados sobre a representatividade de cantoras de óperas que atuaram no Rio de Janeiro do século XIX a partir de informações fornecidas pela imprensa carioca. A divulgação de informações do período supracitado contribuiu para fixar nomes de artistas estrangeiros que se apresentaram no Brasil de modo a favorecer, inclusive, o comércio local, com a venda de *cartes de visites* e partituras. Historicamente, nota-se, após a chegada desses artistas, uma sequência bifurcada: ou um desapontamento, seguido por lamúrias e debates nos jornais; ou o sucesso, às vezes gigantesco, levando a atitudes exacerbadas que não deixavam de chamar a atenção da imprensa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Cantoras de ópera no Rio de Janeiro do séc. XIX. Ópera no Brasil. Imprensa no Brasil do séc. XIX.

**Voices, memory and oblivion: About opera singers in 19th century Rio de Janeiro**

**ABSTRACT:** This essay addresses data on the representation of opera singers who performed in Rio de Janeiro in the 19th century based on information provided by the Rio press. The dissemination of information from the aforementioned period contributed to establishing the names of foreign artists who performed in Brazil in order to also favor local commerce, with the sale of *cartes de visites* and sheet music. Historically, after the arrival of these artists, there was a bifurcated sequence: either disappointment, followed by complaints and debates in the newspapers; or the success, sometimes gigantic, leading to exacerbated attitudes that never failed to attract the attention of the press.

**KEYWORDS:** Opera divas in Rio de Janeiro in the 19th century. Opera in Brazil. Brazilian press in the 19th century.



Que as vozes de cantoras e cantores são efêmeras é quase uma obviedade, mesmo em tempos de gravações de áudios e vídeos. Mais do que isso, sabemos que a experiência de ouvir uma voz em um momento e em um lugar específicos é única, apesar de termos a ilusão de podermos, de algum modo, fixar a experiência com o auxílio dos mais variados recursos. Some-se a isso o fato de também sabermos que o tempo e a idade podem interferir, positiva ou negativamente, em certas vozes, além de diversos outros fatores que incessantemente mudam as experiências de escuta. A proposta deste texto não é, obviamente, a de construir uma teoria geral das possíveis percepções das vozes, mas sim, acompanhar determinadas ações recorrentes que podem ser verificadas com relação a certas vozes, sobretudo de cantoras no Rio de Janeiro do século XIX. Tanto na imprensa, como em romances e outros escritos, assim como em retratos, caricaturas, fotografias, partituras editadas, nota-se o apelo constante que certas vozes tinham e, sobretudo, o grande esforço para, de algum modo, registrá-las na memória.

Quando a publicação de periódicos no Rio de Janeiro se tornou constante e variada, vê-se que grande ênfase era dada às expectativas construídas em torno da vinda de cantores estrangeiros para desempenhar as óperas na cidade. Martins Pena já indicava, em uma crítica de 25 de setembro de 1846, o alvoroço causado pela notícia da chegada de um cantor, no caso o tenor Filippo Tati, mencionando quem já o havia visto e ouvido e quais eram as impressões causadas pela experiência. O texto, construído como um diálogo, fictício ou não - o que, no caso, pouco importa - é de fato uma sátira dos costumes, especialmente dos aficionados do mundo da ópera: vemos ânimos alterados, incontáveis elogios, o esnobismo de quem já estivera na Europa, o que pode ser verificado na seguinte passagem:

Verá então o que é cantar: e viva na certeza que, se nunca foi à Europa, é esta a primeira vez que saberá o que é canto italiano, porque até agora não se tem feito no nosso teatro senão arremedar o que há de bom e suportável nesse gênero (PENA, 1965: 22).

O texto continua com o relato da divulgação dessas informações, a ligeira desconfiança com relação àquilo que as pessoas diziam, o que criava mais expectativas de verificação e uma ansiedade constante para ouvir a tão aclamada voz. Também se nota no texto o caráter de uma pequena farsa, já que o cantor é procurado pela cidade, mas nunca encontrado, ou porque quem o buscava chegava tarde demais, ou porque ele

estava doente e, logo a seguir, surgia mais uma notícia frustrante: Tati queria cantar como barítono. A estreia só aconteceria três semanas depois, na *Norma*, causando, porém, certa decepção quando se percebeu que a tão festejada voz já não era o que deveria ter sido no passado. Disputas, verídicas ou não, entre cantoras e suas facções também são uma constante, em jornais assim como em outros escritos, como no conhecido caso do primeiro capítulo de *O moço loiro*, intitulado “Teatro Italiano”, de Joaquim Manoel de Macedo (1845, t. I, p. 1-25), no qual dois personagens se posicionam com relação às cantoras Augusta Candiani e Chiara del Mastro, reforçando as expectativas com relação a cada uma delas. Também podemos lembrar a conhecida passagem de *A mão e a luva* de Machado de Assis, na qual são mencionadas as diversas disputas entre as facções seguidoras de Anetta Casaloni, Emilia Lagrua e Anne Charton-Demeure<sup>1</sup>.

Desse modo, levamos a atenção para um recurso que aparece nos textos de Martins Pena e de outros autores, justamente o do aumento da expectativa com relação à chegada de artistas internacionais e suas consequências, o que traduzia uma grande máquina: eram publicadas notícias de cantores na Europa e de seu sucesso; surgiam anúncios da possível vinda de cantores e companhias nos jornais; eram veiculadas as notícias dos atrasos e também aquelas sobre a circulação dos cantores em ambientes privados; punham-se à venda as *cartes de visites* e partituras com os cantores, até que finalmente a estreia nos teatros acontecesse. Com isso, pelo menos nos jornais, é possível acompanhar uma onda que se eleva, preparando aquilo que viria depois, e a sequência é uma bifurcação: ou um desapontamento, seguido por lamúrias e debates nos jornais; ou o sucesso, às vezes gigantesco, levando a atitudes exacerbadas que não deixavam de chamar a atenção da imprensa.

Dentre as várias reações ao desempenho de artistas, sobretudo cantoras, nota-se um grande número de poemas escritos em homenagem a suas vozes. Isso não é nem uma novidade, nem uma exclusividade do mundo operístico carioca do século XIX,

<sup>1</sup> “Eram os tempos homéricos do teatro lírico, a quadra memorável daquelas lutas e rivalidades renovadas em cada semestre, talvez por um excesso de ardor e entusiasmo, que o tempo diminuiu, ou transferiu - Deus lhe perdoe - a cousas de menor tomo. Quem se não lembra, - ou quem não ouviu falar das batalhas feridas naquela clássica plateia do campo da Aclamação, entre a legião casalônica e a falange chartônica, mas sobretudo entre esta e o regimento lagruísta? Eram batalhas campais, com tropas frescas - e maduras também - apercebidas de flores, de versos, de coroas, e até de estalinhos. Uma noite a ação travou-se entre o campo lagruísta e o campo chartonista, com tal violência, que parecia uma página da Ilíada” (MACHADO DE ASSIS, 1985, t. 1: 204).

já que são conhecidos incontáveis exemplos semelhantes no passado musical. Um dos casos mais notórios é o da cantora Anna Renzi, uma das primeiras estrelas do mundo da ópera e para quem foi escrita uma enorme quantidade de poesias, publicadas tanto em uma coletânea como *Le glorie della signora Anna Renzi romana* (Veneza, 1644), como em libretos de ópera, por exemplo, *La finta pazza* (na segunda impressão em Veneza, 1641)<sup>2</sup>, no qual aparecem três sonetos em homenagem à cantora. Trata-se de um procedimento comum nos escritos encomiásticos, do gênero epidítico, em que não apenas pessoas, mas até mesmo pinturas e outras obras, são elogiadas. É importante notar que, no caso deste libreto, os sonetos vêm logo após a dedicatória a Giovanni Paolo Vidman e a advertência aos leitores, conferindo assim importante destaque à figura da cantora<sup>3</sup>. Deve-se salientar que a lista de personagens e intérpretes, pelo menos nesta segunda impressão, vem somente depois dos sonetos. Ao nos depararmos com esse tipo de poesia, nossa vontade primeira, pelo menos para quem se interessa pelas vozes do passado, seria buscar elementos que, de algum modo, nos dessem pistas sobre aspectos vocais, no caso, da cantora. Claro que não encontraremos aí elementos que nos satisfaçam: estamos diante de sonetos, com suas características formais, em um estilo altamente convencional, com o uso de diversas metáforas e vagas referências às qualidades vocais. Ou seja, podemos tomar essas poesias como documentos de uma prática vocal do passado? Encontraríamos nelas elementos que nos ajudassem a montar o quebra-cabeça de uma experiência sonora que se perdeu? A resposta não é simples, já que, de um lado, na literalidade dos poemas não encontraremos a solução. Talvez eles nos falem da maneira como as pessoas de determinadas épocas reagiam a certas experiências, mais do que propriamente da concretude da experiência, e isso se dá, por exemplo, em retratos de cantoras e cantores ao longo dos séculos. Neles não encontramos a vocalidade perdida, talvez apenas o fascínio por essas pessoas, a posição que ocupavam em determinadas sociedades, as relações que estabeleceram e assim por diante.

Voltando ao Rio de Janeiro no século XIX, encontramos, como já mencionado, diversos poemas em homenagem a cantoras e cantores nos mais variados veículos:

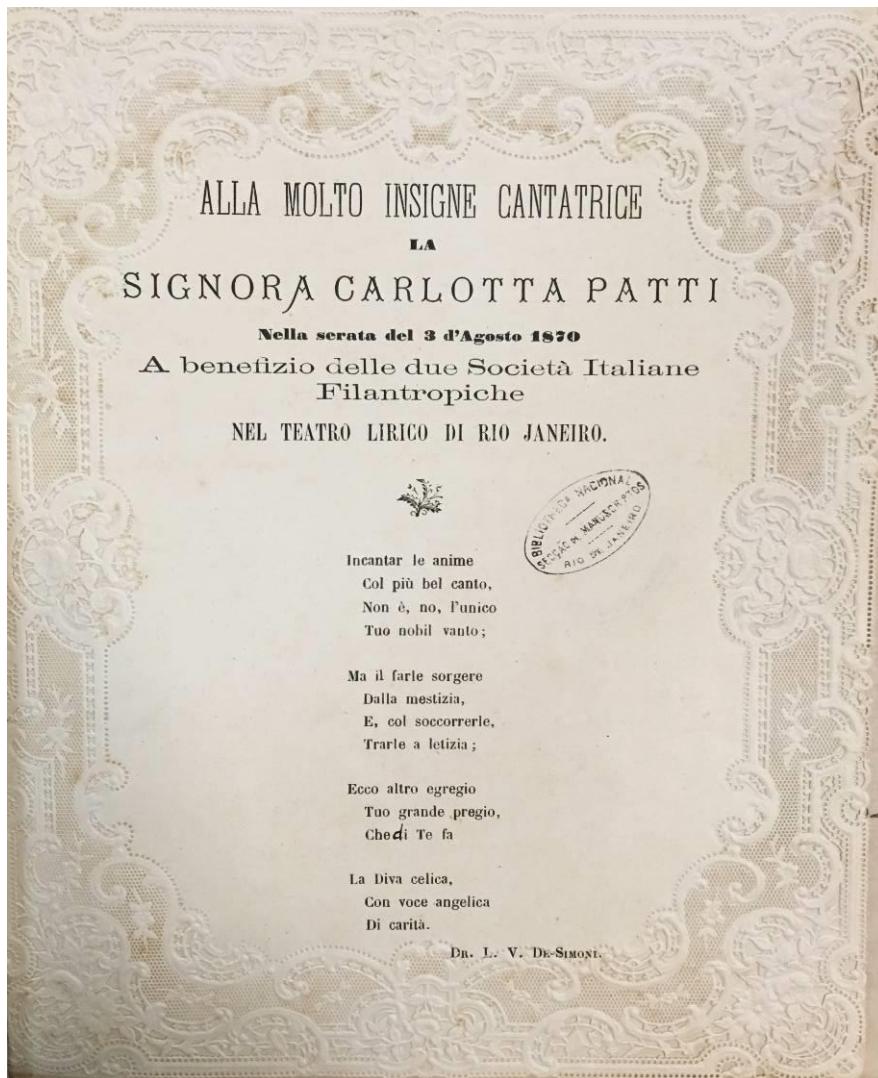
<sup>2</sup> Utilizo aqui a cópia do libreto da coleção Schatz, Library of Congress (SACRATI; STROZZI, 1641).

<sup>3</sup> Para informações sobre Anna Renzi, Vidman e outras figuras importantes veja-se BLIXEN (1997) e BLIXEN (1999).

jornais e revistas, edições avulsas de folhetos, ou ainda, edições particularmente elaboradas e que eram oferecidas ao público. Em vários periódicos, tais como a *Marmota fluminense*, o *Correio mercantil* e tantos outros, constantemente surgem os mais diversos poemas em homenagem a cantoras ou, mais raramente, a cantores, em português, mas às vezes em italiano e francês. As imagens recorrentes são de pássaros canoros e igualmente são discutidos os papéis cantados, as composições e os compositores, sempre na chave do elogio, não apenas às virtudes artísticas, mas também às morais. Publicações avulsas repetem o procedimento, sendo algumas delas inclusive em papel rendado, como se pode ver nas Figura 1 e 2, a seguir:



**Figura 1:** Soneto de Luiz Vicente De-Simoni em homenagem a Carlotta Patti. Divisão de Manuscritos – Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, Ms I-07, 03, 001. Foto do autor.



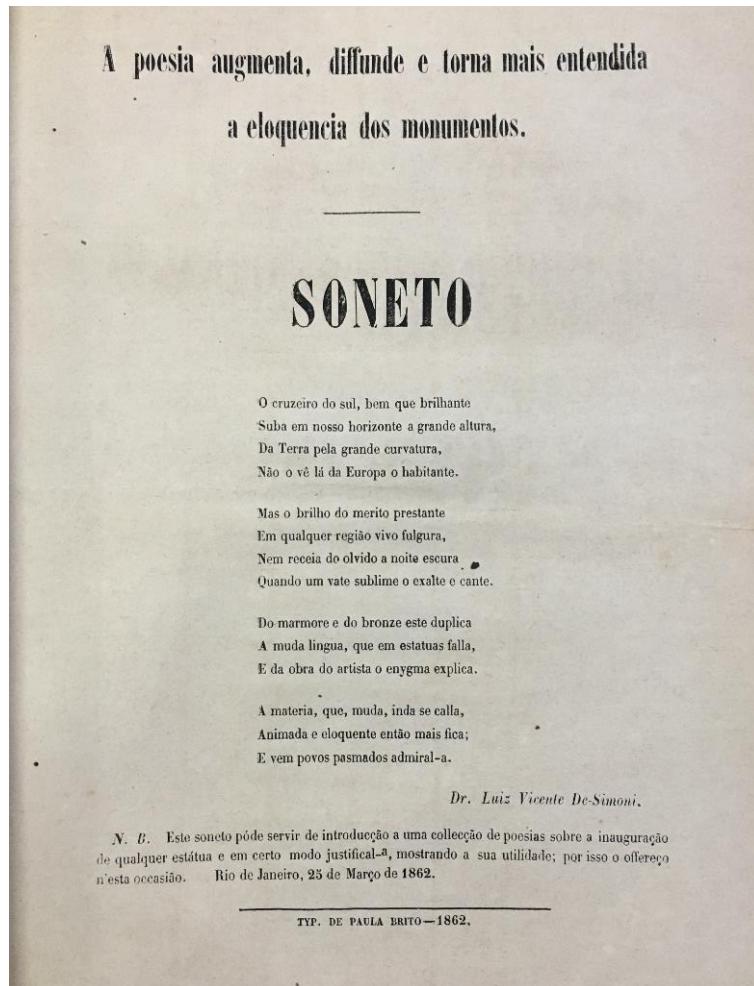
**Figura 2:** Poema de Luiz Vicente De-Simoni em homenagem a Carlotta Patti. Divisão de Manuscritos – Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, Ms I-07, 03, 001. Foto do autor.

Os dois poemas são de autoria de Luiz Vicente De-Simoni (1792-1881), médico italiano, poeta, autor e tradutor de libretos de ópera e de uma série de outras obras importantes para o mundo operístico no Rio de Janeiro<sup>4</sup>. Poeta contumaz, aparentemente incansável, escreveu vários poemas em homenagem a cantoras e cantores, mas também a outras pessoas e até mesmo a obras de arte. A Divisão de Manuscrito da Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, tem uma “Coleção de poesias em louvor de cantores insignes e notáveis”, de autoria de De-Simoni, em que 25 pessoas são homenageadas, sendo as mais frequentes Augusta Candiani (1820-1890),

<sup>4</sup> Para mais informações sobre De-Simoni e algumas de suas obras, veja-se ALMEIDA (2103), KÜHL (2016), e o verbete sobre o autor no *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil*.

Rosine Stoltz (1815-1903), Giuseppe Mendioroz (181?-187?), Antonietta Fricci (1840-1912), Carlotta Patti (1840-1889) e Adeodata Lasagna (?-?).

Alguns desses poemas foram publicados em periódicos cariocas, outros permaneceram manuscritos, mas o que se depreende desde logo é o interesse constante em escrevê-los. Também na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, encontra-se uma coletânea de poemas impressos em homenagem à inauguração da estátua equestre de D. Pedro I em 1862, com textos de autoria de Manoel de Araújo Porto-Alegre, Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manoel de Macedo, José Bonifácio, entre outros, e vários do próprio De-Simoni. Menciono isso apenas para lembrar o quanto a poesia encomiástica era comum em determinados círculos cariocas, e não deixa de ser curioso um soneto genérico de De-Simoni que, segundo o autor, poderia "servir de introdução a uma coleção de poesias sobre a inauguração de qualquer estátua e em certo modo justificá-la, mostrando a sua utilidade":



**Figura 3:** Soneto de L. V. De-Simoni. Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro. Foto do autor.

Tomemos um exemplo específico, um soneto escrito em homenagem a Augusta Candiani, cantora que tantas repercussões deixou no Rio de Janeiro desde sua estreia em 1842. O manuscrito apresenta a versão em português, mas em outros casos, há versões em italiano, ou em italiano e português, o que De-Simoni fazia constantemente, mesmo no seu libreto da *Marília de Itamaracá*, e em diversas outras ocasiões. Lembre-se que o autor, entre muitas outras atividades, foi um tradutor constante de textos italianos, inclusive sendo reputado como o introdutor de Dante no Brasil, com seu *Ramalhete poético do Parnaso italiano*, publicado em 1843<sup>5</sup>.

À Sra. Augusta Candiani, na ocasião em que segundada com violino  
pelo Sr. Agostinho Robbio cantou no Conservatório de Música no dia 22 de julho  
de 1877 o grande dueto da Norma de Bellini, que ela já cantara no Teatro lírico desta  
corte em 1844.

### Soneto

Candiani, a tua voz não envelhece,  
Pois dos anos não sente o passo grave,  
E maviosa, patética e suave  
Inda o fundo da alma a vibrar desce.

Quem o canto lhe escuta o não esquece,  
Consigo o leva, qual se se lho encave  
No ouvido e, qual de templo em sacra nave,  
Seu som 'í ecoa e divinal parece.

O espírito que o sente, o preza e admira,  
Por um alto poder enternecido,  
Junto de um novo Orfeu ao som da lira.

Robbio, e tu mostrais hoje a quem vos ouve  
Que a natureza em vós há produzido  
O que em outros quaisquer inda não houve<sup>6</sup>.

Candiani apresentou-se pela primeira vez no Rio de Janeiro em 1842, como a protagonista na *Norma* de Bellini, quando da reinauguração das temporadas líricas na

<sup>5</sup> Sobre a importância do livro, veja-se HEISE (2007).

<sup>6</sup> Acervo da Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Brasil, Divisão de Manuscritos - Ms I-07, 03, 001. Neste caso, o texto manuscrito é plenamente legível, o que nem sempre acontece com outros da mesma coleção, o que indica ser uma cópia trabalhada e não um rascunho. A ortografia e a pontuação foram atualizadas.

cidade. Desde muito cedo causou grande furor junto ao público e, tendo decidido permanecer no Brasil, foi lembrada constantemente nas décadas seguintes pelos mais diversos autores, como por exemplo o já mencionado Joaquim Manoel de Macedo e em Machado de Assis<sup>7</sup>. Esse soneto, escrito já num momento em que a cantora se afastara dos palcos e, portanto, no ocaso de sua carreira, insiste justamente na permanência de suas qualidades vocais ("maviosa, patética, suave"). Se isso de fato ocorria não é o que nos cabe decidir aqui, já que as percepções são flutuantes e o poema é um elogio, ou seja, nunca apresentaria uma crítica à voz da cantora nesse momento. Mas o que desponta como uma característica recorrente é a necessidade de gravar na memória ("encavar no ouvido"), preservar e sacralizar uma experiência que parece nos retirar de uma vida mesquinha. Ainda resta fazer um exame mais aprofundado do conjunto dos poemas para tentarmos compreender se determinados adjetivos e metáforas são genéricos, se se aplicam apenas a certas cantoras ou vozes, enfim, se trazem alguma especificidade para nosso entendimento. De-Simoni, ao homenagear a Stoltz, menciona a habilidade em representar papéis masculinos e femininos com igual desenvoltura<sup>8</sup>, e em outro poema afirma que a voz era "bela, robusta e ágil"<sup>9</sup>. Numa comparação com um poema publicado na França, sempre em homenagem à Stoltz, Francesco Campadelli menciona:

Notas puras, melodiosas,  
Sonoras, graves ou alegres  
Acentos de dor ou de amor  
Todas as paixões da alma,  
Que a arte e tua voz de mulher  
Sabem traduzir em alternância!

*Notes pures, mélodieuses,  
Sonores, graves ou joyeuses,  
Accents de douleur ou d'amour,  
Toutes les passions de l'âme,  
Que l'art et votre voix de femme  
Savent traduire tour-à-tour!*<sup>10</sup>

<sup>7</sup> São muitos os textos que tratam das relações de Machado com a música e, em particular, com a figura de Augusta Candiani. Lembro aqui JACKSON (2019).

<sup>8</sup> Na versão em português, "D'homem e de mulher nesse momento / Tiraste a voz e o gesto, e em ti unia / Co'a feminil doçura o viril tento". Soneto à Sra Rosina Stoltz. Versão de De-Simoni. Divisão de Manuscritos – Fundação Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro, Ms I-07, 03, 001. Todos os poemas citados a seguir são do mesmo conjunto de manuscritos.

<sup>9</sup> Al sommo Merito Artistico della insigne Prima Donna Assoluta del Teatro Provisorio di Rio Janeiro [sic] – Rosina Stoltz.

<sup>10</sup> Francesco Campadelli. *Ode à Madame Rosina Stoltz*, Paris, 1854. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5726872b>. Tradução nossa. Não me preocupei com a métrica e as rimas, justamente para mostrar a diferença entre a versão original, organizada segundo as convenções, e uma versão livre.

Neste caso, também vemos adjetivos que nos soam genéricos e que apontam, sobretudo para a capacidade de comoção e a versatilidade da voz da cantora. Certamente estamos diante da construção de mitos, em especial o das divas, "geniais", que não pertencem a este mundo e que parecem trazer mensagens de consolo e de prazer. RUTHERFORD (2006) mostrou os vários mecanismos usados para a construção desse mito, as estratégias repetidas, as disputas criadas pela imprensa, enfim, uma série de elementos que envolvem a imagem das *superdivas* e *superwomen*, como menciona a autora. Curiosamente, no Rio de Janeiro do século XIX, pelo menos no que se depreende dos jornais, a visão geral que sobressai a respeito das cantoras era altamente positiva e raras eram as críticas sobre questões pessoais ou de comportamento fora dos palcos. Assim, naquilo que transparece da leitura dos jornais e revistas, tanto naqueles com vocação mais crítica como naqueles de divulgação, temos a impressão de que, de fato, as cantoras pertenceriam a outra esfera, onde apenas sua produção artística seria de interesse geral e os pequenos e grandes detalhes da vida quotidiana, comercial, empresarial e pessoal não eram discutidos. Insisto que, em vários países europeus, a situação era muito distinta, já que no caso de algumas cantoras, inclusive das que vieram ao Brasil como Rosine Stoltz, os mais variados detalhes de suas vidas pessoais eram tema comum na imprensa e na literatura.

Voltando a De-Simoni, de Adeodata Lasagna o autor menciona a voz "como de deusa", talvez buscando a rima *dea-idea* em italiano; da D'Alberti, segundo soprano, menciona a voz "pura", adequada aos papéis representados, mas o autor lembra também o fato de ser uma voz pequena para um teatro tão grande<sup>11</sup>. Como se vê, algumas qualidades das vozes podem aparecer, às vezes soltas, às vezes mais explícitas, dando pistas de como soavam, umas em comparação às outras, mas certamente não podemos extrair tudo o que gostaríamos desses poemas e de outros escritos<sup>12</sup>. As convenções poéticas certamente imperaram nesses textos e um método de extração de informações parece um tanto radical diante dos poemas.

Também é necessário lembrar a sequência de cantoras que foram surgindo no Rio de Janeiro oitocentista e que provocaram diferentes ondas de reação junto ao público, já que o tema da efemeridade das vozes também passa pela questão dos

<sup>11</sup> Alla Sig<sup>ra</sup>. D'Alberti. 2º soprano.

<sup>12</sup> Atualmente desenvolvo uma pesquisa sobre o conjunto de poemas de autoria de De-Simoni.

modismos, das novidades, das comparações entre as cantoras, das preferências pessoais etc. Um anúncio no *Jornal do Commercio* e no *Correio Mercantil* prometia um "Quadro artístico das cantoras que mais têm agradado entre nós, pela ordem cronológica de suas chegadas: Candiani, Ida, Zecchini, Stoltz, Casaloni, Charton, La Grua (lugar para a Sra. Stefanoni, se o merecer)"<sup>13</sup>. Aqui já fica claro que, desde a década de 1840, foram diversas as cantoras que passaram e deixaram as suas marcas, surgindo assim a necessidade do registro comparativo. Mas é importante lembrar que, na década de 1840, Joaquina Lapinha já havia sido esquecido há muito tempo e Araújo Porto-Alegre (1836), em seu conhecido texto publicado na revista *Nitheroy*, lembrava saudoso dos cantores da Capela Imperial e também de alguns cantores em particular: João dos Reis, Cândido Inácio da Silva e Gabriel. Note-se que, no caso, Porto-Alegre menciona apenas homens.

Em certa medida, podemos reforçar a imagem da cantora divina e de sua voz, o que, aliás, era o procedimento mais comum na imprensa carioca, e verificar de que maneira se formava a ideia da experiência irrepetível de se ouvir determinada pessoa cantar. Numa notícia sobre Anne de Lagrange, publicada no *Jornal do Commercio* em 17 de dezembro de 1858<sup>14</sup>, o autor anônimo faz uma série de elogios à voz da cantora francesa, além de refletir sobre o que significa ser uma intérprete:

Os hinos espontâneos, as flores, as grinaldas, as ovações são o mais justo tributo que se deve a essas criaturas privilegiadas, que parece terem recebido do céu a missão de interpretar e de fazer passar dos ouvidos à alma e ao coração dos homens o sublime segredo da inspiração e da arte dos grandes mestres.

Que seriam os grandes mestres sem estes intérpretes fiéis e iluminados? Seriam como a alma sem a voz, como a palavra sem a ideia, flores perdidas no deserto, cujo perfume jamais alguém apreciará.

A glória não é sempre a mesma para um e para outros: o tempo, que vivifica e aumenta o veredor dos louros do sublime compositor, deixa ingratamente murchar os louros do cantor. Os triunfos deslumbradores que encantam a vida daqueles intérpretes do belo são, pois, uma compensação da fama demasiada que lhes reserva a posteridade.

A chapa da litografia reproduz a obra do maestro, perpetua, imortaliza suas belezas e sabe legá-las aos vindouros, enquanto a voz se enrouquece pela enfermidade, se extingue pela morte e não deixa ao mundo o tipo dessa

<sup>13</sup> *Correio Mercantil* e *Jornal do Commercio*, ambos do dia 12 de fevereiro de 1856. No anúncio completo lê-se: "Francisco de Paula Brito, aproveitando a ideia de um seu amigo, propõe-se a publicar o seguinte Quadro Artístico das cantoras que mais têm agradado entre nós (pela ordem cronológica de suas chegadas): Candiani, Ida, Zecchini, Stoltz, Casaloni, Charton, La Grua (lugar para a Sra. Stefanoni, se o merecer). Há opiniões diversas sobre a colocação. Se a Sra. La Grua ficar em primeiro lugar, dois subscritores assinam e pagam trinta exemplares (e assim o declararam na lista). Subscreve-se a 5\$000 na loja de Paula Brito". *Correio Mercantil*, 12/02/1856, p. 3. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/cache/994408539654/10011490-5-0-001140-000871-009501-007257.JPG>. Até o momento não foi possível estabelecer se a publicação de fato aconteceu.

<sup>14</sup> A ortografia e a pontuação foram atualizadas.

angélica doçura, desse enlevo de harmonia, desses prodígios de suavidade, desses milagres da natureza, que a arte soubera aperfeiçoar e que encheram de encanto e de pasmo os contemporâneos.

Da Malibran ficou o nome, mas do timbre da sua voz e da sua superioridade como cantora e como atriz quem poderá dar uma justa ideia nos tempos futuros? De Rossini há de ficar, além do nome, o seu gênio, transpirando de suaves composições magistrais que a humanidade aplaudirá em todas as épocas.

A cantora é como o rouxinol que se admira, enquanto gorjeia, e que deixa saudades quando voa e desaparece. É a aura suave e perfumada que passa, é a exalação etérea, brilhante, porém rápida.<sup>15</sup>

Vários elementos se destacam nesse texto, sobretudo a contraposição entre o aspecto perene da composição musical e a efemeridade da voz, em suas várias dimensões, e da experiência de quem ouve. O *topos* da brevidade e da vaidade da vida domina a escrita e, na continuação, o autor insiste que a possibilidade de ver e ouvir Lagrange cantando é imperdível, além de afirmar que "queríamos tecer um hino, dirigir uma saudação à exímia artista", para então citar um trecho de *A Nebulosa*, de Joaquim Manoel de Macedo (1857, p. 100-101). Vê-se que, para a publicação no *Jornal do Commercio*, não foi criado um poema específico para a cantora, o que, aliás, aconteceu em outros momentos. De qualquer modo, a comparação com a litografia é interessante, pois parece, em certo sentido, indicar a vontade de um registro da voz, o que só acontecerá, como se sabe, décadas mais tarde. Ainda assim, sabe-se que a gravação de uma voz, ao vivo ou em estúdio, não é a garantia de uma experiência mais "autêntica", funcionando talvez como uma indicação de como soaria determinada voz numa situação específica. Nem mesmo a gravação em vídeo, que nos permite ver e ouvir quem canta é fidedigna como se esperaria, já que sempre estão envolvidas convenções técnicas e artísticas do gênero e escolhas de quem dirige, de quem faz os cortes etc. Mais uma vez, assim como devemos desconfiar de poemas e pinturas quando buscamos a "verdade" do passado, também devemos suspeitar das gravações, inclusive porque estas não são exatamente a garantia de permanência de algo que já não existe.

Havia outros procedimentos que permitiam, de algum modo, registrar na memória, ainda que indiretamente, a presença e a passagem de cantoras, cantores e, na verdade, outros artistas também. Ainda que seja possível ler em jornais cariocas

<sup>15</sup> Gazetilha, *Jornal do Commercio*, 17/12/1858, p. 1. Disponível em: [http://memoria.bn.br/DocReader/364568\\_04/13780](http://memoria.bn.br/DocReader/364568_04/13780).

anúncios de venda de fotografias de cantoras desde a década 1850<sup>16</sup>, até o presente momento não foi possível encontrá-las, pelo menos os das primeiras décadas. Alguns jornais também publicavam os retratos gravados, provavelmente realizados a partir de fotografias ou de outras publicações, como é o caso do retrato de Rosine Stoltz publicado na *Marmota fluminense*, em 12 de outubro de 1852, cópia daquele originalmente publicado em *L'Illustration, journal universel*, em 17 de abril de 1847.



Figura 4: Retratos de Rosina Stoltz<sup>17</sup>

Retratos de várias espécies, sobretudo fotografias em formato *carte de visite*, seriam a maneira mais comum para divulgação da imagem de cantoras e cantores, em vestes da época ou reproduzindo cenas de óperas e seus personagens. Tais objetos serviam para construir e fixar a imagem de certas pessoas, de modo a que pudessem ser lembradas e associadas a outros recursos, expandir a recordação de certas experiências. O caso do retrato de Anne de La Grange, única pintura a óleo de uma cantora do século

<sup>16</sup> No *Jornal do Commercio* de 24/08/1852, p. 3, há um anúncio em que se lê: "Retratos da Sra. Stoltz, ultimamente chegados de Paris. À venda da rua do Ouvidor n. 69". Disponível em [https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568\\_04&pasta=ano%20185&pesq=&pagFis=4167](https://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_04&pasta=ano%20185&pesq=&pagFis=4167).

<sup>17</sup> *Marmota fluminense*, 12/10/1852, p. 1. Fonte: Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=706906&PagFis=1225&Pesq>. *L'Illustration, journal universel*, 17/04/1847, p. 112.

XIX no Rio de Janeiro conhecida até o momento, é uma exceção<sup>18</sup>. Além dos retratos, é constante a publicação de anúncios de trechos das óperas, adaptados para instrumentos (canto e piano, piano, piano com algum outro instrumento), de modo a permitir que as pessoas levassem para casa um pouco do que era apresentado nos teatros. Claro que podemos entender o uso do nome de cantoras nas partituras como um chamariz, uma tentativa de associar a venda da partitura a uma experiência específico, sendo assim um recurso comercial. Ao mesmo tempo deve-se entender que o recurso só existe porque, de algum modo, as pessoas se interessavam pelas cantoras. Publicações como *Ó mio Fernando, grande e linda cavatina da ópera A Favorita, em que tem de estrear a célebre Mme Stoltz [sic] no Teatro Provisório, para piano e canto, tal qual se acha na partitura [...]* *A mesma cavatina, arranjada para piano só pelo maestro Truzzi, ou Rosina Stoltz: quadrilha de contradanças da Favorita, ou O trovador: 2a. quadrilha para piano...: dedicada à eximia. cantora Mme. Charton, ou ainda, Os encantos da Charton: Valsa para piano* (1854) são exemplos de como o mundo editorial de música se mobilizava com a vinda de determinadas pessoas. Se o objetivo era vender partituras, neste caso, a associação a determinados nomes só acontecia porque de fato existia algum apelo.

Lembro aqui um exemplo que nos ajudará a pensar a questão da efemeridade das vozes. O filme *Leyla Gencer: La diva turca* é um documentário sobre a grande cantora, de autoria de Selçuk Metin e lançado em 2019. O filme mostra vários episódios da vida e da carreira da cantora, mas o que me interessa destacar aqui são dois momentos em particular. Logo no início, ouvimos a conhecida ária *Addio, del passato*, do terceiro ato da *Traviata* de Verdi, na voz da cantora, com uma paisagem da costa da Turquia. O efeito esperado é de certo saudosismo, já que o filme foi realizado para celebrar os dez anos do falecimento de Gencer, ocorrido em 2008. De certo modo, os significados da ária, sobretudo da despedida, são transpostos para a vida da cantora, para suas realizações e, é claro, para sua voz. A narração inicial do filme pede um minuto de silêncio para a grande diva que se foi, conferindo um tom sentimental para tudo o que virá a seguir. O filme é um grande tributo à cantora, assim como os poemas escritos em homenagem no século XIX, só que desta vez disfarçado na forma de documentário. Mas o que mais me interessa é aquilo mostrado na apresentação dos

Fonte: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.c046857802;view=1up;seq=126>.

<sup>18</sup> Para detalhes, veja-se DIAS (2019).

créditos (METIN, 1:19:38): do lado esquerdo da tela, a cantora sentada em um palco, diante da plateia de um seminário em Istambul em 1999, ouvindo a gravação do final da *Norma*, de 1965. Ao ouvir, mais de trinta anos depois, sua própria voz gravada, nota-se claramente em Gencer uma sequência de emoções, sobretudo através de seu rosto, que se vai transformando, das lágrimas que vão escorrendo e de alguns movimentos corporais, indicando o grande turbilhão por que estava passando. A súplica de Norma, pedindo que seus filhos sejam poupadados, no momento da apoteose da ópera, ganha talvez novos significados no filme, já que o diretor cria, na combinação da cantora ouvindo sua própria voz do passado, mais um momento em que se torna clara a efemeridade das grandes realizações e o caráter passageiro das vozes, mesmo quando registradas.

Com isso, percebe-se o esforço gigantesco para guardar certas memórias relativas às vozes e às experiências dos espetáculos, tanto no domínio mais propriamente sonoro e musical, como também no aspecto visual. Esse esforço parece acompanhar o próprio passado da ópera e, talvez, da música em geral, e talvez ainda seja cedo para dizer se no Rio de Janeiro do século XIX haveria especificidades com relação a outros lugares. No fundo, nas viagens do repertório e das pessoas envolvidas com as produções de ópera, vários outros elementos também circulavam, como os modos de percepção e de apreciação, assim como o culto de certas personalidades. Mas desde cedo havia a sensação de que as vozes, mesmo as melhores, passariam, junto com a certeza de que outras viriam, cada qual para seu tempo, como um eco constante do aforisma de Hipócrates, citado posteriormente por Sêneca, e que tanta fortuna teve na cultura ocidental: breve é a vida, longa é a arte.

## Referências

### - Livros

MACEDO, Joaquim Manoel de. *O moço loiro*. Rio de Janeiro: Carlos Haring, 1845.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *A nebulosa*. Rio de Janeiro: J. Villeneuve, 1857.

MACHADO DE ASSIS. *Obras Completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

SIMONI, LUÍS VICENTE DE. *Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1970)*. Capturado em 20 out. 2023. Online. Disponível na internet <https://dichistoriasaude.coc.fiocruz.br/dicionario>.

### - Artigos em Periódicos

ALMEIDA, Anita. C. Lima de. Medicina em versos no Rio de Janeiro oitocentista: os escritos de Luís Vicente de Simoni. In: *Revista Brasileira de História da Ciência*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 2, p. 267-282 jul | p. 267-282, 2013.

ARAÚJO PORTO-ALEGRE, M. de. Ideias sobre a Música. In: *Nitheroy, Revista Brasiliense*. Paris: Dauvin et Fontaine, t. 1, p. 160-183, 1836.

DIAS, Elaine. O retrato de Anna de La Grange como Norma, de Louis-Auguste Moreaux a retratística teatral e a circulação de modelos no Brasil do século XIX. In: *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (73), p. 170-193, 2019. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i73p170-193>

GLIXON, Beth L. More on the Life and Death of Barbara Strozzi. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 83, No. 1, p. 134-141, 1999.

GLIXON, Beth L. New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi. In: *The Musical Quarterly*, Vol. 81, No. 2, p. 311-335, 1997.

JACKSON, K. D. Machado musical. Notas sobre música e escrita. In: *Machado de Assis em Linha* 12 (26), Abril 2019. <https://doi.org/10.1590/1983-6821201912267>

KÜHL, Paulo M. Construindo a ópera nacional: A Marília de Itamaracá de L. V. De-Simoni. In: *Resonancias*, vol. 20, nº39, julio-noviembre 2016, p. 113-135. DOI: 10.7764/res.2016.39.6

PENA, Martins. *Folhetins - A Semana lírica*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, Instituto Nacional do Livro, 1965.

RUTHERFORD, Susan. *The prima donna and opera, 1815-1930*. Cambridge [Inglaterra]: Cambridge University Press, 2006.

### - Dissertação

HEISE, Pedro F. *A introdução de Dante no Brasil: o Ramalhete poético do parnaso italiano de Luiz Vicente De Simoni*. 2007. 102 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007

### - Libreto

SACRATI, Francesco; STROZZI, Giulio. *La Finta Pazza*. Veneza: Per Gio. Battista Surian, 1641. Disponível: <https://www.loc.gov/item/2010666182/>. Último acesso: 18 de outubro de 2023

### - Vídeo



KÜHL, Paulo. 2023. "Vozes, memória e esquecimento:  
Sobre cantoras de ópera no Rio de Janeiro do século XIX"

METIN, Selçuk. *Leyla Gencer: La Diva Turca*, 2019. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=AHZRICOZM-8>. Último acesso: 18 de outubro de 2023.