

IONARA SATIN

A ITÁLIA DE MACHADO DE ASSIS: um olhar de cronista

ASSIS
2018

IONARA SATIN

A ITÁLIA DE MACHADO DE ASSIS: um olhar de cronista

Tese apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para obtenção do título
de Doutora em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida
Social)

Orientadora: Profa. Dra. Daniela Mantarro Callipo

Bolsista: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São
Paulo (FAPESP, processo nº 2014/26623-7)

ASSIS
2018

S253i Satin, Ionara
 A Itália de Machado de Assis : um olhar de cronista /
 Ionara Satin. -- Assis, 2018
 224 f. : tabs., fotos

 Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista
 (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
 Orientadora: Daniela Mantarro Callipo

 1. Machado de Assis. 2. Crônicas. 3. Estudos Italianos.
 4. Intertextualidade. 5. Literatura Comparada. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Assis. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA TESE: A ITÁLIA DE MACHADO DE ASSIS: um olhar de cronista

AUTORA: IONARA SATIN

ORIENTADORA: DANIELA MANTARRO CALLIPO



Aprovada como parte das exigências para obtenção do Título de Doutora em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. DANIELA MANTARRO CALLIPO
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. MARIA DE FATIMA ALVES DE OLIVEIRA MARCARI
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Prof. Dr. FRANCISCO CLAUDIO ALVES MARQUES
Depto. de Letras Modernas / UNESP/Assis

Profa. Dra. LUCIA GRANJA
Depto. de Estudos Linguísticos e Literários / UNESP/São José do Rio Preto

Profa. Dra. PATRICIA PETERLE FIGUEIREDO SANTURBANO
UFSC / Florianópolis

Assis, 07 de dezembro de 2018

Para Tereza, minha avó (*in memoriam*);
e para Maria, minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, professora Daniela Mantarro Callipo, pela impecável orientação, por me incentivar a superar meus limites sempre partindo de sua sensibilidade mais intensa. Este trabalho não seria possível sem seu olhar cuidadoso e único. Minha imensa gratidão por me guiar tão bem nessa trajetória desde 2010 e por ser parte essencial de minha formação.

Ao professor Giorgio de Marchis, que tão bem me acolheu na Università degli Studi di Roma Tre, apontando caminhos de pesquisa fundamentais para o desenvolvimento desta tese.

À professora Sílvia Maria de Azevedo, por ser parte destes meus estudos machadianos desde a graduação, tanto naquilo que diz respeito a obra machadiana quanto a todo seu olhar literário. Agradeço também à professora Silvia e ao professor Francisco Claudio Alves Marques pelas generosas sugestões e críticas que me guiaram na fatura da pesquisa.

Também gostaria de expressar minha gratidão à professora Patrícia Peterle, responsável por ter me mostrado o caminho da pesquisa de uma maneira muito inspiradora nos primeiros anos da graduação. Agradeço também à professora Patrícia e aos professores Francisco, Lúcia Granja e Maria Fátima Marcari pela valiosa leitura que fizeram do meu trabalho. Não posso deixar de ressaltar o incentivo da professora Lúcia Granja para o desenvolvimento desta pesquisa.

À minha família e amigos pelo amor, carinho e confiança, essenciais para o resultado deste trabalho. E ao meu marido Luís, pela leveza com que sempre me incentivou a olhar para as angústias mais pertinentes ou mesmo para os mais simplórios momentos do cotidiano, provocando risos e facilitando a escrita desta tese.

Aos funcionários da Seção de Pós-Graduação da Faculdade de Ciências e Letras de Assis pela atenção e solicitude.

E por fim, agradeço à FAPESP, processo nº 2014/26623-7, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo financiamento desta pesquisa no Brasil e no exterior (por meio da Bolsa de Estágio e Pesquisa no Exterior – BEPE, processo nº 2017/03534-7). Além disso, no início da pesquisa o presente trabalho também foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. O respaldo financeiro das instituições foi fundamental para a minha formação.

“A Itália dá-me não sei que reminiscências clássicas e românticas, que faz crescer o pesar de não haver pisado esse solo tão amassado de história e de poesia. Talvez algumas coisas não correspondam à imaginação; a maior parte delas há de excedê-la, e onde houver ruínas, quaisquer que sejam, há um mundo de coisas perenes e belas. Onde as achar, onde vir palácios, quadros, um recanto de costumes, não se esqueça de mim, que lerei as suas notas com grande prazer. Farei de conta que sou eu que as vejo; as suas letras farão de realidade.”

(Correspondência de Machado de Assis para Magalhães de Azeredo do dia 17 de novembro de 1896)

SATIN, Ionara. **A Itália de Machado de Assis: um olhar de cronista**. 2018. 224 f. Tese (Doutorado em Letras). - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2018.

RESUMO

A crônica é tempo e memória, funciona como registro de um tempo, é o eco da vida humana: nela pulsam os acontecimentos de uma época. Lendo as crônicas de Machado de Assis, entramos em contato com muitas culturas e literaturas, dentre elas a italiana. O curioso é que o escritor nunca saiu do Brasil; portanto, o conhecimento que tem da Itália foi adquirido de longe, do seu Rio de Janeiro que nunca abandonará, por meio da leitura de revistas, livros, jornais, correspondências e da vinda de italianos para a cidade carioca. Dessa maneira, a Itália machadiana não seria somente fruto de escolhas pessoais, mas também fruto do contato direto com certos mediadores que, de acordo com o conceito de transferências culturais, podem ser tanto um livro, um jornal ou um viajante, um escritor. Nesse sentido, este trabalho pretendeu analisar como a cultura italiana atravessou o Atlântico e circulou nas crônicas machadianas durante toda a contribuição de Machado de Assis como cronista para os jornais, começando em 1859 na Revista *O Espelho* até sua última contribuição em 1897 para a coluna “A Semana” do jornal *Gazeta de Notícias*. Buscou-se revelar a Itália do cronista, a partir dos conceitos de transferências culturais e intertextualidade, a fim de verificar de que modo a cultura italiana chegou ao Brasil oitocentista e como ela se manifestou na crônica de Machado, tomando por base as alusões e citações que aí se encontram.

PALAVRAS-CHAVE: Crônicas. Cultura italiana. Intertextualidade. Machado de Assis. Transferências culturais.

SATIN, Ionara. **The Italy of Machado de Assis: a chronicler's view.** 2018. 224 f. Dissertation (Masters in Languages). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2018.

ABSTRACT

Chronic is time and memory, it functions as a record of time, it is the echo of human life, it pulsates the events of an era. By reading the chronicles of Machado de Assis, we come into contact with many cultures and literatures, among them the Italian one. It is curious that the writer never left Brazil, so his knowledge of Italy was acquired from afar, from his Rio de Janeiro, which he will never abandon, by reading magazines, books, newspapers, correspondence, and by the coming of Italians to the city of Rio. In this way, Machado's Italy would not only be the fruit of personal choices, but also the fruit of direct contact with certain mediators, who according to the concept of cultural transfers can be either a book, a newspaper or a traveler, a writer. In this sense, this work aimed to analyze how the Italian culture crossed the Atlantic and circulated in the Machadian chronicles during the whole contribution of Machado de Assis's chronicles to newspapers, starting in 1859 in the Magazine *The Mirror* until his last contribution in 1897 for the column "The Week" of the newspaper *Gazeta de Notícias*. We intended to reveal the chronicler's Italy, based on the concepts of cultural transference and intertextuality, in order to verify how the Italian culture reached the nineteenth-century Brazil and how it was manifested in Machado's chronicles, based on their allusions and quotations.

KEYWORDS: Chronicles. Italian Culture. Intertextuality. Machado de Assis. Cultural transferences.

Sumário

INTRODUÇÃO.....	10
Capítulo Primeiro – FRAGMENTOS DE ITÁLIA NA CIDADE CARIOCA.....	21
1.1. A crônica, o tempo e a memória	21
1.2. Os trânsitos entre Brasil e Itália	22
1.3. O papel da imprensa.....	40
1.4. A Unificação Italiana e seus ecos na escrita do cronista	43
1.5. O último suspiro de Conde Cavour e a entrada em cena de Francesco Crispi	54
1.6. A crítica musical e a ópera italiana	58
Capítulo Segundo – O MOVIMENTO DO CANTOR E DA ÓPERA NA CRÔNICA	79
2.1. A ressurreição de Candiani e o melodrama italiano a partir de 1876.....	79
2.2. De “Histórias de quinze dias” para “Notas Semanais”	91
2.3. Lélío e Angelo Ferrari	110
2.4. A ópera como memória de um tempo: “A Semana”	117
Capítulo Terceiro - A VIAGEM DO CRONISTA	137
3.1. A Itália dos livros	137
3.1.1. O cronista e o poeta Dante Alighieri	149
3.1.1.1. O cronista e o canto V do Inferno	155
3.1.1.2. O canto e III e o purgatório	168
3.1.1.3. Poesia e Crônica	172
3.1.2. Outras musicalidades literárias na voz no cronista.....	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS	179
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	184
APÊNDICE	194
ANEXOS	202

INTRODUÇÃO

Onde estarei eu então? Uma das suas cartas (creio que a última) falava de me ver na Europa, e particularmente nessa Roma, que tanto de tanta coisa fala. Sei que lhe daria prazer com isto, e pode adivinhar qual seria o meu. Entretanto, se não posso inteiramente dizer que não irei lá nunca, pois ninguém sabe onde estará amanhã, é todavia improvabilíssimo que lá vá. Terei vivido e morrido neste meu recanto, velha cidade carioca, sabendo unicamente de oitiva e de leitura o que há por fora e por longe.

(Correspondência de Machado de Assis para Magalhães de Azeredo do dia 28 de julho de 1899)

Do seu Rio de Janeiro que nunca abandonará, Machado de Assis lê e ouve o país do *bel canto*. Fazendo crônicas quase que semanalmente por mais de quarenta anos, o escritor costura nas entrelinhas de seu tecido-texto a cultura italiana entre os assuntos mais variados, tão sensíveis a esse gênero que respira o seu próprio tempo.

Na crônica, as distâncias entre Itália e Machado de Assis se encurtam. No escritor brasileiro há uma Itália ou talvez várias *Itálias*. É possível nos perguntarmos: que Itália é essa?

Analisamos a presença italiana nas crônicas machadianas em sua totalidade e de maneira contínua, de 1859 a 1897, a fim de entender como se dá o desenho da cultura italiana nesses textos e não somente deslocar o olhar de maneira pontual, buscando construir qual seria a Itália de Machado de Assis. Há em Machado uma Itália assimilada, deglutida, própria do escritor. Uma Itália que exerce relações profundas na sua escrita como cronista, construída a partir de suas experiências. Há uma Itália *apesar de dependente universal*¹, para usar a constatação de Silvano Santiago (1980), porque para Machado de Assis, assim como para Santiago, a literatura brasileira não poderia escapar do contato com o Outro, mas deveria incorporar, criativamente, como na antropofagia de Oswald de Andrade (1976), “dentro de um movimento universal” e superar o processo eurocêntrico de fontes e influências. Nesse sentido, trouxemos para esta pesquisa o conceito de transferência cultural, que tem “a vantagem de ultrapassar essas relações assimétricas quanto à colonização, seja política, econômica ou cultural, e abre novas perspectiva privilegiando as interferências, as imbricações, o jogo dos aceites e recusas, as escolhas e as expectativas”. (GUIMARÃES, 2012, p.158). Michel Espagne e Michael Werner foram aqueles que desenvolveram este conceito. Eles se debruçaram essencialmente sobre a circulação, o deslocamento, tanto de materiais quanto de ideias no espaço, pensando na “transformação do objeto transferido” para o processo de transferência cultural. (2012, p. 151)

¹ SANTIAGO, Silvano. Apesar de dependente universal. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

Esse deslocamento espacial é a atividade de interrelações do mediador cultural, que tanto pode ser uma pessoa, um objeto ou a própria imprensa, como apontam os estudos publicados no livro organizado por Valéria Guimarães (2012), intitulado *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*, que traz uma série de estudos que dão suporte teórico a esta pesquisa. O fato de Machado de Assis nunca ter pisado em terras italianas reforça a ideia de mediação cultural e é exatamente este ponto, dentro do conceito de transferência cultural, que mais nos interessou na discussão da Itália machadiana. O chão cultural no qual ele se movimentava era responsável por encurtar as distâncias entre o escritor e a Itália. O Rio de Janeiro recebeu um forte influxo da presença italiana durante o século XIX, feito de imigrantes, jornais italianos, uma imperatriz napolitana, cantores de óperas, atores, livros, libretos, empresários do teatro lírico, políticos, jesuítas, viajantes e objetos de arte. Esses mediadores culturais representam o deslocamento material; entretanto, cada um deles está intrinsecamente ligado a uma ideia, algo que ultrapassa os limites do físico, que também faz parte da mediação cultural. A Itália machadiana é transportada até o escritor por meio desses mediadores e pelo mesmo motivo é fragmentada, pois toda travessia, como vimos, pressupõe uma mudança, ao sair de seu local de origem, a Itália já não é mais a mesma; além disso, transforma-se também na imbricação com o Outro, com o alheio.

A crônica é espaço dessa imbricação. O gênero foi palco e tribuna para variados assuntos, tanto que a Itália de sua crônica também é plural, constatação que vai ao encontro da própria definição e origem deste tipo de texto. Embora a crônica esteja tão próxima do leitor, não é um texto de fácil definição. A crônica brasileira tomou vias diversas da crônica francesa e a sua aclimação em solo tropical é uma reflexão importante no processo de circulação dos impressos, como nos mostra Lúcia Granja (2015) em seu artigo “Crônica. chronique. crónica”. Este gênero no Brasil guardou a política, oriunda do relato e do comentário “objetivo” da versão francesa de 1830-1840, mas acrescentou voos de um *folhetinista-colibri* que borboleteia pela ficção. A crônica brasileira, de acordo com os apontamentos de Lúcia Granja, é fruto do próprio modo de produzir o jornal no Brasil, e da forma como as rubricas se movimentavam dentro dos próprios periódicos, seguindo as necessidades do jornal:

[...] os contornos da crônica, assim como os dos outros textos publicados no rodapé, foram sempre especialmente maleáveis e que uma das formas assumidas pela crônica brasileira foi a da porosidade entre e a ficção, a política e as variedades, intercâmbio de assuntos e temáticas imitado à facilidade com que se misturavam, plasticamente, no espaço do rodapé, romance-folhetim, crítica literária, variedades, inclusive nas situações de coabitação textual. (GRANJA, 2015, p. 97)

Durante a pesquisa, observamos que há um movimento da presença italiana dentro da crônica de Machado de Assis: em seus primeiros textos ficamos diante de crônicas menos porosas, ou seja, toda aquela variedade de assuntos não se imbricava tanto, as fronteiras eram mais definidas entre a diversidade de argumentos desse gênero tão ao rés-do-chão e a presença italiana estava relacionada a algum evento do dia. Esta pesquisa defende a ideia de que, à medida que o tempo passa, a Itália vai perdendo a relação com os acontecimentos do dia para cada vez mais se aproximar de algo internamente machadiano, é a internalização do alheio, como se as fronteiras fossem quebradas tanto na fatura da crônica como no próprio cronista aumentando a porosidade entre os assuntos, dentre eles a presença italiana. A causa estaria na aproximação entre o próprio e o alheio por meio de um processo de transferência cultural, portanto de transformação, adaptação e mudança da presença italiana no contexto brasileiro e pelo próprio Machado.

Nesse sentido, vale dizer que esta pesquisa fez parte do projeto de cooperação internacional “Circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX (1789 – 1914)” que reuniu pesquisadores interessados em conhecer os impressos e as ideias em circulação entre Inglaterra, França, Portugal e Brasil, no longo século XIX, enfatizando a ideia de que o mundo estava conectado por escritos, pessoas e ideias há muito mais tempo do que se costuma imaginar.

Além disso, insere-se nos estudos relacionados à presença italiana já desenvolvidos, contemplando a inserção de um gênero ainda não explorado na compreensão do diálogo cultural entre Machado de Assis e a Itália. Alguns autores já se debruçaram sobre partes da Itália de Machado de Assis. O pioneiro nessa busca pelas marcas italianas é Mario de Andrade (1978). Em 1939, ele inaugura os estudos das fontes italianas na obra de Machado de Assis, escrevendo o ensaio “Machado de Assis”, publicado em *Aspectos da Literatura Brasileira*, no qual sugere que o escritor tenha se inspirado no canto V do Inferno, da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, para compor seu poema “Última Jornada”. Já em 1948, quem se arrisca nas fontes italianas é Otto Maria Carpeaux, que escreve o artigo “Uma fonte da filosofia de Machado de Assis” levantando a hipótese de que a fonte filosófica do “Delírio” presente no capítulo VII de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* seria o “Diálogo entre a Natureza e o Islandês”, escrito em 1824 pelo italiano Giacomo Leopardi. Hipótese esta que será revitalizada por Eugênio Vinci de Moraes, em “A Tijuca e o pântano: “A Divina Comédia” na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881”, defendida na Universidade de São Paulo em 2007. Eugênio faz um estudo das alusões e citações dantianas no mencionado período, no qual Machado experimenta várias formas de estilo para adequar a literatura de Dante à sua obra. O pesquisador revive também

importantes momentos da fortuna crítica machadiana, como por exemplo, os estudos relacionados à presença estrangeira, sobretudo à italiana, e o longo percurso dos estudos comparativos já feitos.

Outro nome relacionado à presença dantiana na obra do escritor fluminense e anterior ao estudo de Eugênio Vinci de Moraes é Edoardo Bizzarri. Seu estudo foi um dos primeiros sobre a obra de Machado de Assis depois da mudança de perspectiva a respeito dos estudos comparados; ou seja, quando houve a troca de termos: influência ou influxo para “presença”. Em 1961, o romano Edoardo Bizzarri escreve o artigo “Machado de Assis e a Itália” no qual aponta as referências à cultura italiana nos textos de Machado de Assis. Seu percurso vai das óperas à política, passando por Dante Alighieri e outros escritores. Faz também um mapeamento das citações diretas da obra de Dante nos textos machadianos. Depois, em 1965 publica o ensaio “Machado de Assis e Dante” incluído na coletânea do Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, *Meu Dante*. Neste ensaio, retoma as citações que havia levantado no artigo anterior e as trata mais de perto. Entretanto, ele não parte para o campo da interpretação, a não ser para analisar as razões que motivaram Machado de Assis a traduzir o canto XXV do Inferno, de Dante Alighieri.

Por ocasião das comemorações dos setecentos anos do nascimento de Dante, Jean-Michel Massa escreveu “La présence de Dante dans l’oeuvre de Machado de Assis” fruto de uma comunicação por ele apresentada no VII Congresso Nacional Société Française de Littérature Comparée, em 1965. No artigo, Massa coloca a contribuição da cultura estrangeira de maneira harmônica à criação original, ou seja, menos crítica e mais reverente. Massa parecia estar preocupado com os conceitos de originalidade e imitação.

Outro trabalho é a dissertação de mestrado da italiana Francesca Barraco Torrico que faz um considerável levantamento da presença italiana na obra de Machado de Assis. Assim como Bizzarri, Francesca não parte para o campo da interpretação, e além de mostrar os elementos italianos, ela estuda e aprofunda a recepção, na Itália, da obra do escritor fluminense. A partir dessa perspectiva, a pesquisadora se valeu, como fonte de pesquisa, das universidades e bibliotecas italianas, como também das traduções italianas da obra de Machado de Assis, e da análise de sua fortuna crítica na Itália. Temos ainda a dissertação de Sergio Mauro, “Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado”, defendida na Universidade de São Paulo em 1990, que teve por objetivo comparar as narrativas de Machado de Assis e de Pirandello, destacando os romances da fase realista machadiana e os romances e novelas anteriores à fase teatral pirandelliana. Outro nome é de Maria Celeste Tomassello Ramos, que em sua tese intitulada “A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno” defendida

na UNESP de São José do Rio Preto em 2001, apresenta um estudo comparativo das obras *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), e *A consciência de Zeno* (1923), de Italo Svevo.

Finalmente, por ocasião do Simpósio Internacional Caminhos Cruzados - Machado de Assis pela crítica mundial, realizado entre 25 e 29 de agosto de 2008, em São Paulo, a professora e pesquisadora, Amina Di Munno, da Universidade de Genova, apresentou um estudo intitulado “Influências italianas em alguns contos de Machado de Assis: umas traduções”, em que analisa o espaço geográfico-cultural em que viveu o autor de *Dom Casmurro* e o papel que a presença italiana exerceu na formação e produção literárias do escritor. Sua pesquisa tem como corpus o gênero conto, a partir do qual a pesquisadora levanta algumas marcas italianas presentes na narrativa breve machadiana, narrativas estas traduzidas por ela mesma para a língua italiana. Seu trabalho também trata de Machado, autor traduzido e, por sua vez, tradutor.

No ano de 2016 também foi publicado o trabalho de Sonia Netto Salomão intitulado *Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leituras*. Neste estudo, a autora busca desvendar os mecanismos de construção da obra machadiana em diálogo com diversos contextos: da literatura clássica à moderna, da música ao teatro, do jornalismo à política, trazendo a presença da matriz cultural italiana na obra do escritor carioca.

Sabe-se que muitas foram as culturas inseridas por Machado de Assis em suas obras e variados foram os estudos desenvolvidos a esse respeito. Entretanto, trabalhos que discutem as marcas da cultura italiana na obra do escritor fluminense ainda mostram certa escassez, se comparados com os estudos feitos sobre a presença da cultura francesa, por exemplo. Outro fator que justificou esta proposta é o gênero escolhido para realização da pesquisa, uma vez que os estudos empreendidos a respeito da cultura italiana na obra machadiana perpassam pelos romances e pelas narrativas curtas, sem aprofundar no universo cotidiano das crônicas do escritor de *Quincas Borba*.

Antes de nos adentrarmos no universo italiano das crônicas é necessário conhecer mais de perto o corpus desta pesquisa: trabalhamos com a presença italiana em todas as crônicas do escritor desde de 1859 a 1897, crônicas estas consultadas, quando possível, diretamente nos periódicos disponíveis na *Hemeroteca Digital*. Durante esses mais de quarenta anos Machado exerceu regularmente o papel de cronista em vários periódicos fluminenses e diversas colunas. Aos vinte anos, ele estreia como cronista na revista *O Espelho*, um periódico de vida efêmera, como tantos outros no Brasil do século XIX. O primeiro exemplar foi publicado em 4 de setembro de 1859 e o último em 8 de janeiro de 1860. De acordo com Jean-Michel Massa (1971), Machado de Assis escreveu em todos os dezenove números; a cada semana, publicava pelo menos um texto, às vezes dois ou três. É dessa revista o artigo intitulado “A reforma pelo

jornal”. João Roberto Faria (2009) mostra que a partir do segundo número, Machado assinou a “Revista de teatros” escrevendo suas crônicas teatrais. Nos números 4, 5 e 17 publicou três artigos com reflexões sobre a situação e os problemas do teatro brasileiro, suas “Ideias sobre o teatro”. O escritor também publicou pelo menos oito poemas e quatro crônicas sob o título “Aquarelas” (2009, p. 11).

Era um jornal com ideias progressistas e pela leitura desses textos machadianos podemos observar um crítico militante. De acordo com João Roberto Faria essa colaboração no *Espelho*, influenciou na decisão de Quintino Bocaiúva, quando convidou Machado para trabalhar no *Diário do Rio de Janeiro* no ano seguinte, que com certeza levou em conta a simpatia do escritor pelas ideias liberais. “Mais que um convite, era o reconhecimento da capacidade intelectual do rapaz de 20 anos, que precocemente ganhava um posto num dos três principais jornais da cidade” (2009, p. 31). Deste modo, em outubro de 1861, começou a escrever durante cinco meses e meio os “Comentários da Semana” sob o pseudônimo de Gil e de M. A.. Essas crônicas tratavam de literatura e teatro, mas, sobretudo, de política de forma arrojada e ferina.

Em setembro de 1862, Machado de Assis anima-se com o lançamento da revista *O Futuro*, para a qual escreve vinte e três escritos, dentre eles, dezesseis crônicas. Essa revista terá curta duração, parando de circular após dez meses. Nessas crônicas, o escritor assume uma postura oposta em relação à anterior contribuição, como é possível ler em sua primeira crônica: “Não te envolvas em polêmicas de nenhum gênero, nem políticas, nem literárias, nem quaisquer outras; de outro modo verás que passas de honrada a desonesta, de modesta a pretensiosa, e em um abrir e fechar de olhos perdes o que tinhas e o que eu te fiz ganhar.” (ASSIS, 2014, p. 37). Machado dirige-se a sua pena, que jazia, triste, no fundo de uma gaveta, depois da sua contribuição para jornal *Diário do Rio de Janeiro*. De maneira muito irônica e bem-humorada mostra-se cauteloso e prudente para lidar com os acontecimentos do dia:

O pugilato das ideias é muito pior que o das ruas; tu és franzina, retrai-te e fecha-te no círculo dos teus deveres, quando couber a tua vez de escrever crônicas. Seja entusiasta para o gênio, cordial para o talento, desdenhosa para a nulidade, justiceira sempre, tudo isso com aquelas meias-tintas tão necessárias aos melhores efeitos da pintura. Comenta os fatos com reserva, louva ou censura, como te ditar a consciência, sem cair na exageração dos extremos. E assim viverás honrada e feliz. (Ibid.)

Já em 1864, sob o pseudônimo de Sileno, escreve dez crônicas para o jornal paulistano *Imprensa*. No mesmo ano, volta para o *Diário do Rio de Janeiro* assinando M. A. a série “Ao acaso” e, entre 1864 e 1865, publica quarenta e duas crônicas. Nesses textos, aborda temas

relacionados à literatura, teatro, política e amenidades, como previa a maioria de suas crônicas, mas o título resumia o espírito do folhetim e camuflava alguns comentários mais ácidos, sobretudo com relação à política porque de maneira despretensiosa, ao acaso, ele não deixava de dar o seu recado.

Resumi o programa no título. O folhetim não é outra coisa mais do que o acaso, o vago o indeterminado; é o acontecimento que há de haver, o livro que se há de imprimir, o sarau que se há de dar; é o dito que escapa, a anedota que circula, o boato que se espalha; é o capricho da pena, o capricho da fantasia; é a chuva e o sol, a elegia e o cântico; o folhetim reside no dia seguinte, vive do futuro, sai do ventre de todas as semanas, - às vezes Minerva armada - às vezes *ridiculus mus*. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de junho de 1864, p. 1)

No ano de 1869, assinou cinco anos de contrato com a Casa Garnier, período no qual deixou um pouco à margem seu ofício de cronista, dedicou-se à escrita de alguns contos no *Jornal das Famílias* e lançou seu primeiro romance, *Ressurreição*, em 1872.

Volta a escrever crônicas em 1876 na *Ilustração Brasileira*, com a série “História de Quinze dias” até dezembro de 1877, título depois alterado em fevereiro de 1878 para “História de trinta dias”, quando a revista de quinzenal passa a ser mensal. A *Ilustração Brasileira*, foi uma revista editada pelos irmãos Carlos e Henrique Fleiuss, que surgia poucos meses depois do desaparecimento da *Semana Ilustrada*, outra publicação igualmente por eles dirigida, fundada em dezembro de 1860 e saiu de circulação em abril de 1876; nela, Machado também colaborou com crônicas assinadas por “Dr. Semana”, pseudônimo coletivo sob o qual se escondiam diversos redatores.

É importante destacar que a revista dos irmãos Fleiuss é contemporânea ao aparecimento da fotografia. Sílvia Maria de Azevedo nos mostra que a palavra “ilustração”, presente no título da publicação brasileira, refere-se à imprensa ilustrada e à difusão da imagem em larga escala, mas não deixa de ser “repositório de referências ao ideário iluminista do século XVIII, amplamente cultivado pela sociedade letrada do século XIX”. Porta voz daquele bando de ideias novas, como diria Silvio Romero, a *Ilustração Brasileira* “estará empenhada na exportação de uma imagem de Brasil que correspondesse às concepções de civilização e progresso” (AZEVEDO, 2011, p. 2). Nas crônicas de Manassés, pseudônimo machadiano nesta contribuição, de acordo com Azevedo, o comprometimento do escritor com o programa da *Ilustração Brasileira* de colaborar com o desenvolvimento do país, também se identifica no “perfil intelectual do cronista, homem de vasta cultura, que conhece tanto a Bíblia quanto a mitologia greco-latina, tanto personalidades literárias, contemporâneas e do passado, quanto figuras e episódios memoráveis da História, nacional e estrangeira”. Uma marca comum nesses

escritos é aproximar acontecimentos de esferas distantes, dirá Azevedo, no caso “alta” e “baixa” literatura. (2011, p. 7) As crônicas eram divididas em partes, cada uma responsável pelo comentário de assunto, em geral curtos.

Sob o pseudônimo de Eleazar, em 1878, começa a escrever as “Notas Semanais” para o jornal *O Cruzeiro*. Para Lúcia Granja e John Gledson essas são as crônicas mais singulares de Machado de Assis, “com trechos que parecem divertida e propositalmente paradoxais, às vezes recontando histórias cujos enredos, se é que podemos chamar assim, desafiam o senso comum” (2008, p. 13).

Cinco anos depois, inicia um período de longa colaboração para o periódico *Gazeta de Notícias*, que só terá fim em 1897. Há apenas uma interrupção entre agosto de 1889 e abril de 1892, momento político de grande tensão. A *Gazeta de Notícias* foi um jornal inovador: o primeiro a ser vendido nas ruas fluminenses, obtendo o contato direto com o leitor, diferente de outros jornais que só eram vendidos por assinatura ou nos balcões da tipografia. Essa inovação também pode ser atribuída à composição do jornal, que abrangia diversos gêneros, como romance/novela, poesia, crônica e notícias. Graças a essa diversidade de textos, despertou o interesse dos leitores, atendendo a todas as classes sociais, tornou-se atraente, uma vez que tinha o custo pequeno, e era acessível ao grande público. Para Simões Jr. (2007, p. 118), o “jornal de Ferreira de Araújo criou um novo público leitor e democratizou a informação, que era privilégio de poucos, promovendo uma reforma jornalística com implicações políticas e sociais”. Era um jornal leve, com matérias descontraídas que contribuíram para a democratização da leitura devido a seu baixo custo, facilitando o incentivo à literatura. Isso porque, além das causas de disputa política, impulsionou nomes importantes das letras, divulgando e financiando essa arte tão prezada a este jornal que fortaleceu a produção intelectual brasileira, estampando em suas páginas nomes de colaboradores como: Joaquim Nabuco, Machado de Assis, Olavo Bilac, Coelho Neto, Artur de Oliveira, José do Patrocínio, dentre outros.

Entre 1883 e 1886, Machado de Assis adotou o pseudônimo de “Lélio” e assinou os textos publicados na divertida seção “Balas de Estalo”, na qual comentava “os fatos ocorridos durante a semana de maneira amena ou irônica, mas sempre perspicaz” (CALLIPO, 2010, p. 23). Após essa seção, assina outra intitulada “A+B” como “João das Regras”. Com o pseudônimo de “Malvólio” escreve 48 artigos em quadras sob o título “Gazeta de Holanda” entre 1886 e 1888. Passa a escrever em 5 de abril de 1888 a seção “Bons dias”, que iniciava com esta saudação e se despedia com “Boas Noites”. Essa coluna durou até 29 de agosto de 1889, ao longo de 17 meses publicou 49 crônicas marcadas por fatores muito importantes que cercavam e determinavam o andamento e o formato da série, como a Lei Áurea, instituída um

mês antes da data de início da coluna e a mudança de regime, proclamada pouco depois do último número.

E enfim, entre abril de 1892 e fevereiro de 1897, começa a escrever aquelas que foram as suas últimas crônicas para a coluna dominical de primeira página intitulada “A Semana”. Nessa coluna, abandona o pseudônimo, prática muito corrente na época e que, até então, havia sido exercida por Machado em vários momentos. São crônicas sem assinatura e ele “cai no anonimato daqueles que não precisam mais assinar para serem reconhecidos. Ele é seu estilo.” (BRAYNER, p. 413). Além do mais, como bem observa Eugênio Gomes (1972, p. 11), o anonimato era impossível “já que o estilo de suas crônicas estava definitivamente identificado com a sua personalidade e não havia mais como disfarçá-la”.

Artur Azevedo, em *O álbum*, em janeiro de 1893 tece o seguinte comentário a respeito dessas crônicas machadianas: “atualmente escreve Machado de Assis todos os domingos, na *Gazeta de Notícias*, uns artigos intitulados a semana, que noutra país mais literário que o nosso teriam produzido grande sensação artística”². Comentário este que já supõe uma ideia de que se tratava de obras com pretensões literárias um pouco acima do preceito desse gênero. Para a crítica Sonya Brayner é em “A Semana” que Machado de Assis veste seu melhor traje, como afirma a autora em “Machado de Assis: um cronista de quatro décadas”:

Continua em sua técnica do comentário ambivalente, volúvel mas sem exagerar nas associações paradoxais, ganhando a crônica mais tempo para o leitor perceber o assunto e suas conexões. É em "A Semana" que terá sua melhor forma e tonalidade, dono de uma invejável capacidade para trabalhar, em cima do efêmero e transitório, a sua modernidade no ocaso do século. Os anos 80 e 90 encontraram sua política comentada por um observador sem partido mas hábil na arte de captar a interação de ideias e atos da época, transformando em imagens-matrizes o grande relacionamento de vozes estridentes e reivindicatórias vindas de diversos setores da sociedade brasileira. (BRAYNER, 1992, p. 415)

O Brasil finissecular estava passando por um momento de importantes mudanças políticas e econômicas. Assim, essas crônicas tomam características diversas dos seus textos jornalísticos publicados anteriormente. Os tempos estavam para o pessimismo e, muitas vezes, o cronista se revela descrente em relação aos conflitos da época. Em todo caso, ele nunca deixa de se indignar e vimos que diante dessa situação e indignação a presença italiana será muito significativa.

² Disponível em: <http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060041-02#page/2/mode/1up>, acesso em 11/06/2013.

Durante a leitura de todas as crônicas machadianas mencionadas acima a partir de seus respectivos periódico e coluna, identificamos os intertextos com a cultura italiana. A Itália aparecia de muitas maneiras, o que nos fez perceber de imediato que havia em Machado de Assis diálogos com vários aspectos desta cultura, como por exemplo, literatura, política, história, pintura, escultura, imigração, língua, ópera e teatro dramático. Havia também alusões a instrumentos musicais, às cidades italianas, à Itália enquanto nação e alusões ao próprio povo italiano. Além disso, o país de Dante também parecia estar ligado aos românticos que o cantaram em seus escritos, como Byron, Musset, Stendhal e Álvares de Azevedo, ligados à tradição do *Grand tour*. Diante dessa miscelânea foi necessário fazer algumas escolhas e selecionar o *corpus* que se apresentava de maneira mais robusta, mas sem ignorar a variedade que tínhamos diante dos olhos, sobretudo porque todos esses aspectos integram a Itália de Machado de Assis.

Neste sentido, esta tese está dividida em três capítulos. No primeiro, procurou-se discorrer a respeito do chão cultural no qual o cronista se movimentava. Debruçamo-nos sobre a quantidade de elementos italianos no Rio de Janeiro do século XIX tão emaranhado à cultura italiana. As crônicas de Machado de Assis foram evocadas enfatizando o processo de mediação cultural e destacando a presença da política e da imigração italiana. Depois de feita essa ambientalização, o segundo capítulo vem para alargar uma dessas grandes presenças, a ópera, destacando a importância dos cantores de ópera dentro da crônica e na construção da Itália de Machado de Assis. E por fim, o terceiro e último capítulo se dedica à presença da literatura italiana, dando ênfase ao diálogo com poeta Dante Alighieri, pois os livros também se inserem no processo de mediação cultural e a literatura representa um olhar sobre o outro, no caso a Itália, muito particular e impossível de ser deixada de lado quando o propósito deste trabalho é desvendar a Itália do cronista Machado de Assis. Além disso, este capítulo, a partir dos textos de Jacqueline Authier-Revuz, traz um estudo sobre a alusão, forma intertextual tão aniquiladora de distâncias.

Cabe ainda dizer que esta pesquisa também é parte de um percurso acadêmico iniciado na graduação: durante a Iniciação Científica foi feito um primeiro recorte daquilo que viria a ser posteriormente aprofundado nesta tese: estudamos a presença da cultura italiana nos dois primeiros anos da coluna “A Semana” publicadas entre 1892 e 1893. Já no mestrado, a dissertação abarcou toda a produção machadiana nesta coluna, deste 1892 até 1897, desta vez analisando a presença dos poetas Homero e Virgílio nessas crônicas. Essas duas pesquisas proporcionaram uma aproximação maior com o cronista Machado de Assis e com o contexto da época, dando fôlego e abrindo o caminho para esta tese, que também contou com um período

de estudos na Università degli Studi di Roma Tre sob orientação do professor Giorgio De Marchis por meio de uma bolsa de estágio de pesquisa do programa de doutorado sanduíche no exterior da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). O estágio de pesquisa na Itália trouxe a este trabalho experiências altamente formativas, como um extenso levantamento bibliográfico nas principais bibliotecas e Institutos culturais da cidade de Roma (Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, Biblioteca Angélica, Biblioteca e Raccolta Teatrale del Burcardo, Biblioteca Centrale di Roma, Centro Studi Emmigrazione, Università Roma Tre, Sapienza Università di Roma e Accademia Nazionale di Santa Cecilia), assim como a visita ao Arquivo do Teatro Reggio de Parma. A análise dos materiais bibliográficos recolhidos e o estudo de uma bibliografia crítica disponível só em versão original italiana foram fundamentais para o desenvolvimento desta tese, especialmente os dados e as informações recolhidos acerca do mundo da ópera italiana no século XIX, trazendo à luz nomes ligados ao *bel canto* italiano que, infelizmente, foram esquecidos nas páginas agora sombrias dos jornais da época, mas de grande significado dentro do processo de mediação cultural no encontro entre as duas culturas.

Capítulo Primeiro – FRAGMENTOS DE ITÁLIA NA CIDADE CARIOCA

1.1. A crônica, o tempo e a memória

Este capítulo tem por objetivo trazer para o leitor um pequeno retrato da presença italiana no Rio de Janeiro do Oitocentos a partir das crônicas machadianas. Estamos muito acostumados a pensar na presença da cultura francesa no Rio do século XIX e esquecemos a importância das relações ítalo-brasileiras na formação do Brasil. Machado discorre acerca de uma Itália que não estava tão distante assim, pois grande parte da presença italiana em suas crônicas manifestava-se concretamente na cidade carioca daquela época. O Rio contava com uma Imperatriz vinda da Itália que governava o Império, os imigrantes italianos eram cada vez mais numerosos, discutia-se política italiana nos jornais, expressões italianas eram comuns aos ouvidos da época, muitos jornais italianos circulavam pela cidade e, além disso, não podemos esquecer a chegada das companhias líricas italianas. Será que podemos pensar em um Rio italiano?

Pela leitura das crônicas de Machado de Assis lemos também o próprio século XIX. Este trabalho se propõe a tratar da presença da cultura italiana nas crônicas do escritor, portanto, é necessário que nos dediquemos primeiramente a fazer um retrato da presença italiana no Rio de Janeiro do oitocentos, a fim de compreender como o cronista entra em contato com a Itália que, posteriormente, aparecerá nas suas crônicas. É impossível desvencilhar tempo e crônica. Na crônica, o espírito de um tempo, os acontecimentos de uma época misturam-se com a narração desse contador de histórias, como Machado de Assis já se intitulou uma vez:

Mais dia, menos dia, demito-me deste lugar. Um historiador de quinze dias, que passa os dias no fundo de um gabinete escuro e solitário, que não vai às touradas, às câmaras, à Rua do Ouvidor, um historiador assim e um puro contador de histórias.

E repare o leitor como a língua portuguesa é engenhosa. Um contador de histórias é justamente o contrário de historiador, não sendo um historiador, afinal de contas, mais do que um contador de histórias. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de março de 1877, p. 283)

O cronista faz esse jogo com as palavras porque essas são as crônicas para a coluna “História de quinze dias” da revista *Ilustração Brasileira*, e ao contrário do que acontecia normalmente, esses textos eram escritos a cada quinze dias e não uma vez por semana. Como visto, ele questiona a respeito da matéria prima desse historiador ou contador de história e a dualidade desse gênero entre ficção e história. Antonio Candido já disse uma vez que a crônica “[...] se ajusta à sensibilidade de todo o dia”, principalmente porque fala de uma linguagem de

perto, “ao nosso modo de ser mais natural” (1987, p. 5). Tão próxima, nesse caso, do contador de história, que o próprio cronista mais adiante afirma ter sido inventado pelo povo que “entende que contar o que passou é só fantasiar”. Já o historiador, para o cronista, estaria preocupado com o registro e o testemunho dos fatos e “[...] foi inventado por ti, homem culto, letrado e humanista” (p. 5). Machado os aproxima no seu trabalho de relatar o cotidiano nas crônicas. O cronista estaria entre o historiador e contador de história, embora muitas vezes se diga estar longe do estilo bárbaro do historiador e tire de seu texto propositalmente o comprometimento com a seriedade da história:

Eu se algum dia for promovido de crônica a história, afirmo que, além de trazer um estilo bárbaro próprio do ofício, não deixarei nada por explicar, qualquer que seja a dificuldade aparente, [...]. Como simples crônica, posso achar explicações fáceis e naturais; mas a história tem outra profundidade, não se contenta de coisas próximas e simples. Eu iria ao passado, eu penetraria... (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 12 de junho de 1892, p. 1)

O fato é que quando a crônica deixa de “forrar o chão da cozinha” ou “embrulhar um par de sapatos” (CANDIDO, 1987, p. 6), transforma-se em memória de uma época, portanto, por meio da leitura das crônicas machadianas entramos em contato com a sensibilidade do dia a dia do século XIX, justamente porque o contador de história viu, sentiu, presenciou, observou, negou, viveu, tudo aquilo que conta ou fantasia.

Entre passado e presente, entre tempo e memória, entre ficção e realidade, entre historiador e contador, entre permanência e efemeridade, assim o cronista aparece na própria literatura. O tempo não lhe escapa e para compreender a presença italiana nesses textos, escritos primeiramente para o jornal, é necessário trazer à tona essa Itália imersa nos acontecimentos de uma época. Nesse sentido, são duas as perguntas que este capítulo pretende responder: 1) O que havia de italiano no Rio de Janeiro no século XIX? 2) Como Machado de Assis entra em contato com a cultura italiana?

Essas duas questões parecem ser fundamentais para pensar na Itália de Machado de Assis. A ideia é que essas duas interrogações ecoem por todo o capítulo na medida em que as crônicas machadianas vão aparecendo com a manifestação da cultura italiana na escrita do cronista.

1.2. Os trânsitos entre Brasil e Itália

O italiano e a Itália abrigam-se na crônica de Machado de Assis durante toda sua contribuição para os jornais do Rio de Janeiro, ajustando-se ao texto de maneiras e em

proporções diversas. Na *Gazeta de Notícias* no dia 13 de outubro de 1895, por exemplo, Machado nos conta que um italiano, tomado por uma crise subiu “na estátua de Pedro I e lá de cima arengou ao povo”, e acrescenta: “ninguém sabe o que ele disse por falar em língua materna, e nós só entendemos italiano por música” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1). Esse texto diz muito sobre a presença da cultura italiana nas crônicas machadianas e no Rio de Janeiro do século XIX. O primeiro fator é a relação entre Itália e ópera, tão cara ao cronista, além disso, pode-se ler nesse fragmento a presença do imigrante italiano na cidade do Rio a qual nos leva a pensar em toda a formação da cultura italiana no Brasil.

Essa crônica é de 1895; entretanto, os trânsitos entre Brasil e Itália são mais remotos, antes mesmo da Independência. A presença da cultura italiana no Brasil é fundamental para se pensar na Itália do cronista Machado de Assis devido ao próprio gênero crônica e também porque se acredita que grande parte do repertório italiano nesses textos seja fruto de uma mediação cultural ligada a um processo de transferência cultural. De acordo com o conceito de transferência cultural desenvolvido por Michel Espagne e Michael Werner (1988, p. 5):

[...] o termo transferência implica o deslocamento material de um objeto no espaço. Ele coloca a ênfase sobre os movimentos humanos, viagens, transporte de livros, objetos de arte ou bens de uso corrente com finalidade não necessariamente intelectuais. [...] É o colocar em relação esses dois sistemas autônomos e assimétricos, que implica a noção de transferência cultural.

As primeiras transferências entre Brasil e Itália de que temos notícias são comerciais. O Reino de Nápoles ou das Duas Sicílias, como era conhecido, enviava ao Brasil vinho, azeite, sal, aguardente, velas, sementes de linho, seda, maná, figos secos; e do Brasil chegavam até Nápoles café, açúcar, couro e madeira de qualidade (SCARANO, 1957).

Estamos entre os anos 1820 e 1832 e a Itália ainda era um aglomerado de Estados Absolutos, por isso a referência ao Reino das Duas Sicílias, conhecido por ter a marinha mais importante da Península naquela época. Os negócios entre o Reino das Duas Sicílias e o Brasil permanecerão por muito tempo, tanto que o casamento, mais tarde, de Dom Pedro II com Teresa Cristina Maria de Bourbon selará a união entre os dois lados.

Além do deslocamento material, a movimentação humana também atravessava o Atlântico. Pelas páginas de Angelo Trento, em seu estudo sobre a emigração italiana para o Brasil, ficamos sabendo que nas primeiras duas décadas de 1800, vivia no Rio de Janeiro uma pequena colônia de italianos constituída principalmente por trabalhadores manuais, mas também por profissões liberais, como músicos e médicos, e adeptos do pequeno comércio. (TRENTO, 1989, p. 16)

Além disso, houve também, em 1836, a vinda de refugiados importantes ao Brasil, aqueles que foram chamados por Trento como “componente mazziniano da emigração política”, entre eles: Giuseppe Mazzini e Giuseppe Garibaldi (TRENTO, p.16). Este último ocupará, mais tarde, as páginas machadianas como herói da Unificação Italiana junto com o Conde Cavour, que foi primeiro-ministro do Reino de Itália entre 23 de março de 1861 e 6 de junho de 1861.

Bem antes disso, nos anos após o descobrimento do Brasil, a presença italiana também esteve por aqui com marinheiros e viajantes. Trento ressalta alguns nomes ilustres, como os refugiados políticos: os irmãos Adorno, foragidos de Gênova e dedicados com grande tino comercial ao cultivo da cana-de-açúcar; os Doria; os florentinos Cavalcanti e Accioli; os Burlamacchi”. Cronistas da época também registraram a presença de jesuítas, cosmógrafos, marinheiros e mercadores italianos. Além disso, a exportação de açúcar do Brasil para Europa foi monopolizada pelos genoveses e venezianos. (TRENTO, 1989, p. 15)

Sergio Buarque de Hollanda em seu estudo *A contribuição italiana para a formação do Brasil* destaca que as ações dos jesuítas, muitos deles nascidos na Itália, às vezes “favoreciam de modo um tanto exclusivistas os seus conterrâneos, chegando a ponto de contrariar a vontade das autoridades portuguesas”, pois além de ser confiada a eles a formação espiritual da Colônia, os jesuítas não apenas se dedicavam à catequização, mas também “à adoção e adaptação de expressões artísticas que falassem à alma tanto dos velhos como dos novos habitantes do país”, escrevendo em seus poemas e representações sacras a primeira página de nossa história literária. (HOLLANDA, 2002, p. 91)

As considerações de Sérgio Buarque de Hollanda revelam ainda que “o prestígio alcançado pelos autores italianos vinha aparentemente do fato de terem fornecido uma alternativa e também uma espécie de antídoto ao espanholismo” (Ibid. p. 95), que ameaçava a Coroa Portuguesa. A popularidade de Pietro Metastasio (1698-1782) é documentada por Hollanda por meio das páginas do viajante francês Bougainville, que de passagem pela cidade do Rio de Janeiro, em 1767, “assistiu a um melodrama de Metastasio³ representado por um grupo de mulatos, enquanto a orquestra era dirigida por um padre corcunda” (2002, p. 97). Para ele, a presença de uma instituição importada da Itália deu aos portugueses um caminho no reencontro de si mesmos, mas por um percurso idêntico, os autores brasileiros se sentiram em condição de afirmar a sua autonomia em relação a Portugal:

Na segunda metade do século XVII começa a manifestar-se entre esses autores, quase todos educados sob influência de uma instituição importada da

³ poeta e escritor, um dos maiores libretistas do século XVIII.

Itália, as academias literárias, e ainda de outra criação italiana, a Arcádia, um sentimento de maturidade que não tardará a passar das letras à política. (Ibid. p. 105)

O estudo de Hollanda considera a influência da Arcádia italiana na formação do Brasil, afirmando um importante capítulo da presença da cultura italiana nos trânsitos entre Brasil e Itália, muitas vezes desconhecidos.

Tudo isso ocorreu antes que o cronista Machado de Assis estresse nas páginas dos jornais e até mesmo antes de seu nascimento. Entretanto, a formação do Império no Brasil e as suas relações serão de extrema importância para se entender aquilo que mais tarde chamaremos de Itália machadiana.

Talvez, e para alguns estudiosos, com certeza, a travessia mais relevante do Atlântico, no que concerne à presença italiana no Brasil, seja aquela que os historiadores estão tirando das páginas silenciosas da história e trazendo à luz para que melhor se possa compreender a formação cultural brasileira: a travessia de Teresa Cristina Maria de Bourbon, Imperatriz do Brasil.

Irmã de Fernando II de Bourbon, soberano do Reino de Nápoles, Teresa Cristina chega ao Brasil em 1843 já casada, por procuração, com D. Pedro II na capital napolitana em 30 de maio daquele ano. Conhecida como “Mãe dos brasileiros”, a Imperatriz é totalmente desconhecida na Itália e pouco estudada no Brasil. Durante muito tempo sua imagem esteve silenciada à sombra de uma Imperatriz submissa e sem papel social junto ao Imperador. Estudos mais recentes mostram que Teresa Cristina foi injustiçada pelas páginas históricas, pois exerceu influência em muitos aspectos da cultura italiana no Brasil, e o contrário também ocorreu, levando a cultura brasileira para a Itália. Esse dado é um importante ponto de partida para se entender as transferências culturais entre os dois países, lembrando que no termo *transferência* estão imbricados os conceitos de *troca* e *circulação*. Márcia Abreu, no seu artigo “A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX”, ressalta:

Interessa é observar o movimento entre Europa e Brasil e não o fluxo de ideias e mercadorias da Europa para o Brasil. Ou seja, interessa pensar mais em termos de conexão do que de dependência. Pensar mais em termos de apropriação do que de dominação. (ABREU, 2011, p. 125)

Graças às palavras de Márcia Abreu e ao conceito de transferência cultural, nota-se que a Imperatriz do Brasil foi, em grande parte, responsável por exercer essa conexão entre os dois lados do Atlântico. Em 1854, Teresa Cristina escreve a seu irmão, Fernando II das Duas Sicílias, propondo uma troca de objetos: ele enviaria ao Brasil objetos de Pompeia e de Herculano e ela remeteria a Nápoles objetos de artes indígenas brasileiras. A troca ocorreu e

hoje podemos encontrar no *Museo Nazionale Preistorico Etnografico Luigi Pigorini* de Roma um dos acervos brasileiros mais importantes da Europa. No Brasil, a coleção arqueológica composta das peças provenientes do *Reale Museo Borbonico*, hoje *Museo Nazionale di Napoli*, foi exposta no Museu Nacional. De acordo com o estudo de Aniello Angelo Avella, a paixão dos dois irmãos napolitanos por arqueologia fez com que estabelecessem um intercâmbio de elevado valor cultural, com forte significação simbólica:

[...] de um lado, as antiguidades provenientes da Itália plantariam as sementes da tradição clássica nas terras americanas; do outro, os objetos de artesanato indígena do Brasil mostrariam à Europa alguns aspectos de uma civilização ainda em sua alvorada e por isso mesmo capaz de estimular a apagada criatividade do homem do velho continente. (2010, p. 5)

Os estudos de Avella ainda apontam a exposição *Afrescos de Pompéia. A beleza revelada*, em 2005 no “Museu Nacional” com numerosas peças de antiguidades pompeianas e etruscas, restauradas por iniciativa da União Latina. “A partir de então, o público pode desfrutar parte significativa do notável patrimônio arqueológico chegado ao Brasil graças a Teresa Cristina. Tal coleção, contando com mais de 700 itens, é a maior do gênero na América Latina”⁴(AVELLA, 2010, p. 2).

Criada no contexto artístico napolitano, um dos centros europeus mais avançados do século XVIII, Teresa Cristina cultivou a paixão pela arqueologia desde a infância. A exposição de 2015 revelava, “para além da beleza das peças expostas, uma faceta desconhecida desta mulher, à qual a história injustamente atribui escassa sensibilidade pela cultura, enquanto o augusto consorte é conhecido como “O Rei Filósofo”. (AVELLA, 2010, p. 3)

Além da arqueologia, o canto lírico e as artes de maneira geral eram outras paixões da Imperatriz e talvez ela também tenha sido responsável por algumas idas e vindas de artistas entre Brasil e Itália. O Atlântico foi ponte para a travessia de muitos artistas italianos, companhias de teatro lírico e dramático que se apresentavam no Brasil e depois retornavam à Itália. São muitas as histórias dessas figuras artísticas, muitas inclusive fixaram-se no Rio de Janeiro e na crônica de Machado de Assis. Os livros e os jornais nos contam que essas viagens de cantores italianos para o Brasil são bem antigas, por volta de 1816 tivemos por aqui, depois de longa carreira na Itália, o *castrato* João Francisco Fasciotti e no ano de 1827, Maria Teresa

⁴ Mas que infelizmente depois do incêndio de 02 de setembro deste ano não existe mais.

Fasciotti⁵ e Elisa Barbieri⁶. Esses artistas fazem parte de um período anterior da história, que foi a vinda da família real para o Brasil em 1808. Nesta época, entre os anos de 1814 a 1832, houve uma intensa atividade lírica na corte. Em 12 de outubro de 1813, foi inaugurado o Real Teatro de São João e no ano seguinte a ópera *Axus, Rei de Ormuz*, de Antonio Salieri, estreia nesse Teatro. São os tempos de José Maurício⁷ e Fernando José de Almeida, este último responsável pela construção do teatro acima mencionado.

O primeiro livro de música é publicado no Brasil: *Notícia histórica da Vida e das Obras de Jose Haydn* (1820), por Joachim Le Breton, tradução por um amador dedicada a Sigismund Neukomm. De acordo com Luís Antonio Giron, em seu livro *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*, esta publicação é um dos produtos imediatos da Missão Francesa no Rio de Janeiro, da qual o acadêmico francês Joachim Le Breton era chefe. A obra foi fundamental para a aceitação da música de Haydn na França: “graças a Le Breton, o compositor recebeu o título de membro honorário da instituição francesa”. A tradução brasileira contou com a ajuda do compositor austríaco Neukomm em forma de entrevista, em que Sigismund Neukomm relata suas lembranças como aluno de Haydn. Por esse motivo, dirá Giron, que “a *Notícia* de Le Breton é uma obra original e não mera tradução, que retrata o momento raro de encontro de dois homens ligados a Haydn justamente no Rio de Janeiro de Dom João”. (GIRON, 2004, p. 63)

Em 1824, o Teatro São João pega fogo e em 1826, mais precisamente no dia 22 de janeiro, é inaugurado o Teatro Imperial São Pedro. Neste mesmo ano, o jornal *Spectador Brasileiro* começa a publicar folhetins com críticas de ópera e formam-se os primeiros partidos teatrais entre Maria Teresa Fasciotti *versus* Elisa Barbieri. Algumas óperas italianas representadas nesse período foram: *La Cenerentola*, *O Barbeiro de Sevilha*, *Don Giovanni*, *La Gazza Ladra* e *O Aio Enamorado*. (GIRON, 2004, p. 213-214)

Vincenzo Cernicchiario⁸ (1926) também registra em seu livro *Storia della musica nel Brasile: dai tempi colonial sino ai nostri giorni (1549-1925)* a presença do baixo Fabrizio

⁵ “Soprano italiana. Era irmã e aluna do castrato Giovanni Fasciotti. É bem provável que tenha se transferido para o Rio de Janeiro em 1816, juntamente com o irmão e que, como ele, seja natural de Bergamo”. Cf. *Dicionário Biográfico Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira.

⁶ O livro de Ayres Andrade (1967, p.190) intitulado *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* fala a respeito das apresentações de Elisa Barbieri na época.

⁷ Padre José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830) nasceu e morreu no Rio de Janeiro. Presbítero secular, músico e compositor, seu nome está estritamente ligado ao teatro por ter ele composto a ópera *Le Due Gemelle*, por ordem de D. João VI, para o Real Teatro de S. João. Cf. Galante de Sousa, *Teatro no Brasil*, 1960, v.2, p. 256.

⁸ Violinista, compositor, musicólogo. Formado pelo Conservatório de Milão, veio ao Brasil para alguns concertos e fixou-se no Rio de Janeiro. Destaca-se como autor do livro *Storia della Musica nel Brasile* que cita compositores de cantores atuantes no Brasil desde o século XVI. Compôs para piano, violino, orquestra e voz. Cf. *Dicionário Ilustrado de Música Popular Brasileira*, de Ricardo Cravo Albin.

Piacentini no Brasil em novembro de 1829 e a prima-dona Giustina Piacentini⁹. Além destes, ele também destaca a presença de uma maestrina de música italiana, a Senhora Bertolini de Nápoles (1926, p.123-126). Cernicchiaro foi um importante músico italiano da época, que nasceu na Itália em 1858, mas ainda muito criança se transferiu para o Brasil, retornando depois às origens para concluir seus estudos musicais e novamente regressou ao Brasil, onde viveu até sua morte, em outubro de 1928. Seu livro, de acordo com Monica Vermes (2011) e outros estudiosos, foi deixado à margem na história e julgado como obsoleto e privado de objetividade devido a muitas imprecisões, como datas erradas, nomes redigidos de forma criativa e lugares confundidos; entretanto, é importante ressaltar que o livro é “[...] um documento preciso pelo registro de uma grande quantidade de pessoas ligadas ao meio musical, escolas e associações que não ficaram registrados em nenhuma outra obra do gênero”. (VERMES, p. 334). Os episódios a respeito da cena musical italiana no Brasil encontrados no livro de Cernicchiaro, fundamentais para recompor esse cenário que buscamos nesta pesquisa, dificilmente são encontrados em outras fontes. A partir disso, o livro de Cernicchiaro, publicado em Milão pela Fratelli Riccioni no ano de 1926, não poderá ser ignorado na formação da Itália de Machado de Assis e será evocado muitas vezes neste trabalho, com os devidos cuidados.

Com a morte de Leopoldina e a volta de Dom Pedro I para Portugal em 1831 depois da abdicação do trono, silencia-se a ópera no Brasil. A reentrada em cena ocorre no ano 1844, a época de Teresa Cristina e da infância de Machado de Assis. Esse período será importante para tudo aquilo que virá depois na crônica machadiana porque essas representações e travessias entrarão na crônica como memória de uma época. 1844 é o ano em que chega ao Brasil a companhia italiana que tem como estrela a famosa soprano Augusta Candiani. Além dela, o elenco artístico da companhia lírica se compunha das seguintes figuras: Clara Demastro, Giuditta Ricci (sopranos); Angiolo Mazziani e Giuseppe Deperini (tenores); Giuseppe Galletti,

⁹ Soprano italiana, filha de Fabrizio Piacentini (Roma, 1766 – Rio de Janeiro, 10/1829). O pai era baixo bufo e chefe de uma família de cantores naturais de Roma. Além de Giustina havia outras duas filhas, Carolina e Elisia. Fabrizio Piacentini estabeleceu-se no Rio de Janeiro a partir de 1820 e, com ele, vieram as três filhas. *Dicionário Biográfico Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. O *Jornal do Comercio* do dia 31 de outubro de 1829 traz uma nota a respeito de seu falecimento: “A companhia italiana acaba de sofrer uma perda que muito deve magoar aos amantes do Teatro. Fabrício Piaccentini, sem dúvida o melhor bufo cômico que tem pisado no Teatro do Rio de Janeiro, apesar dos longos e penosos trabalhos de um curso de vida assaz laborioso, conservava na idade de 63 anos um vigor raro e que só pode dar uma boa constituição. Em a manhã do dia 25 de outubro próximo passado foi Piaccentini atacado de uma febre tão violenta que logo poucas esperanças deu do seu restabelecimento. E, com efeito, apesar de todos os socorros da medicina, ajudado dos desvelos e cuidados de uma esposa extremosa e de filhas desveladas e cuidadosas da existência de quem lhes deu o ser, a enfermidade marchou rapidamente e nada pode atalhar... Relatando este sucesso só temos em vista pagar um tributo de amizade, de respeito e de gratidão a quem durante seus dias se fizera digno da estima de quantos o trataram”. Cf. *Jornal do Comércio*, de 31 de outubro de 1829.

Luigi Ghisone, Eduardo Medina Ribas (barítonos); e o baixo Arcangelo Fiorito. (CERNICCHIARO, 1926, p. 174). A companhia estrelada pela soprano faz muito sucesso no Rio de Janeiro por longos anos, mas não é a única: além de outras companhias líricas italianas e a contratação de outros artistas, os palcos do Rio de Janeiro também eram ocupados pelas companhias francesas, que, na maioria das vezes, apresentavam também um repertório italiano, afora a *Opera-comique, vaudeville e chanson*.

Vittorio Cappelli dirá que a paixão da Imperatriz pela música e pelas artes produzirá resultados amplamente visíveis, como o evidente multiplicar-se, no Rio, de eventos artísticos, nos quais se celebra o triunfo da música italiana. “Nos anos imediatamente posteriores à chegada da imperatriz, dissemina-se, na corte e na cidade, uma verdadeira melomania” (2015, p. 16). Vincenzo Cernicchiaro usa as seguintes palavras para descrever o ano de 1844:

O ano de 1844 anunciava uma nova vida artística e política; era o fulgurante início da arte lírica, que, além de satisfazer o tão cobiçado desejo do público, deveria abrir caminhos para as aspirações dos jovens compositores, os quais, em um futuro próximo, poderiam fazer as suas primeiras tentativas na arte das inspirações melodramáticas (1926, p. 174, *tradução nossa*)¹⁰.

Para Sergio Bittencourt-Sampaio (2012), em seu livro *Música: velhos temas, novas leituras*, não se encontra tanto entusiasmo pela música quanto no tempo de D. Pedro II. A música, mais que as outras artes, foi transformada em “[...] verdadeiro material de consumo de primeira ordem pela audição, pelo estudo individual, pela aquisição de partituras e de instrumentos e ainda pela grande quantidade de eventos realizados” (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2012). Deu-se o nome de Pianópolis à cidade do Rio de Janeiro, dirá Marco Lucchesi em seu estudo “Mitologia das Plateias”, em vista da compra generalizada de pianos, que passam a integrar a mobília dos salões.

Entre os anos de 1844 e 1858 muitos artistas atravessaram o Atlântico para divulgar o canto lírico italiano, fluxo responsável por fazer com que a ópera italiana se tornasse parte do cenário nacional, tanto daquele momento quanto posteriormente. Outros grandes nomes ligados ao canto lírico que estiveram no Rio de Janeiro dessa época e que aparecerão como reminiscências machadianas em suas crônicas posteriores são: as sopranos Giuseppina Zecchini, Anetta Casloni e Emmy La-Grua; e os tenores Tatti e Enrico Tamberlick.¹¹

¹⁰ “E l’anno 1844 sorgeva difatti coll’annuncio di una nuova vita artistica e politica; era l’inizio tutto fulgente dell’arte lirica, la quale, oltre soddisfare l’agognato desio del pubblico, doveva aprire anche la via alle aspirazione dei giovani compositori, chedovevano, in un prossimo avvenire, fare i loro primi tentativi nell’arte delle ispirazioni melodrammatiche”.

¹¹ Zecchini participou das temporadas no Rio entre os 1851 e 1855 no Teatro Provisório e no Lírico Fluminense; La-Grua chegou ao Rio de Janeiro no ano de 1855 e regressou à Europa no ano seguinte; Tamberlinck foi o primeiro tenor de renome da cena lírica carioca, chegou ao Rio em junho de 1856. Cf. ANDRADE, Ayres. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*, 1967. Tatti se refere ao tenor Filippo Tati, grafado sem a *doppia* nos

Para Aniello Angelo Avella é inegável que a maciça presença no Rio de Janeiro do Segundo Império de personalidades italianas do teatro, da lírica, da dança, está diretamente ligada à imperatriz Teresa Cristina: “Mulheres e homens oriundos de todas as regiões da península formaram, naquelas décadas, uma verdadeira república italiana das artes, sem distinção de proveniência regional ou de ideais políticos” (AVELLA, 2010, p. 8)

O compositor de destaque no Rio de Janeiro desse período foi Vincenzo Bellini (1801-1835), principalmente devido a sua ópera *Norma*, que estreia nos palcos mal iluminados do Rio de Janeiro em 17 de janeiro de 1844, no rebatizado teatro de São Pedro de Alcântara, antigo Real Teatro de São João que pegou fogo em 25 de março de 1824. Esta é a ópera graças à qual a soprano Augusta Candiani ficará na memória de toda uma geração interpretando a sacerdotisa gaulesa, Norma, como veremos no próximo capítulo, dedicado à viagem desses artistas e seus efeitos na crônica de Machado de Assis.

Outro nome em trânsito pelos dois países e também ligado à ópera é do maestro brasileiro Carlos Gomes (1836-1896), que atravessou o Atlântico em direção ao país do canto lírico, fez a viagem contrária aos cantores que aqui chegavam, foi até à Itália e ali estudou, depois regressando à sua pátria. De acordo com Marcos Pupo Nogueira, depois do período de estudo, estabeleceu-se na Itália, mas retornava ao Brasil com frequência para dirigir suas óperas. Mais tarde, em 1896, volta definitivamente, já muito doente e falece alguns meses depois na capital do Estado do Pará, onde dirigia o conservatório local. (NOGUEIRA, 2006, p. 19).

A circulação do maestro entre terras brasileiras e italianas significa muito para a relação entre as duas culturas. Não é por acaso que o nome de Carlos Gomes aparece justamente neste momento da pesquisa, a viagem à Itália do maestro brasileiro é parte da influência de Teresa Cristina. Da mesma maneira que a Imperatriz contribuiu para a chegada de cantores italianos ao Brasil, teve papel importante para que Carlos Gomes fosse estudar na Itália e não na Alemanha, ao financiar em 1864 seus estudos em Milão.

Naquela época Gomes já era o grande nome da ópera no Brasil. Suas composições também fizeram muito sucesso na Itália e os italianos puderam conhecer um Brasil por meio de suas óperas, ao mesmo tempo, o maestro trouxe fragmentos de Itália em suas viagens de volta, assim como todos os italianos que aqui chegaram. Carlos Gomes estampou os jornais na Itália e ocupa hoje lugar de prestígio em arquivos italianos ou livros sobre a história da ópera. Além

jornais brasileiros. O jornal *A Marmota* do dia 13 de junho de 1859 traz uma homenagem ao tenor que acabava de falecer na cidade carioca. De acordo com o periódico Tati desembarcou no Rio no ano de 1845, parecia ter por volta de 40 anos, “amava o Brasil e os brasileiros, como se esta fosse sua pátria, como se nós fôssemos seus compatriotas” (p. 1)

disso, sua ópera *O Guarani* coloca o texto de José de Alencar entre os inúmeros libretos vendidos na seção de antiquário das feiras italianas. No dia 8 de janeiro de 1876 a *Gazzetta dei Teatri* de Milão publicava as seguintes palavras de honra a Carlos Gomes:

Il bravo maestro Gomes ebbe ventuna chiamate e fu presentato di una corona d'alloro e d'una iscrizione. La dimostrazione pel valente maestro è stata veramente imponente.

L'orchestra... essa è come un reggimento di soldati che non ha nessuna che lo diriga nel momento della battaglia. Il maestro Moreschi, che può dirsi uno fra i più valenti istruttori di cori, bisogna che glielo diciamo, questa volta non ci sembra al posto suo.

Oggi alle ore 6 la Direzione del teatro Alighieri offre un pranzo in onore del maestro Gomes. Interveranno pure tutti gli altri artisti.

Ecco la bella epigrafe presentata all'egregio maestro :

Ravenna MDCCCLXXVI

CARLO GOMES

*Per cuore e pensiero
Degno figlio
Della libera America
Rivela
Nel suo Salvator Rosa
Le sventure degli oppressi
Le male arti degli estranei oppressori
E dimostra
Che Amore e Patria
Inspirano canti immortali
Al Genio
Temprato nelle Italiane armonie.*

— 5 gennaio. — Ieri sera al teatro Alighieri vi fu la seconda rappresentazione dell'opera *Salvator Rosa*. Il teatro era abbastanza popolato.

Il maestro Gomes fu applauditissimo ed ebbe un'infinità di chiamate.

Questa sera riposo. — Domani vi sarà recita. — Intanto si sono incominciate le prove corali della seconda opera il *Conte Verde*.

Figura 1: Notícia sobre a representação da ópera de Carlos Gomes em Milão. (*Gazzetta dei Teatri*, 8 de jan. 1876)

Já que estamos mencionando as transferências culturais, convém relembrar que todo deslocamento pressupõe uma ressignificação, a começar pela italianização do nome do maestro na travessia, como é possível observar na notícia reportada acima. Poucos meses depois da recepção de sua ópera no jornal milanês, os jornais brasileiros noticiavam as representações das óperas de Gomes também no Brasil, consequentemente as crônicas de Machado de Assis também fazem o mesmo. Na crônica do dia 1 de outubro de 1876 para a revista *Ilustração Brasileira*, Machado, a partir das representações cariocas, relembra os sucessos fora do limite nacional:

[...] eu quero daqui dar um aperto de mão no inspirado maestro brasileiro, cujo nome cresce na estima e na veneração da Itália e da Europa. Não se iludam os que desde o primeiro dia confiaram nele. Ele paga hoje essa confiança com os louros de que cerca o nome brasileiro. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de outubro de 1876, p. 102)

No ano seguinte, o cronista sai em defesa de Carlos Gomes e faz uma crítica ao público carioca. A ópera *Fosca* de Gomes era apresentada pela companhia italiana do maestro Ferrari¹², de quem trataremos no próximo capítulo, e parecia não ter agradado ao público que talvez guardasse na memória os ecos do *Guarani*:

Entretanto devo dizer que a alguns mestres tenho ouvido elogios honrosíssimos a Carlos Gomes. Na opinião de um deles, a *Fosca* é superior ao *Guarani*; mas o *Guarani* tem mais condições de popularidade. Não duvido; há composições para os entendidos e outras para outros. Não basta que uma ópera desagrade para supor-se que é defeituosa, fraca ou sem inspiração; ou que é inferior a outra, sendo ambas de mérito. O *Gigante de Pedra* tem tido mais leitores que os quatro cantos dos *Timbiras*, e ninguém dirá que esses quatro cantos valem menos que o *Gigante de Pedra*. Valem muito mais. (ASSIS, 2011, p. 151)¹³

O nome de Carlos Gomes ocupará lugar de destaque nas crônicas machadianas ao lado da ópera estrangeira. Sempre que o maestro aparecer não haverá juízo de valor entre aquilo que vem de fora e aquilo que é nacional: “Nem só de café vive o homem, mas também da palavra de Verdi e de Carlos Gomes” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 18 de outubro de 1896, p. 1)

Neste trabalho, Carlos Gomes representa exatamente o deslocamento no eixo contrário, Brasil – Itália, e isso também será muito caro a Machado por representar a consagração de um compositor em quem ele tanto acreditou. É fundamental o trabalho de Carlos Gomes nesta pesquisa porque assim como afirmou Márcia Abreu, não podemos pensar em transferência cultural apenas no fluxo da Europa em direção ao Brasil, Gomes ou objetos trocados entre Teresa Cristina e o irmão fazem a viagem contrária. Por outro lado, as palavras que nos guiam durante este percurso são aquelas já mencionadas por Márcia Abreu, *trocas* e *circulação*. Estamos pensando em idas e vindas, interessa-nos sobretudo colocar ênfase nas conexões e nas suas ressignificações, não apenas por uma metodologia de pesquisa, mas porque a crônica

¹² Angelo Ferrari (Castel Nuovo, 1835 – Buenos Aires, 1897) foi empresário do teatro lírico de maior sucesso na metade do século XIX no Brasil. Seu nome também está estampado nos jornais italianos fazendo referência aos espetáculos na América.

¹³ Não encontramos essa crônica no jornal disponível na *Hemeroteca Digital*, algumas páginas da *Ilustração Brasileira* deste dia estão faltando. Isso vai acontecer com outras crônicas no decorrer da pesquisa, nestes casos usaremos outras fontes.

machadiana nos leva para este caminho. Machado de Assis em crônica do dia 27 de setembro de 1896 para a coluna “A Semana” do jornal *Gazeta de Notícias* traduz exatamente aquilo que estamos tentando explicitar hoje em termos de transferências culturais trazendo a cena um pássaro-cantor:

Que há já muito italiano, é verdade; mas esta raça é fácil de ser assimilada, e trabalha e prospera. Tive amigos que vinham dela, e tu também, e aí os há que não vêm de outra origem.

Agora mesmo ouço cantar um pássaro, e, se me não engano, canta italiano. [...] A língua que ora ouço ao pássaro é, como digo, a italiana, e por pouco parece-me Carlos Gomes. Eis aí um que ligou bem os dois países, as duas histórias e já agora as duas saudades. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Suas saudades dizem respeito à morte de Carlos Gomes em 1896. A notícia de sua morte é da crônica do dia 20 de setembro de 1896 em que entra em cena outro elemento dessas transferências culturais, o telégrafo, responsável por trazer essa triste notícia ao cronista. Nesta crônica, Machado relembra a primeira representação da ópera *Joana de Flandres* de Carlos Gomes e a importância da Ópera Nacional: “as ovações que fizeram os rapazes do tempo, acompanhado de alguns homens maduros, certamente, mas os principais eram rapazes, que são sempre os clarins do entusiasmo” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1). São os tempos da sua juventude e da Ópera Nacional,

uma instituição que durou pouco e foi muito criticada, mas que, se mereceu acaso o que se disse dela, tudo haverá resgatado por haver aberto as portas ao jovem maestro de Campinas. Tinha uma subvenção a Ópera Nacional; davamos partituras italianas e zarzuelas, vertidas em português, e compunha-se de senhoras que não duvidavam passar da sociedade ao palco, para auxiliar aquela obra. Cantava o fundador, D. José Amat¹⁴, cantava o Ribas, cantavam outros. Nem foi só Carlos Gomes que ali ensaiou os primeiros voos; outros o fizeram também, ainda que só ele pode dar o surto grande e arrojado... (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 20 de setembro de 1896, p. 1)

Essas são as suas últimas crônicas em que a sua juventude não sai de cena, veremos esse aspecto de maneira detalhada no próximo capítulo, mas já vale pontuar que Carlos Gomes estará nessas memórias e sempre como símbolo nacional, tanto que a continuação do fragmento acima é sobre memória e saudade: “Aí estou eu a repetir cousas que sabeis – uns por as haverdes lido, outros por vos lembrades delas; mas é que há certas memórias que são como pedaços da gente, em que não podemos tocar sem alguns gozo e dor, mistura de que se fazem saudades”. (Ibid.)

¹⁴ Coronel do exército espanhol, radicado no Brasil desde 1848. Era professor de piano de canto, foi o grande incentivador da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, criada em abril de 1857. Coube-lhe por isso a tarefa de organizá-la. Cf. Galante de Souza, *Teatro no Brasil*, 1960, v.2, p. 43.

O cronista sempre faz questão de enfatizar seu ofício, trabalhar com o cotidiano, o escape a tempos remotos, as suas saudades, é sempre com a cumplicidade do leitor. Preocupado em não fazer história, temos a sensação de que as suas memórias só eram escritas se também fossem as mesmas saudades do leitor do oitocentos, esse parece ser o caso de Carlos Gomes e daquilo que explanaremos sobre a soprano Augusta Candiani, por exemplo.

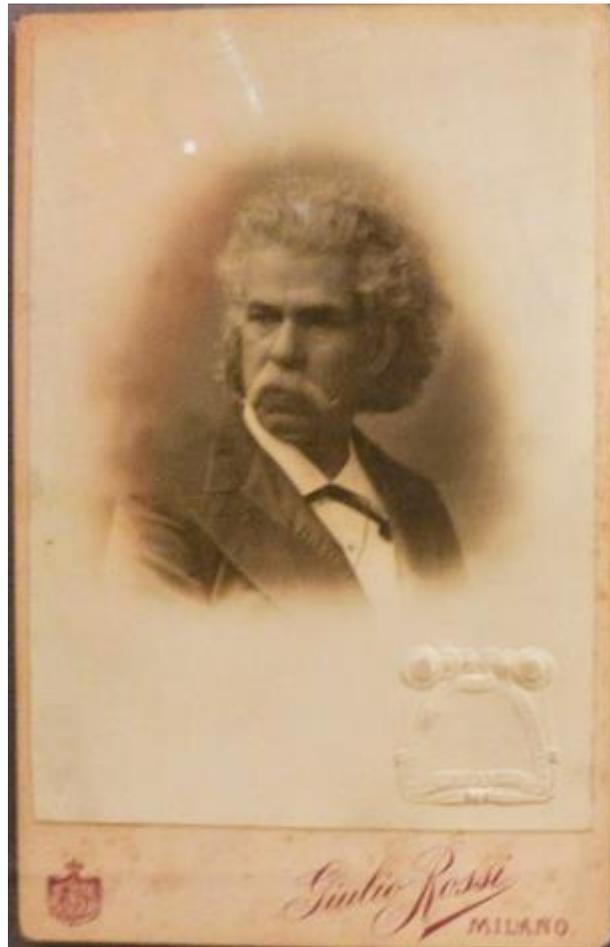


Figura 2: Foto de Carlos Gomes no Museu sobre a ópera de Parma. (*Museo dell'ópera*, Parma)

Gomes cede lugar na crônica e nesta pesquisa a outros trânsitos pelo Atlântico, os imigrantes italianos. Na realidade, parece o contrário, para Machado a italianidade no Rio de Janeiro caminha para a associação com a ópera, pois na maioria das vezes em que Machado refere-se à imigração ele desloca a crônica para o lugar que ele se sente mais à vontade quando se trata de Itália: a música. Basta retomar a crônica do pássaro-cantor italiano, ali, o assunto, a princípio, era imigração, mas abre espaço a Carlos Gomes e logo em seguida tece o seguinte comentário: “Estávamos...Creio que estávamos nos braços italianos, não os que amam e fazem amar, mas os que lavram a terra”(ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 27 de setembro de 1896).

Nessa crônica, Machado comenta a chegada de imigrantes ao Brasil, dentre eles os italianos, que estavam “chegando aos magotes”. Outra crônica, também desta época, do dia 5 de março de 1893, afirma que “[...] a colônia italiana aqui é numerosa e crescente, e espalha-se por todo o interior” e por esse motivo discutia-se no jornal, segundo o próprio cronista, a respeito de se ensinar a língua italiana no Brasil devido ao grande número de italianos. No mesmo parágrafo faz a seguinte reflexão: “Parece que a conclusão devia ser o contrário; não ensinar italiano ao povo, antes ensinar a nossa língua aos italianos”, mas apesar da sua reflexão, o fato de ensinar italiano ao brasileiro tinha um fator positivo: “ouvir óperas sem libreto na mão, é um progresso” (ASSIS, *Gazeta De Notícias*, p. 1)

Pode-se dizer que, além do imigrante italiano estar envolvido em alguma nota musical, a comunhão entre as culturas também era assunto frequente do cronista. Ao comentar em 1894 a vinda de japoneses para o Brasil, Machado escreve a respeito dessa zona de contato entre culturas e o enriquecimento dos dois lados, é como se ele discorresse, outra vez, sobre transferências culturais já naquela época e na grande miscigenação de culturas: “O momento é japonês. Que esses braços venham lavrar a terra, e plantar, não só o café, mas também o chá se quiserem. Se forem muitos e trouxerem os seus jornais, livros (...) alguma necessidade haverá de aprender a língua deles” (*Gazeta de Notícias*, 28 de outubro de 1894, p. 1). Com um pouco de humor diz que se estivesse em idade adoraria aprender a língua, estudaria com o comissário e ensinar-lhe-ia a nossa língua e chegariam à conclusão de que o almirante Ito é descendente de uma família de Itu, e que os japoneses foram os primeiros povoadores do Brasil, “[...] tanto que aqui deixaram a japona. Ruim trocadilho; mas o melhor escrito deve parecer-se com a vida, e a vida é, muitas vezes, um trocadilho ordinário” (Ibid.)

Outro exemplo dessa miscigenação de culturas é a crônica do dia 18 de outubro de 1896. Neste texto, o cronista ocupa-se da febre amarela que vinha causando grande receio nos assuntos envolvendo a chegada desses imigrantes, não só italianos, também portugueses, alemães e *chims*. O escritor afirma que só os italianos “não creem no mal”, ou seja, a febre amarela não os impediu de emigrar e cita um possível artigo de um jornal genovês: “Conquanto um artigo de folha genovesa diga que a colônia italiana acabará por absorver a nacionalidade brasileira, eu não dou fé a tais prognósticos; mas quando italianos nos absorvessem, seriam outros, não seriam já os mesmos” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1).

O primeiro fato a se comentar nesse fragmento de crônica é a circulação dos jornais em língua italiana. Estamos quase no final do século XIX e encontramos, entretanto, jornais italianos que circulam no Rio de Janeiro antes dessa data, como veremos mais adiante. Outra

questão não menos importante é a miscigenação de culturas, que o cronista desenvolve no próximo parágrafo:

Há aí na praça um napolitano grave, influente, girando com capitais grossos, velho como os italianos velhos, que orçam todos pela dura velhice de Crispi e de Farani. Pois esse homem vi-o eu muita vez tocar realejo na rua, simples napolitano, recebendo no chapéu o que então se pagava, que era um reles vintém ou dois. Tinha eu sete para oito anos; façam a conta. Vão perguntar-lhe agora se quer ser outra coisa mais que brasileiro, se não da gema, ao menos da clara. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Essa historieta fortalece seu discurso de comunhão de culturas, de assimilação, e nesse caso ele está se referindo ao italiano que é incorporado à cultura brasileira e não o contrário, como nos mostra o discurso de supervalorização da cultura europeia. A crônica continua nas “asas da música”, confirmando a associação entre ópera e Itália. As palavras “realejo” e “napolitano” remetem o cronista a outro “causo”, a vinda de um barítono como agricultor. Perguntaram ao barítono e a um mestre de música que o acompanhava, o que vinha fazer no Brasil, “[...] parece que responderam ser este país grande e cá enriquecem todos” (Ibid.). O cronista dá então seu comentário, na crônica em que Carlos Gomes aparece ao lado de Giuseppe Verdi (1813-1901), já mencionada mais acima, vejamos agora outra parte dela:

Não há que censurar. A voz pode levar tão longe como a manivela. Demais, a terra é de música e a música é de todas as artes aquela que mais nos fala à alma nacional. Um barítono, com boa voz e arte castigada, pode muito bem enriquecer, — ou, pelo menos, viver à larga. Tanto ou mais ainda um tenor e um soprano. Nem só de café vive o homem, mas também da palavra de Verdi e de Carlos Gomes.[...]

Fiquemos aqui; ou antes, voltemos à Itália e aos seus cantores. Que venham, eles, barítonos e tenores, e nos trarão, além da música que este povo ama sobre todas as coisas, as próprias melodias do nosso maestro, e assim incluiremos um artigo no acordo que ela está celebrando com o governo brasileiro, porventura mais vivo e não disputado. Também ela amou a Carlos Gomes, não por patriotismo, que não era caso disso, mas por arte pura. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 18 de outubro de 1896, p. 1)

Se para os leitores do Oitocentos a memória era compartilhada na maioria das vezes por lembranças comuns, para nós, leitores contemporâneos, a crônica é a memória dessa época por meio dos olhos machadianos. Ler a presença da imigração italiana no Rio de Janeiro em seus textos, ainda que os imigrantes apareçam em número menor, se comparados à ópera ou à literatura, é importante para se entender o chão cultural sobre o qual ele se movimentava, que embora fosse consumidor da cultura francesa e fosse esta o modelo no Brasil da época, estava recebendo cada vez mais interferências italianas. (AVELLA, p. 224)

Todas as crônicas mencionadas acima a respeito da vinda de imigrantes para o Brasil tratam daquela imigração em massa que ocorreu por volta dos anos setenta do século XIX. Para Vittorio Caparelli é com a ação conjunta de D. Pedro II e Teresa Cristina que se inicia essa grandiosa imigração, direcionada às regiões rurais do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná. O Império se esvai e a imigração continua com a instalação do regime republicano, logo, é claro que outros fatores influenciam esse descolamento humano imigratório da Itália para o Brasil, não somente a ação dos imperadores. Os imigrantes italianos que se dirigiam para o Rio de Janeiro não são tão estudados quanto seus conterrâneos que se deslocaram para São Paulo e para o Sul do país, onde realmente a colonização foi mais intensa, mas a crônica machadiana e estudos como de Julio Cesar Vanni (2000) e Cléia Schiavo Weyrauch (2009) reforçam que embora o número fosse menor representam uma coletividade notável. Em seu estudo, Cléia discorre sobre a grande quantidade no Rio de imigrantes provenientes da Itália meridional, área geográfica do antigo Reino das Duas Sicílias, em particular da Calábria.

O nome de Cesar Farani na última crônica faz trazer à luz uma imigração anterior, porém de mesma proveniência. Ou seja, ainda a respeito de Teresa Cristina, além da imigração de italianos em massa para o Brasil por volta dos anos setenta do século XIX, o casamento do imperador com a princesa napolitana atraiu imigrantes italianos para o Rio de Janeiro antes dessa data, ela conseguiu de D. Pedro II facilidades¹⁵ para que viessem para a corte brasileira muitos italianos, “[...] em sua maior parte, de pequenos comerciantes, profissionais e especialistas de alguns ramos da indústria, sendo os primeiros núcleos oriundos, na maioria, do sul da Itália”, terra da Imperatriz. (D’AMATO, *Il Fanfulla*, 16 de dezembro de 1954). Julio Cesar Vanni dirá que no início a maioria era de napolitanos, mas “depois chegaram os de outra região, todos eles trazendo na bagagem, além de suas experiências profissionais, seus instrumentos musicais que influenciaram a cultura musical na cidade”. Também começaram a chegar trabalhadores braçais e agricultores, que possibilitaram a criação em 1847 da primeira colônia italiana no interior da província, *Colônia Vallones dos Reados*. O pesquisador ainda afirma que 28 anos antes da grande imigração, o Rio de Janeiro com uma população de “180 mil habitantes, sendo cinquenta por cento escravos, já contava com mais de 700 italianos”. (VANNI, 2000, p. 42)

Uma representação dessa vinda de italianos anterior a 1870 por estes profissionais liberais e comerciantes é justamente a figura do imigrante Cesare Farani, um nome bastante

¹⁵ VANNI, Julio Cesar. *Italianos no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Comunità Italiana, 2000.

curioso, que aparece sobretudo em alguns estudos a respeito da Imperatriz e marcará também três crônicas machadianas, tanto que será quase uma personagem nesses textos.

Cesare Farani e seu irmão Domenico, oriundos do Sul da Itália, chegaram ao Brasil e foram assistidos pela Imperatriz Teresa Cristina que os ajudou em meio às dificuldades encontradas nos primeiros anos de imigração no Brasil. Os irmãos trabalhavam como ferreiros no Rio de Janeiro e a Imperatriz, depois de perceber o talento dos dois, financia a viagem de volta para a Itália para se especializarem em ourivesaria. Essas idas e vindas dos Farani fazem com que eles se tornem os joalheiros oficiais da Corte. Em 1846, abrem uma pequena joalheria na Rua dos Ouveires, Casa Domingos *Farani & Irmãos*, e posteriormente se mudam para a Rua do Ouvidor, tornando-se os profissionais mais requisitados pela elite carioca no ramo de joias. Franco Cenni nos conta a história dessa casa de joias em seu estudo sobre *Italianos no Brasil*: “[...] pela fidalguia de seus proprietários e pela sua grande sensibilidade artística, logo se transformou num centro de reuniões em que clientes e amigos mantinham animadas discussões sobre temporadas teatrais ou qualquer outra manifestação artística da capital” (2003, p. 85). Machado de Assis parece ter feito parte dessas reuniões e as registra em suas crônicas. No dia 25 de março de 1894, para a coluna “A Semana” do jornal *Gazeta de Notícias*, naquela que seria uma de suas últimas crônicas, o italiano Cesare Farani faz parte de suas memórias. Grande parte das crônicas para “A Semana” carrega um tom saudosista, pois são crônicas de muitas memórias, de um cronista que está envelhecendo. Nesse texto ele faz uma reflexão sobre o seu passado, que certamente não iria interessar ao jovem leitor: “Ai vou escorregando para o passado, cousa que não interessa no presente”. E conclui seu pensamento dizendo que esse leitor um dia ficará velho e também irá enfadar outros jovens, por isso emenda: “deixe-me enfadá-lo um pouco” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1).

O cronista, então, supõe que se o leitor lá para 1920 escrevesse nessa coluna ou em qualquer outra, deixaria outros jovens aborrecidos porque também falaria de um passado. Entre aspas coloca na boca desse escritor imaginário de 1920 suas próprias e futuras recordações:

Tempo houve (dirá ele) em que o primeiro Frontão da Rua do Ouvidor descendo, à esquerda, perto da Rua de Gonçalves Dias, era uma confeitaria, Confeitaria Pascoal. Este nome, que nenhuma comoção produz na alma do rapaz nascido com o século, acorda em mim saudades vivíssimas. A casa da mesma rua, esquina da dos Ourives, onde ainda ontem (perdoem ao guloso) comprei um excelente paio, era uma casa de jóia, pertencente a um italiano, um Farani, Cesar Farani, creio, na qual passei horas excelentes. Fora, fora memórias importunas! (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

A Confeitaria Pascoal também será rememorada ao lado do nome de Cesare Farani na crônica do dia 13 de fevereiro de 1889. Tanto a Confeitaria quanto a Joalheria eram locais de

encontro entre os intelectuais da época, como foi mencionado acima, e ele mesmo afirma ter passado “horas excelentes” ali. A forma como o cronista coloca esse discurso nostálgico no texto, na boca de um futuro escritor, portanto de uma futura saudade, mas que já é presente, é como se ele já tivesse saudade daquilo que ainda não acabou. Pode ser que os encontros não ocorressem mais, porém a Confeitaria e a Joalheria ainda estavam na mesma rua. O cronista pode estar fazendo também uma crítica às reformas que estavam ocorrendo no Rio de Janeiro, que muitas vezes levavam à descaracterização da cidade.

É interessante observar que nesses espaços de sociabilidade, como era o caso também da Livraria Paula Brito ou ainda da Confeitaria dos Castelões, a presença do italiano também estava inserida. Em uma crônica bem anterior de 3 de janeiro de 1865 para a coluna “Ao Acaso” do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, Machado relembra os tempos da “Sociedade Petalógica” na Livraria Paula Brito e desta vez destaca a presença do cantor de ópera italiano:

onde ia toda a gente, os políticos, os poetas, os dramaturgos, os artistas, os viajantes, os simples amadores, amigos curiosos, - onde se conversava de tudo – desde a retirada de um ministro até a pirueta da dançarina da moda; onde se discutia tudo, desde o dó de peito do Tamberlick até os discursos do marquês de Paraná, verdadeiro campo neutro onde o estreante das letras se encontrava com o conselheiro, onde o cantor italiano dialogava com o ex-ministro.(ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1)

A inserção dos italianos em solo brasileiro foi assunto de diversos estudos sobre imigração: a crônica machadiana retrata Cesar Farani, mas muitos nomes se inseriam na cidade carioca e fizeram história, como por exemplo o empreendedor Antonio Januzzi, que chegara ao Rio em 1874, também proveniente do Sul da Itália, responsável pelas obras do Porto e da remodelação da cidade. Cléia Schiavo afirma que Antonio Januzzi e seu irmão, Giuseppe Januzzi, durante a imigração de 1870 arrebanharam centenas de calabreses atraídos por essas obras (2009, p. 101). Além disso, ela destaca que da Calábria vieram também para o Rio de Janeiro, marceneiros, entalhadores, latoeiros, agricultores, açougueiros, alfaiates, sapateiros, carvoeiros e artesões especializados. “Muitos também trabalharam e se improvisaram como vendedores de frutas, peixes, bilhetes de loteria, jornais e revistas, engraxates e etc” (Ibid., p. 97). O próprio Machado faz uma pequena alusão aos peixeiros italianos na crônica do dia 28 de outubro de 1894 e discute em 15 de março de 1877 a inauguração dos *bonds* de Santa Teresa, obra da empresa dos irmãos Januzzi, embora não faça nenhuma menção aos empreendedores, Machado vivia em um Rio de Janeiro que vinha se tornando, cada vez mais, espaço para o inserção do imigrante italiano

Todas essas travessias mencionadas até o momento, tanto material quanto humana, estavam nos olhos machadianos, se não no olhar, na história da cidade, isso porque pode ter acontecido antes mesmo de seu nascimento, em todo caso, permaneceu, ou seja, faz parte da formação cultural brasileira e do chão cultural sobre o qual ele se movimentava. Todas essas histórias de pessoas em trânsito pelo Atlântico e o contato do escritor nesse ambiente do Rio de Janeiro do século XIX são responsáveis por transmitir/transferir fragmentos de uma Itália que, mais tarde, encontramos em suas crônicas e continuarão sendo analisadas no decorrer desta pesquisa.

1.3. O papel da imprensa

Além do contato com esses italianos no Rio de Janeiro, a imprensa também foi um desses pontos de contato entre o escritor e a Itália. É importante ressaltar que a presença desses italianos também se manifestou nos jornais, entretanto o alcance da imprensa não fica limitado àquilo que estava no Rio de Janeiro da época, nela são discutidos assuntos locais e internacionais, dados que incorporam o discurso italiano da época. Por meio desse *fluxo de imprensa*, as notícias, as ideias e as imagens da Itália também chegam até Machado. As notícias a respeito da Unificação Italiana, por exemplo, encheram as páginas dos jornais que circulavam no Rio de Janeiro, tanto brasileiros quanto italianos.

Tanto a imprensa brasileira quanto a imprensa italiana no Brasil são mediadoras culturais para o escritor, pois traziam artigos, discussões e notícias envolvendo a Itália. Devemos pontuar o fato de não ser nada tímida a imprensa italiana no Rio de Janeiro. Angelo Trento faz um levantamento da imprensa italiana no Brasil entre os séculos XIX e XX, a partir de seu estudo podemos afirmar que na cidade do Rio de Janeiro de 1765 até 1900 circularam cerca de cinquenta periódicos italianos dos mais variados tipos.

O primeiro jornal é parte de uma história bem remota: fundado em 1765, intitulado *La Croce del Sud*, era um periódico católico de iniciativa de dois frades capuchinhos, Giovan Francesco da Gubbio e Anselmo da Castelvetro. Em 1836, Giovan Battista Cuneo fundou *La Giovane Italia*, uma publicação ligada aos ideais de Giuseppe Mazzini. Entretanto, Trento ressalta que podemos falar em uma imprensa de imigração somente a partir de 1854 com a publicação de *L'Udine Italiana*, por iniciativa de Alessandro Galleano Ravara, jornalista e poeta, inclusive, Mario Nati (1967), em seu estudo intitulado *Breve storia della stampa italiana in Brasile*, marca o início nas publicações italianas no Rio exatamente com esse jornal. É importante lembrar que a imigração da qual se ocupa Angelo Trento é aquela que acabamos de

mencionar no tópico acima, anterior a 1870. Os interesses da *L'Iride Italiana* estavam voltados para língua e literatura italiana, pensando na identificação dos italianos com a cultura e com as “belas artes”, passou a circular sob o patrocínio do Imperador e dizia-se no próprio jornal que “o Rio de Janeiro havia de transformar-se no centro artístico do novo mundo, assim como Paris o era do velho.” (BELMONTE, 2011, p. 9).

Quatro anos depois dessa publicação, em 1860, estreia o *Monitore Italiano*, de perfil abertamente político apoiando as tropas de Garibaldi e a Unificação da Itália. De acordo com Alexandre Belmonte, não aparece, neste jornal, a necessidade de mostrar as qualidades “italianas” dos grandes músicos, ou as qualidades da literatura e artes italianas. O jornal é totalmente escrito em língua italiana, em tom mais jornalístico e menos literário do que o usado pelo *L'Iride Italiana*.” (2011, p. 10).

A partir de 1870, a cidade carioca assistiu a uma multiplicação de periódicos italianos, reflexo da chegada dos imigrantes em grande proporção. Em 1875 começa a circular *La Gazzetta Italiana del Brasile*, de Carlo Francesco de Vivaldi, dois anos depois é a vez do periódico *L'Italia Unita*, que apresentou aos leitores 24 números. Depois circularam: *L'Eco d'Italia* “periodico notizioso e commerciale”, de Afonso Gallotti, em 1879; *La Voce del Popolo*, de Giovanni Luglio, em 1880, a partir de 1884 passa a ser “Organo della Colonia Italiana al Brasile” e em 1893 tornar-se-á *La Voce d'Italia*; o seguinte foi *L'Operaio Italiano* de 1881; no próximo ano *L'Imparziale* “Organo della Colonia Italiana al Brasile”; *Il Giornale Italiano*, de Ercole Foglia, de 1883 a 1885; *Il Cosmopolita*, dirigido por Giovanni Fogliati, de 1883 a 1884; *La Patria* “Giornale indipendente, politico, litterario, artistico, finanziario” de Fernando Turchi, de 1883 a 1890; *Il Diavolo Zoppo* “Gazzettino umoristico illustrato” “Virgis ridendo castigat mores”, publicação mensal que perdura de 1885 a 1886, de Ergole Foglia; *Corriere Italo Brasiliano*, bissemanário em circulação de 1885 a 1894, quando se tornará *Corriere Italiano*; *Il Corriere d'Italia* “Eco delle Colonie Italiane nel Sud America” de 1886 a 1893 de Leo Spandonari; *Il Brasile* “Rivista mensile agricola, commerciale, industriale e finanziaria” de Pietro Malan, de 1887 a 1892; *Roma* “Rivista Italo-Brasiliana fondata sotto gli auspici della Società Unione degli Oparai Italiani in Beneficienza”, de G. Ambrosetti em 1888; *La sentinela* “Periodico dedicato agli interessi della colonia italiana, all'immigrazione e al progresso del Brasile” de G. Ambrosetti e Carnevale Rimoli em 1888; *La frusta* “Letterario, artistico, settimanale” em 1890; *L'indipendente* em 1891; *Il bersaglieri* com mais 200 números entre janeiro de 1891 e março de 1892; *L'Aquila Latina* de Vitaliano Rotellini de 1892 a 1893; *La Verità* de Antonio Grandis em 1895; *Il Movimento* de Giacomo Uberti de 1896; *L'Italiano*

“Patrocinatore e difensore costante degli interessi degli italiani residenti al Brasile” em 1896 e *L’Operaio Italiano* de G. Celani em 1897.¹⁶

Trento dirá que a imprensa italiana no Brasil assumia a tarefa de salvaguardar, além do idioma, “as lembranças e os pensamentos da pátria”, de ser um instrumento de defesa da coletividade, “a voz que expõe suas necessidades”, mas também o meio de fazer com que chegassem à Itália as exigências dos italianos no Brasil, funcionando como elo que une os dois países. (TRENTO, 2011, p. 32).

Sendo essas as funções da imprensa italiana no Brasil, as distâncias entre Machado e a Itália parecem encurtar cada vez mais. Havia, sobretudo, um eco na imprensa italiana no Brasil que repetia o prestígio da italianidade aproximando ainda mais daquilo que chamaremos de Itália machadiana. Nesses jornais, estavam sempre presentes personagens históricos, grandes nomes da cultura, com destaque para as companhias líricas, narrações das glórias de Roma antiga e do Renascimento, “muitas publicações traçavam perfis de grandes italianos e, sobretudo, de figuras-chave do *Risorgimento*” (Ibid., p. 34).

Além do número significativo da imprensa italiana no Rio de Janeiro, não podemos deixar de mencionar a presença de italianos na imprensa brasileira, como é o caso, por exemplo de Angelo Agostini, importante nome na imprensa ilustrada do Brasil, que em 1876 fundou a *Revista Ilustrada*, e Lemmo Lemmi, jornalista e caricaturista conhecido como Voltolino.¹⁷

Machado de Assis, muito provavelmente, se informava sobre a Itália por meio desses jornais italianos e também por meio dos próprios jornais fluminenses que traziam e discutiam notícias e vidas da península. A atenção aqui é toda para o verbo *discutir*, pois é fundamental ressaltar o papel da imprensa como debate e não como um objeto portador, pano de fundo dos discursos envolvendo a Itália. André Caparelli, a partir do livro organizado por Valéria Guimarães, no capítulo intitulado “Identidade e alteridade nacionais: transferências culturais na imprensa brasileira do século XIX”, mostra que a imprensa “modifica, ativa, estimula, tonifica a recepção e a produção de todos os discursos dos quais ela é portadora”, tendo papel ativo na mediação desses discursos. (2012, p. 26). Como disseram Espagne e Werner nas discussões a respeito de transferência cultural, deve-se levar em consideração “a lógica da ação de reinterpretar e da transformação do objeto transferido” (GUIMARÃES, p. 151). Portanto,

¹⁶ Informações retiradas do livro *Imprensa Italiana no Brasil séculos XIX e XX* de Angelo Trento. O pesquisador faz um extenso levantamento também dos anos posteriores, optou-se por trazer esse recorte até o ano de 1897 por se tratar do período correspondente às crônicas machadianas.

¹⁷ Sobre Voltolino ver: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

Machado de Assis já entra em contato, por meio desses mediadores (pessoas, objetos e imprensa), com uma Itália em deslocamento, que atravessa o atlântico e conseqüentemente não é a mesma daquela que ficou em solo europeu e que ao chegar em terra brasileira também se modifica.

Além disso, existe outra parte nessa mediação cultural na imprensa: o próprio cronista Machado de Assis. O deslocamento do fio italiano pelo jornal é conduzido também pelo cronista, ou seja, ele passa a ser o agente desse processo. Nesse caso, a presença italiana é outra vez reinterpretada e transformada no jornal pela pena machadiana. Estamos tratando, portanto, de duas etapas da mediação cultural na imprensa: quando o cronista entra em contato com a Itália e quando ele próprio é o mediador por meio de suas crônicas. Vale ressaltar que esses dois processos de mediação cultural podem, muitas vezes, acontecer ao mesmo tempo.

André Caparelli ainda nos mostra que é “[...] na imprensa que se desenha a vontade de mediação cultural, é por meio dela que a questão da alteridade se manifesta, tornando possível, e legitimando, a entrada de uma cultura na civilização cultural mundial” (2012, p. 32). Nessas interações entre culturas, a cultura italiana se manifesta em solo brasileiro nas páginas dos jornais e revistas em meio aos assuntos nacionais. Caparelli também discorre a esse respeito:

Na maior parte dos jornais brasileiros, os artigos que tratam da realidade local, nos seus aspectos políticos, econômicos, literários e artísticos, caminham lado a lado com os de política, economia, literatura e artes estrangeiras. E, para esses intelectuais-jornalistas, não se tratava apenas de transcrever os produtos vindos de fora, prática muito comum na época, quando os jornais se citavam entre si, mas também de emitir comentário, criticar e dar sua opinião sobre o fato. (2012, p. 33)

É exatamente isso que Machado vai fazer com sua crônica quando insere algum assunto relacionado à Itália. Um exemplo são as notícias sobre a Unificação Italiana, parte importante dessa presença e conseqüentemente exemplos dessa transferência cultural e “da lógica do objeto transferido”. O cronista lia nos jornais da época, tanto italianos quanto brasileiros, notícias e discussões a respeito da causa italiana.

Veremos, a seguir, algumas de suas crônicas que tratam desse assunto e como ele se posiciona diante do *Risorgimento* Italiano que borbulhava nas páginas da imprensa.

1.4. A Unificação Italiana e seus ecos na escrita do cronista

No que concerne à Unificação Italiana ou ao *Risorgimento* Italiano, como ficou conhecido, é importante retomar aqueles italianos aos quais Angelo Trento chamou de

mazzinianos. Giuseppe Mazzini foi um dos líderes do movimento e naquele Rio de Janeiro anterior a Machado ou mesmo no Rio da sua infância, além de uma representante dos Bourbons, chegaram também Giuseppe Garibaldi e outros defensores da causa italiana, dois opostos nas lutas italianas resultantes da Unificação. Como já foi dito, este grupo de mazzinianos fundou no Rio de Janeiro o jornal *La Giovine Italia* em 1836, que mais tarde, em 1838, irá deslocar-se para o sul, o centro da propaganda política italiana. Ou seja, ainda que de maneira embrionária, a revolução de Garibaldi também estava criando raízes no Brasil no início do Império e se o jornal *La Giovane Italia* não existia mais, como vimos, outros tomaram seu lugar, como por exemplo *Il Monitore Italiano* citado acima.

É importante ressaltar que assim como expõe o historiador Alexandre Belmonte, em seu estudo sobre os italianos no Rio de Janeiro Imperial, por esta época “além de não existir uma Itália unificada - embora existisse o adjetivo gentílico italiano - não havia tanto rigor em relação à distinção entre naturalidade e nacionalidade, pelo menos no Rio de Janeiro na década de 1830” (2011, p. 9). Por este motivo, Belmonte dirá que tanto o jornal *Monitore Italiano* quanto *L'Iride Italiana*, praticamente os primeiros jornais italianos no Rio, “foram importantes como balizadores de uma certa identidade italiana no Brasil”, eram publicados em português e em italiano e propunham uma ideia nada regionalista de Itália, precisamente num momento em que os italianos que aportavam no Rio de Janeiro eram identificados segundo suas regiões de origem: eram venetos, lombardos, calabreses, sicilianos, sardos, lígures, piemonteses, friulanos etc, de acordo com a formação da Itália naquele momento (Ibid.). Mas à medida que cresciam os conflitos em prol da unificação da Itália por toda a península, Alexandre Belmonte aponta que “no jornal *Monitore Italiano*, o adjetivo pátrio “italiano” passa a ser cada vez mais usado para referir-se a qualquer oriundo da península, independente de sua origem regional” (Ibid.)

Nessa perspectiva, a adoção do termo italiano, tanto na Itália quanto por italianos fora da península, parece ter tido cunho claramente político. Porém,

numa análise mais atenta dessas fontes, percebemos também que há outro elemento, presente de forma muito importante, que norteia esse sentimento de identidade comum: justamente o sentimento de uma “italianidade” cujas bases não são apenas a Roma Antiga e suas instituições, e nem somente o Cristianismo, mas que contempla tudo isso e, também e de forma bastante forte, uma identidade “musical”, “estética” e cultural no sentido das Belas Artes. (BELMONTE, 2011, p. 9)

Esse sentimento de “italianidade” parecia estar cada vez mais afirmando por meio dos outros jornais que aparecerão no Rio de Janeiro depois da *L'Iride Italiana* e também na chegada das Companhias Líricas, como veremos no próximo capítulo.

No que concerne à política italiana desse momento, vale ressaltar que a invasão de Garibaldi, anos mais tarde, em Nápoles, e sua vitória ocasionando a Unificação Italiana pôs fim no Reino das Duas Sicílias, ao qual pertencia Teresa Cristina de Bourbon. Esse pode ter sido um dos motivos pelos quais tomamos conhecimento lendo as crônicas machadianas que o Império brasileiro demorou a reconhecer a Unificação, até mesmo a negá-la. São críticas ferrenhas que Machado de Assis, entusiasta e defensor da causa italiana, vai fazer ao Império no Brasil: “palpita-me que o mundo é alguma coisa mais larga, e que as ideias pairam um pouco mais acima dos augustos telhados da monarquia” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de dezembro de 1861). Nesse caso, ele estava se referindo ao governo imperial que estava criando ressalvas com relação ao reconhecimento da Unificação Italiana e a opinião pública pregava o contrário. Reitera dizendo que o governo deveria representar a população.

As primeiras aparições a respeito da Unificação Italiana na crônica de Machado de Assis são do início do ano 1861, quando Machado escrevia para o jornal *Diário do Rio de Janeiro*, justamente no ano em que foi decretada. Antes disso, em 1859, como um sopro na causa italiana, ele publica na primeira página do jornal *Correio Mercantil*, do dia 10 de fevereiro seu famoso poema dedicado à Itália, no qual em uma espécie de refrão mostra que a “Pálida Itália” deveria ressuscitar, acordar, libertar-se do “braço opressor ingrato” e da opressão que a devorava. Nesse ritmo de personificação do país, o poeta Machado de Assis, estrofe por estrofe, vai deixando a ideia do *Risorgimento Italiano* na utilização do verbo ressuscitar evocando o nome em português do movimento italiano:

Pálida Itália — ressuscita agora
O ardor nos peitos — na esperança a fé. (ASSIS, 2008a, p. 732)

Essas lutas não tinham começado naquele ano. O desejo de uma Itália unida foi encabeçado por Giuseppe Mazzini e já em 1836 temos a propaganda mazziniana no jornal do Rio de Janeiro. Isso explica o poema de Machado de Assis já em 1859.

Em uma de suas primeiras crônicas para a coluna “Comentários da Semana”, publicada no jornal *Diário do Rio de Janeiro*, faz uma espécie de carta programa e deixa claro que naqueles “singelos e inocentíssimos comentários” irá atacar a tolice humana. A crônica é do dia 18 de outubro de 1861, sua segunda crônica para o *Diário do Rio de Janeiro*, que na realidade pode ser considerada uma das primeiras crônicas machadianas, uma vez que as publicações para a Revista *O Espelho* estão mais voltadas para a crítica, teatral e musical, e o próprio Machado em um texto de 1898, como uma espécie de testemunho, afirma ter sido a convite de Quintino Bocaiúva sua entrada para imprensa, no jornal *Diário do Rio de Janeiro*

(ASSIS, *O Velho Senado*, p. 149). Isto é, na primeira oportunidade, Machado de Assis dá voz à Unificação Italiana, ainda que de maneira indireta. A declaração da Itália unida aconteceu em fevereiro daquele ano, mas o cronista ainda não assinava sua coluna no *Diário*. A crônica em questão começa evocando as sibilas:

Consultei e encomendei-me às sibilas. Fiz bem, acho eu. Cada qual, na ocasião de cometer uma empresa, encomenda-se à sua devoção, e o próprio bandido italiano não sai a matar sem ter queimado duas velas à madona de sua fé. Eu creio nas sibilas, por isso as proferi. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de outubro de 1861, p. 1)¹⁸

Para entender porque o cronista estava ironicamente evocando alguma fé é necessário voltar a sua crônica anterior, na qual o escritor comenta a respeito de duas mulheres adivinhas que estavam sendo hostilizadas pela imprensa e pela polícia: “Pobres sibilas, profetisas do que há de vir, não vos compreenderam, e escarneceram de vossa inspiração” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de outubro de 1861, p.1). As práticas envolvendo bruxarias eram condenadas naquela época e em muitas crônicas ele se coloca contrário a essa perseguição, utilizando-se do humor e da ironia.

Esse assunto encabeça o desenrolar de tudo aquilo que será desenvolvido em seu texto posterior, o do dia 18 de outubro e talvez essa crônica funcione como uma carta programa da coluna “Comentários da Semana”. Isso porque, segundo o cronista, o conselho vindo das sibilas foi uma *casa de ferro*, que ele interpretou como: “rijo baluarte contra todas as suscetibilidades e azedumes”. Continua explicando que vai seguir à risca os conselhos e ir de encontro com a hipocrisia humana. Adjetiva seus “Comentários da Semana” como sendo “singelos e inocentíssimos” e em uma jogada de mestre coloca seus futuros atos na boca do oráculo: são conselhos do oráculo ir contra a tolice humana.

A primeira rebeldia que a tolice humana atacou, denunciada pelo cronista, é o ataque às cartomantes da crônica anterior e mencionada outra vez nesse texto. A segunda é o assunto chave desse texto, os ataques dos beatos à peça *História de uma moça rica* de Francisco Pinheiro Guimarães. A peça que estreou no Teatro Ginásio em 4 de novembro de 1861 era alvo de polêmica porque contava a história de uma mulher que abandonava seu casamento. E a terceira, aquela que diz respeito à presença italiana, o fato de ter sido negado aos italianos residentes no Brasil a licença para celebrar um ofício fúnebre ao Conde Cavour. Machado de Assis segue os conselhos das sibilas e denuncia o fanatismo e atraso desse ato:

¹⁸ Esse bandido italiano ao qual Machado se refere vinha ocupando as páginas dos noticiários. Era conhecido devido às lutas pela unificação italiana, seu nome era Luigi Alonzi (1825-1862), apelidado Chivone, comandava um grupo de 400 salteadores- guerrilheiros (GRANJA; CANO, 2008, p.67).

A pressão dos beatos é grande, mas eu acho que maior é a força das cousas. Ah! Os beatos! É ainda deles que vou falar. Conta-se que foi negada aos italianos a licença para celebrar um ofício fúnebre ao conde de Cavour. É bonito isso? Pode ser, eu acho que não serve à igreja nem ao pontífice, nem ao império. Queremos passar por civilizados e tolerantes, e darmos destas amostras de fanatismo e atraso, é colocar uma montanha no caminho que pretendamos atravessar. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de outubro de 1861, p. 1)

O Conde Cavour (1810-1861) foi um nome importante na unificação, um dos protagonistas das ideias liberais pregadas pelo *Risorgimento*. Negar aos italianos a licença para o ofício fúnebre significava negar também o próprio país, ou melhor, não reconhecer a Itália unificada. Era isso que governo brasileiro vinha fazendo e irá despertar os comentários ácidos do cronista, como o da crônica já mencionada anteriormente.

Além da referência ao bandido italiano no começo daquela crônica de outubro e dessa alusão a Cavour, o cronista alude também a outro episódio relacionado à Unificação italiana: a Batalha de Solferino. O cronista conta ao leitor que um capitão austríaco, vencido em Solferino, estava no Rio de Janeiro. Esta batalha sangrenta ocorreu no ano de 1859 entre o exército austríaco e as tropas francesas e sardo-piemontesas e fez parte da Segunda Guerra de Independência Italiana. Os jornais do Rio de Janeiro estampavam sempre em suas páginas referências a essa batalha, tanto que virou até assunto para o teatro. No dia 30 de maio de 1860 encontramos o seguinte anúncio:



Figura 3: Anúncio sobre a batalha de Solferino.
(*Diário do Rio de Janeiro*, 30 de maio de 1860.)

Não sabemos se a presença do capitão austríaco no Brasil é real ou inventada pelo cronista, não encontramos nada a respeito; em todo caso, ele afirma que a circunstância que trouxe o capitão até aqui foi a leitura do livro que “o príncipe Maximiliano” escreveu sobre o Brasil. E continua:

Oxalá que o livro de Sua Alteza possa convencer a todos de que não somos o que nossos caluniadores propalam, e que podemos oferecer alguma cousa de bom a quem nos procura. Tempo virá em que um governo ilustrado há de dar aos emigrantes dissidentes todas as garantias religiosas que eles tanto pedem. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 18 de outubro de 1861, p. 1)

É esse assunto que desencadeia o fato de se ter negado aos italianos a licença de celebrar um ofício fúnebre ao conde Cavour e a indignação machadiana mencionada acima. O livro ao qual o cronista se refere é, de acordo com as notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano, *Reise nach Brasilien in den Jahren 1815/1817 (Viagem ao Brasil nos anos 1815 a 1817)*, publicado em 1820 em Frankfurt e no ano seguinte saíram as traduções italiana e francesa. Machado de Assis insinua a leitura feita pelo capitão e aproveita para destilar sua crítica ao governo e à igreja, afirmando a necessidade de diálogo e reconhecimento dos direitos dos imigrantes, que nesse caso envolvia o funeral do político e estadista italiano.

Assim como recomendam as sibilas, o cronista segue à risca seus conselhos, mostrando que seus comentários da semana irão fazer críticas ferozes a este “século desabusado”¹⁹. São crônicas em que as questões políticas ganham muito espaço e o escritor se posiciona de maneira dura e sem máscaras diante dos acontecimentos. No que se refere à questão do reconhecimento da Itália não será diferente. Muito se tem dito a respeito dessa posição austera em relação aos comentários políticos do cronista. Para Jean-Michel Massa, seus comentários ferozes a políticos, escritores e até mesmo jornalistas, desagradaram os editores, fato que teria levado o jornal a fazer com que Machado de Assis voltasse a escrever em anonimato. Lucia Granja e Jefferson Cano levantam a questão do perfil do próprio jornal *Diário do Rio de Janeiro* como abrigo para toda a postura e comentários do cronista, sendo, portanto, um periódico “[...] de um liberalismo que ia além da disputa por um espaço com conservadores, deixando perceber, como em certa medida, beirava as simpatias republicanas” (2008, p. 27).

Pela leitura dos jornais e da crônica de Machado de Assis percebemos que o governo brasileiro vai reconhecer a unificação italiana no final de novembro de 1861, ainda que a contragosto. Em texto publicado em 26 de novembro de 1861 no *Jornal do Commercio*, o governo, em nota, explicava as reservas que fazia quanto ao reconhecimento da Itália, a causa

¹⁹ Conto *O País das Quimeras*, publicado originalmente no *Futuro* em 1862.

dessas reservas vinha claramente do fato de Teresa Cristina pertencer ao Reino de Nápoles, sendo seu irmão Fernando II deposto a favor de Vittorio Emanuele, que agora seria rei de toda Itália. A nota mencionada acima diz o seguinte:

Ora, parece-nos que não seria o soberano legítimo do Brasil, cujo trono é partilhado por uma princesa da família real de Nápoles, a qual igualmente pertencem uma princesa brasileira e mais três príncipes reconhecidos e alimentados pelo Brasil, que se poderia apressar em reconhecer a usurpação dos Estados dessa porção de sua augusta família (*Jornal do Commercio*, 26 de outubro de 1861, p. 2)

No dia anterior, em 25 de novembro, Machado de Assis já anunciava o reconhecimento da Unificação por parte do governo imperial, não com entusiasmo, mas como algo que já deveria ter acontecido há algum tempo. O cronista nos traz a notícia dizendo que o governo brasileiro finalmente tinha reconhecido o novo reino italiano e já no início de seu texto mostra a discrepância entre um governo que não está preocupado com a opinião pública: “Começo por uma raridade, não uma dessas raridades vulgares de que fala uma personagem de teatro, mas uma raridade vulgarmente rara: — o governo de acordo com a opinião”. Continua a crônica da seguinte maneira: “a opinião havia acolhido com entusiasmo a unificação da Itália; o governo acaba de reconhecer “com prazer” e sem delongas acintosas o novo reino Italiano. Não é caso de milagre, mas também não é comum”. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de novembro de 1861, p. 1).

Outra vez, faz duras críticas ao governo por representar-se muitas vezes como contraditor do povo. Trata-se de uma raridade justamente por isso: “o governo sempre contrariou a opinião”:

Mas a Itália, ouço eu dizer, assenta hoje a sua existência política nas mesmas bases da nossa: uniu-se para ser a Itália, e escolheu o governo que achou melhor, como o império se unira para ser o império, e como escolheu por uma revolução o governo que achou mais compatível consigo e com os tempos. Queria o governo brasileiro ser ilógico ou ridículo, não alcançaria ele a clareza e a firmeza destes princípios? (Ibid.)

O cronista está se referindo, nesse fragmento, ao fato de a revolução de Garibaldi ter acabado com o absolutismo nas diversas regiões italianas, mas não com o regime monárquico, coroa Vittorio Emanuele como rei de toda Itália. Isto é, para Machado parecia ser ilógico uma monarquia negar a outra. Em todo caso, ele afirma, sem se direcionar a alguém, deixando ambíguo e ao mesmo tempo irônico que há ainda quem espere pela volta do absolutismo em Nápoles e quem conte, para confusão dos maus, com a destituição de Victor Manoel, e do herói de Marsala. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de novembro de 1861, p. 1) O herói de

Marsala é Giuseppe Garibaldi, que será figura ilustríssima em suas crônicas juntamente com Conde Cavour.

O cronista continua em seu tom irônico mencionando o fato de não acreditar ser possível haver no governo imperial “uma convicção contrária ao ato do reconhecimento”. Até porque seria um risco o governo comprometer, como em outras vezes, a opinião do país com uma nação estrangeira e no próximo parágrafo dedica elogios à nação italiana:

E que nação, a Itália! Uma das que a providência das nações destina para ser um guia da raça latina, e conduzi-la através dos séculos ao aperfeiçoamento moral e intelectual de que ela é capaz. Seria lamentável, mas seria possível, e daqui vem que a imprensa e o país louvam todos os atos do governo. (Ibid.)

Esse seu tom de elogio à Itália o acompanhará por todos os anos como cronista e nessa crônica, em particular, a glória italiana revela o desprestígio do governo brasileiro, coisa que não vai acontecer com relação às artes, ou seja, quando evoca a ópera lírica italiana não rebaixa a arte nacional como faz com a política, muito pelo contrário. Isso pode ser exemplificado na figura de Carlos Gomes, por exemplo, quando valoriza o elemento estrangeiro, dizendo que o compositor foi estudar com os grandes mestres da ópera italiana, conferindo-lhe ao mesmo tempo um lugar de prestígio a Carlos Gomes e à música nacional.

A Itália acabava de passar por um acontecimento heroico, tanto que figuras públicas como Garibaldi e Cavour serão lembrados dessa maneira. É importante ressaltar que mesmo em um jornal liberal o fato de a Itália ter consolidado suas bases em um regime monárquico não será problema para esses intelectuais. Todas essas discussões eram feitas na imprensa brasileira e não era algo exclusivo machadiano, pois os jornais estavam borbulhantes dessas notícias.

Em crônica do dia 7 de fevereiro de 1865, para a série “Ao Acaso” publicada também no *Diário do Rio de Janeiro*, percebemos que a questão do reconhecimento da Unificação pelo mundo ainda não era coisa muito bem resolvida, pelo menos na opinião do cronista. Ao comentar a respeito do auxílio requisitado pela embaixada brasileira à Europa para a Guerra do Paraguai, havia uma dúvida se a embaixada ia bater à porta da França ou da Itália, o cronista retira a monarquia de Vittorio Emanuele das suposições e afirma que não poderia ser a Itália por conta das preocupações com o reconhecimento da Unificação: “Ora, a Itália, em vez de intrometer-se nos negócios alheios, tinha outra coisa a fazer muito mais sensata e útil para si: era cuidar de afirmar a sua existência e desarmar as últimas antipatias que ainda tem no mundo” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de fevereiro, p. 1).

Depois de 1865, volta a escrever crônicas somente em 1876, portanto, infelizmente não temos os comentários machadianos a respeito da política italiana nessa época. Logo na sua terceira crônica para a série quinzenal “História de quinze dias” do ano de 1876, a política representada pelo nome do Conde Cavour já aparece nessas páginas: trata-se da crônica do dia 1 de agosto de 1876, na qual o cronista compara música e política, destacando a superioridade da primeira sobre a segunda. O escritor estava comentando a respeito dos preços elevados para assistir “[...] às belas vozes que estão prestes a chegar do Rio da Prata” e do valor alto correspondente ao cachê dos cantores: “Só o tenor recebe por mês oito contos e oitocentos mil-réis!” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de agosto de 1876, p. 38). Esse valor funcionaria como uma definição da qualidade do cantor, de acordo com o humor machadiano. Imediatamente, o cronista se faz de desinteressado nas explicações técnicas a esse respeito e conclui dizendo que se ele tem uma voz de oito contos e oitocentos réis, deve “aplaudi-lo com ambas as luvas, até arreventá-las” (Ibid.). A partir daí vem a comparação entre política e música:

Vejam a superioridade da música sobre a política. Cavour fez a Itália – um pau por um olho, e não sonhou nunca em receber ordenado tamanho. Mas um jovem de olho azul e bigode louro, tendo a boa fortuna de engolir um canário ou outra ave equivalente, só por esse motivo, e por outros que seria longo desfiar, mete Cavour num chinelo, Cavour morreu talvez com pena de não ter sido barítono. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de agosto de 1876, p. 38)

A ironia continua e Machado recomenda ao leitor para que caso venha a ter um filho, faça-o cantor: “Isso dá muitos cruzados, dá admiração pública, dá retrato nas lojas; às vezes chega a dar aventuras romanescas” (Ibid.). Nota-se, outra vez, que os assuntos relacionados à Itália levam o cronista à atmosfera musical.

A crônica seguinte, do dia 15 de agosto de 1876, também abriga o nome de Cavour, mas dessa vez de maneira indireta, por meio de uma alusão que não revela sua fonte. Ao tratar de um baile da secretaria dos estrangeiros, uma festa que reuniu a alta sociedade carioca, o cronista, com humor, comenta a respeito de um amigo e o entusiasmo com o baile:

Um amigo meu recusa dançar há seis semanas, com o plausível motivo de que não quer gastar as pernas. Só fala em francês para conversar com os diplomatas; estuda a questão do Oriente para dizer alguma coisa ao ministro da Inglaterra. Traz de cor a frase com que há de cortejar o ministro da Itália e o chefe da legação pontifícia. Ao primeiro dirá: *Italia farà da se*. Ao segundo: *super hanc petram...*
Não é um amigo, é um manual de conversação. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 59)

A frase em língua italiana que aparece na crônica é atribuída a Conde Cavour, na realidade era o lema de sua política na época da Unificação. O cronista volta a citar esse lema

do político italiano quase vinte anos depois, em duas outras crônicas, são os textos para a coluna “A Semana” do jornal *Gazeta de Notícias*, tanto que no dia 3 de novembro de 1895 ele mesmo se refere a essa expressão como lema italiano para tratar de assuntos brasileiros: “Melhor é desviar os olhos, descansar a cabeça e ir a outra parte. Não digo que nos falte confiança; é necessário tê-la, e basta aplicar a nós o lema italiano: Brasília fará da sé.” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1). O assunto aqui era o parecer da comissão de orçamento apresentado ao Senado naquela semana. Nesta crônica o cronista também não atribui a citação a Cavour.

Na outra crônica, do dia 7 de outubro de 1894, ainda para “A Semana”, Machado de Assis também não atribui fonte à expressão. Nessa crônica, o assunto era a lei municipal que estabelecia uma lotação de passageiros para os bondes. Com uma crônica quase que poética, nos primeiros parágrafos cita um verso de Camões

Um dia, - ó dia nefasto! - descobri em mim dous homens, eu e eu mesmo, tal qual sucedeu a Camões, naquela redondilha célebre: *Entre mim mesmo e mim*. A semelhança do fenômeno encheu-me a alma com grandes *abonanças*, para falar ainda como o próprio poeta. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

O cronista diz ser dois homens para poder abrigar nele e em seus textos diversas opiniões, tanto que mais adiante continua dizendo que todas as conclusões são possíveis “[...] uma vez que é o mesmo sol que as alumia, com igual imparcialidade. A lua, mãe das ilusões, não tem parte nisso; mas o sol, pai das verdades, não o é só das verdades louras, como os seus raios fazem crer; também o é das verdades morenas.” (Ibid.)

Começa, então, a discorrer a respeito da lei municipal e a fazer suas ponderações sobre as opiniões diversas que habitavam ao mesmo tempo o seu eu: “[...] Entre mim mesmo e mim travou-se a princípio grande debate”. Desta maneira, também expressava os comentários públicos daqueles que eram a favor ou contrários à lei. A crônica prossegue com suas ponderações, termina o texto dando um conselho às companhias e inserindo o lema italiano nesse seu discurso:

Mas, francamente, quem mais se lembrará da lei? Leis não são dores, que se fazem lembrar doendo; leis não doem. Algumas só doem, quando se aplicam; mas não aplicadas, elas e nós gozamos perfeita saúde. Quando muito, marcar-se-á novo prazo, e será o último, dois anos, que não acabarão mais. Um conselho dou aqui às companhias: não discutam este negócio, deixem passar o tempo, e o silêncio *farà da sé*. (Ibid.)

Parece que, como o verso de Camões que inicia a crônica, a expressão em italiano também vem a ter esse papel poético. Talvez pela própria sonoridade da língua.

Entretanto, como visto, em nenhuma dessas crônicas o escritor atribui essa expressão a Cavour. Não podemos afirmar se Machado de Assis quando cita essa frase está pensando no

político italiano, apenas podemos dizer que ele sabia que se tratava de uma frase proferida no contexto da Unificação. O mais importante, nesse caso, não é atribuir essa frase a alguém, mas refletir sobre essas expressões de domínio comum utilizadas naquela época. Expressões que valem mais pelo conteúdo do que pela própria autoria, que se fazem no boca-a-boca e muitas vezes atravessam os séculos. Um exemplo bastante conhecido é o caso da expressão “Se não tem pão, que comam brioche” atribuída à rainha Maria Antonieta, que não possui nenhum registro e nem ao menos se sabe se a rainha a pronunciou de fato. A hipótese é que essas frases poderiam ser uma daquelas que nunca foram escritas, mas perfilam o momento de uma época e algumas até passam de gerações, constituindo-se como provérbios. Tanto que hoje encontramos essa expressão “L’Italia farà da se” em livro intitulado *Chi l’hai detto?*, que na tentativa de uma atribuição frustrada a avaliam como provérbio. Essa expressão não é a única frase-provérbio em italiano presente nas crônicas de Machado de Assis. No dia 12 de dezembro de 1892, o cronista usa a expressão “Siete tutti fatti marchesi” para se referir a uma mudança nos títulos dos políticos: de governadores de Estado passariam a ser chamados de presidentes do Estado. Com ironia, Machado escreve aos leitores da *Gazeta*:

É esquisito! Dizem que o espírito latino é essencialmente simétrico, ao contrário do anglo-saxônico, e é aqui que se dá este transtorno no título do primeiro magistrado de cada Estado. É um desvio de regra, que se pode corrigir, dando ao pequeno resto de governadores o título de presidentes *Siete tutti fatti marchesi!* (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 12 de dezembro de 1892, p. 1)

Ele comentou essa mesma situação na crônica de 31 de julho de 1892 e, nas duas crônicas, a expressão possui o mesmo sentido e trata do mesmo assunto: [...] sono tutti fatti marchesi. Eu, se fosse presidente da República, promovia a reforma da Constituição, para o único fim de chamar-me governador. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

A frase é atribuída ao rei Fernando II das Duas Sicílias (1810-1859) que, ao escapar de um atentado, foi recebido pelos seus súditos com tanto servilismo que lhes gritou esta frase, como uma forma de promessa irônica. Em todo caso, não temos registros, são rumores de uma época, tanto que Machado de Assis não é o único a usá-la, Rui Barbosa escreve no *Diário de Notícias* um artigo intitulado “Estamos todos marqueses” fazendo uma veemente crítica à inflação nobiliárquica feita por Visconde de Ouro Preto, que como presidente do conselho dos ministros, parecia distribuir títulos aos militares tendo em vista o merecimento profissional e a lealdade política. Nos dois casos, o contexto é a distribuição de títulos e uma crítica à vaidade de muitos políticos. No seu possível contexto original, Fernando II parece brincar com a possibilidade de dar título de marqueses aos súditos, recompensando-os por meio da vaidade.

O cronista Machado de Assis adapta a história italiana à história então recente de seu país, mostrando que, entre políticos, há sempre vaidade e a busca da glória.

Nos dias de hoje, a expressão “siete tutti fatti marchesi” ou “L’Italia farà da se” pode soar estranha aos nossos ouvidos, mas no contexto da época todos poderiam conhecê-la e empregá-la como uma expressão natural. Nesse sentido, pode-se falar em “chão cultural”, ou seja, o contexto cultural da época: aqueles leitores sabiam o que o cronista queria dizer quando usou a frase, porque ela fazia parte daquele universo, por esse motivo, a importância desse resgate do chão cultural da época destacando a presença italiana na cidade carioca.

1.5. O último suspiro de Conde Cavour e a entrada em cena de Francesco Crispi

Nas suas “História de quinze dias” do dia 1 de setembro de 1876, o nome de Cavour aparece já como algo do passado. O assunto era a presença no Rio de Janeiro de um enviado do Papa e a expectativa do povo diante dessa figura. Em seguida, o cronista afirma que a recepção do “enviado de Sua Santidade” foi fria: “teve-a como haviam de ter Palmerston ou o conde de Cavour. Talvez que dos homens de hoje só Bismark conseguiria reunir no artesanal da marinha umas trinta e cinco pessoas; e pela simples razão de que ele exprime a força e o sucesso” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 71). A figura do político alemão coloca em evidência que o tempo de ouro de Cavour já havia passado e que os jornais se ocupavam daquilo que era notícia.

Ocorre uma mudança nas suas histórias quinzenais e Machado de Assis passa a escrever “História de trinta dias” em fevereiro de 1878. No seu primeiro relato mensal já esclarece a mudança e discute, sem deixar de lado seu humor e ironia, a funcionalidade desses escritos, questionando outra vez a matéria prima de suas crônicas, aos moldes daquele primeiro texto citado no início deste capítulo, mas dessa vez ironizando ainda mais a mudança do título da coluna: “Um fato de trinta dias pertence à história, não à crônica” (ASSIS, 2011, p. 191). Aproveita esse ensejo para tratar do funeral do rei italiano Vitorio Emanuele, uma personalidade que deveria entrar para a história.

A colônia italiana nesta Corte viu celebrar uma sessão fúnebre em honra de Vítor Emanuel, o extinto rei cavalheiro.

Essa manifestação de saudade e adesão é digna dela e do ilustre príncipe.

Vítor Emanuel pertence já a história. O futuro julgará os acontecimentos de que ele foi centro e bandeira. Quaisquer que sejam as opiniões políticas dos contemporâneos ou dos pósteros, ninguém lhe negará qualidades notáveis e próprias do chefe de uma nação.

A digna colônia italiana do Rio de Janeiro corresponderá, estamos certos, à ilustre memória e à grandeza de sua pátria. (ASSIS, 2011, p. 193-194)

Com essas palavras, o cronista deixava claro que a questão do reconhecimento da Itália, mesmo depois de mais de quinze anos ainda não estava bem resolvida e mesmo estando em outro jornal, distante da euforia dos primeiros anos no *Diário do Rio de Janeiro*, sua posição diante do reconhecimento da Unificação Italiana não muda.

A partir dessa data o nome de Cavour ou de Vitorio Emanuele não serão mais mencionados. A política italiana continua, mas, desta vez, quem entra em cena e conseqüentemente nas páginas machadianas é Francesco Crispi (1819- 1901), primeiro ministro da Itália em dois momentos. Crispi assume pela primeira vez o cargo em 29 de julho de 1887. A primeira vez que seu nome aparece é na série de crônicas intitulada “Bons Dias!” do jornal *Gazeta de Notícias* no dia 22 de outubro de 1888 e o cronista de imediato e nas suas entrelinhas mostra seu desconforto com o novo nome da política italiana, afirmando que, por enquanto, não associa o nome de Crispi à Itália, mas especificamente a Roma:

Tudo ali era romano, o internúncio, a embaixada e os bispos católicos. *Puch à la Romaine* calhou. Porque é preciso que lhes diga, e sem ofensa da unidade italiana: quando se fala em Roma, só me lembro da Roma papal; também me lembro da Roma antiga; a Roma do Sr. Crispi é que não me acode logo. Há de acudir mais tarde. Nenhuma Roma se faz num dia. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Nesse caso, fala-se em Roma porque o assunto era um menu publicado no jornal *O País* por ocasião do banquete dado pelo internúncio aos bispos brasileiros e à embaixada pontifícia. Nesse menu, entre outros pratos, aparece o *punch à la Romaine*, que serve de ensejo para o cronista chegar até Roma²⁰.

Vimos que nesse texto Machado de Assis desvencilha o nome de Francesco Crispi da cidade de Roma e conseqüentemente da Itália; dado que Roma era a sede do governo italiano já naquela época, poderíamos dizer que, se não fosse a ocorrência em outras crônicas desse discurso machadiano contrário ao ministro italiano, o escritor apenas estaria colocando em evidência o mundo clássico, como fará em outras crônicas. Em todo caso, se formos mais adiante no tempo e chegarmos nas crônicas para a coluna “A Semana” também do jornal *Gazeta de Notícias* veremos que Francesco Crispi não significará o mesmo que o nome de Cavour nestas crônicas.

²⁰ Foi possível observar que em relação às alusões à cidade de Roma, o cronista acaba sempre se transportando para o mundo romano, Roma para Machado de Assis era o mundo romano, aquela Roma do poeta Virgílio, assunto da minha dissertação de mestrado intitulada *As musas clássicas ao rés-do-chão: as epopeias de Homero e Virgílio em "A Semana" de Machado de Assis (1892 a 1897)*.

O primeiro ministro italiano teve seu segundo mandato entre os anos de 1893 e 1896, justamente os anos em que Machado escreve a coluna “A Semana” e há seis alusões ao seu nome. No dia 20 de outubro de 1895, Crispi aparece ao lado de uma galeria de nomes que estavam causando um certo furor no momento:

Vamos ter, no antero próximo, uma visita de grande importância. Não é Leão XIII, nem Bismarck, nem Crispi, nem a rainha de Madagascar, nem o imperador da Alemanha, nem Verdi, nem o Marquês Ito, nem o Marechal Yamagata. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 20 de outubro de 1895, p. 1)

O cronista está anunciando, nessa crônica, a chegada ao Rio de Janeiro de Luísa Michel, anarquista e membro da Comuna de Paris. O nome de Crispi é associado àquelas personalidades de grande importância, uma vez que o nome do político italiano era conhecido nas páginas dos jornais brasileiros, ou seja, discutia-se política italiana nos jornais da época.

O cronista salienta a importância e muito provavelmente o caráter rígido do ministro, quando ao comentar em 23 de dezembro de 1894 tremores de terra na Calábria adjetiva o nome de Crispi com o superlativo *fortíssimo*:

A Calábria padeceu mais com eles que com os salteadores; pouco é o chão seguro debaixo dos pés das belas italianas ou do fortíssimo Crispi. Na Hungria houve um tremor há dois dias; outras partes do mundo têm sido abaladas. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Para endossar a opinião do cronista a respeito de Francesco Crispi é importante trazer à luz a crônica do dia 15 de dezembro de 1895. Nesse texto o assunto é a escolha feita em testamento pelo político e diplomata brasileiro Lopes Neto (1814-1895) em relação a seu funeral, ele decide ser cremado. Na sua carreira diplomática, foi representante brasileiro em países como o Uruguai, os Estados Unidos e a Itália, país no qual vem a falecer em oito de novembro de 1895. Uma semana depois o cronista escreve:

Lopes Neto foi meter-se na Itália, para que esquecessem os seus provados talentos e os serviços que prestou ao Brasil. Não faltam ali cidades nem vilas onde um homem possa dormir as últimas noites, ou andar os últimos dias entre um quadro eterno e uma eterna ruína. A língua que ali se ouve imagino que repercutirá na alma estrangeira como as estrofes dos poetas da terra. Por mais que o velho Crispi e o seu inimigo Cavalloti estraguem o próprio idioma com os barbarismos que o parlamento impõe, um homem de boa vontade pode ouvi-los, com o pensamento nos tercetos de Dante, e se os repetir consigo, acaba crendo que os ouviu do próprio poeta. Tudo é sugestivo neste mundo. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

O cronista deixa emergir dos horrores da política a arte italiana, mais especificamente os versos de Dante. Outra vez, Crispi é desligado do pertencimento de Itália pelo cronista, desta

vez junto a outra figura política da época, Felice Carlo Emanuele Cavallotti (1842- 1898)²¹. Nota-se que, outra vez, temos a superioridade da arte sobre a política e a recorrência machadiana a esse discurso.

Na crônica 23 de dezembro de 1894 o adjetivo dado a Crispi foi *fortíssimo*, um pouco antes, em 12 de fevereiro de 1893 temos já o indício que esse adjetivo se referia ao caráter rígido do ministro, porque desta vez o adjetivo usado é *tenebroso*. O contexto é um processo esterilizador que um médico italiano muito conhecido nas crônicas de Machado de Assis, Abel Parente, estava praticando. O cronista sonha que faleceu e no céu, depois de encontrar São Pedro, o santo pede ao cronista que lhe explique um mistério. São Pedro pergunta se o cronista sabe por que um grande número de almas que saíram do céu para o Brasil voltou sem poder incorporar, e a resposta do mistério parece estar no tal médico italiano:

[...] — Há de ser obra de um médico italiano, um doutor ... esperai... creio que Abel, um doutor Abel, sim Abel... É um facultativo ilustre. Descobriu um processo para esterilizar as mulheres. Correram muitas, dizem; afirma-se que nenhuma pode já conceber; estão prontas.
 — As pobres almas voltavam tristes e desconsoladas; não sabiam a que atribuir essa repulsa. Qual é o fim do processo esterilizador?
 — Político. Diminuir a população brasileira, à proporção que a italiana vai entrando; ideia de Crispi, aceita por Giolitti, confiada a Abel ...
 — Crispi foi sempre tenebroso. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

O médico italiano Abel Parente fazia escândalo no Rio de Janeiro nesse momento, com um meio para impedir a concepção. No dia 10 de fevereiro de 1893 o jornal *Gazeta de Notícias* publica a seguinte notícia sobre o inquérito para a averiguação e esclarecimentos acerca dos meios empregados por Abel Parente²² para prevenir para sempre a concepção:

O DR ABEL PARENTE

[...] se não incorre em infracções da nossa lei penal, infringe certamente preceitos de probidade e dignidade profissional, e por outro lado assume uma responsabilidade que escapa à competência a atribuição individual de um médico, interrompendo desassombrada mente a marcha da vitalidade de um povo e concorrendo indiretamente para a prostituição clandestina e portanto para a corrupção dos costumes, que, como médico, deve evitar, de acordo com

²¹ Político e escritor italiano, voluntário garibaldino na juventude, foi deputado na cidade de Corteolona e crítico do governo de Francesco Crispi.

²² Em outras duas crônicas o médico italiano vai aparecer, e assim como Cesare Farani, passa a ser uma espécie de personagem da crônica machadiana. E como Farani fez parte da vinda de italianos para o Rio de Janeiro. Abel Parente nasceu na Itália e veio para o Brasil em 1890, onde residiu por 35 anos. Morreu em Nápoles em 1923. No ano de 1901 tinha um consultório na Rua do Ourives e uma clínica montada no antigo solar da Marquesa de Santos, que ocupou de 1898 até 1915. Foi membro fundador da Sociedade de Medicina e Cirurgia do Rio de Janeiro. Cf. Catálogo do Museu do Primeiro Reinado/Casa da Marquesa de Santos, s.d.

a promessa da investidura profissional [...] (*Gazeta de Notícias*, 10 de fevereiro de 1893, p. 3)

Todos esses desdobramentos da Unificação Italiana até a política da época em que Machado escrevia é um exemplo de como a manifestação do elemento italiano se dá na sua escrita. Isto é, ele está digerindo todas aquelas discussões dos jornais da época, tanto brasileiros quanto italianos, porque, como sabemos, não era o único a tratar desse assunto e ao mesmo tempo está participando desse debate na imprensa. Como dizia André Capparelli, é o elemento estrangeiro ao lado do elemento nacional. Estamos tratando, nesse sentido, das discussões a respeito do elemento italiano que ocorriam na imprensa, italiana e brasileira, e que chegavam também na escrita de Machado de Assis.

Depois da política e da imigração italiana transportadas para a crônica por meio dos jornais e da presença viva desses italianos imigrantes no Rio de Janeiro do século XIX, este trabalho debruçar-se-á sobre outra travessia, aquela referente à ópera italiana, entretanto a voz do jornal e todas as discussões feitas anteriormente não se calam, porque a imprensa será sempre a tribuna e a vitrine da época. Talvez seja mais que isso, sobretudo quando o argumento é espetáculo lírico, porque o jornal, nesse caso, também passa a ser veículo para essa travessia: não era suficiente atravessar o Atlântico e aportar no Rio de Janeiro, esses artistas tinham que ser notícias, deveriam estar nos jornais. Além disso, a ópera italiana no Rio de Janeiro chega também por meio da imprensa, não era somente movimento humano italiano responsável pela supremacia da ópera italiana, os jornais também carregavam as notícias dos palcos e sucessos europeus. Enfim, se é impossível, como dissemos, desvencilhar tempo e crônica é igualmente impossível desvencilhar imprensa e Itália de Machado de Assis.

1.6. A crítica musical e a ópera italiana

O cronista discutia política nos jornais e ao mesmo tempo discutia os espetáculos líricos, fazendo crítica musical no interior na crônica, porque o gênero, como sabemos, é espaço para essa imbricação de assuntos. De acordo com Luís Antônio Giron em seu livro *Minoridade Crítica*, os jornais passaram a estampar seções especializadas de cobertura de temporadas líricas, “ao que tudo indica o primeiro jornal a veicular crítica foi *O Spectador Brasileiro*, diário carioca que daria origem, em 1827, ao jornal do comércio” (GIRON, 2004, p. 73) Nesses textos

tem espaço a primeira luta entre partidários das cantoras Maria Teresa Fasciotti e Elisa Barberini, já mencionadas neste capítulo. De um lado, os tradicionalistas “amantes do bel canto rococó, que tem no castrato Fasciotti e sua irmã e discípula Maria Tereza Fasciotti”, já do lado oposto “os receptivos às novidades parisienses, às interpretações velozes e inauditas das óperas de Rossini, às ‘modulações’ revolucionárias” (GIRON, 2004, p. 73). Ainda de acordo com Giron “[...] os jornais são um espelho do público e da sua necessidade de instrução e recreio” e essas opiniões eram acompanhadas pelo leitor, que se posicionava por um partido estético, assim como optava por um partido político. (Ibid.).

No dia 5 de julho de 1864 para a coluna “Ao Acaso” do jornal *Diário do Rio de Janeiro*, Machado de Assis termina a crônica perguntando ao leitor se este possui convite para a peça de Giuseppe Verdi: “leitor tem convite para o *Ernani* hoje...” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1). Estabelece-se então, o pacto entre o cronista e o leitor, ou melhor, entre o espectador de ópera cronista e o espectador de ópera leitor, os dois vão juntos ao teatro e o jornal é o palco para essas discussões.

O italiano Alberto de Foresta, em um diário de viagem intitulado *Attraverso L’Atlantico e in Brasile*, relata a atividade operística no Rio de Janeiro. O livro teve primeiramente um caráter muito intimista, sendo composto de cartas que Alberto de Foresta enviava a seu pai Adolfo com a finalidade de contar todas suas impressões do povo e do país que estava conhecendo. Posteriormente, Adolfo de Foresta decide publicar as cartas que o filho lhe enviara do outro lado do Atlântico. Numa dessas cartas, ao chegar ao Rio de Janeiro, Alberto conta ao pai o quanto as óperas italianas faziam sucesso ali e o quanto as famílias faziam um enorme sacrifício financeiro para poder frequentar os teatros. Teatros estes que, segundo ele, não tinham nenhum luxo: “muita poeira, nenhum refinamento ou acabamento de cenário; pouca iluminação; falta um átrio, um café; não apresentava, de fato, nenhuma daquelas comodidades comuns a tantos outros teatros menos importante” (1884, p. 223, *tradução nossa*)²³

Alberto de Foresta ainda cita algumas óperas que ouviu, dentre elas: *l’Africana*, *il Poliuto*, *La Lucia*, *La Lucrezia Borgia*, *gli Ogolini*, *L’Aida*, *la Forza del destino*, *il Trovatore*, *il Guarany* e *Il Mefistofeles*. Conclui dizendo que o empresário lírico dá apenas o necessário, nada de acessórios, mas os artistas líricos são sempre muito bons. Embora essas considerações sejam do ano de 1884, ano posterior às crônicas tratadas neste momento, é um retrato dos espetáculos líricos no Rio de Janeiro pelo olhar de um estrangeiro.

²³“nulla è spolverato od imbiancato; non ricchezza o finitezza di scenario; poca illuminazione; manca un átrio, un caffè, un deposito pei pestani; esso non presenta, insomma, nessuna di quelle comodità comuni a tanti altri teatri meno importanti”

O cronista, enquanto espectador e crítico musical, comentará as apresentações líricas na sua crônica e, ao mesmo tempo, fará comentários a respeito dessa efervescência lírica na cidade, como a chegada das companhias, o comportamento do público, os preços abusivos dos bilhetes para o espetáculo e os partidos teatrais. Analisando a presença da ópera italiana dentro de todas as crônicas de Machado de Assis, percebemos que em suas primeiras crônicas o texto é menos “poroso” em relação à diversidade de assuntos, para usar o termo de Lúcia Granja visto na introdução deste trabalho, isto é, misturavam-se na crônica diversos assuntos, mas as fronteiras pareciam ser mais visíveis, a crítica musical, por exemplo, ocupava espaço e forma demarcados dentro da crônica. No momento, interessa-nos trazer à cena, exatamente essa crítica direcionada aos espetáculos líricos e demarcada no interior da crônica, aquele cronista que vai aos espetáculos e conta ao leitor aquilo que viu e sobretudo ouviu, participando, dentro do jornal, das discussões do movimento lírico italiano no Rio de Janeiro. A presença do melodrama italiano não será somente por meio da crítica, como veremos no segundo capítulo.

A crítica musical era um aspecto da crônica folhetinesca. De acordo com Giron uma crítica especializada em música no Brasil surgiria somente na década de 1870, antes disso a crítica era exercida pelos folhetinistas, escritores e/ou jornalistas que, em sua grande maioria, frequentavam as páginas dos jornais sem assinar seus textos. Para ele, a crítica na primeira metade do século XIX foi obra de diletantes e literatos, que espiava a vida das divas e chegava a intuir esse ou aquele traço estético musical. Em termos, foi frívola. Mas apesar da sua frivolidade, “compõe o fragmento vivo de um tempo”, foi instrumento de informação e de opinião pública, além de seu caráter pedagógico:

a crítica dramatiza em texto a catarse de uma noite passada em elevo ou abominação estéticos na ópera no concerto e no palco. O teatro das emoções volta a ser encenado no texto crítico, na crônica teatral publicada nos jornais. Ela foi um veículo indireto para o pensamento estético musical no início da vida cultural brasileira e, sobretudo, testemunho, pedaço dessa vida. (2004, p. 18)

A crítica musical congrega a presença do italiano no Rio de Janeiro e as discussões nos jornais e nas ruas. Nessas crônicas entramos em contato com inúmeros nomes e, às vezes, sobrenomes de cantores que estiveram em trânsito pelo Atlântico a favor do *bel canto* italiano. São histórias de uma vida e muitas vezes de passagens, são, em alguns casos, biografias perdidas, uma sutil referência machadiana sem sobrenome, ainda assim, são todos mediadores culturais e responsáveis pela construção daquilo que mais adiante chamaremos de Itália do cronista Machado de Assis.

Os textos para a Revista *O Espelho* de 1859 são suas primeiras crônicas, nessa coluna temos um caso especial porque são de fato crônicas teatrais, a contar pelo próprio título da coluna: “Revista de Teatros”.

As apresentações operísticas estão a todo o vapor pelos palcos do Império e como folhetinista, Machado de Assis comenta os espetáculos, fazendo crítica de ópera n’*O Espelho*. As óperas cantadas e mencionadas pelo cronista nessa Revista foram: *Ernani*, *Os Lombardos*, *O Trovador*, de Giuseppe Verdi e *Os Mártires*, de Gaetano Donizetti (1797-1848). Os Cantores: Rafaelle Mirate, Giuseppina Medori, Anna La Grange, Enrico Tamberlick. Este último, rememorado pelas palavras do cronista, não esteve na cidade na mesma época, como visto anteriormente. Tamberlick esteve na cidade Rio de Janeiro entre os anos de 1856 e 1857 e obteve um enorme sucesso.

Nas crônicas para *O Espelho*, os espetáculos operísticos dividem espaço com o teatro dramático, os primeiros aconteciam no Teatro Lírico e o segundo no Ginásio. Machado de Assis se ocupa da crítica nos dois espaços, musical e teatral, respectivamente. No texto de 9 de outubro de 1859, o jovem Machado já encontrava soluções narrativas que surpreendiam o leitor, pois para dar conta de tratar das noites no Teatro Lírico e no Ginásio ao mesmo tempo, simula a escrita de um bilhete recebido de um amigo que esteve no Lírico e escreve sobre o espetáculo:

[...] Mas como é necessário começar por alguma coisa, vou transcrever um bilhete de um amigo. É um simples bilhete; reporto-me à sua opinião, — e sanciono de bom grado as suas palavras.

Ei-lo na íntegra:

"My dear.

"Parto hoje para fora; o cavalo está pronto. Não posso lá ir: por isso faço-te daqui as minhas despedidas.

"Julguei encontrar-te, terça-feira, no Lírico, mas inútil. Nem sombras tuas! Procurei-te por toda a parte, saguão, corredores, nada! Só me faltava uma lanterna para ser Diógenes. (ASSIS, *O Espelho*, 9 de outubro de 1859, p. 10)

No bilhete, o amigo parecia estar à procura do cronista e descobre que ele estava no Ginásio: “Depois de muito procurar encontrei-me com Jorge que me disse estares no Ginásio”. O bilhete segue descrevendo a atuação de Giuseppina Medori e de Rafaelle Mirate como se o amigo estivesse contando a Machado, de maneira casual, aquilo que viu no Lírico e conseqüentemente contando ao próprio leitor: “É verdade que o Mirate não vale o Tamberlick, apesar do que se diz por aí, — mas contudo eu sou sempre dos primeiros a aplaudí-lo.”. Continua afirmando que Medori foi aplaudida de maneira estrondosa e merecida, e, apesar de não ser “medorista”, reconhecia o talento da cantora, fazendo referências aos partidos teatrais: “Não sou também dos que levam, de relógio na mão, a marcar o tempo de uma nota daquela garganta; mas dei com muito gosto as minhas palmas” (Ibid.).

A soprano Giusepina Medori (1827 -1906) era muito famosa na Itália, fez sucesso no Teatro San Carlo de Nápoles com óperas como *Il saltimbanco*, *Margherita Pusterla* e *Rigoletto*. Seu mérito foi aprovado nos maiores Teatros da Europa, como Londres, Paris, Viena e Petersburgo. É possível ler esta biografia do Dicionário Biográfico de Francesco Regli, intitulado: *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri e concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Francesco Regli publica o livro exatamente em 1860, portanto os artistas que serão mencionados na crônica machadiana desse período ocupam um espaço no seu dicionário. A respeito de Medori, por exemplo, ele escreve que a cantora estava, neste momento, no Rio de Janeiro e que o Brasil “não será menos louco por ela do que os outros países que se apaixonaram pelo seu canto” (1860, p. 317, *tradução nossa*).²⁴ Para Regli, Giuseppina Medori é de origem francesa, em outros estudos, como é o caso do *Großes Sängerlexikon*²⁵ de K. J. Kutsch e Leo Riemens atribuem a ela origem Belga, além disso encontramos outro sobrenome, Wilmont. Revirando os arquivos das bibliotecas italianas encontramos algumas cartas com seu nome, e a cantora é mencionada pelos dois sobrenomes. Em uma delas comentam-se os sucessos alcançados em Paris, além de cartas, jornais da época também atestavam seu sucesso. O sobrenome Medori vem de seu casamento com o italiano, Francesco Medori.

Abaixo uma das fotos de um figurino de 1853 encontrado nas bibliotecas do Conservatório S. Pietro a Majella em Nápoles, e nas descrições lemos que a intérprete é Giuseppina Medori.

²⁴ “non va men pazzo per lei degli altri paesi che si bearono del suo canto”

²⁵ *Dicionário de grandes cantores*.



Figura 4: Figurino da ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi para a interprete Giuseppina Medori na representação para o Teatro San Carlo di Napoli em março de 1853 (*Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella*, Nápoles, 1853)



Figura 5: Giuseppina Medori. (*Gallica*)

O tenor italiano Raffaele Mirate também fazia muito sucesso na Itália. Mirate é de origem napolitana e nasceu em 4 de setembro de 1815. Francesco Regli nos conta que ele enfrentou pela primeira vez o público no Teatro Nuovo di Napoli e depois nos Reali Teatri, causando grande entusiasmo com as óperas *Otello* e *Puritani*. Paris, Milão, Bruxelas, Turim, Trieste, Reggio, Lugo, Livorno, Madri e Veneza, reconhecem-no como um dos mais célebres tenores da época e Regli, assim como fez com Medori, diz que naquele momento estava na cidade do Rio de Janeiro, na qual começaria outra história de triunfo. (REGLI, 1860, p. 333).



Figura 6: Fotografia de Raffaele Mirate (*Arquivo Teatro de Nápoles, 1865*)

A Itália, nesse ano de 1859, estava presente no Rio de Janeiro também por intermédio desses dois cantores. A crônica machadiana os abriga na forma de crítica musical. Neste momento, é fundamental transcrever uma dessas crônicas, mesmo que por meio de uma longa citação, para que se tenha em mente como eram feitas essas críticas e os detalhes dos comentários, para mais tarde percebermos uma outra maneira de se referir à ópera:

Foi aí no dia 15, em benefício do Sr. Mirate, *os Mártires*, grande partitura de Donizetti. Os camarotes estavam cheios de lindas toilettes e perfis mais ou menos belos. Os binóculos moviam-se em todos os sentidos como a bússola que procura o norte. Mas por muita influência que tivessem os camarotes sobre a platéia — sentia-se que o grande foco de atração estava no fundo da sala.

Com efeito, os intervalos passavam no meio da ansiedade pública que respirava quando via erguer o pano. A ópera correu bem. O Sr. Mirate e a Sra. Medori foram freneticamente aplaudidos. O Sr. Mirate sobretudo mostrou os seus grandes talentos artísticos e, o que dele se esperava no *Ermani*, realizou-se também nos *Mártires*. E, com efeito, esteve arrebatador. No Credo do 3.º ato, foi magnificamente bem, e se não teve a elevação majestosa e épica de Tamberlick, teve expressão e fé íntima, o que quanto a mim está com a música. No duetto final não se podia ir além do que foram Mirate e Medori. Foi uma bela noite; oxalá que sempre tenhamos dessas no meio da monotonia em que vegetamos neste país sensaborão. (ASSIS, *O Espelho*, 18 de setembro de 1859, p. 7)

O cronista, minuciosamente, conta ao leitor o que se passou naquela noite. É importante destacar que Machado de Assis também comenta o comportamento da plateia, segundo Luís Antônio Giron, o público era objeto de preferência nas descrições de vários cronistas líricos brasileiros. (2004, p. 191)

Estamos nos anos de 1859 e o tom do folhetinista, como era de se esperar, vem mudando com o próprio tempo. Como já dissemos aqui, o jornal *Spectador* é o primeiro a fazer crítica musical, de lá para cá muita coisa mudou, deve-se ainda levar em consideração a passagem pelo auge do romantismo, que também acompanhou a crítica. Machado de Assis se insere nesse percurso distante do diletantismo dos primeiros folhetinistas.

As crônicas para *O Espelho* mostram também o desagrado do público com relação à ópera *Os Lombardos* de Giuseppe Verdi. Em 2 de outubro ele diz que a Sra. De Lagrange cantou essa ópera no Lírico e se dirige ao leitor como se este já soubesse do desagrado: “Mas a ópera, como as leitoras sabem, não agrada. Lombardos! Em domingo! Com o Sr. Dirot! É chamar o deserto à plateia! Pobre Sra. De Lagrange! Sustentar o teatro enquanto não havia Medori e ver-se agora obrigada a aparecer em uma peça do desagrado público!” (ASSIS, *O Espelho*, 2 de outubro de 1859, p. 9)

A interrogação que fica para o leitor de hoje é porque motivo essa ópera caíra em desagrado. Giuseppe Verdi a escreveu quando tinha 30 anos, sua estreia foi no Scala de Milão em 11 de fevereiro de 1843. O pano de fundo é a I Cruzada e conta a história de dois irmãos, Pagano e Arvino, que se apaixonam pela mesma mulher, Viclinda. Esse tipo de comentário do cronista traz à tona outra questão. Quais óperas agradavam e por quê?

Uma possível resposta para essa interrogação seria o fato de a ópera *Os Lombardos*, assim como *Nabucco*, que não é citada, estarem extremamente ligadas à consolidação do nacionalismo italiano. Tanto que a dominação do povo Hebreu por Nabucodonosor da ópera *Nabucco* foi associada, pelo povo italiano, à situação da região que sofria controle dos austríacos. O trecho “Va pensiero” dessa ópera consagrou-se como hino da Unificação. A ópera *Os Lombardos* também trata do tema da dominação, já que o pano de fundo são as Cruzadas, portanto também fala de liberdade, temas tão caros à Itália daquele momento. De acordo com Charles Rosen (2000) em *A geração romântica* a ópera é política por natureza, suas composições apresentavam diversas metáforas políticas e concepções a respeito da sociedade que se configurava até então, mas e no Brasil, eram encaradas dessa forma? Essas metáforas transportadas até o solo brasileiro representavam a sociedade? Machado de Assis no dia-a-dia da crônica e da ópera tocará nessas questões? Até o momento, o crítico teatral não se aprofunda e a ópera, também quase como nos dizia Alberto de Foresta em seu diário de viagem, é passatempo “no meio da monotonia em que vegetamos neste país sensaborão” (ASSIS, *O Espelho*, 18 de setembro de 1859, p. 7). O jovem Machado, no decorrer de suas crônicas, parece ressignificar a ópera e o Brasil, como veremos mais tarde.

Voltando aos cantores, junto com Rafaelle Mirate e Giuseppina Medori, Anna De La Grange também esteve no Rio de Janeiro. O livro de Vincenzo Cernicchiaro traz uma pequena nota sobre a biografia de La Grange, chamada de Anna Carolina La Grange. De origem francesa, nasceu em Paris em 24 de julho de 1825 e estudou canto na Itália, onde estreou nos palcos em 1842 com a ópera *La Chiara di Rosemberg* di L. Ricci. (1926, p. 221). Se a biografia é curta, Cernicchiaro dedica algumas páginas ao sucesso que a cantora fez no Rio de Janeiro, páginas pelas quais ficamos sabendo que o ano de sua estreia e de sucesso foi o anterior, 1858 e em 1859, volta para Europa no mês de novembro. Anna La Grange não será a única cantora de origem francesa²⁶ presente nessas crônicas que entrará na construção imagética da Itália de Machado de Assis.

²⁶ Cantoras de origem austríacas também farão parte desse imaginário. Deve-se lembrar que a Itália esteve por muito tempo sob dominação da França e da Áustria, portanto não é de se estranhar a presença dessas cantoras. Mas muito provavelmente este não era o único motivo, a supremacia italiana no canto lírico fazia com que muitos artistas fossem estudar canto no país.



Figura 7: Litografia de Anna De La Grange (*Archivio Storico del Teatro Regio di Parma*)

Já no ano de 1861, a crítica musical vai dividir espaço com outros assuntos na crônica. São as crônicas para a coluna “Comentários da Semana” do jornal *Diário do Rio de Janeiro* e o nome que se destaca aqui é da soprano Teresa Parodi que estava na cidade no momento.

Teresa Parodi aparece na crônica machadiana em 1861, mas é mencionada no livro de Regli de 1860. Muito provavelmente, Parodi deve ter deixado a Europa meses antes, e se não se encontrava no Rio de Janeiro, é provável que estivesse em Buenos Aires, tanto que Regli se refere especificamente à vinda da cantora à América e não ao Rio. O itinerário Rio de Janeiro-Buenos Aires era comum na viagem das companhias de teatro da época e Machado de Assis abre a crônica em que trata de Teresa Parodi mencionando a cidade Argentina: “[...] o que mais deu que falar nestes últimos dias foi a companhia italiana, que aqui está de passagem para Buenos Aires”. Continua dizendo ter apenas palavras de inveja para os nossos vizinhos argentinos, “que bem podiam ceder-nos a sua companhia por alguns meses” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de novembro de 1861, p. 1). São três as crônicas dessa coluna em que

encontramos comentários a respeito das apresentações da companhia lírica italiana e na última crônica em 25 de novembro de 1861, termina se lamentando pela partida da companhia para Buenos Aires: “O pacote do Prata levou ontem esses artistas que de passagem nos fizeram gozar algumas noites de verdadeiro e completo prazer. Ouço dizer que devem voltar em maio e passar aqui o inverno: Deus o queira. ” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 25 de novembro de 1861, p. 1)

Em todas as três crônicas, o nome que se destaca é Teresa Parodi e a partir dela se desencadeiam os argumentos de sua crítica. No dia 10 de novembro, também comenta a respeito das interpretações do tenor Giuseppe Mazzi e do baixo Achille Rossi²⁷. O tenor Mazzi parecia além de cantar bem, ter uma bela figura, “compreendereis, leitor, que Norma se apaixonasse por Pelion” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de novembro de 1861, p. 1). Da voz do baixo Rossi diz ser “bela e fresca” e completa mencionando os aplausos que recebeu com justiça. O papel de Adalgiza fica a critério de uma jovem cantora, cujo nome ele não diz, “quase diria menina” de ar ingênuo e tímido e a “sua voz, fresca e melodiosa, corresponde perfeitamente ao seu todo virginal; começa agora, mas tem condições para ocupar uma bela posição no teatro” (Ibid.). O tom da crítica é sempre muito contido e sério.

Cernicchiaro discorre a respeito da vinda dessa companhia em poucas linhas. É por meio delas que ficamos sabendo que a companhia é dirigida pelo empresário G. Mariangeli, mas infelizmente não foi possível encontrar nada a seu respeito, a mesma coisa acontece com relação ao tenor e ao baixo. No Arquivo Histórico de Milão encontramos algumas correspondências em que o nome do tenor Giuseppe Mazzi é citado, uma delas de 1846 discute-se um pagamento que devia ser destinado a ele, por exemplo.

²⁷ Não encontramos nenhum dado biográfico sobre o cantor, mas seu nome consta nos jornais brasileiros entre os anos de 1861 e 1863 nos anúncios de ópera.

Cas. Feb. 18. / 1846
 Mazzucato
 N. 14

Ho ho pincione assoluta di esplicito per alcuni di. ~~Scritto~~
 Ho preso quindi a rimandare Cartolina al Pezzotto, dicendogli
 che non lo leggo per le ragioni che più, e che tu
 credi di doverlo stampare nel pubblico per le altre ragioni
 che tu pincione. Dal resto ~~per~~ questo maniere di sempre
 mi pare che lo cogli un veder bene. Oh! per Dio! ahimè
 dopo la ripetizione più il più successi che non il più Pezzotto
 Quando è male è male. E quando viene la mia volta, non
 tacerò per certo.

- Il duca che vorrà immediatamente inteso a Nizza
 sono quattro marceghioni da consegnarsi al signor Giuseppe
~~del~~ Mazzi, prima tenuto addetto a quel teatro. Il
 signor - e un'ora da chi deve andare a ripartire
 sul 2 lo puoi avvertire. Potrà sperare oggi? - lo mi
 rimetto a te. Per tanto grato a tutta la tua famiglia
 dell'interesse per grande successo nella tua casa
 stano.

Nella forma combatte quell'opera come estremo di musica perché non
 si di sua proprietà, ma del Lucca - Rimanda dunque l'articolo al
 Pezzotto. presentogli subito il contratto con gusto per cui non ha
 che far rapporto sulla p. di Pezzotto. Il Pezzotto può mandarlo a qualche
 altro giornale se gli piace.
 Dimmi qual è la somma se non è grande che dovrà far pagare
 a Nizza, ed a chi dovrà fare pagare, e fare scorta.
 Subito credimi sempre.

Luigi Pezzotto

Figura 8: Carta em que se discute um pagamento destinado a Giuseppe Mazzi (Archivio storico Ricordi di Milano, Fondo Corrispondenza, 17 de setembro de 1846).

Retomando a crônica em questão, vale ressaltar ainda que é de fato crítica musical, porém dentro da crônica e entrelaçada com outros assuntos. Em todo caso, é precisamente detalhista ao comentar as apresentações; com relação à atuação de Parodi na representação de *Norma* de Bellini diz:

A Sra. Parodi confirmou o que dela se tinha dito: tem muito talento e profundos conhecimentos da arte a que se dedicou; é ao mesmo tempo uma eminente cantora e uma trágica eminente. O seu gesto é nobre, os seus

movimentos largos e desembaraçados, as suas posições belas, como as das estátuas antigas. Aquilo é que era a sacerdotisa gaulesa. Depois Lagrange ninguém viu melhor. Quando experimentava um sentimento, exprimia-o com a voz, com o gesto, com a fisionomia, sem procurar agradar aos basbaques com os recursos das mediocridades. Ah! É que possui a flama sagrada e consumiu o tempo em uma escola européia, que eu peço licença para considerar melhor que nossas, se me é dado falar dos ausentes. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de novembro de 1861, p. 1)

A crítica avança várias linhas dedicadas aos outros personagens e a partida para Buenos Aires. O mais interessante nesse texto é que a presença italiana já em 1861, suas primeiras crônicas, vem acompanhada do elemento nacional. Mesmo que o cronista diga preferir a ópera italiana, se comparada à nacional, ele traz para a crônica discussões a respeito de temas nacionais. Depois de elencar alguns compositores nacionais e afirmar que a companhia de ópera nacional divide o mesmo teatro com a companhia italiana e francesa, compondo um grande período musical no Rio de Janeiro, destaca o livreto da ópera de um jovem professor, J. Teodoro de Aguiar (1831-189?), que teria por assunto um episódio de história indígena e comenta:

coisa que para alguns espíritos rabugentos é enormemente ridícula. Não sou dessas suscetibilidades que fazem caretas ao ver um indígena em cena; não quero saber a que nação e a que civilização pertencem os personagens; exijo simplesmente que eles sejam verdadeiros, porque invariavelmente hão de ser belos. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de novembro de 1861, p. 1)

É nitidamente uma antecipação daquilo que escreverá em “Instinto de nacionalidade” de 1873. Na lista de compositores nacionais mencionados na crônica aparece também Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885)²⁸ e o cronista diz: “o Sr. Gurjão está no Pará, e deve voltar brevemente, para fazer cantar uma das quatro óperas, compostas na Itália, terra da música e dos mestres” (Ibid.). Epíteto que será tantas vezes repetido nessas crônicas para a Itália. Além disso, deve-se destacar que Gurjão fez a mesma travessia de Carlos Gomes.

A segunda crônica, do dia 21 de novembro de 1861, outra vez, dividindo espaço com outros assuntos, mas como já dito, um espaço delimitado e na maioria das vezes puro, ou seja, são as linhas dedicadas ao teatro lírico, não tendo interferência de outros assuntos. Depois da famosa partitura de Bellini, elogiada na crônica anterior na voz de Tereza Parodi, é a vez da ópera *Ernani*, de Verdi e a ópera *Favorita*, de Donizetti. Para o cronista, a representação de

²⁸ Compositor paraense a entrar com destaque na história da música brasileira. Em maio de 1852 seguiu para a Itália, onde permaneceu 8 anos, concluindo todos os cursos do Instituto Santa Cecília, de Gênova. Diplomado, embarcou de volta para o Brasil. Viajou diretamente para o Rio de Janeiro, relacionando-se ali com o mundo artístico. Trouxe em sua bagagem várias obras, entre elas a ópera *Idália*. Cf. Vicente Salles, disponível em: <http://www2.uol.com.br/spimagem/festival/paz2002/inedito/4momentos.html>, acesso em 27.10.2018.

Ernani foi ainda melhor que em *Norma*. Teresa Parodi “ostentou os mesmos esplendores de seu talento, que já haviam dado ao papel de sacerdotisa gaulesa o cunho das belas criações, na “cavatina” do primeiro ato, e no “terceto” do terceiro.” Além disso, “seus belos dotes de canto e de arte foram empregados de um modo, não a satisfazer, mas entusiasmar a plateia”. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de novembro, p. 1)

Entusiasmar o público e o cronista, que traz para seu texto o nome de Giuditta Pasta²⁹, responsável pela primeira apresentação da ópera *Norma* no Teatro Scala de Milão em 26 de dezembro de 1831. Segundo ele, Tereza Parodi “ouviu cantar a *Norma* à Pasta, de quem recebeu proveitosas lições”, tanto que os mesmos elogios feitos à célebre soprano podem ser aplicados a Parodi, “guardadas as respectivas distâncias”. (Ibid.)

Depois de Pasta, o cronista evoca Stolz e De La Grange, duas grandes sopranos que estiveram nos palcos fluminenses anos antes. Anna De La Grange foi citada nas linhas anteriores e Rosina Stolz³⁰ esteve no Brasil no ano de 1852. Portanto, o público, que teve duas brilhantes amostras do canto lírico, aprecia e dispensa à Parodi os aplausos com que, “[...] honra de um público inteligente, a arte, a grande arte, a verdadeira arte, costuma ser festejada.” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de novembro, p. 1).

Com as apresentações de a *Favorita*, a glória e a manifestação da plateia não foram diferentes. “Thereza Parodi chamada à cena, foram à manifestação de um público que, sem cuidar de comparações, mostrou apreciar o talento, que, sem pregão nem motim, veio receber no fundo da América uma confirmação ao batismo que recebera na Europa.” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 21 de novembro, p. 1).

E finaliza a crônica referindo-se ao seu período lírico:

Dizem que a gente experimenta uma certa mudança moral de sete em sete anos. Consultando a minha idade, vejo que se confirma em mim a crença popular, e que eu entrei ultimamente no período lírico. É isso o que explica hoje a minha preferência pelas representações deste gênero, e que me fazem adepto fervente da música. Como se vê, não me devo em parte lastimar, porque com esta mudança coincidiu o movimento lírico, que se vai observando na atualidade. (Ibid.)

Por meio da leitura da revista *O Futuro* sabemos que estiveram no Brasil a soprano Carolina Briol e o Barítono Celestino³¹, o cronista faz uma pequena menção aos dois, sem

²⁹ Cantora lírica italiana (Saronno 1797 - Blevio 1865). Teve uma carreira teatral brilhante, estreou em Milão no ano de 1815. Giudita Pasta cantou nos principais teatros da Itália e da Europa com um repertório baseado nas composições de Rossini, Donizetti, Bellini (por quem ela foi amada). (Fonte: *Treccani*)

³⁰ Estreou em 12 de julho de 1852 no Teatro Provisório com a ópera *Favorita* de Donizetti.

³¹ Carolina Briol também é de origem francesa e fez muito sucesso na Itália. A respeito do barítono Celestino encontramos uma pequena menção no livro de Cernicchiaro, com as suas iniciais: A. M. Celestino.

delongas, afirmando que agradaram o público. A ópera foi o *Rigoletto* (1851) e também é apenas uma menção. Esta ópera de Giuseppe Verdi não aparecerá mais nas crônicas machadianas. O *buffone* verdiano não fará sucesso no Brasil da época? Ou o *Futuro* não era espaço para críticas de óperas? Talvez as respostas para essas perguntas estejam no próprio programa da revista: *O Futuro* visava à divulgação da Literatura e da Cultura Portuguesas, portanto Machado escrevia o que lhe pediam para escrever.³²



Figura 9 – Litografia de Carolina Briol (*Archivio Storico del Teatro Regio di Parma*)

Em 1864, começa a escrever na coluna “Ao acaso” para o jornal *Diário do Rio de Janeiro*. Aqui, talvez, seja o começo da dissolução daquela crítica de ópera mais marcada e mais técnica, começamos a perceber um movimento do texto mais dinâmico e mais poroso. Anteriormente, vimos que o público dentro do teatro sempre interessou aos cronistas, neste ano também começam a vir para crônica os bastidores das companhias líricas. Além disso, todos esses assuntos parecem, ainda de maneira sutil, dissolver-se dentro do espaço da crônica.

³² A respeito da contribuição de Machado de Assis para essa revista ver a dissertação de mestrado de Aline Cristina de Oliveira Cataneli: *Machado de Assis: Cronista d’O Futuro (1862-1863)*

Estes comentários dos bastidores do teatro lírico também podem ter sido feitos porque nesse ano ocorreu um fato interessante: chega ao Brasil a Companhia Italiana do Sr. Carlos Angelo Merciaj sem incentivo do público. Ao mesmo tempo, o empresário João Amat promovia a representação de óperas no Teatro Lírico com um escasso incentivo do governo. Tínhamos então, duas empresas líricas competindo no Rio de Janeiro, tanto que no dia 24 de agosto de 1864 no *Diário do Rio de Janeiro*, em publicações a pedido, o próprio empresário Merciaj publica uma nota criticando o empresário espanhol João Amat e a cantora italiana Murri integrante da Companhia Italiana, mas que depois de uma oferta maior se transferiu para a direção de Amat.

A pena de Machado de Assis não ignora essa polêmica: na crônica do dia 7 de fevereiro, já no ano seguinte, comentando a estação lírica de 1864, após recordar-se de Tamberlick, Candiani e Lagrua outra vez como exemplos de grande arte, diz não saber como será a composição da companhia para o ano de 1865: “Palpita-me que há de ser tão medíocre como a que acabou. Mas, sem subvenção, não se podem trazer grandes artistas”. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1). Muito provavelmente está se referindo a Agnese Murri que foi contratada pela empresa do teatro Lírico e não lhe agradou muito, como afirma na crônica do dia 10 de novembro de 1864: “Estreou no Teatro Lírico a Sra. A. Murri. Não é uma artista de primeira ordem; mas possui uma voz sã, embora fraca; e é dotada de certa graça e conhecimento de cena. Cantou no Elixir de Amor” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1)

A crônica do ano de 1865 termina referindo-se ao problema da falta de verba, nessa época para o teatro lírico, devido à guerra do Paraguai: “Se é um mal para os diletantes, é um bem para os cofres públicos; os diletantes não me quererão mal se, neste conflito, eu me pronuncio pelos cofres públicos. Temos de pagar a nossa glória, pagaremos depois o nosso prazer”. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 7 de fevereiro de 1865, p. 1)

Por esta época, o teatro lírico funcionava subvencionado pelo governo imperial, mas já em 1863 encontramos noticiados nos jornais problemas com relação ao pagamento dos cantores: no *Jornal do Comercio* de 24 de setembro de 1863, lemos que os pagamentos dos artistas estavam atrasados, meses mais tarde tudo parece ter se agravado com a guerra do Paraguai como nos diz o próprio Machado. Anos depois, em crônicas posteriores, Machado fará referência a esta época em que as companhias italianas recebiam subvenção do governo.

Até certo tempo, O público fluminense em matéria lírica viveu embalado na doutrina e no regime da subvenção. Imaginava-se que as notas musicais deviam sair da algibeira do Estado, - ou diretamente, ou por meio do imposto lotérico [...]. A subvenção lírica decaiu até morrer de todo. O estado atuou os cordões da bolsa, e demoliu o Provisório. Alvoreceu então a doutrina de soberania do *diletante*, doutrina liberal e econômica. O *dilettante* discute os

seus interesses, resolve sobre eles, conta, soma, diminui, multiplica, divide e paga. Não quer saber do Estado, não o convida, despreza-o, e em compensação o Estado manda um cartão de visita à guisa de agradecimento. Não somos nós que ouvimos a música? Paguemo-la; é a boa teoria; é a única. (ASSIS, 2011, p. 177 - 178)

A crônica de 1865 parece retratar exatamente o começo do corte da subvenção. José Galante de Souza registra em seu estudo sobre o Teatro no Brasil, mas sem muitos detalhes, o início dos subsídios econômicos dados pelo Governo para a manutenção de companhias líricas, ele supõe que o maior responsável pelo fracasso da ideia possa ter sido a falta de um teatro próprio. Os subsídios vinham em forma de loterias e estavam estritamente ligados à criação de uma Ópera Nacional, tanto que ele cita um decreto de 11 de julho de 1860, no qual estabelecia que os elencos não podiam ter “nunca menos da metade do pessoal, composto de artistas nacionais” (1960, p. 202)

Com relação aos comentários técnicos, a crônica de 28 de agosto nos conta um pouco dos componentes da companhia do Sr. Carlos Merciaj, excluindo a Agne Murri que saiu assim que chegou ao Rio. São quatro os cantores: Francesca Tabacchi, Pozzolini, Nerini, Bonetti³³. Infelizmente não foi possível encontrar as biografias desses cantores, encontramos somente uma referência a Francesca Tabacchi, que na realidade é mencionada como Franceschina Tabacchi, no jornal *Gazzetta dei Teatri* di Milano, mas no ano de 1877, notícia que atesta sua fama da Itália.

³³ Não encontramos nenhuma referência a esses três últimos cantores.

NAPOLI. — La *Semiramide* di Rossini, conta cinquantaquattro anni di vita gloriosa: eppure questa freschezza di motivi e di melodie, malgrado che lo stile dell'opera risenta un po' troppo del vecchio convenzionalismo. Qui riprodotta con artisti valenti, riportò un vero successo. *Semiramide* era la egregia signorina Franceschina Tabacchi: la quale ha svelato un robusto talento artistico, ed una ricchezza di mezzi vocali, che legittimano la di lei fama. Essa cantò con quel perfetto stile, che richiede la musica rossiniana, e seppe commuovere nei punti salienti dell'opera il pubblico, che la colmò d'applausi. La signora Scalchi, è una eccellente esecutrice, ma il suo canto manca di anima. Ha però buonissima voce di contralto e le sue note medie sono veramente meravigliose. Fu acclamatissima.

Figura 10: Notícia sobre os elogios à representação de Franceschina Tabacchi na ópera *Semiramide* de Rossini (*Gazzetta dei teatri di Milano*, 13 de janeiro de 1877)

O cronista começa a crônica referindo-se à quantidade de pessoas que estavam no Teatro S. Pedro, tanto que passeia pelo terraço do teatro enquanto se cantava o primeiro ato do “Ernani”: “Ah! é que estava cheia a deitar fora. Todos quantos gostam da ópera italiana lá se achavam, levados por dois motivos — a ópera e a companhia”. E continua:

Todos os artistas foram chamados à cena; especialmente prenderam a minha atenção a Sra. Tabachi e o Sr. Pozzolini, soprano e tenor. A Sra. Tabachi, apesar de comovida e incomodada, como se achava, mostrou possuir uma voz pura, simpática e maviosa. O Sr. Pozzolini pôde revelar os grandes recursos de que dispõe e a bela voz de tenor que possui. Tanto o Sr. Nerini, baixo, como o Sr. Bonetti, barítono, mereceram, como já disse, sufrágios de verdadeira simpatia. Alguns pedaços foram cantados de modo a arrebatam o público. A Sra. Francisca Tabachi não tem só a voz de que falei, é igualmente dotada de uma figura graciosa e de um rosto simpático. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1)

Para o cronista, Franceschina Tabacchi parecia ter absorvido um pouco de Brasil e expressava essa união entre Nápoles e o Rio de Janeiro, isso porque para terminar o assunto ele diz:

É positivamente um tipo de brasileira, parecendo ao vê-la, que a um tempo lhe embalam o berço as brisas de Sorrento e as brisas da Guanabara. Tão belos olhos e tão gracioso semblante explicam o amor de “Ernani” e os acontecimentos da tragédia. [...] (Ibid.)

Antes dessa companhia chegar, causava já algum frisson no jornal. Tanto que ele pergunta ao leitor, como já foi citado, se possui convite para o *Ernani*. O cronista não esperava que a companhia se atrasasse e o convite do leitor para a ópera de Verdi fosse prorrogado: “Prometi domingo passado dizer o que pensasse da nova companhia lírica. Mas o folhetinista põe e a empresa dispõe. A semana passou e não houve espetáculo algum” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 12 de junho de 1864, p. 1). Houve uma novidade, “alguns cavalheiros e senhoras distintas resolveram cantar. . . o que? Um quarteto? Um sexteto? Um coro? Não, uma ópera! Era novidade entre nós, e a novidade atraiu a atenção de muita gente”. Essa novidade aconteceu no teatro S. Cristóvão, “o teatro penetrou no salão”:

Os romanos já tinham por costume terminar as refeições, com a recitação de alguns pedaços de tragédias gregas e latinas. O teatro entrou propriamente no salão com os pequenos provérbios e charadas. A comédia foi-lhes no encaço. A ópera vai entrando, e os exemplos mais recentes são dois: um em Paris, em casa de uma condessa, cujo nome não tenho presente, e este de domingo passado, no teatro de S. Cristóvão. Neste último caso, o teatro não entrou propriamente no salão, se quisermos olhar a feição material do fato. Mas, embora a sociedade procurasse o teatro, no fundo, o teatro é que entrava no salão. Onde estava a sociedade, estava o salão. Cantou-se o *Ernani*. O *Ernani*! — É verdade; e a massa de espectadores distintos que lá se achavam não deu só aplausos amigos, deu aplausos de justiça espontâneos e merecidos. (Ibid.)

A prática se repetiu e no dia 10 de novembro, outra vez a apresentação de *Ernani* por amadores. Isso mostra o alcance do canto lírico na época, lembrando que as partituras eram vendidas pela cidade e as pessoas saíam do teatro cantarolando.

Nessas crônicas para a coluna “Ao Acaso” notamos que a crítica ao cantor vai diminuindo à medida que aumentam outros assuntos relacionados à ópera, como a falta de incentivo público, a apresentação de óperas em salões, a concorrência com outras companhias. Isto é, tem-se a sensação que a crítica vai perdendo espaço para aquilo que está fora do palco, os bastidores da ópera, a ópera que sai do teatro e vai à rua, os comentários cotidianos do público, a ópera ao rés-do-chão da crônica. O próprio gênero crônica vai se modificando juntamente com a escrita machadiana, as fronteiras entre um assunto e outro tendem a ficar mais dissolvidas, até porque Machado não deixa de fazer crítica no interior da crônica, o fato é que sofre uma mudança na forma, a coxia do teatro lírico também faz parte desse “miúdo” do gênero.

É importante também ressaltar que nessas primeiras crônicas, Machado de Assis diz muito pouco sobre os compositores de ópera italianos, sua crítica está centralizada na figura do cantor, é claro que o meio para destaque do cantor é a música, o compositor está implícito ali,

tanto que algumas vezes o cronista vai exaltar a música como grande arte. Com isso, não estamos dizendo que Machado de Assis até o momento ignorava Verdi, Bellini e Donizetti, por exemplo, mas seguia o modelo de crítica da época, sobretudo se pensarmos na exaltação da prima-dona. Será interessante notar que nas crônicas posteriores os compositores e até mesmo algumas partes das óperas serão transportadas para a crônica. A coluna “Ao Acaso” parece ser esse divisor de águas, na crônica do dia 14 de novembro de 1864 o cronista traz para seu texto o enredo da ópera *Trovador* de Giuseppe Verdi:

O presente é isto; a Polônia revoltou-se mais uma vez contra os seus injustos opressores; alçou-se um grito de todos os pontos da terra. Os que dirigem as coisas humanas, os piedosos construtores da felicidade universal, franziram o sobrolho e mandaram afiar as espadas. Mas, como acontece no *Trovador*, Maurício leva todo o tempo a florear e repetir: “Corro a salvar-te!” Não arreda pé: é mister satisfazer primeiro o compasso do maestro. Quando chega, já bruxuleiam os restos da fogueira. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1)

A causa da Polônia, assim como a Unificação Italiana, era assunto de grande entusiasmo político entre os jovens. A dominação Russa contra os poloneses fez com que o próprio Machado de Assis escrevesse um poema dedicado à Polônia em 1862. O episódio é conhecido na história como a Revolta de Janeiro e várias foram as tentativas polonesas contra a Rússia. Nessa crônica, Machado se refere ao apoio de outros países a favor dos poloneses, dentre eles França, Galícia, Lituânia. Porém, essa intervenção externa não obteve tanto sucesso, a Polônia é derrotada pelos russos. A comparação com a cenas finais do melodrama de Verdi, *Il Trovatore*, reforça o fato de que as intervenções diplomáticas ficaram mais no plano das palavras do que da ação.

Maurício, que na versão original é Manrico, é irmão do Conde de Luna e foi raptado ainda bebê pela cigana Açucena para vingar a morte da mãe morta na fogueira acusada por bruxaria. Açucena pretendia atirar o bebê sequestrado também na fogueira, mas acabou se confundindo e jogou o próprio filho. Os destinos se cruzam e Manrico se apaixona por Leonora, prometida ao irmão Conde de Luna. Mais tarde, Açucena é descoberta como a responsável pelo rapto do bebê e o Conde descobre que ela é a mãe de Manrico, seu rival na paixão por Leonora. Ainda mais furioso, Conde de Luna condena a cigana a morrer na fogueira. Manrico, que estava prestes a se casar escondido com Leonora, descobre que sua mãe estava presa e começa uma das árias mais famosas da ópera, *Ah sì, ben mio coll'essere*, que acaba com outra célebre cabaletta: *Di quella pira*. A fogueira de Verdi aparecerá outras vezes nas crônicas justamente com essa *cabaletta*³⁴:

³⁴ Parte final de uma ária que caracteriza por um aumento do ritmo da composição.

Di quella pira l'orrendo foco
 Tutte le fibre m'arse. avvampò!...
 Empi, spegnetela, o ch'io fra poco,
 Col sangue vostro la spegnerò...
 Era già figlio prima d'amarti,
 Non può frenarmi il tuo martir!...
 Madre infelice, **corro a salvarti**,
 O teco almeno corro a morir!
 Non reggo a colpi tanto funesti...
 Oh quanto meglio saria morir!
 (IL TROVATORE, 1853, p. 31, *grifo nosso*)

É exatamente este momento da trama que o cronista traz para seu texto. Como o próprio Machado nos antecipa, quando Manrico chega até o local, é tarde demais. Ele acaba sendo enforcado e só depois a cigana revela ao Conde a verdadeira identidade de Manrico.

A ópera é retomada na crônica quase que com humor. Quase porque estamos diante de duas tragédias, o massacre na Polônia e o irmão que acaba por matar o outro. Mas aquilo que Machado parece extrair do episódio são os floreios da ópera, o riso poderia vir do próprio desespero do espectador que imagina o tempo que Manrico estaria perdendo em não correr imediatamente para salvar Açucena ao invés de apenas de cantar “Corro a salvar-te”. Com isso, tanto o apoio das forças externas à Polônia quanto as promessas de Manrico foram apenas floreios de uma ópera: “quando chega, já bruxuleiam os restos na fogueira”

Como já dito, depois de 1865 Machado de Assis volta a escrever crônicas somente em 1876 para a revista *Ilustração brasileira* em suas “História de Quinze Dias”. Não entraremos nesse período não coberto pelas crônicas machadianas. A vinda desses artistas italianos para o Rio de Janeiro não cessa, veremos no próximo capítulo a chegada de novos mediadores culturais e os seus novos desdobramentos na crônica de Machado de Assis a partir de 1876.

Capítulo Segundo – O MOVIMENTO DO CANTOR E DA ÓPERA NA CRÔNICA

[...] e ninguém ignora que a primeira manifestação do menino carioca é o assobio (ASSIS, *Cruzeiro*, 11.08. 1878)

2.1. A ressurreição de Candiani e o melodrama italiano a partir de 1876

No capítulo anterior já iniciamos o assunto ópera italiana, debruçamo-nos sobre as primeiras crônicas de Machado de Assis, nas quais a ópera e os cantores se apresentam na forma de crítica musical, além de trazer um panorama da efervescência lírica na cidade carioca durante os anos 40 e 50 do século XIX. Este capítulo acompanha as discussões do anterior por também tratar de um “Rio de Janeiro Italiano”, entretanto, as crônicas aqui analisadas distanciam-se da crítica e como são muitas, optou-se por um capítulo dedicado exclusivamente à manifestação da ópera e dos cantores italianos nas crônicas machadianas a partir de 1876, que se apresentam de maneira diferente daquelas analisadas anteriormente. Aqui a ópera sai daquele espaço restrito à crítica e se emaranha na diversidade da crônica

Já na primeira crônica para “História de quinze dias”, o cronista salta até aqueles lendários anos dos grandes suspiros do melodrama italiano no Rio de Janeiro do Oitocentos, por volta de 1844 a 1858. Nesta crônica, Machado comenta a reunião de alguns artistas da cidade para cantar óperas italianas, mas logo se desculpa com o leitor: “óperas italianas é uma maneira de falar”. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de julho de 1876, p. 7) Para criticar a má execução da ópera o *Trovador* de Giuseppe Verdi por esses cantores, o cronista evoca o jogador inveterado de Balzac³⁵, que mesmo sem dinheiro continua frequentando casas de jogos, “acompanhava mentalmente o destino de uma carta, parava nela um franco ideal, ganhava ou perdia, tomava nota das perdas e ganhos, e enchia a noite deste modo”. (Ibid.) Para o cronista, o público fluminense é esse jogador sem vintém, ficou-lhe o vício musical sem os meios de o satisfazer. Vai à tavolagem, acompanha o destino de uma nota, reconhece às vezes que é falsa, mas troca-a mentalmente por outra que ouviu em 1853”. (Ibid.) Na mesma crônica faz referência aos cantores que fizeram sucesso naqueles anos, Tamberlick, Lagrange e Stolz, já mencionados no capítulo anterior.

³⁵ BALZAC, Honoré de. *O pai Goriot*. Trad. Celina Portocarrero e Ilana Heineberg. Porto Alegre: L&PM, 2006.

Não há dúvida de que nesta crônica Machado também está evidenciando a falta de senso crítico do público fluminense em avaliar a *performance* do cantor, tanto que esta falta de exigência crítica capaz de engolir qualquer nota, será assunto de crônicas posteriores. Ainda assim, este comentário não deixa de trazer à luz aqueles anos tão saudosistas para o cronista no que se refere à ópera italiana, tempos de arrebatamento romântico e tempos dos Românticos. O Romantismo fervilhava no gosto literário da época e desenhava aos poucos um “caminho favorável à expressão própria da nação recém fundada”, tendo ficado vinculado à formação da identidade nacional, em contraposição à Metrópole, identificada com a tradição clássica. (CANDIDO, 2002, p. 20)

A data oficial do início do Romantismo no Brasil é o ano de 1836 com a publicação de “Ensaio sobre a história da literatura brasileira” de Domingos José Gonçalves Magalhães (1811-1882), juntamente com o prefácio de seu livro *Suspiros poéticos e saudades* na revista *Niterói*. A fase mais madura vem um pouco mais tarde e o romance de costumes de Joaquim Manuel de Macedo, *A Moreninha*, em 1844 marcou a estética romântica. Para Antonio Candido, o decênio de 1850, assiste à consagração do Romantismo, “cuja manifestação considerada mais nacional, o indianismo, teve nele o momento de maior prestígio e, extravasando da lírica, chegou ao mesmo tempo ao romance e à epopeia, numa curiosa coexistência de arcaísmo e modernidade.” (CANDIDO, p. 48). Além disso, durante os anos 1850 encontramos a expressão do ultrarromantismo, uma tendência que Candido intitula como “literatura da mocidade”, feita por jovens que levaram “a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar frequentemente pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo” (Ibid., p. 51). Um desses jovens é Álvares de Azevedo que impregnado de Shakespeare, Byron, Hoffmann, Heine, Musset marcou a literatura romântica no Brasil.

Esses anos de ouro do Romantismo no Brasil deixaram também impresso na literatura aquele lirismo ao qual se referia o próprio Antonio Candido: “O lirismo açucarado de toque sentimental, dissolvendo a natureza na emoção e a emoção na confissão, foi o um dos traços que mais atraíram o leitor do tempo”. (CANDIDO, 2002, p. 59)

Esse tipo de atração não era restrito à esfera literária. Ao mesmo tempo no espaço operístico, o compositor de destaque nos palcos cariocas era o italiano Vincenzo Bellini com a sua ópera *Norma*. A ópera italiana daquela época dialogava com aqueles rompantes melodramáticos tão em moda durante os anos 40 e 50 do século XIX. Ainda que possa parecer estranho o destaque à presença estrangeira em um momento profundamente marcado pela formação da identidade brasileira, o próprio Candido esclarece o tom que o Romantismo deu à presença europeia, algo que vai ao encontro das considerações feitas até o momento nesta

pesquisa: *transposição, substituição e invenção*, enfatizando a partir dessa formulação considerações tão machadianas: “Foi, portanto, por meio de empréstimos ininterruptos que nos formamos, definimos a nossa diferença relativa e conquistamos consciência própria.” (CANDIDO, 2002, p. 96)

Nesse sentido, podemos trazer novamente para este trabalho o compositor Carlos Gomes que soube incorporar as façanhas brasileiras e fazer obra-prima a partir de empréstimos europeus. Para Vanda Bellard Freire “as óperas europeias, algumas das quais encenadas inúmeras vezes no Rio de Janeiro oitocentista desempenharam, assim, o papel de modelo importado, fornecendo uma “argumentação” musical de sustentação à produção nacional” (FREIRE, 2013, p. 71)

Entretanto, para além da produção de ópera nacional, pode-se dizer que a ópera romântica italiana também deixou suas marcas no Romantismo brasileiro de maneira geral. Na Itália, o Romantismo³⁶, assim como no Brasil, teve papel fundamental na formação da identidade nacional, é claro que as preocupações italianas eram diversas das brasileiras e não queremos dizer com isso que a política italiana falasse diretamente ao espírito nacional, tomadas as devidas distâncias entre o contexto italiano e o brasileiro, os temas dos melodramas italianos desta época tocavam na esfera da liberdade, da dominação estrangeira e do nacionalismo, temas tão caros também aos românticos no Brasil.

Enio Squeff e José Miguel Wisnik (1982) no livro *Música – o nacional e o popular na cultura Brasileira* tocam exatamente na questão do *Risorgimento*:

A identificação ópera versus revolução nacional não é um fato ignorado. Por isso mesmo apreciam-na os intelectuais nacionalistas ou plenamente identificados na luta comum por uma arte fundamentalmente nacional. O modismo, diz um comentarista, não é apenas uma manifestação esnobe e alienada. Em sua essência, expressa desejos inconscientes que, no caso do amor “à ópera”, poderia muito bem significar a clara identificação que haveria entre o gênero lírico e a sua relação com o “risorgimento” e com as revoluções nacionais burguesas. (SQUEFF; WISNIK, 1892, p. 27)

Cabe ainda observar que a forma pela qual a ópera se expressa falava muito ao espírito romântico, para usar a expressão de Coelho Machado, nas “asas da música”. O pesquisador

³⁶ O Romantismo na Itália tomou vias diversas do Romantismo alemão, Lauro Coelho Machado dirá que para o italiano não havia tempo a perder com o mal do século, “o artista romântico italiano desejava contribuir para a formação da nova sociedade que emergia dos escombros da era napoleônica”. (2002, p. 18). De acordo com Benedetto Croce (1942), em *Conversazioni Critiche*, o Romantismo italiano difere do Romantismo alemão porque o espírito italiano estava inteiramente ocupado com outros problemas (nacionais, políticos e sociais); mas também porque na Itália não havia os pressupostos históricos: a Reforma religiosa, o misticismo, a filosofia, a ligação poética com a Idade Média, os mitos e as lendas. Não havia tampouco as fraquezas, os elementos negativos, a melancolia vaga, a sensação de não estar em harmonia com a realidade, que afligem os povos germânicos.

ainda diz que este tipo de expressão confere ao melodrama “poder de persuasão, de trabalhar diretamente com as emoções mais elementares do indivíduo, que o teatro falado ou qualquer outra forma de manifestação artística não consegue ter” (2002, p. 25). Talvez esse seja o motivo pelo qual a ópera ultrapasse os limites do Romantismo e arrebate os indivíduos até os dias de hoje ainda que sob novos valores e formas, como apontam as críticas feitas por Vanda Bellard Freire a respeito do fato da ópera refletir a ética burguesa, que hoje se encontra em “franca transformação”.³⁷

Portanto, a efervescência lírica na Corte durante o período romântico ia ao encontro daquilo que estava atraindo o público e os escritores na época. Tomando emprestados os termos de Antonio Candido veremos no decorrer deste capítulo como a ópera italiana será *transposta*, *substituída* ou *inventada* dentro da crônica machadiana, sendo, neste sentido, apesar de produto estrangeiro, ressignificada pelo cronista. A começar pelo termo *transposição*, a travessia das Companhias Líricas em direção ao Brasil, ou seja, o cruzamento do Atlântico é já um exemplo de um deslocamento, logo, de uma circulação que implica distância do contexto original e por isso mesmo pressupõe uma transformação, uma *transferência*.

Vimos no primeiro capítulo várias formas de mediação cultural a partir do conceito de transferências culturais. Provavelmente o leitor machadiano já se deparou com Augusta Candiani (1820-1890) lendo algum texto do escritor. Candiani é também parte dessa mediação cultural de viajante, transpôs o Atlântico junto com um grupo de mais sete cantores e roubou a cena da ópera lírica no Rio com sucessos no ano de 1844. A presença de Candiani na crônica de Machado de Assis é uma vitrine desse arrebatamento romântico e da atividade lírica na cidade. O curioso é que a crônica em que Machado traz a diva a público é do ano de 1877, distante, portanto, dos anos de auge do Romantismo no Brasil. Vale dizer que o esgotamento da estética romântica acontece durante o decorrer dos anos 70, “quando surgem novas correntes que no decênio seguinte desaguarão no Parnasianismo, enquanto o romance entrará para a nova moda naturalista”. (CANDIDO, 2002, p. 85).

Quando Candiani volta aos palcos cariocas, mais de vinte anos depois de sua estreia no Rio, vivíamos tempos de transição entre as tendências estéticas. Além de um registro de época, a crônica mostra que Candiani preenche as memórias machadianas de uma maneira muito saudosista e romântica, mais que isso, não preenche apenas as memórias do cronista, mas de uma geração. A citação é longa, mas é imprescindível trazer para este texto as próprias palavras

³⁷ Ainda a esse respeito é possível destacar o livro de Catherine Clément (1993), *A ópera ou a derrota das mulheres*.

de Machado de Assis a respeito da interpretação de *Norma* e das saudosas sublimações românticas:

A Candiani não é conhecida da geração presente. Mas os velhos, como eu, ainda se lembram do que ela fez, porque eu fui (me, me adsum) um dos cavalos temporários do carro da *prima-dona*, nas noites da bela *Norma*!

Ó tempos! Ó saudades! Tinha eu vinte anos, um bigode em flor, muito sangue nas veias e um entusiasmo, um entusiasmo capaz de puxar todos os carros, desde o carro do Estado até o carro do sol, - duas metáforas, que envelheceram como eu.

Bom tempo!

A Candiani não cantava, punha o céu na boca, e a boca no mundo. Quando ela suspirava a *Norma* era de pôr a gente fora de si. O público fluminense, que morre por melodia como macaco por banana, estava então nas suas auras líricas. Ouvia a Candiani e perdia a noção da realidade. Qualquer badameco era um Píndaro.

E hoje volta a Candiani, depois de tão largo silêncio, a acordar os ecos daqueles dias. Os velhos como eu irão recordar um pouco da mocidade: a melhor coisa da vida, e talvez a única. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 27).

A ópera *Norma* estreou nos palcos da Europa em 1831 na voz da soprano italiana Giuditta Pasta. O próprio compositor Vincenzo Bellini confessa a respeito da interpretação de Pasta um entusiasmo equivalente às palavras de Machado: “Canta e declama em modo que chega a arrancar lágrimas... Ela também me faz chorar!... E choro na verdade pelas emoções que sinto dentro da alma”. (Apud SETA, 1993, p. 169, *tradução nossa*)³⁸

O musicólogo Fabrizio della Seta, em seu livro *Italia e Francia nell’Ottocento*, explica, talvez, uma das razões desse fascínio pela figura do cantor no século XIX: para ele o espectador do oitocentos não se comovia pela representação das personagens, ele se comovia como se fosse a personagem, queria amar como Norma, assim como os leitores de Goethe e de Byron se sentem todos um pouco Werther ou Manfred (SETA, 1993, p. 169). No que se refere a Bellini, para Fabrizio della Seta, a causa que ofuscaria esta separação do real e do fictício e consequentemente meio para essa transposição da realidade, estaria na beleza da melodia de Bellini, que ele comprova com as palavras do próprio compositor: “[...] O drama para a música deve fazer chorar, horrorizar, morrer cantando (Apud SETA, 1993, p.169, *tradução nossa*). Outras palavras para definir esta alma romântica são do italiano Giorgio De Rienzo que se refere à “*sonno della ragione*”³⁹.

³⁸“Canta e declama in modo da strappare le lagrime... Fa piangere anche me!... E piansi infatti per tante emozione che provai dentro nell’anima”

³⁹ Giorgio De Rienzo faz esta formulação a partir das palavras do pintor espanhol Francisco Goya: “Il sonno della ragione produce mostri” (2006, p.153)

O libreto da ópera *Norma* é baseado na tragédia neoclássica “Norma, ou o Infanticídio”, do poeta francês Alexandre Soumet, porém Bellini e o libretista Felice Romani (1788 – 1865)⁴⁰ não seguem fielmente o texto original. Na ópera, o neoclássico se mistura com o sangue do Romantismo, que Machado parece ter absorvido na escrita da crônica e a melodia flutuante de Bellini faz com que a ópera seja transportada para o terreno do sublime. Alguns críticos citam o fato de Bellini ler os versos em voz alta até jorrar da alma a música perfeita.

Norma é um drama íntimo, entre a sacerdotisa gaulesa Norma, a amiga Adalgisa e o romano Pollione. A ópera narra o envolvimento amoroso entre Norma e Pollione, que se tornam amantes em segredo e têm dois filhos. A ária mais famosa da ópera é “Casta Diva”, uma oração à Lua cantada por Norma e que será mencionada pelo próprio Machado, esta ária é um exemplo da melodia sublime de Bellini sob a forma de prece e por isso cantada como se estivesse fora do chão, sem ar, como uma sublimação. No início da ópera encontramos uma música mais doce e à medida que a peça avança, investe-se de rompantes dramáticos ligados à guerra, porque no enredo de *Norma*, além da esfera privada temos a esfera política, a guerra entre gauleses e romanos. Vale lembrar que a ópera foi escrita em Milão durante a dominação austríaca e justamente em 1831 houve o levante dos *carbonari* contra o governo austríaco.

No desenrolar do enredo, o guerreiro romano cansa-se de Norma e apaixona-se por Adalgisa, uma sacerdotisa mais jovem. Esta por sua vez, vai ao encontro de Norma para confessar-lhe a sua paixão. Norma, pensando no seu próprio pecado, está disposta a perdoá-la, mas se enfurece ao saber que se trata de Pollione. A tragédia quase que acaba tendo o mesmo final de Medeia, mas impedida por Adalgisa e envolvida em uma solidariedade feminina contra Pollione, uma exceção que não se encontra em óperas do período, Norma fortalece o vínculo de amizade entre as duas e com esta atitude se reveste de humanidade. Como guia religiosa e moral de seu povo, ela conhece seu pecado e sabe que o amor por Pollione e os dois filhos com o estrangeiro significava a morte em todos os sentidos, moral e física, mas sobretudo moral levando em consideração as questões religiosas. Decidida a se vingar do ex-amante, Norma convoca os gauleses com o propósito de expulsar os invasores romanos de seu país, ao mesmo tempo propõe clemência a Pollione caso ele desista de Adalgisa. O guerreiro recusa e Norma conta toda sua traição ao pai Oroveso e ao povo gaulês, como punição acaba sendo condenada a morrer na fogueira. Diante de tal ato, considerado por Pollione e pelo povo gaulês tão

⁴⁰ Poeta italiano e estudioso de literatura, a sua fama está ligada aos libretos escritos para Rossini (*Il turco in Italia*, *Bianca e Faliero*), Donizetti (*Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*), e sobretudo para Bellini (*Il pirata*, *La sonnambula*, *Norma*, etc.).

generoso e sublime, o guerreiro romano sobe “à pira para morrer com a mulher que deixou de amar, mas cuja coragem admira, expiando ele também o crime de que foi cúmplice” (COELHO, 2002, p. 283)

Todo esse “saboroso licor de Bellini” era degustado pelo público da cidade do Rio de Janeiro por meio da voz e da interpretação de Candiani. *Norma*, Candiani, Bellini e Itália se tornavam sinônimos naquela época e mais que isso estavam envolvidos no sentimentalismo, no “heroísmo rutilante”⁴¹ e nos arroubos da estética romântica, assim como estava o público da época. Tanto que, aquilo narrado com tanto entusiasmo pelo cronista parece realmente ter acontecido. Attila de Andrade em *A glória de Augusta Candiani* descreve uma espécie de “serenata com as músicas de Bellini”, os improvisados *cavalos-sem-rabo* “[...] desatrelaram a parilha de cavalos e a puxaram durante longo espaço de tempo, através das ruas adormecidas da cidade pedindo-lhe que cantasse algumas árias da mesma *Norma*” acompanhados de um grande cortejo. (ANDRADE, 1973, p. 17)

Se o cronista não foi um dos “cavalos temporários” como afirma, porque tinha apenas cinco anos em 1844, essas noites de arte e beleza estiveram presentes em seu imaginário e podem ter se repetido, aproximando-se ainda mais de sua memória. Para Wanderley Pinho (1949), no livro, *Salões e damas do Segundo Reinado*, os espetáculos de Candiani no Rio de Janeiro perduraram até provavelmente 1859.

Carlotta Augusta Angeolina Candiani chegou ao Brasil em dezembro de 1843, aos 23 anos, como nos mostra o verbete do *Dicionário mulheres do Brasil*, e estreou no Teatro Imperial São Pedro de Alcântara no dia 17 de janeiro de 1844 interpretando justamente a ópera *Norma* de Vincenzo Bellini. De acordo com Attila de Andrade, Candiani nasceu em Milão, capital da música e da cena lírica, mas não se projetou como artista em sua cidade natal. Chegou ao Rio sem qualquer contrato ou alguma promessa para cantar, “fazendo parte de um grupo de oito cantores líricos italianos, que percorriam o Novo Mundo à procura de melhor fortuna, e cujo chefe era simples capitão de um bergantim sardo, arvorado em empresário teatral” (ANDRADE, 1973, p. 15). A cantora nunca mais voltou à Itália e o que mais chama atenção na sua história é o fato dela ser totalmente desconhecida em seu país de origem e no Brasil daquela época ser um símbolo italiano. Silverio Corvisieri comenta que depois da sua inesquecível interpretação de “Casta Diva”, dizer Candiani no Brasil, significava dizer ópera lírica italiana e vice-versa” (2013, p. 12).

⁴¹ Termo utilizado por Antonio Candido em *O Romantismo no Brasil*

Candiani foi musa inspiradora de muitos escritores da época e para Machado de Assis não foi diferente, sua voz seduziu e marcou a literatura do oitocentos e os assobios da *Norma* de Bellini foi música comum aos ouvidos sedentos por ópera daquele momento. Muniz Barreto dedica à cantora lírica italiana os seguintes versos: “O coração que definha, /Reanimas prazenteira, /na voz clara, feiticeira, com que meiga nos prendeste.” Já no soneto de Maciel Monteiro, 2º Barão de Itamaracá, o eu lírico perguntava-se de onde viria este poder divino e sublime que provocava este feitiço: “Em que fonte de encanto e de doçura, / Bebeste, ó Candiani, a voz divina?” A soprano foi amada por uma cidade inteira e pela leitura desses dois fragmentos e da crônica machadiana, ainda hoje é possível sentir seu fascínio em cada palavra desses tempos românticos. (Apud. ANDRADE, 1973)

A crônica de Machado de Assis em 1877, transcrita acima, reafirma o nome de Candiani atrelado à efervescência lírica italiana daqueles anos, assim como o comportamento do público diante da ópera e dos cantores, talvez porque a musa italiana dê ao cronista o calor da escrita daquele tempo com um texto cheio do lirismo *açucarado* dos românticos.

Embora estejamos assistindo ao esgotamento da estética romântica do decorrer dos anos 70, como já foi dito, não podemos esquecer que estávamos em período de transição, vale lembrar que qualquer tendência estética não surge ou acaba da noite para o dia, é resultado de elaboração complexa e gradativa, tanto que nas suas crônicas para a *Ilustração Brasileira*, Machado enfatiza essa fase transitória e traz o Romantismo como assunto paralelo.

Além de Candiani, outra notícia que reascende as auroras românticas do cronista é a guerra entre a Rússia e a Turquia que os jornais vinham tratando como “A questão do Oriente”. Na crônica para o dia 15 de maio de 1877, o cronista transpõe a guerra para falar em poesia: “Meditem os poetas e vejam se lhes convém ficar impassíveis diante da guerra [...] meditem; vejam se lhes convém que Istambul caia na mão do russo!” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 350). A partir desse comentário começam suas súplicas:

Istambul! A odalisca do Bósforo! Bósforo! A rima natural de fósforo! Natural e talvez única!

Alá! Morrer como um fósforo
Que ascendeu vago taful,
A odalisca do Bósforo
A namorada de Istambul!

Não é possível que os poetas se deixem ficar tranquilos ante a possibilidade de um desastre dessa ordem; e por isso proponho um dos seguintes três meios para evitá-lo” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 350)

Um desses meios, ou melhor, o primeiro, consistia em uma representação de todos os poetas do universo ao imperador de todas as Rússias, “pedindo-lhe em nome da arte romântica que, ao menos, deixe intacta Constantinopla”. (Ibid.)

Lemos nas entrelinhas dessa crônica *Les Orientales* de Victor Hugo, uma coletânea de poemas publicada em 1829 e inspirada na Guerra de Independência da Grécia, na qual os poemas retratam cenas do leste europeu. O diálogo com o poeta francês também tem o propósito de ironizar aquelas novas tendências estéticas que estavam circulando no Brasil, porque a própria coletânea *Les Orientales* de Hugo foi acusada de “materialista”, “descritiva”, sem preocupações filosóficas, políticas, religiosas ou morais, como eram as produções literárias na França na época em que o poeta publica estes poemas. (CALLIPO, 2011). A crônica continua e essa constatação fica mais evidente: “Verdade é que Istambul está hoje substituída pela sociologia, e os poetas, que há quarenta anos cantavam as turcas, hoje estenderam as vistas mais além e rimam sapos com farrapos nas barbas do infinito; o infinito, que é sujeito mais paciente deste e do outro mundo”. (Ibid.)

Se avançarmos um pouco no tempo, já em outra coluna, na crônica do dia 7 de julho de 1878, talvez, pudéssemos dizer que a palavra ‘infinito’ caminha ao lado da crítica que Machado fará a Baudelaire, estritamente ligada às novas modas literárias:

[...] todo o movimento literário do mundo está contido nos nossos livros; daí resulta a forte persuasão em que se acham de que o realismo triunfa no universo inteiro; e que toda a gente jura por Zola e Baudelaire. Este último nome é um dos feitiços da nova e nossa igreja; e entretanto, sem desconhecer o belo talento do poeta, ninguém em França o colocou ao pé dos grandes poetas; e toda a gente continua deliciar-se nas estrofes de Musset, e a preferir *L'Espoir em Dieu*, à Charogne. Caprichos de gente velha. (ASSIS, 2008b, p. 144)

Sílvia Maria de Azevedo em seu livro, *O Brasil em imagens: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*, traz à luz uma crítica literária do livro *Estrelas Errantes* de Luís Quirino dos Santos feita por Machado de Assis no ano de 1876, na qual o crítico sai em defesa de um certo lirismo da “poesia pessoal”. Para Azevedo, a reação de Machado de Assis contra uma possível morte da “poesia pessoal” tinha por objetivo “criticar aqueles poetas e críticos que insurgindo contra o romantismo, inauguraram a poesia filosófico-científica, em suas variações, a poesia realista e a chamada poesia socialista” (AZEVEDO, 2010, p. 278).

As palavras de Azevedo poderiam servir para explicar o último fragmento da crônica de 15 de maio de 1877. Essas novas tendências estéticas, como sabemos, dizem respeito àquele “bando de ideias novas” para dizer como Sílvio Romero, que por esta época “esvoaçou” sobre o Brasil: “Positivismo, evolucionismo, darwinismo, crítica religiosa, naturalismo, cientificismo

na poesia e no romance [...]” (ROMERO, 1926, p. XXIII-XXIV), mas que parece ter tomado rumos não tão claros em terras brasileiras, pois como bem pontuou Roberto Schwarz (1992), em *Ao vencedor as batatas*, no Brasil, as ideias estavam fora do lugar.

Se formos mais adiante no tempo e lermos “A nova geração” de 1879, percebemos que Machado com estas posturas não está defendendo o Romantismo, muito pelo contrário, o escritor reconhece que a estética literária teve as suas horas de cansaço, de sonolência, “até que sobreveio a tarde e negrejou a noite” (ASSIS, 2013, p. 489). Entretanto não deixa de criticar o fato dos poetas da “nova geração” se aborrecerem demasiadamente com o passado e não reconhecerem “a filiação dos tempos”, datando de si mesmos a “aurora humana”: “Mas não há só inadvertência naquele desdém dos moços; vejo aí também um pouco de ingratidão. A alguns deles, se a musa nova que os amamenta, foi aquela moribunda que os gerou; e até os há que ainda cheiram puro leite romântico” (ASSIS, 2013, p. 490). Aponta, além disso, alguns defeitos da poesia da escola nova e destila sua crítica à estética realista: “se a exata cópia das coisas fosse o fim da arte, o melhor romance ou o melhor drama seria a reprodução taquigráfica de um processo judiciário” (ASSIS, 2013, p. 495)

Percebemos que os vestígios de Romantismo na escrita machadiana serviriam para criticar as novas modas literárias quando faziam parte desse período de transição entre Romantismo e Realismo. Machado não é o único a trazer marcas românticas para a Revista *Ilustração Brasileira*, reforçando essas fases transitórias. Sílvia Maria de Azevedo ainda destaca as palavras de Lúcia Miguel Pereira sobre a permanência de “ecos românticos” em meio às “veleidades realistas” na poesia praticada pelos colaboradores da *Ilustração Brasileira*. Além disso, faz referência à publicação de *Os segredos da noite* de Augusto Emílio Zaluar (1826-1882) como outro ponto desses “ecos românticos”. O romance foi publicado na estreia da *Ilustração Brasileira* e possui muitos “clichês românticos” trabalhados em chave realista. (AZEVEDO, 2010, p. 132).

Em 1 setembro de 1877, Machado volta ao assunto da guerra entre Rússia e Turquia e outra vez traz suas marcações românticas:

Constantinopla nas mãos dos russos pode ser muito agradável ao leitor, que não é russo nem turco, mas a mim é extremamente desagradável. Constantinopla, desde que deixar de ser mulçumana, é uma cidade vulgar; e eu tenho minhas cócegas de ir ver Constantinopla e quisera vê-la mulçumana. No dia em que lhe puserem de guarda um cossaco, adeus poesia! Lá se vai metade das Orientais de Victor Hugo (ASSIS, 2011, p. 159)

Na crônica de Machado de Assis, as óperas e os compositores românticos italianos permanecem em meio às novas modas literárias que chegavam também da Europa, assim como

acontecia em outras colunas da revista. Ao mesmo tempo em que se comentava o fim do Romantismo, anunciava-se o sucesso do *Trovador*, como aconteceu na crônica mencionada acima. Não queremos dizer com isso que era incongruente óperas românticas serem representadas em outras épocas, mas sim reforçar que o Romantismo será importante para pensar na presença da ópera italiana em todas as crônicas do escritor, parece que Machado sempre estará com os olhos voltados ao Romantismo quando se trata de Itália, ou com um eco dos tempos românticos, porque se depois da publicação de *Ilustração Brasileira* ficaremos cada vez mais distante dos românticos, o mesmo não vai acontecer com a ópera italiana nas crônicas de Machado de Assis, por este motivo é fundamental trazer à luz esse período de transição que compreende a escrita de suas crônicas para a *Ilustração Brasileira* e os tempos de ouro da tendência romântica no Brasil, que acompanhadas dos suspiros provocados pela Candiani, do comportamento do público diante da figura dessas divas, da chegada da temporada lírica, colocavam a Itália ainda mais próxima dos românticos, sobretudo o entusiasmo do público, que com o passar no tempo vai se modificando e perdendo esse fervor romântico diante das representações de ópera, ao mesmo tempo em que na memória machadiana ganha um espaço ainda maior, como veremos mais adiante nas crônicas para a “Semana”.

Voltando à Augusta Candiani da crônica reportada acima, percebemos que o movimento do cantor dentro do texto machadiano ganha outro tom, se comparado com as crônicas apresentadas no capítulo anterior. A começar pela linguagem, já discutida aqui, percebemos que Machado traz Candiani para seu texto não com o propósito de fazer crítica musical. Analisando o movimento do cantor-viajante dentro da crônica, podemos dizer que a começar pelo ano de 1876 ele passa a vaguejar pelo texto machadiano, sai da crítica de ópera clássica e emaranha-se na diversidade dos assuntos da crônica. Além disso, percebemos que a própria ópera, enquanto enredo ou texto com suas árias, por exemplo, deixa também o espaço da crítica e penetra em outros assuntos, partindo sempre da assimilação crítica do escritor. A partir disso, não podemos olhar para a presença da ópera e dos compositores italianos na crônica de Machado de Assis sem pensar na chegada desse viajante-cantor ao Rio. Se encontramos árias de óperas como citação nas crônicas, se Machado inventa uma ópera no seu espaço do periódico, se é um apaixonado por Verdi, se entrelaça o enredo da *Aida* à Revolução do Rio Grande do Sul, certamente o mediador-cantor foi em grande parte responsável para que o melodrama italiano saísse dos palcos europeus e se transpusesse no texto da crônica, assim como o cantor-viajante chega ao Rio de Janeiro.

Todos esses mediadores culturais transportavam até o Brasil um fragmento de Itália em deslocamento. É bem verdade, como já dissemos aqui, que Machado fala de uma Itália

perambulante, uma Itália que chega até ele por meio de andanças itálicas dos mais variados tipos, de mediadores culturais, portanto, é uma cultura que, ao sair de seu país de origem, naturalmente já não é a mesma, fragmenta-se, transforma-se, inventa-se, e mais que isso, absorve-se daquilo que lhe é alheio. Neste capítulo, ao contrário do anterior, acompanharemos apenas as andanças-líricas, os mediadores culturais ligados ao melodrama italiano, a fim de compreender mais de perto o efeito dessas idas e vindas desses mediadores-artistas na crônica e na Itália de Machado de Assis. Vale dizer que, depois daqueles anos saudosos da ópera italiana mencionados pelo cronista, a cidade fluminense continuou recebendo companhias líricas, mas nada que se compare a tal efervescência melodramática, talvez, o ano de 1876 sinalize algo parecido, para falar com Machado de Assis, não haveria meio de dar “os bons-dias, pegar uma letra ou pedir uma fatia de presunto, sem ser por música” naquele ano. Para ele a “vida fluminense vai ser uma partitura, a imprensa uma orquestra, a maçonaria um coro de punhais. Amanhã almoçaremos em *lá* menor; calçaremos as botas em três por quatro, e as ruas a três por dois” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de setembro de 1876, p. 94). A causa desse fervor estaria na chegada da famosa companhia do empresário italiano Angelo Ferrari, que fez alvorecer pela segunda vez aquelas “auroras líricas” de grande proporção na cidade. Analisaremos a chegada de Angelo Ferrari mais adiante.

Já que estamos tratando de deslocamento, é imprescindível refletir sobre o fato de que um viajante não parte sem seus objetos, seus pertences, sua língua, sua moda, sua história, suas ideias, seu país. Sendo ele um cantor de ópera, viaja com seus libretos, suas óperas, seus compositores e sua voz/canto. Quando pensamos na movimentação humana devemos ter em mente que além da sua bagagem, estamos diante da possibilidade de diálogos e construções.

Do ponto de vista da transferência, podemos dizer que ela se concentra sobre a consideração de uma alteridade, de uma recepção em diferentes espaços em diversos domínios, e de um movimento em direção à negociação, à adesão, garantindo sempre a diferença, como aponta Jerusa Pires Ferreira (2012, p. 77) a partir do conceito de transferência cultural.

Augusta Candiani representa uma dessas histórias. O fato de a soprano não ter retornado à Itália e tão pouco ser reconhecida em seu país de origem, e por outro lado, no Brasil, estar totalmente ligada à imagem italiana, revela parte de uma Itália machadiana mais próxima ao lado de cá do atlântico e cheia de imagens próprias, de suas substituições e invenções. Seria Candiani parte de uma Itália inventada do Brasil?

Assim como Teresa Cristina, esses cantores, sendo a maioria mulheres, parecem ficar escondidos nas páginas sombrias da história. Ainda que a dificuldade em encontrar dados seja abissal faz-se necessário trazê-los à luz porque se não fosse pela maciça presença no Rio desses

artistas, outra seria a Itália machadiana. É importante refletir e trazer para este trabalho esses artistas, sobretudo, porque são histórias diferentes de idas e vindas, de passagens ou de permanência, mas todas contribuíram para a formação da imagem italiana de Machado de Assis.

Nesse sentido, destaca-se, portanto, Fanny Rubini Scalisi, casada com Carlo Scalisi, um famoso diretor de orquestra italiano. O casal estampou com altíssima frequência as páginas dos jornais italianos por volta de 1880, ficando conhecidos como *i coniugi Scalisi*. O jornal *Asmodeo: Monitor Artistico-Tetrale* do dia 28 de dezembro de 1879 falava a respeito da volta triunfante do casal aos palcos do teatro S. Carlos de Nápoles depois de seis anos fazendo sucesso em Madri, Barcelona e nos teatros da América.

Fanny é envolvida no texto da crônica de Machado de Assis do dia 1 de setembro de 1876 devido ao sucesso obtido em Buenos Aires graças ao qual, de acordo com Machado, “o entusiasmo público tocou as raías da loucura”. Pela crônica ficamos sabendo que Rubini, como é mencionada pelo cronista, estava a caminho do Brasil. Para o escritor, a soprano conquistou os ouvidos dos nossos vizinhos por munir-se de uma voz argentina desde que estava contratada para se apresentar em Buenos Aires: “maneira de adular o sentimento nacional. Os argentinos desde que souberam que a senhora trazia uma patrícia deles na garganta desataram a rasgar as luvas, e tocaram as raías do delírio” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de setembro de 1876, p. 71). O cronista ainda diz estar convencido que se a soprano cantou algumas noites em Montevideú, levou ali um perfil oriental e sugere que para o Brasil não lhe ficariam mal olhos verdes e um riso amarelo. Observe-se que, outra vez, assim como fez com Franceschina Tabbacchi, ressalta o elemento nacional ao lado do elemento estrangeiro. Encontramos nas páginas de Vincenzo Cernicchiaro um relato das impressões deixadas pela apresentação de Rubini junto ao público carioca e conseqüentemente aquilo que estava sendo a Companhia Ferrari com a qual a prima-dona se apresentava: “[...] Chuvas de flores caíram sobre os artistas [...]. Quando Rubini apareceu, o estrondo de aplausos misturado às aclamações entusiásticas parecia balançar as paredes do teatro” (CERNICCHIARO, 1926, p. 240, *tradução nossa*)⁴²

2.2. De “Histórias de quinze dias” para “Notas Semanais”

⁴²: “[...] pioggia di fiori caddero sugli artisti [...] Al suo apparire, (Rubini) uno scroscio di battimani misto ad acclamazioni entusiastiche sembrò scuotere le pareti del teatro.”

Ao mesmo tempo em que a melodia sublime da *Norma* de Bellini ecoava na memória de uma juventude pela volta de Candiani, a ópera *Aida* de Giuseppe Verdi estreava nos palcos do Rio e conseqüentemente na crônica machadiana. *Aida* era uma composição então mais recente de Verdi, foi representada pela primeira vez em 1871, portanto distante das óperas compostas no período do *Risorgimento*, que davam preferências a temas “que se associassem ao drama de sua pátria dividida e oprimida” (COELHO, 2002, p. 346), como *Nabucco* (1842), *Lombardi* (1843), *Macbeth* (1847), *Giovanna d’Arco* (1845), *Attila* (1846) e *La Battaglia di Legnano* (1849)⁴³.

Lauro Machado Coelho deixa bem claro que em *Aida*, não decresceu a paixão verdiana pelas questões políticas; muito pelo contrário, tanto que sua preocupação com a liberdade dos povos oprimidos era o tema central da ópera, apenas “a importância relativa concedida ao tema que será outra, “porque não estamos mais na fase pré-unificação, em que ele era muito mais mobilizado pela necessidade de se engajar na causa do *Risorgimento*”. Na comparação que Coelho faz entre *Nabucco* e *Aida* ele afirma que as duas óperas associam o tema político aos problemas do relacionamento humano, mas em *Nabucco*, a massa é a personagem principal, as figuras públicas estão em primeiro plano e as relações humanas são relativamente acessórias. Já na ópera *Aida*, “o elemento político existe mas é subsidiário e, de certa forma, reflete, no plano coletivo, as tensões centrais do primeiro plano, que repousam no choque entre as emoções dos indivíduos”. (COELHO, 2002, p. 345)

Os críticos da obra verdiana consideram esse tipo de comportamento dado ao indivíduo como a fase da maturidade do compositor italiano devido ao seu crescente interesse pelo drama humano, por este motivo que entre Vincenzo Bellini e Giuseppe Verdi, encontramos também a passagem da melodia sublime para a força humanística de Verdi. Depois das óperas em torno do período de 1842-1849 carregadas de um ideal político engajado nacional, nas óperas *Rigoletto* (1851), *Trovatore* (1853) e *Traviata* (1853) e mais tarde em *Aida* (1871), Verdi carrega na tinta psicológica e humana dos personagens, fato que o faz aproximar-se da própria proposta machadiana:

A reconquista da humanidade, esse senso de fraternidade das criaturas, essa cor de sangue e de lágrimas, vontade de vencer o impulso louco das paixões que tendem a nos desnaturalizar, a fazer de nós monstros paranoicos, é o

⁴³ “[...] o cativo hebreu na Babilônia (*Nabucco*); a gloriosa participação lombarda nas Cruzadas (*I Lombardi*), como mensagem de que seria possível, na atualidade, recuperar a grandeza que se teve no passado; o combate contra a tirania do usurpador em *Macbeth*, e contra o invasor espanhol na *Alzira*; a luta de Joana d’Arc contra a ocupação inglesa de seu país (*Giovanna d’Arco*); a resistência romana à invasão hunica (*Attila*); o episódio heroico da derrota do imperador alemão Frederico Barbarroxa pelos italianos (*La Battaglia di Legnano*).” (COELHO, 2002, p.346)

crisma da grande arte de Verdi [...] E em si mesma, esta fórmula, toda imanência, a “terrestrità” da arte de Verdi, que nasce do homem, realiza-se no homem e acaba totalmente no homem. (MILA, 1963, p. 273, *tradução nossa*)⁴⁴

Todas essas questões ficam mais evidentes conforme os anos passam para Giuseppe Verdi. Com relação ao Romantismo, podemos dizer que em Bellini e Donizetti encontramos a exaltação, “o tom apaixonado, o entusiasmo típico do espírito romântico”, basicamente centrado na paixão amorosa; já em Verdi, os sentimentos se dão num registo mais energético, “mais conflituoso e, principalmente, com um grau muito elevado de compromisso moral – o que é bem típico do espírito de reforma de que está imbuída a personagem romântica, sempre engajada com a ideia de que o mundo em que se vive é insatisfeito e é necessário mudá-lo”. (COELHO, 2002, p. 351). Pode-se dizer que o Romantismo de Verdi da maturidade é uma estética em transição, aproximando cada vez mais do Verismo.

Machado foi um amante da ópera Verdiana, isso fica mais claro nas crônicas para a coluna “A Semana” em que entraremos em contato com o Verdi dos anos 90 do século XIX e pela memória de Machado retornaremos ao Verdi romântico do *Trovador*.

Aida cai no agrado do público e será mencionada nas crônicas até 1878. Anos antes, em 1876, no dia 15 de outubro a crônica machadiana traz uma espécie de linguagem de relatos bélicos, tanto que a alusão de destaque é o verso tão caro a Homero quando o poeta marcava a passagem do dia e de que Machado se apropriou de diversas maneiras em muitas crônicas, aquele em que o amanhecer é a imagem da “aurora com seus dedos róseos abrindo as portas do dia”. A narração da guerra na *Iliada* faz com que o cronista em algumas vezes que o assunto estiver ligado a conflitos evoque esses versos homéricos⁴⁵; nesta crônica, o possível conflito era no Rio Grande do Sul.⁴⁶ A narração continua e o leitor tem a sensação de que, por meio do paralelismo de ideias, o conflito arrebente, mas este paralelismo é quebrado bruscamente pelo cronista ao trazer para o seu texto a *Aida* de Giuseppe Verdi. Vejamos como isto acontece:

Nisto, ouvem-se as primeiras notas da *Aida*; reboiço e silêncio. A invasão substitui a revolução; trata-se de um duelo entre a Etiópia e o Egito, assunto

⁴⁴ “La riconquista dell’umanità, questo senso do fraternità delle creature, questo colore di sangue e di pianto, verità di guadagnarsi contro l’impeto folle delle passione che tendono a snaturarci, a far di noi dei mostruosi monomani, è il crisma della grande arte verdiana [...] Ed a in sé, questa formula, tutta l’immanenza, la “terrestrità” (Bomtempelli) della arte verdiana, che nasce dall’uomo, opera sull’uomo, e si esaurisce totalmente nell’uomo.”

⁴⁵ Dissertação de Mestrado intitulada *As musas clássicas ao rés-do-chão: as epopeias de Homero e Virgílio em "A Semana" de Machado de Assis (1892 a 1897)*

⁴⁶ Por aquela semana choviam notícias nos jornais sobre problemas políticos no Rio Grande do Sul, causados pelo assassinato do coronel Feliciano Pinheiro. Cf. Notas de Leonardo Affonso de Miranda Pereira na organização da série “História de Quinze dias” publicadas pela editora da Unicamp.

de uma realidade espantosa, não tanto pelos etíopes, como pelo boi que ali figura, e parece uma delicada alusão à questão de que se tratou ultimamente nos jornais.

Tanto bastou para esquecer a revolução. Mas se alguém se lembrou dela, nessa noite, esqueceu-a de todo quando rompeu à ovação à beneficiada e começaram a chover ramalhetes, brilhantes e versos, que são sinônimos. A sra. Wiziack pode gabar-se de que leva daqui os nossos mais abundantes produtos. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de outubro de 1876, p. 123)

O caminho que a crônica vinha fazendo até então era narrar esse possível princípio de revolução, tanto que quando o escritor começa seu parágrafo com “Nisto, ouvem-se [...]”, a expectativa é a de que as próximas palavras estejam relacionadas a bombas, tiros, ou granadas, mas esta expectativa é quebrada pelas notas da *Aida*. Da mesma maneira que acontece na crônica, a apresentação de *Aida* no Rio rompe com os assuntos relacionados ao conflito: “invasão substitui a revolução”. Não é por acaso que Machado traz para seu texto essa analogia com a ópera de Verdi. Além de estar em cartaz naquele dia, *Aida* conta também a história de uma guerra, que o escritor deixa claro na crônica, um conflito entre Egito e Etiópia. Quando Machado usa a palavra invasão, ele está se referindo à trama da ópera, a invasão do Egito pelo exército etíope.

O assunto é de uma realidade espantosa porque entre os anos de 1874 e 1876 aconteceu realmente a guerra etíope-egípcia, a diferença entre a ópera e a realidade acabou sendo os vencedores do conflito. *Aida* conta a glória do povo egípcio justamente porque fora encomendada pelo quediva do Egito para a inauguração do Canal de Suez em 1869, porém por conta da guerra Franco-Prussiana, a ópera estreou no Cairo somente em 1871.

Repare-se que a ópera vem acompanhada da prima-doma Emma Wiziack⁴⁷ (1843, Croácia- 1905, Nova Iorque), ou seja, é a performance do cantor que silencia o reboliço dos comentários a respeito da Revolução. A *Gazeta de Notícias* do dia 11 de outubro de 1876 trazia na primeira página palavras de honra à soprano:

⁴⁷ Encontramos Wizjak ou Wiziak nos jornais e bibliotecas na Itália.

EMMA WIZIAK

E' hoje noite da festa artistica d'esta distincta cantora com a opera *Aïda* de Verdi.

Não carece de recommendação este beneficio, pois que não são poucos os infelizes que não conseguiram um logar por modesto que fosse, para assistir a esta festa.

Emma Wisiek é uma cantora de reputação feita e os seus triumphos entre nós são apenas o ócio dos que têm alcançado na maior parte dos theatros do mundo d'este o anno de 1868; em que estreou no theatro de Milão com a opera *Jone* de Petrella.

O seu repertorio immenso, por isso que Emma Wisiek canta a *Jone*, o *Fausto*, *Romeu e Julieta*, *Salvator Rosa*, *Lucia*, *Rigoletto*, *Huguenotes*, *Baile de mascarar*, *Martha*, *D. Carlos*, *Guorany*, *Trovador*, *Africana*, *Favorita*, *Hebrea*, *Força do destino*, *Martyres*. *D. Juan*, *Aïda* e muitas outras, escreveu o maestro Petrella, expressamente para esta distincta cantora as operas *Manfredo* e *Promessi Sposi*.

O publico de Veneza, Bucarest, Treviso, de Tarim, Roma, Olessa, Varsovia, Cairo, Moskow, Madrid, Milão, Buenos Ayres e Rio de Janeiro têm feito inteira justiça ao incontestavel talento de Emma Wisiek.

Em Moskow, n'uma companhia que contava 11 primas-donas, Wisiek cantou 11 das 24 operas da estacão lyrica, figurando em 56 representações das 110 que se deram n'essa época.

Entre nós Emma Wisiek conta os triumphos pelas noites em que tem cantado, mostrando assim que nós, como os povos mais cultos do mundo, sabemos dar o devido apreço ao artista que merece este nome.

A redacção da *Gazeta*, que não é a ultima a inclinar-se perante o notavel talento de Emma Wisiek, junta os seus applausos aos do publico, fazendo votos para que esta distincta cantora aguarde da noite da sua festa tão grata recordação como do seu talento conservarão sempre os fluminenses.

Figura 11: Notícia sobre Emma Wiziak (*Gazeta de Notícias*, 11 de outubro de 1876, p. 1)



Figura 12: Litografia de Emma Wiziak (*Gallica*)

Emma é mais uma personagem dessa imagem do melodrama italiano no Rio por uma cantora que não tinha origem italiana. Mesmo assim, a soprano fez fama no país e seu nome está estampado nos jornais e nas bibliotecas na Itália ao lado de grandes nomes e grandes produções do melodrama italiano, como tantos outros cantores não italianos, lembrando que a dominação estrangeira na Itália, como apontado no capítulo anterior, deixa essa questão muito mais complexa. Em todo caso, é válido pensar que nesta crônica temos Giuseppe Verdi e Emma Wiziak, dois grandes nomes no panorama da época, mas que trabalham para o mesmo fim, a música italiana. Talvez pudéssemos ir mais além e dizer que na realidade seria o canto italiano o silenciador da Revolução. É este mesmo canto que faz com que o cronista, diante dos acontecimentos do dia, invente uma ópera. Na crônica do dia 1 de outubro de 1876, depois de tecer elogios a Carlos Gomes, muda de assunto e envolvido pela leitura de uma notícia no jornal da Bahia sobre uma mulher que se dizia santa, começa a contar a história de uma velha

milagrosa: “não me lembro em que província apareceu uma velha milagrosa. Curava doenças incuráveis com ervas misteriosas”. Imediatamente no texto, diz que esta história “com alguns coros e um tenor dá meio ato de uma ópera de Meyerbeer” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 103). Embora a referência seja a um compositor alemão, veja-se como ele finaliza o assunto:

Só a entrada da velha, que deve ter por força queixo comprido, visto que as velhas fantásticas não usam queixo curto, só a entrada era de arrepiar as carnes e enlevar os espíritos:

*Io sono una gran medica
Dottora encyclopedica.* (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 103)

As óperas *Huguenotes* e *A africana* de Meyerbeer vinham ocupando os palcos fluminenses no repertório da Companhia de Angelo Ferrari. Giacomo Meyerbeer embora tivesse origem alemã, dominou a cena lírica parisiense, os dois libretos das óperas mencionadas acima são do dramaturgo francês Eugène Scribe, mas quando Machado inventa uma ópera a partir de uma referência francesa, faz isso no idioma italiano. Vale acrescentar que Meyerbeer também passou um tempo na Itália e algumas de suas óperas tem o libreto de italiano Gaetano Rossi, o que não é o caso dessas duas composições.

A Itália dominava o cenário lírico, a maioria das apresentações de ópera era em italiano. Além disso, o percurso que estamos fazendo nesta pesquisa mostra que Machado deu provas de que Itália e ópera tinham relações muito intrínsecas.

Algumas crônicas destacam isso inclusive pelo humor. No primeiro capítulo mencionamos o pássaro-cantor quando o cronista se refere à imigração italiana, falamos também do italiano que subiu na estátua de Pedro I e não se fazia entender devido ao fato do carioca só compreender italiano por música. A crônica do dia 26 de julho de 1885 também vai ao encontro dessas considerações:

Nem todos terão treze mil-réis para dar por uma cadeira do Teatro Lírico. Eu tenho cinco; faltam-me oito. Podia ir ao Teatro de S. Pedro onde a cadeira custa menos; mas eu só entendo italiano cantado, e a Duse-Checchi não canta. Fui lá algumas vezes levado pelo que ouvia dizer dela e da companhia; fui, gostei muito do diabo da mulher, fingi que rasgava as luvas de entusiasmo, para dar a entender que sabia daquilo; nos lugares engraçados ria que me escangalhava, muito mais do que se fosse em português; mas, repito, italiano por música. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 2)

O melodrama italiano vai entrando na crônica e se misturando aos assuntos do dia da mesma maneira que a ópera acabava ocupando o espaço do Rio de Janeiro. As Companhias Líricas italianas traziam fragmentos de uma Itália em deslocamento que ocupava a cidade de

uma maneira muito intensa e por isso mesmo se emaranhava nas teias da vivência urbana, até porque a ópera é uma vivência, senão urbana, humana e as óperas de Verdi reforçam isso. Acontece que todo esse arcabouço histórico, social e humano é emitido por meio do canto, logo, o enredo das óperas dissolve-se no texto machadiano porque a música italiana era emitida pela voz da grande presença dos cantores no Rio de Janeiro fazendo ecos por toda a cidade. Pode-se dizer que o canto italiano na crônica é um eco da voz desses artistas nos palcos e nas ruas do Rio de Janeiro e quando o cronista se distancia, dentro de seu texto, da crítica musical e traz a ópera para destaque da crônica entre os assuntos mais diversos, isso fica ainda mais evidente.

O ano de 1876 foi intenso na vida desses artistas no Rio. Se Candiani não era conhecida na Itália, além de Emma Wiziak e Fanny Rubini, Luigi Bolis – que esteve no Rio e na crônica de Machado neste ano – também estampou os jornais italianos com seus sucessos. O tenor roubou a cena lírica italiana entre os anos de 1873 e 1874 justamente com *Aida* de Giuseppe Verdi no teatro Scala de Milão. O jornal *Monitor Amministrativo dei Teatri* do dia 10 de janeiro de 1874 destaca um elenco de notícias dos principais jornais italianos sobre a representação de Bolis na ópera de Verdi.⁴⁸

Além disso, outra publicação de duas páginas no *Corriere della Sera* já no século XX atesta seu reconhecimento, contando a história e o prestígio de Luigi Bolis no século XIX. O texto nos conta que os jornais da época o chamavam de “il principe dei tenori”. Diversas são as histórias desses artistas que chegam ao Brasil, alguns com fama, outros começam a fazer sucesso depois das temporadas aqui na América, como é o caso de Rubini, por exemplo. Na crônica machadiana, Luigi Bolis aparece como desejo de continuidade da propagação de sua voz aos ouvidos sedentos pelo canto lírico daquela época. O previsto era que Luigi Bolis partisse do Rio naquela semana, mas devido ao tamanho sucesso do tenor, o empresário Angelo Ferrari consegue fazer que ele fique até o final da temporada lírica. Para Machado, a partida precoce de Bolis significava a morte da cidade fluminense e a permanência do tenor simbolizou a retomada de fôlego da cidade moribunda: “O Rio de Janeiro teve um respiro, e vai consagrar os dias de vida que ganhou com ele em beber pelo ouvido algumas das cousas mais belas que tem saído do cérebro de alguns criadores. Bolis não embarca.” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de outubro de 1877, p. 126)

Por outro lado, além das bem-aventuranças do público, Machado não deixa de enfatizar o benefício dos cambistas: “Vamos ter mais uns quinze dias de gozo, de bem-aventuranças para

⁴⁸ O jornal *Il Pungolo* comentava o seguinte: “Il tenore Bolis ha voce gradevolissima, espressiva, vibrata, calda, colorita; fraseggia con larghezza e con sentimento – talvolta con passione”

todos, público e cambista, principalmente cambistas” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 15 de outubro de 1877, p. 126)

Os assuntos relacionados às companhias líricas também terão seus dias inglórios. Embora enobreça Luigi Bolis, não deixa de fazer suas críticas, neste caso com relação ao abusivo preço dos bilhetes. Também em relação a este assunto, a cantora italiana Antonietta Fricci Baraldi⁴⁹ não é evocada pela sua apresentação, mas pelo preço que o empresário vinha cobrando.

⁴⁹ Antonietta Fricci Baraldi (Viena, 1839 - ?), por volta de 1868, antes de sua chegada ao Brasil, a cantora ocupava grande destaque nos jornais italianos: “La Fricci é uma cantate única nell’epoca presente. Il suo gênio è immensurabile, perchè Dessa crea, eseguisce ed abbellisce perfino il bello. Nelle fasi degli umani sentimenti la Fricci è sempre inalterabile a seconda di quel che deve esprimere. Nell’azione é sempre eloquente quanto può essere la stessa parola...e che piu?” (*Nuovo Trovatore*, 1868).

LUIGI BOLIS



I disen, dicono, che arriva il tenore.

— *E lui come si chiama?*

— *Al s'ciama Bolis.*

— *Bolis!? Al bullerem (lo bolleremo).*

Bolis era lì, nella barberia, con le gotte insaponate, affondato in una ciscranna, col viso e con l'anima sospesi a un filo di rasoio. Il garzone tirava via, fra le chiacchiere, a dare il contropelo. Bolis, per un pelo non svenne. Tremava. Appena poté risorgere dalla ciscranna, pagò e scappò. A casa tutte le cose sparse ripiombarono, alla rinfusa, nel baule. Quando il baule stava per chiudersi, capitò l'impresario del Comunale.

— *Che fai?*

— *Scappo.*

— *Eh!?*

Bolis stese le braccia, furioso, e gridò, a pugni chiusi: — Non hai vergogna a far venire un povero giovane in un macello? A Ferrara non mi ci pigliano. Hanno protestato il Liverani. Me non mi protestano. Addio.

Ce ne volle, del buono e del bello; ma riuscirono a fermarlo. Riuscirono anche a metterlo di buon umore, a farlo mangiare di gusto e a portarlo in palcoscenico con l'animo fiducioso e sereno. Gli dicevano: — Avete una bella figura. La sortita del tenore, nel «Ballo in maschera», è una scena di grande effetto. Coraggio. — Usci con coraggio, salutando, con solennità, «deputati, gentiluomini, popolani, ufficiali, Samuel, Tom e loro aderenti». Oscar aveva finito l'annuncio: «S'avanza il conte». Il conte s'avanzò, spalancò la bocca per attaccare il «re», e... Patapumfete. Un «violino» era piombato giù, secco, fra le gambe dei trepiedi e dei compagni. Lo tirarono su, morto. Era un cognato del Liverani: il tenore fischiato e protestato. Il tenore nuovo si rinfoderò fra le scene e «deputati, gentiluomini, popolani, ufficiali, Samuel, Tom e loro aderenti» ripiegarono in disordine.

Bolis tirò un sospiro, per il morto. Poi tirò un sospiro, per sé.

— *Stasera non mi ci pigliano.*

— *Ma lo pigliarono.*

Portato via il morto, una voce, dieci voci, calarono dal cielo: dal cielo del teatro.

— *A vam sènter al tenor.*

Il tenore, insomma, anche col peso di una sventura sullo stomaco, lo volevano sentire a tutti i costi.

Il direttore di scena non se lo fece dire tre volte. Ordinò: «Tutti dentro».

Bolis sbottò: — Ah, cagnaglie! Volete proprio farmi bere il calice fino all'ultimo? Vi farò sentire. —

E attaccò, sicuro, spavaldo, l'«Amici miei... soldati... e voi, etc.» Superò, con un fraseggiare

largo, espressivo, appassionato «La

rivedrà nell'estasi...» E fu un delirio.

Fini a casa in trionfo.

Il trionfo si consolidò, subito, la mattina dopo, dal macellaio.

— *Datemi una bistecca.*

— *Ecco una bisteccone.*

— *Costa?*

— *Niente.*

— *Niente!?*

— *Niente. L'è per lui signor tenore. «Laa... rivedrà... nell'ecceasi...»*

Il debutto, due mesi prima, al Teatro Ristori di Verona, era finito con un fiasco.

Gli anni d'oro vennero tardi. Nel '74 Bolis arrivò alla Scala.

Aida. Atto terzo, Finale. Radames (a Ruffis): «Sacerdote io resto a te».

Verdi (al suo vicino): Andate a riconfermarmi quel giovanotto.

Il giovanotto, ormai, era a metà fra i trentacinque e i quaranta. Tornò alla Scala nel '75 e nel '76. Andò a Pietroburgo, a Mosca, a Varsavia, a Barcellona, a Rio de Janeiro, a Buenos-Aires, a New York e ritornò, per tre anni, al Covent-Garden di Londra e al San Carlo di Lisbona. A Londra, si ritrovò, col Graziani, col Maurel, col Cotogni, col Nicolini, col Marini, con la Patti al *Floral hall concerts*.

Fu amico ed ospite di Ponchielli. Stefano Gobatti, l'autore de «I Goti», nel '73, da Bologna, si raccomandava a Bolis. «Voi solo potreste dare tutta quella vita e quegli effetti che ho immaginati». Carlo Pinsuti, l'autore del «Mercante di Venezia» e del «Libro Santo», nel '76 voleva Bolis interprete del suo «Matria Corvino». Giulio Ricordi, nello stesso anno, scriveva al «Celebre tenore Bolis...: Voi sapete quale stima ho del vostro talento, e cre-

Figura 13: Notícia sobre Luigi Bolis (*Rivista Mensili del Corriere della Sera*, 26 de julho de 1926, p. 77)



Figura 14: Litografia de Antonietta Fricci Baraldi (*Archivio Storico del Teatro Regio di Parma*)

No final de 1877, os abusivos preços cobrados pelo bilhete do teatro provocavam a ira do cronista. Angelo Ferrari⁵⁰ como responsável pela companhia italiana será alvo de suas críticas. Aliás, a grande efervescência no ano de 1876 e 1877, como já foi mencionado anteriormente, é graças a sua presença no Rio de Janeiro. Ferrari não foi somente um empresário do teatro lírico, mas uma personagem frequente da crônica machadiana. Seu nome começa a aparecer em 1876 e vai até 1894 nas crônicas para a coluna “A Semana” e de diferentes maneiras aparece no texto do cronista.

No final da temporada de 1877, Ferrari pediu pagamento adiantado para a temporada do ano 1878 e Machado não simpatiza com a ideia dessa “hipoteca ao Ferrari”, como ele mesmo afirma: “Estamos hipotecados ao ilustre Ferrari. *Ferrari for ever!*”. É curioso que o cronista tão acostumado a usar expressões em italiano, absolve o uso do idioma neste caso pecuniário, como se a língua estivesse estritamente ligada às artes, como veremos no próximo capítulo com relação ao poeta Dante Alighieri.

Depois disso, as crônicas para a *Ilustração Brasileira* acabam no início de 1878 juntamente com o fim da revista, logo em seguida começa a escrever suas “Notas Semanais” no jornal *O Cruzeiro*. A época de transição entre romantismo e realismo continua, é desse ano e foi publicada neste jornal a famosa resenha do romance de Eça de Queiros sob o título de “Literatura realista” em 16 de abril, por exemplo.

Além da transição de estéticas, esse é o período que compreende aqueles anos considerados para muitos estudiosos como a metamorfose machadiana. Observar a presença da ópera italiana nessas crônicas ajuda a compreender esse escritor em movimento, porque a maneira como ele insere o elemento italiano nesses textos caminha cada vez mais para um diálogo mais elaborado, misturando-se aos assuntos do dia a dia e se emaranhando no texto. Portanto, a presença da cultura italiana vai ao encontro daquele Machado que está em processo de experimentação criativa e aos poucos constrói “uma nova dicção à sua literatura”⁵¹, desmistificando a ideia de “grande salto”, “misteriosa mudança”, entre outras denominações. Se seguirmos o maestro Ferrari nessas crônicas veremos como isso acontece. Aliás, um número bastante curioso nessa contribuição é quantidade de vezes que o empresário aparece nas suas páginas, são apenas catorze crônicas e Ferrari está presente em seis, quase que uma personagem, se fosse pertinente utilizar essa nomenclatura para o gênero crônica.

⁵⁰ Infelizmente, é muito difícil encontrar informações sobre o empresário, encontramos muitas referências nos jornais, tanto no Brasil como na Itália, mas nenhum dado biográfico. A *Gazzetta dei Teatri* de Milão do dia 20 de outubro de 1876 comenta os sucessos do empresário Ferrari em Buenos Aires e no Rio Janeiro.

⁵¹ CRESTANI, Jaíson Luis. Machado de Assis e a imitação burlesca de discursos e práticas socioculturais. *Machado de Assis Linha*, São Paulo, v.8, n.15, p.76-99, junho 2015.

É impossível desvincular desses escritos outros textos que escreveu para o jornal sob o título de “fantasias”. Essas “fantasias” eram escritas toda terça-feira e faziam parte de um projeto coletivo do periódico. Jaíson Luís Crestani, em seu estudo intitulado *O Cruzeiro e a reinvenção de Machado de Assis*, mostra-nos, a partir da primeira “fantasia” assinada por Rigoletto, o *buffone* verdiano, uma espécie de programa do conjunto de texto que viria a ser publicado nesse âmbito.

A frase inicial preanuncia a irreverência crítica que prevaleceria na elaboração dos textos da série: “Eu abomino, eu detesto, eu execro tudo o que é convencional”. A contundência e o aspecto arrojado dessa insurreição contra as convenções instituídas facultam a possibilidade de se pensar que essa afirmação inaugural bem poderia ter sido assinada pelo autor de *Brás Cubas*. Há que se reiterar: pelo autor de *Brás Cubas* e não pelo autor de *Iaiá Garcia!* (CRESTANI, p. 163)

Rigoletto também traz para esse programa a filiação genealógica de tais escritos, como por exemplo, Luciano de Samósata, autor dos *Diálogos dos Mortos*. José Guilherme Merquior (2008), Enylton de Sá Rego (1989), Valentim Facioli (2002) e Ivan Teixeira (1987) são conhecidos pelos estudos sobre a sátira menipeia na ficção machadiana, esse é um dos motivos pelos quais Crestani (2015) destaca a importância da série “fantasias” no processo de transformação de sua escrita, ocorrido no final da década de 1870. Machado assumiria a série após os dois primeiros textos assinados por Rigoletto e passaria a assinar Eleazar, o mesmo pseudônimo das crônicas.

Lúcia Granja e John Gledson na introdução que fazem das “Notas Semanais” tratam da dificuldade em se classificar os textos escritos para “O Cruzeiro”: um deles é “O caso Ferrari” justamente a grande “personagem” que irá aparecer nas crônicas. Este texto foi incluído na edição Jackson como crítica teatral e eles apontam que Galante de Sousa, talvez, por prudência, não lança mão de nenhuma definição genérica, classifica-o como *vária* (GLEDSON; GRANJA, 2008, p. 15)

Escrito em 21 de maio de 1878, este texto recupera aquele contrato firmado em 1877, entre o empresário e a cidade do Rio de Janeiro, mencionado por Machado na *Ilustração* como a “hipoteca ao Ferrari”. Depois de pedir pagamento adiantado, Ferrari não respeita o contrato firmado e leva a Companhia primeiro a Buenos Aires. Esta quebra de contrato é o que move o “O caso Ferrari”. De maneira satírica, Machado imagina um pacto entre Ferrari e o Diabo e aconselha o público a proteger-se com ramos de arruda, porque o verdadeiro Ferrari ficou no mosteiro dos capuchos em Nápoles e aquele que estava de partida para o Rio de Janeiro seria o Diabo.

Crestani vê no caso Ferrari um pouco do programa da série “Fantasias”: denunciar o “absurdo que emerge da conjuntura cultural que preside as relações sociais no meio brasileiro, impregnado pela afetação disparatada dos discursos convencionais e pela crença ingênua em práticas charlatanistas e negociatas oportunistas.” (CRESTANI, p. 270).

Este é o Ferrari que vai se desenhar a partir de então na escrita das crônicas. Vistas em conjunto, como parecia ser a própria ideia machadiana, uma vez que utiliza do mesmo pseudônimo, toda a miscelânea de textos escritos n’*O Cruzeiro* dialoga entre si e para dizer com Lúcia Granja, John Gledson e Jaison Crestani, tiveram papel essencial no processo criativo que levou o escritor até Brás Cubas. Vale ainda ressaltar que a própria mistura de gêneros às vezes inclassificáveis fortalece a sua experimentação narrativa.

No caso de Ferrari, este pacto com o Diabo desborda o limite do escrito de 21 de maio e será mencionado de maneira indireta na própria crônica do dia 4 de agosto de 1878:

Houve e há muita agitação nos assinantes da série ímpar do teatro Lírico, que estão profundamente ressentidos, mas de um ressentimento que nada tem com a política, e tem tudo com o calendário e a aritmética.

Com efeito, o empresário Ferrari, - **ou o diabo por ele** – teve notícias de que Josué mandara parar o sol, e quis enriquecer o nosso tempo com outro milagre análogo: decretou que a récita 6^a antecederesse a récita 5^a (ASSIS, *O Cruzeiro*, p. 1, *grifo nosso*)

Percebemos no fragmento, que Ferrari criava outro problema com as assinantes cariocas além da quebra do contrato. Para o cronista a explicação estava, como sempre, nos interesses do caixa e não deixa de estender a crítica ao próprio feitiço humano, aproximando-se ainda mais daquele Machado de *Memórias Póstumas*. Nesse sentido, usa o empresário para criticar o próprio leitor, o que como veremos mais adiante será uma postura muito comum de Eleazar.

Voltando ao pacto diabólico, vejamos, então, como ele retoma a sua fantasia:

[...] O Ferrari não é decerto o messias da arte lírica, - alguns querem até que seja o diabo, como já se disse nestas colunas; e confesso que, por certos indícios, começo a suspeitar que efetivamente o verdadeiro Ferrari ficou no mosteiro dos capuchos, onde continua a pregar aqueles sermões sobre o demo e suas pescarias. Mas, permitam-me os tubarões que lhes diga; agora não tem remédio, fechem os olhos a alguma coisa menos aprazível, ou desistam de ouvir cantar ao menos uma vez por ano. O melhor de tudo seria inventar um Ferrari engonço alheio e superior aos interesses do caixa. Mas, por enquanto não há remédios se não aceitar este, que é de carne e osso como nós. (ASSIS, *O Cruzeiro*, 4 de agosto de 1878, p. 1)

Outro aspecto interessante para se destacar nesta crônica e trazer à luz esse escritor em movimento é a forma como a crítica de ópera entra em seu texto. Acabamos de dizer que Machado se distancia da crítica à medida que o cantor vai se emaranhando no texto, em todo

caso, não deixa de fazê-la. Se voltássemos àquelas crônicas transcritas no primeiro capítulo veríamos como a forma mudou. A crítica transcrita abaixo mostra a atuação de Bianchi Fiorio e de Mariani Masi, ambas integrantes da companhia Ferrari:

Quanto às novas estreias, parece que a mais estrondosa foi a plástica da Fiorio. Ao passo que a Mariani deixou a voz na mala (dizem-no os entendidos), a Fiorio trouxe-as nas formas: é o seu único algodão. Acrescentam os entendidos que a Vênus de Médicis, se cantasse, cantaria do mesmo modo que essa gentil contralto. Creio, porque ainda não vi. E acho que não é caso de lástima. A empresa obrigou-se a dar-nos os produtos de uma arte, e acrescenta a esses os produtos da escultura, tem ido além da sua obrigação: é benemérita. (ASSIS, *O Cruzeiro*, p. 1)

Sarcástico, irônico, paradoxal, ácido, tece uma crítica elaborada como o próprio perfil do jornal. A atuação de Bianchi Fiorio não parece ter agradado e o destaque a sua beleza foi assunto em muitos jornais. O *Diário do Rio de Janeiro* do dia 4 de agosto de 1878 trazia nas palavras de Alceste a seguinte afirmação:

Não collijam d'ahi as minhas ricas leitoras que estou apaixonado pelo formoso contralto, o que, aliás, seria a cousa mais natural d'este mundo: quiz, além de sacrificar á belleza, o que estou prompto a fazer relação a cada uma de suas excellencias, reparar uma falta do meu collega e vizinho.
E para provar que as louvaminhas que acabo da escrever escrevi-as sob o ponto de vista plastico, dir-lhes-hei ainda, boas leitoras, que a signora Bianchi Fiorio não mettu dois pro-veitos n'um sacco: é mais formosa que artista.
Mas muito formosa!
Só conheço n'este mundo uma mais linda do que ella: é a leitora, que n'este momento honra-me com a sua attenção delicada.

Figura 15: (*Diário do Rio de Janeiro*, p. 1)

Um pouco mais tarde, *O Besouro*, do dia 10 de agosto de 1878 se perguntava onde estaria a voz de Bianchi Fiorio:

Vão ser expostos no Castellões uns elegantes cartões que trazem por entre ramagens e flôres os bellos retratos das Sras. Mariani e Fiorio, e por baixo — por baixo dos cartões — a engraçada phrase: — onde está a voz?

Figura 16: Fragmento retirado do jornal *O Besouro* sobre a exposição na Confeitaria dos Castellões dos retratos das cantoras Bianchi Fiorio e Mariani Mais (*O Besouro*, 1878, p. 151)

Não encontramos esses cartazes com a imagem dos artistas. Pela leitura desse fragmento e de algumas crônicas machadianas sabe-se que era comum por esta época as fotografias dos cantores ficarem expostas na Confeitaria dos Castellões e isso muitas vezes acontecia antes mesmo da chegada dos artistas à cidade. O cenário para esta mostra é uma importante casa de chás do Rio de Janeiro, que como podemos ler em no dia 7 de outubro de 1876 na *Revista Ilustrada* também vendia assinaturas para o teatro.

Resenha theatral

—

Continua a febre lyrica.
Reinam ainda os cantores, o Castellões vende mais bilhetes do que empadas, e cotam-se por alto preço as entradas para a opera.
Realmente, é para tanto.

Figura 17: Resenha teatral. (*Revista Ilustrada*, 7 de outubro de 1876, p. 3)

A crônica do dia 16 de junho de 1878 para o jornal *O Cruzeiro* também discorre a respeito da prática de exposição dos retratos:

Não vão agora supor que tenho a mínima intenção de magoar as damas e o tenor da companhia Ferrari, vindos anteontem do Rio da Prata. Não sei se são bonitos; mas os retratos, há já muito expostos na confeitaria Castellões, dizem que o são excepcionalmente, e eu creio nos retratos, - às vezes mais ainda nos retratos que nas pessoas. (ASSIS, *O Cruzeiro*, 16 de junho de 1878, p. 1)

A imagem do artista se propagava na cidade antes da estreia da ópera. A partir disso, vemos a importância e o alcance da figura do cantor na época. Sua imagem entusiasmava os olhos do público antes mesmo de agradar ao ouvido. Entretanto, Machado de Assis ao escrever este comentário pretendia ir mais além e criticar o comportamento do público, que como dissemos estava muito preocupado com a imagem e pouco interessado em música. Horácio disse uma vez que “é mais fácil falar aos olhos do que aos ouvidos”, Rousseau em seu livro sobre a origem das línguas sugere que o gosto pelo melodrama corresponde muito à afirmação horaciana, em um casamento perfeito entre a cena e o canto (2011, p. 43). Será que a ópera no Rio de Janeiro falava mais aos olhos dos espectadores da época do que aos ouvidos?

Na realidade, Machado aprofundaria, dizendo que, para boa parte das pessoas os olhos estavam voltados aos próprios espectadores ou a si mesmas, isso porque em muitas crônicas ele vai tecer comentários ácidos em relação ao fato de a ópera ser encarada para alguns como um evento social ou um desfile de moda. Tanto que na crônica do dia 23 de junho 1878 ele vai

trazer para o seu texto de maneira indireta a fábula de La Fontaine “O corvo e a raposa” para criticar aquele público que não assistia à ópera interessado na arte lírica, mas na própria exibição: “Há de ser muito difícil convencer-me de que boa parte da gente vai às óperas pra outra coisa que não seja gozar um espetáculo que dispensa a mentalidade de cada um, ao passo que permite desabrochar o corte audacioso de um colete” (ASSIS, *O Cruzeiro*, p. 1). Começa então, a partir daí a contar um “causo” de “um personagem da sua estima que detestava música, desde que era preciso ouvi-la mais de quarto de hora, e, não obstante era assinante do teatro lírico, e assíduo nas récitas”. (Ibid.) Indignado, o cronista-narrador afirma ter-lhe perguntado por que pagaria tão caro por um aborrecimento, eis a resposta:

Retorquiu-me que, sendo adverso à pena de morte, não hesitaria em assistir à execução de um réu, na qualidade de juiz criminal; e concluiu: “No juiz, o bom-tom é fitar a ação do carrasco; no homem da sociedade é entregar ao carrasco o próprio colo, - com o sorriso nos lábios e o binóculo na mão (ASSIS, *O Cruzeiro*, p.1)

Depois desse comentário é que o cronista insere a fábula de La Fontaine: “Que há de querer um homem destes, se não que compensem, pelo lado da *plumage*, tudo quanto a *ramagem* lhe fez doer os nervos?” (Ibid.)

Aqui está a importância do colete. Na fábula, a raposa, como símbolo de astúcia, do chão cobiçava o pedaço de queijo na boca do corvo em cima na árvore. Começa então a adulá-lo tanto pela plumagem quanto pela *ramagem* (canto)⁵². O corvo, desprovido da beleza do canto, mas envaidecido, abre o bico e deixa cair o queijo.

Esta fábula já havia sido mencionada por Manassés quando apresenta a seu público Antonietta Friccio Baraldi e os problemas com preços altíssimos dos bilhetes:

Cinquenta mil-réis um camarote; um conto de réis cada assinatura!...Mas é de graça! Que lhes dão em troca? Em primeiro lugar a Sra. Friccio. Ora, a Friccio – *si son ramagem égale son plumage*, deve ter uma voz possante. Depois, uma série de operetas boas; noites alegres; etc., etc. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de julho de 1877, p. 15)

Aqui a crítica está mais centralizada tanto no preço quanto na preocupação com a beleza e não com o canto da soprano, algo que Eleazar também vai dizer no começo da crônica quando propõe que ao invés de fotos, a empresa lírica deveria transmitir a voz dos cantores, uma vez

⁵² “Bons dias, meu lindo corvo;/ És gloria desta espessura;/ És outra fênix, se acaso/ Tens a voz como figura!”. Cf. Fábulas de La Fontaine, ilustradas por Gustavo Doré, Gráfica e editora Edigraf, s.d., p.127.

que estava já inventada a fonografia. Ainda assim, entre Manassés e Eleazar percebemos que no segundo havia uma crítica mais ferrenha direcionada ao público, algo que vai ao encontro da proposta da coluna, que como afirma Jáison Luís Crestani estava vinculada à “correção moral de vícios observados no meio social” (CRESTANI, p. 95). Lucia Granja (2009, p. 79) afirma que como jornalista, Machado põe em prática suas ideias como crítico: educar o leitor, da mesma maneira que a crítica literária serviria para educar a literatura como lemos em “Ideal do crítico”. Vejam como ele acaba o assunto ópera, no dia 28 de julho de 1878:

Ora, pois! Estamos com dois meses e meio, ou três, diante de nós, oitenta a noventa dias de boa música, - as férias latinas do nosso espírito enfastiado [...]. Quanto ao coração das eleitoras duvido que haja nele menos alegria do que nas gavetas de Notre Dame, oito dias antes de chegar a companhia. Há talvez mais; hé, pelo menos tanta, e muito mais pura. Já têm um lugar certo onde encontrar todas as suas mais adoráveis inimigas, duas vezes por semana, para matá-las ou perdoá-las. Pode também contemplar a admiração ou a inveja alheia; enfim, pode ouvir uma vez ou outra, um retalho de música. (ASSIS, *O Cruzeiro*, 28 de julho de 1878, p. 1)

Cabe, nesse sentido, mencionar aquilo que está fora do palco, porque a ópera para além do espetáculo estético acaba sendo um emblema de toda a sociedade do Rio de Janeiro Oitocentista, envolvendo inclusive aqueles que nunca frequentaram um teatro.

Já dissemos no primeiro capítulo que a importância da chegada da família real portuguesa para a expansão da ópera no Brasil aproxima o canto lírico das relações de poder. Vanda Bellard Freire (2013) em seu livro *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*, retoma as considerações do filósofo francês Jacques Attali (1977) para falar do ritual da ópera na cidade carioca, destacando que a história da música poderia ser interpretada segundo três focos:

uma fase ritual, em que a música canaliza e socializa, num ritual simbólico, os “ruídos” da sociedade; em segundo lugar, uma etapa de representação, em que a música, tornada espetáculo, encena no palco os próprios processos sociais; e, finalmente, a fase de repetição, em que a música, despojada de suas qualidades, é reproduzida intensamente a partir de recursos técnicos” (2013, p. 18)

É ritual e é representação quando é executada nos teatros do Rio de Janeiro, já com relação à repetição, lemos no próprio Machado quando a ópera é arranjada ou reduzida “nos salões e salas cariocas das camadas sociais de maior poder econômico ou em salas de concerto, gerando novos rituais e representações” (FREIRE, 2013, p.18)

Ainda de acordo com Vanda Bellard Freire, a ópera não é um espetáculo do povo, das camadas mais “baixas”, como escravos, cortesãs, artesões e outros. Entretanto, a pesquisadora

lembra que os escravos e outros personagens das classes menos abastadas ouviam trechos de óperas ou modinhas semelhantes às óperas, “entoadas nas casas em que trabalhavam ou em outros espaços, o que lhes dava acesso a esse repertório, mesmo indiretamente” (Ibid., p. 19)

No que se refere a esse ritual da ópera mencionado acima, “a exibição do eu”, criticada por Machado de Assis, é destacada nas considerações de Freire como parte desse ritual da ópera e suas relações de poder. Com essa crítica direcionada ao público, o cronista não deixa de perceber a ordem ritualística que a ópera impunha, veremos, mais adiante, nas crônicas para “A Semana”, que ele mesmo ressignificará a ópera a partir da sociedade, evidenciando aquilo que Jacques Attali intitula de representação dos processos sociais.

A crônica do dia 28 de julho 1878 mostra outra vez o contínuo emaranhar-se do cantor e da ópera na crônica, mas também uma certa representação social. O texto inicia-se da seguinte maneira: “A semana começou com Rothschild e acaba com Poliuto, um judeu e um cristão, ambos dignos do nosso respeito, e certamente não fáceis de imitar” (ASSIS, *O Cruzeiro*, p. 1). O cristão Poliuto era personagem da ópera de mesmo nome de Gaetano Donizetti, que a Companhia Lírica Ferrari estreava naquela semana. A ópera é baseada na obra Poyeucte (1643) do francês Pierre Corneille, sendo que Poliuto é um fidalgo armênio, que morre por conta de seu fanatismo ao cristianismo. O cronista continua sua crônica exatamente fazendo referência ao enredo da ópera e à história do banqueiro judeu, Rothschild, que havia aberto um crédito altíssimo ao governo brasileiro⁵³: “Não é vulgar morrer pela fé; nem vulgar, nem raro. Quanto a emprestar um milhão de libras esterlinas, sem ônus, e ir jogar whist no clube, tomar chá e dormir, como faria qualquer pessoa que acabasse de emprestar cinco mil-réis, é tão raro quando o caso de Poliuto”. Essa crônica é mais um exemplo da ópera enquanto representação social, mais que isso, demonstra a visão machadiana a esse respeito. Mesmo partindo de um contexto europeu, para o cronista, a ópera de Donizetti reflete a plateia brasileira no palco. Palavras como fanatismo, extremismo e religião, presentes no enredo da ópera de Donizetti, dialogavam diretamente com as críticas machadianas voltadas à crença cega na ciência daquele bando de ideia novas que pairavam sobre o Brasil.

A ópera entra para a crônica enquanto texto, enredo, emaranhando-se nos assuntos do dia. Para endossar essa discussão voltaremos ao maestro Ferrari: acompanhar o nome de Ferrari nas crônicas é como seguir a esfumatura do elemento estrangeiro imbricando-se no elemento nacional; conforme o tempo passa mais o nome Angelo Ferrari emaranha-se no texto

⁵³ Muitas notícias do jornal *O Cruzeiro* comentavam o crédito aberto pelo banqueiro Rothschild ao governo brasileiro.

machadiano. Se as crônicas para *O Cruzeiro* já mostram um pouco desse percurso, tomado de inovações e de escritas muito mais verticalizadas, as surpresas das crônicas de Lélío são ainda maiores. Observe-se como ele começa a crônica do dia 15 de agosto de 1884: “Nenhuma pessoa medianamente instruída ignora que o Brasil foi descoberto pelo maestro Ferrari. As pretensões portuguesas a este respeito nasceram de uma interpolação no livro VI, cap. VII, de Damião de Goes, achada e provada a todas as luzes; ninguém mais lhe dá créditos” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 15 de agosto de 1884, p. 2)

Passemos a essas crônicas.

2.3. Lélío e Angelo Ferrari

De maneira muito divertida e irônica, segundo Lélío, além de descobrir o Brasil, Ferrari fazia-se proprietário, já que a terra lhe pertencia, aplicando “assim aos impérios o direito público que regula o achado e o uso dos suspensórios” (Ibid.). Muito provavelmente esse tipo de vestimenta era peça marcante no modo de vestir do empresário italiano porque esta não será a única crônica em que Machado fala a respeito dos suspensórios de Angelo Ferrari. Percebemos de imediato algo diferente na escrita machadiana e na inserção do elemento estrangeiro.

Lélío, pseudônimo de Machado nas crônicas para “Balas de Estalo”, escritas entre os anos de 1883 e 1886 na *Gazeta de Notícias*, apresenta-nos crônicas muito diferentes daquelas que vinham sendo escritas até então. As suas primeiras palavras sobre Ferrari já sinalizam uma mudança de postura. Daniela Mantarro Callipo confirma a criação de uma personagem: “Machado criou um narrador com nome, sobrenome, idade, família, hábitos reveladores de uma posição social, leituras preferidas, opiniões políticas e religiosas. Quase um narrador-personagem, como Brás Cubas” (CALLIPO, 2008, p. 20). A partir de dados retirados das próprias crônicas, Callipo refaz o perfil de Lélío, um homem de quase quarenta anos, casado, com filhos e um núcleo de família numeroso, composto de avô, pai, irmão, sobrinhos, afilhada, e uma neta. “Adora fumar charutos, cheirar rapé e dançar polcas, chegando a emocionar-se com as canções populares”. Além disso, Lélío dos Anzóis Carapuça, “também demonstra ser um erudito. Conhece latim, história e pintura. Frequenta exposições das Belas-Artes, vai ao teatro e à ópera”. (CALLIPO, 2008, p. 21)

Callipo ainda destaca que surgem com frequência nas crônicas de Lélío assuntos relacionados às discussões mais importantes da época: a abolição da escravatura e a proclamação da República. Para a pesquisadora, “Lélío não poderia evitá-los, mas Machado de Assis não queria opinar a respeito”, é por esse motivo que encontramos jogos de palavras com o propósito de despistar e confundir o leitor.

Depois de apresentado o nosso cronista, voltemos à crônica em questão e ao maestro Ferrari. O texto continua e o foco se dirige à política brasileira. O cronista demonstra que se por acaso Ferrari abusasse do poder, “era provável que assim como as outras colônias americanas se rebelaram, assim o Brasil levantasse o grito de guerra, e se separasse; mas tal não há”, porque a maneira que Ferrari se dispõe do Brasil é um modelo de brandura e amor:

O maestro Ferrari não cobra as nossas rendas públicas, deixa-as à discrição de uma espécie de governo local, composto de sete pessoas. Recebe é verdade uma percentagem mínima, mas isso mesmo a título particular, e sob a forma voluntária de assinaturas. Não vendeu a ninguém um palmo sequer das nossas estradas de ferro, não distribuiu ainda uma só das nossas minas de carvão e outras. Possui um certo número de apólices, mas não são beneficiárias; ele mesmo as vai comprando e pagando. Chega mesmo ao escrúpulo de pagar por sua mão os hotéis em que mora. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 15 de agosto de 1884, p. 2)

Machado usa da figura de Angelo Ferrari para criticar o governo brasileiro. A crônica se dá no deslocamento de foco do elemento estrangeiro para a política brasileira, mas de uma maneira muito sutil, porque aquilo que está na superfície do texto é a crítica ao maestro italiano. Lendo os jornais da época, percebemos que muitos eram os anúncios de que a companhia lírica da empresa do maestro Ferrari voltaria ao Brasil, inclusive anúncios de vendas de assinaturas. Poucos dias antes da estreia, no dia 8 de agosto de 1884, com as assinaturas tomadas, encontramos o seguinte comunicado:

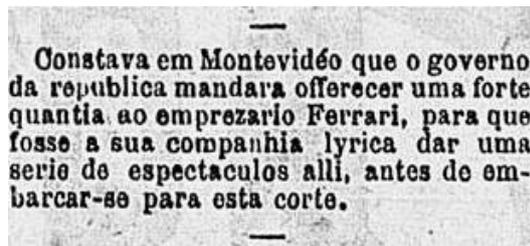


Figura 18: Comunicado informando que Ferrari não viria ao Rio no ano de 1884. (*Gazeta de Notícias*, 8 de agosto de 1884, p. 6).

Por este motivo, as próximas palavras da crônica referem-se exatamente ao anúncio de que Ferrari este ano não viria ao Brasil:

Podia fazê-lo? Evidentemente não. Uma vez que nos descobriu, contraiu, *ipso facto*, a obrigação de uma visita anual. Tudo na natureza precisa de uma razão suficiente; a nossa é o maestro. Quem poderia imaginar uma chave sem fechadura? Pois tal é o absurdo que anda nos jornais; o maestro não vem cá este ano. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 2)

Como no cinema, o foco é deslocado outra vez, agora para crítica ao público. Ferrari era mencionado como espécie de deus nos jornais e por esta época ele era figura recorrente no Rio. Não podemos negar ao italiano, o fato de ter trazido ao Brasil grandes óperas e grandes cantores. A mediação cultural exercida pelo empresário foi enorme e de grande importância na difusão do canto lírico na América. Entretanto, aquilo que Machado critica é a cegueira diante dos abusos cometidos pelo empresário, a começar pelo altíssimo valor dos bilhetes e depois a falta de compromisso com o próprio público que o venerava. O cronista não faz menção ao motivo pelo qual Ferrari não vem ao Brasil, mas encontramos na segunda página do jornal *Gazeta de Notícias* do dia 2 de julho de 1884 uma notícia de que o governo de Montevideu havia proposto uma alta quantia para que a Companhia se deslocasse para lá.



Constava em Montevideo que o governo da republica mandara offerer uma forte quantia ao empresario Ferrari, para que fosse a sua companhia lyrica dar uma serie de espectaculos alli, antes de embarcar-se para esta corte.

Figura 19: Nota sobre a possível ida de Ferrari a Montevideo (*Gazeta de Notícias*, 2 de julho de 1884, p. 2)

Ferrari na crônica sempre estará envolto em cifras. Ainda tratando da mesma crônica, cabe dizer que Machado traz para seu texto outro empresário italiano, Tartini, que estando no Rio ocuparia o calendário dos espetáculos deixados vazios por Ferrari. O fato era que a companhia de Tartini parecia não agradar ao público fluminense. Machado logo coloca a culpa no preço baixo que vinha comprando pelas assinaturas se comparado com o maestro Ferrari: “vinte cinco mil réis não é assinatura. Não digo que suba aos sessenta mil réis do Ferrari; [...] mas entre vinte cinco e sessenta há espaço para um acordo. Cinquenta mil réis, por exemplo, é um preço excelente, cômodo e real: porque não adotaremos cinquenta?” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 2).

Esse raciocínio é endossado pelo final da crônica em que Machado acaba não à toa com uma citação da ópera *Barbeiro de Sevilha* de Rossini (1792-1868).

Uma vez que Tartini convenha subir da miséria em que voluntariamente nos colocou, tudo fica arranjado e podemos como no Barbeiro, saudar o despoite do sol

Ecco ridente in cielo

Già sponta la bela aurora (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 15 de agosto de 1884, p. 2)

Embora *Barbieri di Siviglia* seja de um período mais remoto, é uma ópera cômica que ultrapassou seu tempo. Essas são as palavras iniciais da primeira ária cantada pelo Conde Almaviva, muito provavelmente Machado tenha citado Rossini devido à alma astuciosa de sua personagem. No dizer de Massimo Mila a personagem típica de Rossini é “um homem astucioso, desencantado, cínico por excesso de inteligência, imbatível na arte de gozar a vida, de desfrutar dos prazeres dos sentidos e da inteligência” (Apud. COELHO, p. 350)

A postura de Machado com relação a Ferrari será a mesma da crônica analisada acima em todas as crônicas de Lélío, como um cronista-cineasta, que coloca o foco no elemento estrangeiro para imediatamente deslocá-lo e ir perdendo cada vez mais a nitidez, à medida que

o elemento nacional entra em cena na crônica. Nessa perspectiva, duas crônicas merecem ser vistas juntas: a primeira é do dia 10 de agosto de 1885 e a segunda da semana seguinte, dia 17 de agosto. Começaremos pela segunda crônica porque nela Lélío cita o maestro italiano.

No dia 14 de agosto de 1885, depois de muito tumulto, foi aprovado na Câmara dos deputados o projeto Saraiva, que consistia na emancipação dos escravos sexagenários, mas consagrava-se o princípio de propriedade pois previa a indenização. Como sabemos, foi promulgada em 25 de setembro do mesmo ano, tendo ficado conhecida como Lei dos Sexagenários. O projeto inicial apresentado por Manuel Pinto de Souza Dantas estava livre da proposta de indenização pelos escravos alforriados, entretanto não fora aprovado e em 1885 seu ministério é deposto e dá lugar a José Antonio Saraiva com quem a lei será aprovada com as suas alterações.

A crônica de 17 de agosto mostra que Lélío está consternado diante de tal aprovação, mas tudo isso nas entrelinhas. De acordo com a historiadora Ana Flávia Ramos a discussão em torno do projeto da libertação dos escravos sexagenários iniciou em julho de 1884 com o projeto de Dantas e nesta coluna, por detrás da carapuça de Lélío, com seu jogo de palavras, Machado “que trouxe à tona não apenas uma discussão sobre o futuro da escravidão no Brasil, mas que também denunciou o aspecto de “farsa” que a política imperial havia adquirido” escondida em leis que pareciam mascarar a real abolição da escravatura, naquele momento, talvez, concordasse ou reconhecesse que o projeto de Dantas poderia ser uma primeira vitória contra a escravidão, ainda que não fosse uma medida definitiva e plenamente eficaz. (RAMOS, 2012, p. 63)

Consternado pela aprovação que previa as indenizações e não a proposta inicial de Dantas, Lélío sai às ruas à procura da consternação dos outros: “como não era bonito consternar-me sozinho em casa, saí para a rua, a fim de consternar-me com eles”. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 2)

A frustração e a decepção do cronista é que as pessoas com as quais se encontra também estão consternadas, mas com outros acontecimentos e não com a grave crise que se abatia sobre o Império. A crônica é toda construída em diálogo com pessoas que encontra na rua. Um de seus interlocutores está preocupado com a égua Icária, o outro com um jantar para vinte pessoas que fará em sua casa e por fim mais dois, que trazem à cena o maestro Ferrari e o tenor Tamagno (1850-1905)⁵⁴:

⁵⁴ Francesco Tamagno quando chega à América do Sul em 1881 era já conhecido na Itália, mas a sua consagração absoluta vem apenas em 1887 com *Otello* de Giuseppe Verdi, ópera em que foi protagonista na primeira representação de 1887. Tamagno foi considerado o interprete preferido de compositor italiano.

Corri a outro, que me confirmou tudo, que sim, que havia ambições sem escrúpulos, e a prova era o Tamagno. Outro também concordou que há dominações caricatas, e citou o Ferrari. Outro falou de um vizinho, outro de um parente, outro de si próprio. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 2)

Ninguém estava interessado nos graves problemas que estavam acontecendo na política brasileira. Além disso, Ferrari aparece da mesma maneira, lembrado pelo golpe que deu nos assinantes do teatro lírico. O tenor Francesco Tamagno também é mencionado devido às suas ambições porque como leremos na crônica do dia 10 ele troca a cidade Rio de Janeiro por Lisboa.

A força motriz das duas crônicas é a mesma: o distanciamento do povo diante de problemas tão sérios para o Brasil. Na crônica de 10 de agosto, Machado anuncia o desligamento do tenor Tamagno da companhia Ferrari, mas a forma como faz esse anúncio é por meio de um poema de Victor Hugo. O cronista absorve o poema do romântico francês “La douleur du pachà” escrito em 1827 e constrói uma crônica-poema aos moldes do poeta. Neste poema, Victor Hugo faz indagações que o levariam a saber porque o paxá estaria triste. Machado personifica a cidade do Rio de Janeiro e se pergunta qual seria o motivo de sua tristeza. O motivo do eu lírico hugoano é a morte de seu tigre e do cronista é o fato do Rio de Janeiro ter perdido o tenor Tamagno para as apresentações em Lisboa. Para Daniela Callipo, em seu trabalho sobre a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis intitulado *Rimas de ouro e sândalo*, o paxá de Victor Hugo está sendo egoísta, pois a miséria que o cerca não o atinge: “seu tigre morreu e só isso importa” (CALLIPO, 2010, p. 131)

Em outro suporte e numa linguagem diferente, o Rio de Janeiro também se parecia com o paxá, diante de problemas graves ele parecia se importar mais com a saída de Tamagno. Não é que Machado não se importava com o fato do Rio de Janeiro ter perdido as apresentações de um grande tenor, o problema para o cronista não era Tamagno, mas o público. Outra vez o foco no exterior para falar de problemas internos.



Figura 20: Francesco Tamagno e Giuseppe Verdi em Montecatini Terme, foto de Pietro Tempestini. (*La Gazzetta Musicale di Milano*, ano 54, 1899, p. 437-442)

Para concluir as relações entre Lélío e Ferrari e preparar o ensejo para tratar das crônicas da coluna “A Semana”, trazemos para este texto a única menção à ópera italiana nas crônicas de Malvólio, pseudônimo machadiano para as crônicas em versos da coluna “Gazeta de Holanda”, portanto sucessor de Lélío. Essa crônica é importante para entender que depois das crônicas de Lélío, Ferrari começa a fazer parte da memória machadiana. Antes de adentrarmos definitivamente no cotidiano das crônicas da “Semana” e analisarmos essa memória, vejamos

como se faz a crônica de 12 de novembro de 1886 em que Malvólio escreve sobre uma iminente “visita” do cólera ao Rio de Janeiro vindo da Argentina e a partir disso faz referências à cidade e a ópera italiana:

Escreve um correspondente
Cholera-Morbus chamado:
“Conto que proximamente,
Malvólio, estou ao teu lado.

“Aqui nesta Buenos-Aires,
Terra de belas meninas...
Que salero e que donaires!
Que formosas Argentinas! (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Mesmo em versos, a crônica não muda suas origens e sua matéria prima, o cotidiano. De acordo com as notas de Mauro Rosso, no ano de 1886 as epidemias de cólera “assolavam as cidades de Montevideú e Buenos Aires, levando o governo brasileiro a adotar drásticas medidas restritivas” (2011, p. 65). Como sempre, Machado de Assis inova na forma de colocar esse cotidiano em seus textos. O correspondente de Malvólio, *Colera-Morbus*, diz sentir saudades do Rio e pede para que o amigo dê notícias da cidade e aí começam suas indagações:

Mudou tudo? Existe ainda
O teatro Provisório?
Onde está Lagrua, a linda
Que teve um lapso amatório?

O gordo Tatti? O magano
Ferrari? A Charton divina?
Vive ainda o João Caetano?
Vive ainda Ludovina? (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Observe-se que o adjetivo que acompanha o nome de Ferrari reproduz a mesma ideia a respeito do empresário expressa nas crônicas anteriores. Além de Ferrari, Emma Lagrua também está nas suas memórias e o tenor Tatti, outro cantor, já mencionado anteriormente, daqueles tempos românticos da ópera italiana. A crônica continua com outras referências, tanto literárias, geográficas, e jornalísticas, enfatizando o fato de ser impossível pensar no Rio alheio à ópera italiana.

2.4. A ópera como memória de um tempo: “A Semana”

A única alusão melodramática nas suas crônicas para a coluna “Bons dias!” – justamente no ano de 1889 – e sobretudo a escolha machadiana nos dizem muito sobre as novas mudanças de tempos que o Brasil estava sofrendo, decorrentes da transição entre Império e República. A ópera de Rossini, já mencionada aqui, reaparece, desta vez de maneira indireta, sem a indicação de fonte. A crônica é do dia 22 de março de 1889, oito meses antes da proclamação da República, número pouco importante se pensarmos que, assim como aconteceu na transição entre o romantismo e realismo, as mudanças não deixam datas exatas. O Império moribundo cada vez mais definhava e o anúncio do novo regime, como sabemos, era uma gestação antiga, as crônicas de Lúlio já nos diziam isso. Por esse motivo, a expiração do século mencionada por Machado de Assis também poderia estar ligada ao fim do regime monárquico no Brasil e ao anúncio de novos tempos:

Tempos! Tempos! O século expira; começo a ouvir a alvorada do outro.

Ecco ridente in cielo
Già spunta la bella aurora... (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 22 de março de 1889, p. 1)

Esta é a única alusão relacionada à ópera em toda a coluna e como podemos ver não há menção aos espetáculos líricos, o texto aparece sem relação alguma com acontecimentos operísticos do dia. Onde estariam os artistas italianos? Houve temporadas líricas na Corte nesta época?

Depois do abandono do empresário Ferrari⁵⁵, o Rio de Janeiro parecia viver quase que silenciado da voz das companhias líricas italianas. O ano de 1888, de acordo com Vincenzo Cernicchiaro (1926, p. 250), foi um fiasco no que se refere às apresentações líricas. O empresário P. M. Musella, prometido sucessor de Ferrari, reuniu no dia 23 de setembro de 1888 todos os artistas e declarou o fim da companhia por não poder continuar com a empresa em vistas dos péssimos resultados pecuniários. A falta de espetáculos líricos muito provavelmente se deu por conta do momento de transição conturbado pelo qual o Brasil passava.

Dois anos depois, a coluna “A Semana” de Machado de Assis entra em cena e com ela a República já proclamada, mas o novo regime não traz consigo tempos de calma, muito pelo contrário, a situação política em meio à qual o cronista escreve suas crônicas dominicais era de grande tensão. O princípio mais imediato dessa origem conflituosa encontrava-se nos dois golpes de 3 e 23 de novembro de 1891, em que primeiro Deodoro da Fonseca e depois Floriano

⁵⁵ Ferrari volta ao Rio de Janeiro no ano de 1894 depois de sete anos de ausência, mas sua companhia não faz muito sucesso.

Peixoto estiveram à frente de poderes ditatoriais. Na questão econômica, a credibilidade dos anos de governo de Deodoro tinha sido destruída pela corrupção do “Encilhamento”, que culminou no golpe de 3 de novembro chamado de “o golpe da bolsa”. Vinte dias depois, Deodoro é destituído do seu cargo e a presidência é entregue a Floriano. As crônicas machadianas são escritas em meio à mudança de regime que, como salienta Wilma Peres Costa não foi uma transformação pacífica:

Bem ao contrário. Para além da surpresa provocada pelo golpe de Estado de 15 de novembro, seguiu-se uma década de conflitos de toda ordem, na qual se sucederam as dissensões militares, os conflitos intra-oligárquicos, os motins populares, a guerra civil (COSTA, 1996, p. 16).

Floriano Peixoto, devido a seu autoritarismo, recebeu o apelido de “Marechal de ferro”. Ele tinha como principais opositores os partidários de Deodoro da Fonseca e os defensores da Constituição. Floriano e Custódio de Melo, ministro da Marinha, vão iniciar uma política de derrubada dos governadores aliados de Deodoro, política que terá início em novembro de 1891 e só terminará em março de 1892. Essa política de derrubada vai se apoiar em movimentos oposicionistas locais, que terão o apoio e em alguns casos o auxílio militar direto do Governo Federal. Todo esse movimento florianista vai dar origem a um ciclo de revoltas deodoristas, que ocorrerão no Rio de Janeiro. Pode-se dizer que essas revoltas são fruto do descontentamento de três grupos: militares seguidores do presidente deposto; lideranças políticas alçadas do poder em seus estados depois de 23 de novembro; banqueiros do Encilhamento prejudicados pela política ortodoxa do Ministro da Fazenda. A vitória governamental sobre essas revoltas trouxe mais segurança a Floriano para iniciar uma política própria e independente de seus aliados de 23 de novembro. A firmeza do Marechal no combate aos rebeldes será um fator importante para a consolidação de sua posição de liderança.

Duas revoltas sangrentas marcaram seu governo e, conseqüentemente, as páginas dos relatos semanais de Machado de Assis: a Revolução Federalista e a Revolta da Armada. A primeira ocorreu no Rio Grande do Sul, de 1893 a 1895, entre os republicanos pica-paus (partidários de Floriano) e os maragatos (liberais pertencentes ao Partido Federalista). O movimento durou 31 meses e dizimou cerca de 10 mil pessoas. Já a Revolta da Armada ocorreu no Rio de Janeiro em 1893. Exigindo respeito à Constituição, o almirante Custódio de Melo provocou um movimento de revolução na marinha contra o Marechal de Ferro, que reagiu com violenta repressão.

Em suma, pode-se afirmar que o governo de Floriano Peixoto foi progressista, porque tomou medidas visando à modernização do Brasil; autoritário e pessoal, por ter procurado impor a oposição pela força e por se colocar acima das facções políticas e das próprias forças Armadas;

intervencionista, por aumentar a participação do poder político na vida do país enfrentando o poder de grupos privados, e agressivo com os países de tendência a prejudicar a República e o Brasil. (COSTA, 1979, p. 179).

Nos primeiros cinco anos da República, o governo federal foi puramente militar, primeiro com Deodoro da Fonseca e depois com Floriano Peixoto.

Enquanto isso, as linhas mestras do poder começavam a se definir. Em primeiro lugar, o *federalismo*, ao descentralizar o poder e consagrar a autonomia dos estados perante a União, criou condições para o fortalecimento das oligarquias estaduais. A *Constituição* de 1891 estabelecia que os estados da federação poderiam negociar empréstimos externos sem a intermediação do governo federal (NEVES, HEIZER, 1991, p. 68)

Além disso, era de competência exclusiva dos Estados decretarem impostos sobre a exportação de mercadorias de sua própria produção, imóveis rurais e urbanos, transmissão de propriedades, indústria e profissões.

Tudo isso ocasionou um maior fortalecimento de alguns estados. São Paulo, por exemplo, ficava com todo o lucro das exportações do café paulista, porque os impostos sobre a exportação eram arrecadados por todas as unidades da federação. “O fortalecimento dos estados trazia como contrapartida o predomínio das oligarquias regionais no conjunto da política nacional, e, por outro lado, consolidava, por sua dinâmica própria, uma nítida hierarquia entre essas mesmas oligarquias” (NEVES, HEIZER, 1991, p. 68).

Os dois estados mais importantes da União eram São Paulo e Minas Gerais. Da aliança entre as oligarquias paulista e mineira teve origem a chamada “política do café-com-leite”, a qual levava a presidência da República a uma oscilação de mandatos paulistas e mineiros. Um deles foi o paulista Prudente de Moraes, que governou o Brasil entre 1894 e 1898, enquanto Machado de Assis ainda escrevia para a coluna “A Semana”.

Prudente de Moraes foi o primeiro presidente civil da Primeira República. Sua eleição encerra o período dos governos provisórios dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto e marca o início do predomínio da oligarquia cafeicultora no poder. Em seu mandato,

houve episódios de maior importância, como a negociação da paz com os revoltosos do Sul e o interregno, entre 10/11/1896 e 4/2/1897 quando por doença presidencial assume o vice, Manuel Vitorino, florianista radical. Nos dois casos apesar do jacobinismo, tanto se faz a paz mantendo-se o respeito à Presidência, como Prudente retomou o poder (CARDOSO, 1975, p. 46).

Os jacobinos defendiam a permanência de Floriano Peixoto no poder. Provinham da classe média, do operariado, da juventude civil ou militar, do funcionalismo, dos positivistas e, principalmente, dos quadros do Exército. Defendiam uma república forte em oposição ao liberalismo. Detectavam ameaças monarquistas nas agitações do período, estendendo sua

atividade até o governo civil de Prudente de Moraes. Tinham profunda desconfiança das lideranças civis. Pressionavam para que as eleições fossem adiadas e para que o presidente não aceitasse o jogo eleitoral. Porém, não conseguiram evitar o encaminhamento dado ao governo de Prudente de Moraes. Quando seu vice Manuel Vitorino assumiu o poder, a crise econômica se agravava, e as medidas adotadas pela gestão de Vitorino para solucioná-la aprofundaram o conflito entre a oligarquia cafeeicultora e os florianistas. Além disso, pouco antes de Vitorino assumir a presidência, estava começando, no interior do estado da Bahia, a Guerra de Canudos, conflito que vai marcar o governo de Prudente de Moraes. As três primeiras campanhas militares enviadas a Canudos fracassaram e o governo federal sofreu um desgaste político em razão desses insucessos militares. Prudente de Moraes se restabeleceu, e reassumiu a presidência justamente neste momento, organizando a grande campanha militar e vencendo a guerra com a destruição do contestado de Canudos. Depois disso, o presidente ainda sofreu um atentado, mas quem acabou sendo atingido foi o ministro de Guerra, marechal Bittencourt. Esse atentado, embora fracassado, deu condições para que o presidente decretasse o “estado de sítio”. Com isso, Prudente de Moraes neutralizou a oposição política e assegurou o predomínio dos interesses da oligarquia cafeeicultora no plano da política nacional.

Como visto, foram períodos de grande turbulência. Machado de Assis mostra-se, diante de tudo isso, com muita cautela e, muitas vezes, cansado, como expressa em crônica do dia 26 de novembro de 1893: “Tudo isto cansa, tudo isto exaure” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 26 de novembro de 1893, p.1).

Em meio a esse período conturbado, a ópera italiana se consagra na escrita das crônicas justamente porque assim como aconteceu com uma frequência muito sutil na crônica da seção “Bons dias!”, o melodrama desborda o limite do dia a dia, ou seja, transpõe-se na crônica sem estar, na maioria das vezes, ligado a eventos líricos da semana. Machado parecia não precisar partir de uma representação, ou da chegada de artistas na cidade, para trazer a ópera para dentro de sua crônica. Diante deste dado ficam as interrogações: As companhias italianas chegavam à cidade? A ópera ainda era um grande evento? Será que a ópera já não entusiasmava tanto assim ou os entusiastas eram outros? Será que a causa estaria no regime republicano preocupado em acabar com os vestígios de Império?

O próprio Machado nos diz que “outros eram os tempos”. Aliás, será recorrente este tipo de afirmação nessas crônicas. Ainda que todas as interrogações feitas acima sejam respondidas, o melodrama ultrapassa o limite do dia a dia porque acima de tudo Machado era um defensor da educação pela música, além é claro de um admirador do canto italiano, como foi possível conferir até aqui. Não podemos esquecer o papel dos cantores e das companhias

líricas para que a ópera se consagrasse na crônica machadiana: mesmo que os artistas não atravessassem tanto o Atlântico em direção à cidade do Rio de Janeiro, na crônica a ópera permaneceu.

Essa permanência se refere à ópera romântica italiana e a forma dessa consagração é por meio da memória saudosista do cronista, justamente daqueles sucessos do meio do século. Se em 1876 para sua “História de Quinze dias” ele já trazia para o seu texto, de maneira sutil, o passado romântico melodramático, aqui acontecerá de maneira explosiva: “eu tive mais que notícias, tive saudades”, talvez esta frase seja o motivo da presença da ópera italiana nessas crônicas. Essas palavras estão na crônica do dia 18 de dezembro de 1892, na qual se discute a questão econômica relacionada ao encilhamento. Diante de todos aqueles dados históricos mencionados acima, talvez possamos entender o apelo machadiano. A crônica em que encontramos estas palavras é fundamental para se começar a entrar em contato com o cronista da *Semana* e perceber a importância da ópera italiana nas suas últimas crônicas, a forma como ele constrói este texto é muito significativa para este trabalho. Vejamos como isto acontece.

A Rua da Candelária é o cenário desta crônica. O cronista estava tentando passar por esta rua, mas é impedido devido a uma multidão, a partir daí, começa a fazer suposições a respeito do motivo pelo qual a massa de gente tomava a tal rua. É quando encontra “um digno ancião” que lhe explica o real motivo: o encilhamento. A crônica é toda feita por diálogos entre o cronista e este ancião. Depois de conversarem sobre as questões econômicas mudam de assunto e começam a falar sobre a tentativa de derrubar o presidente do Estado do Rio, notícia que estampava as páginas dos jornais. O estimável ancião então pergunta ao cronista:

- [...] O senhor, ao que parece, não sabe o que se passa em torno de nós. Aposto que não teve notícias da revolução de Niterói?

- Tive.

- Eu tive mais que notícia, tive saudades. Quando me falaram em revolução de Niterói, lembrei-me dos tempos da minha mocidade, quando Niterói era Praia Grande. Não se faziam ali revoluções, faziam-se patuscadas. Ia-se de falua, antes e ainda depois das primeiras barcas. Quem ligou nunca Niterói e São Domingos a outra ideia que não fosse noite de luar, descantes, moças vestidas de branco, versos, uma ou outra charada? Havia presidente, como há hoje; mas morava do lado de cá. Ia ali às onze horas, almoçado, assinava o expediente, ouvia uma dúzia de sujeitos cujos negócios eram todos a salvação pública, metia-se na barca, e vinha ao Teatro Lírico ouvir a Zecchini⁵⁶. Havia também uma assembleia legislativa; era uma espécie do antigo Colégio de Pedro II, onde os moços tiravam carta de bacharel político, e marchavam para São Paulo, que era a assembleia geral. Tempos! tempos!

- Tudo muda, meu caro senhor. Niterói não podia ficar eternamente Praia Grande.

⁵⁶ Giuseppina Zecchini cantou no Brasil por volta de 1855 e faz parte daqueles tempos saudosos da ópera italiana no Rio de Janeiro, seu nome já foi mencionado no primeiro capítulo.

- De acordo; mas a lágrima é livre. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

A pergunta que fica é: quem seria esse senhor? O cronista coloca as reminiscências e as saudades na boca do ancião, mas o discurso é nitidamente machadiano e se repetirá diversas vezes nessas crônicas. Portanto, este feliz encontro entre o distinto homem e o estimável ancião parecia ser a personificação do próprio tempo, entre o velho e novo. O encontro entre o cronista e o próprio Machado.

A República chegava e com ela muita coisa mudou. Esse discurso entre o velho e novo acaba movendo o cronista da “Semana”. É sabido que, para o Conselheiro Aires, personagem de Machado de Assis no romance *Esau e Jacó*, “Nada se mudaria. O regime sim, era possível, mas também se muda de roupa sem trocar a pele [...] No sábado, ou quando muito na segunda-feira, tudo voltaria ao que era na véspera, menos a Constituição” (ASSIS, 1971, p. 1031)

O Conselheiro Aires pensa como Aristides Lobo, o propagandista da República: para ele o povo, diante dos acontecimentos da proclamação do novo regime, assistira a tudo bestializado, sem compreender o que se passava, julgando ver talvez uma parada militar. (MURILO CARVALHO, 1987, p. 9). Uma reação incompatível com o ideário republicano, que coloca o povo como protagonista dos acontecimentos. A mudança para o novo regime não levou o povo às ruas, deixou-o como espectador do movimento.

Depois de finalizada sua contribuição na coluna “A Semana” em 1897, passando a pena para Olavo Bilac, Machado de Assis ainda escreve em 1900 duas crônicas para substituir uma breve ausência de Bilac. Em uma dessas crônicas, mais precisamente naquela de 4 de novembro, o cronista escreve sobre a morte do sineiro da Glória, João, que havia se dedicado ao repique dos sinos sem saber o motivo das badaladas. João acompanhou a história da cidade, “os partidos subiam ou caíam, João dobrava ou repicava, sem saber deles. Um dia começou a guerra do Paraguai, e durou cinco anos; João repicava e dobrava, dobrava e repicava pelos mortos e pelas vitórias.” Vida ou morte, guerra ou paz, subida ou descida, Império ou República, as batidas eram as mesmas: “Quando se fez a abolição completa, quem repicou foi João. Um dia proclamou-se a República, João repicou por ela, e repicaria pelo Império, se o Império tornasse.” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 4 de novembro de 1900, p. 1)

O cronista ainda continua o texto afirmando não ser uma questão de opiniões, mas de ofício do sineiro ativo da Glória. O semanista deixa transparecer que também o povo diante daquela mudança de regime não participou das decisões do governo. Pode-se dizer que, o “povo miúdo” dobrava e repicava independente das causas, assim como o sineiro da Glória e a personagem Custódio, outra vez do romance *Esau e Jacó* na preocupação com o nome de sua

confeitaria, “Confeitaria do Império” em plena república proclamada. Na discussão acerca da tabuleta nova, Custódio está preocupado e desesperado com o nome do comércio e não com a mudança de regime, para ele “Império” ou “República” são nomenclaturas que interferem no seu bolso e, além da dúvida em relação ao nome para colocar na tabuleta, também tem o receio de que venham quebrar-lhe a vidraça.

Para o povo, a “pele” realmente continuava a mesma, mudou-se a roupa, houve apenas uma alteração de um artigo da Constituição, como diria o Conselheiro Aires. O fato era que as mudanças vinham gradativamente e, talvez, a mudança de regime não fosse a causa, e sim o “espírito dos tempos”. O próprio cronista da “Semana” quando resolve fazer um balanço de seus cinco anos assinando a coluna, faz um resumo desse fim de século:

este século acabou por deitar todos os nomes no mesmo cesto, misturá-los, tirá-los sem ordem e cosê-los sem escolha. É um século fatigado. As forças que despendeu, desde princípio, em aplaudir e odiar, foram enormes. Junta a isso as revoluções, as anexações, as dissoluções e as invenções de toda casta, políticas e filosóficas, artísticas e literárias, até as acrobáticas e farmacêuticas, e compreenderás que é um século esfalfado (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 28 de fevereiro de 1897, p. 1)

Eram tantas as transformações no ritmo de vida, no pensamento, nos costumes, na própria aparência do mundo a sua volta. Começava, de certo modo, “a vertigem dos tempos modernos”. República, trabalho livre, indústria, imigração, avanços na medicina, revoluções, revoltas, progresso, civilização. Era uma mistura de sensações para o cronista “esfalfado” da *Gazeta*, revestido de um grande passado. Por isso, muitas vezes, nessas que são suas últimas crônicas, haverá uma miscelânea de presente e passado. “O espírito utilitário e prático do final do século XIX tangia a nota nostálgica que embalava a pena do escritor, tomado pela melancolia do ancião que vai se sentindo cada vez mais órfão de sua época”. (FRANÇA, 2008, p. 12)

Para Júlio França, não eram idiossincrasias da velhice que levaram Machado a se incomodar com os novos tempos, ele não era um retrógrado. O que o incomodava na nova ordem burguesa eram os “pregoeiros da modernidade e seu culto cego às maravilhas da civilização”: a crença na infalibilidade da ciência, primeiras tentativas de uma modernização, falta de espírito público e os valores morais da sociedade moderna. Ele mesmo sintetiza seus sentimentos em crônica do dia 4 de novembro de 1892: “Há ocasiões em que, neste fim de século, penso o que pensava há mil e quatrocentos anos um autor eclesiástico, isto é que o mundo está ficando velho. Há outras ocasiões em que tudo me parece verde em flor” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

A ópera de Donizetti *Lucrecia Borgia* também é mencionada neste contexto, especificamente na crônica de 01 de abril de 1894 e traz de maneira irônica a discussão acerca

de uma troca de nomenclaturas: “os comissários de higiene se chamem de ora avante inspetores sanitários”. Segundo o cronista, essa troca de um nome para outro é meio caminho andado para a solução, para exemplificar conta uma anedota:

Conta-se de um homem (creio que já referi esta anedota) que não podia achar bons copeiros. De dois em dois meses, mandava embora o que tinha, e contratava outro. Ao cabo de alguns anos chegou ao desespero; descobriu, porém, um meio com que resolveu a dificuldade. O copeiro que o servia então, chamava-se José. Chegado o momento de substituí-lo, pagou-lhe o aluguel e disse:

— José, tu agora chamas-te Joaquim. Vai pôr o almoço, que são horas.

Dois meses depois, reconheceu que o copeiro voltava a ser insuportável. Fez-lhe as contas, e concluiu:

— Joaquim, tu passas agora a chamar-te André. Vai lá para dentro.

Fê-lo João, fê-lo Manuel, fê-lo Marcos, fê-lo Rodrigo, percorreu toda a onomástica latina, grega, judaica, anglo-saxônia, conseguindo ter sempre o mesmo ruim criado, sem andar a buscá-lo por essas ruas. Entendamo-nos; eu creio que a ruindade desaparecia com a investidura do nome, e voltava quando este principiava a envelhecer. Pode ser também que não fosse assim, e que a simples novidade do nome trouxe ao amo a ilusão da melhoria. De um ou de outro modo, a influência dos nomes é certa. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

A ópera italiana entra nesse raciocínio, se a palavra de ordem era mudança: “Gregorovius, como outros autores deste século, quis reabilitar Lucrecia Bórgia; acho que o fez, mas esqueceu-se de lhe mudar o nome, e toda gente continua a descompô-lo em prosa com Victor Hugo, ou em verso e por música com Donizetti.” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1). Outra vez aquela dualidade entre o antigo e o novo, passado e presente.

São tempos de mudança até para o cenário melodramático na Itália. A disputa de gosto entre a ópera alemã e a ópera italiana, representados na figura de Richard Wagner e Giuseppe Verdi vinha mudando o cenário lírico, dividia e divide opiniões até os dias de hoje. Machado não deixou de participar desta discussão. No dia 2 de outubro de 1892 começa a crônica de seguinte maneira:

Tannhauser e bondes elétricos. Temos finalmente na terra essas grandes novidades. O empresário do teatro lírico fez-nos o favor de dar a famosa ópera de Wagner, enquanto a Companhia de Botafogo tomou a peito transportar-nos mais depressa. Cairão de uma vez o burro e Verdi? (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Esta ópera de Wagner estreou no Teatro Lírico no dia anterior e, de acordo com as notas de John Gledson, não foi a primeira obra de Wagner a ser representada no Rio, *Lohengrin* foi um fracasso dez anos antes. (GLEDSON, 1996, p. 129)

A pesquisadora Vanda Bellard Freire comenta que o italianismo dominante em “quase todo o cenário musical oitocentista foi sendo parcialmente substituído por modelos franceses e germânicos, sem, contudo, desaparecer e sem que haja unanimidade quanto a essa troca, pois muitos procuram se ater aos modelos italianos” (2013, p. 93)

Verdi não cai e no ano seguinte Machado traz sua ópera para a crônica. A ópera é a então recentíssima *Fastaff*, mas o cronista a evoca e a partir dela volta ao passado, ao Verdi romântico. Lemos, portanto, a volta daquele estimável ancião da crônica de 1892. A realidade era violenta e pouco animadora, estamos em 26 de março de 1893, a Revolução no Sul estava longe de acabar. Nesta crônica, Machado comenta uma tentativa frustrada de procurar uma solução para a guerra federalista e se infelizmente alguns senadores e deputados não trouxeram paz a nossa alma, quem sabe a arte não traria. Essa é a crença machadiana:

Entrou o outono. Despontam as esperanças de ouvir Sarah Bernhardt e Falstaff. A arte virá assim, com as suas notas de ouro, cantadas e faladas, trazer à nossa alma aquela paz que alguns homens de boa vontade tentaram restituir à alma riograndense, reunindo-se quinta feira na Rua da Quitanda. Creio que a arte há de ser mais feliz que os homens. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Há uma comparação nesta crônica entre guerra e arte. A guerra federalista faz o papel real do horror pelo qual passava o país naquele momento, e as óperas italianas e francesas figuram “com suas notas de ouro” um momento de paz artística. Pela leitura da crônica é possível notar o tom admirado e esperançoso pelo qual o cronista se expressa ao tratar do papel sublime da arte. Eleva a função da arte, para mostrar que estava chegando a temporada das *tournées* da atriz Sarah Bernhardt na América Latina, e também a representação da ópera de Verdi, *Falstaff*. Para o cronista a paz não alcança os homens e as paixões os dilaceram, o efeito da arte é tão eficaz que “a própria guerra, cantada por ela, dá-nos a serenidade que não achamos em vida”. Machado usa o verbo no modo imperativo, uma recomendação, ou até mesmo uma ordem, pede para que o leitor acredite no poder da arte:

Confiemos em Sarah Bernhardt com todos os seus ossos e caprichos, mas com o seu gênio também. Vamos ouvir-lhe a prosa e o verso, a paixão moderna ou antiga. **Confiemos** no grande Falstaff. Não é poético, decerto, aquele gordo Sir John; afoga-se em amores lúbricos e vinho das Canárias. Mas tanto se tem dito dele, depois que o Verdi o pôs em música, que muito naturalmente é obra-prima. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1, grifo nosso)

Esta é a deixa para aquele ancião voltar à crônica: Giuseppe Verdi e a voz que guardou na memória dos cantores de uma época. Começa a dizer que o libreto, por via de regra, não há de prestar⁵⁷, “mas leve o diabo libretos”, e cai nos tempos do *Trovador*:

Antes do dilúvio, — ou mais especificadamente, pelo tempo do *Trovador*, dizia-se que o autor do texto dessa ópera era o único libretista capaz. Não sei; nunca o li. O que me ficou é pouco para provar alguma coisa. Quando a cigana cantava: *Ai nostri monti ritorneremo*, a gente só ouvia o vozeirão da Casaloni, uma mulher que valia, corpo e alma, por uma companhia inteira. Quando Manrico rompia o famoso: *Di quella pira l'orrendo fuoco*, rasgaram-se as luvas com palmas ao Tamberlick ou ao Mirate. Ninguém queria saber do Camarano, que era o autor dos versos.

Resignemos ao que algum mau alfaiate houver cortado na capa magnífica de Shakespeare. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

A última frase se refere a *Falstaff*, escrita quando Giuseppe Verdi tinha 77 anos, portanto em 1892, o ano anterior à escrita desta crônica. A estreia é ainda mais próxima, fevereiro de 1893 no Scala de Milão. A ópera foi inspirada na adaptação por Arrigo Boito de *The Merry Wives of Windsor (As alegres comadres de Windsor)*, de William Shakespeare, por isso o comentário do cronista com relação ao dramaturgo inglês.

Annetta Casaloni, Enrico Tamberlick e Raffaele Mirate eram os responsáveis por deixar a música de Verdi nas reminiscências deste cronista-ancião e fazer com que em versos o canto lírico italiano ecoe na crônica. Vale ressaltar que Salvatore Camarano, libretista e autor dramático italiano, junto com Cesare De Sanctis, Domenico Morelli e Vincenzo Torelli foi um dos mais importantes representantes do grupo de amigos de Verdi. Como libretista, conseguiu seu primeiro sucesso com Gaetano Donizetti, para o qual escreveu o libreto da ópera *Lucia de Lammermoor* e *Assedio di Calais*. Para Giuseppe Verdi, Cammarano escreveu o libreto de *Alzira*, *La Battaglia di Legnovo*, *Luisa Miller* e *Il Trovatore*.

Embalado nessa reminiscência, na crônica de 16 de julho de 1893, volta a esses tempos saudosos, o contexto é o mesmo, a guerra federalista, desta vez *versus* o tempo dos sonhos:

Na antevéspera tinha sonhado que era um mocinho de quinze a dezesseis anos, prestes a derrubar este mundo e a criar outro; tudo porque me deram a *Lúcia de Lamermoor* e a Sonâmbula. Quando eu senti no lábio superior mais que um buçozinho, e na alma umas melodias novas e ternas, fiquei fora de mim. Que Mefistófeles era esse que me fizera voltar para trás? Estava aqui um Fausto;

⁵⁷ Essa questão dos libretos não era notada somente por Machado, era um problema para os próprios compositores, como Lauro Machado Coelho nos mostra a respeito de Giuseppe Verdi: “[...] em 1847, chega a compor três -, ainda trabalha com libretos medíocres (embora a sua música consiga o milagre de transfigurar até mesmo textos sofríveis como o do *Trovadore*, terminado de maneira muito insatisfatória por E. Bardare após a morte de Cammarano). Mas à medida que se aproxima da maturidade, torna-se cada vez mais seletivo na escolha dos temas, e rigoroso na elaboração dramática. (COELHO, 2002, p. 340)

faltava achar Margarida. Ei-la que sai de uma igreja; fitei-a bem, era um anjo-cantor de procissão. O tempo do sonho era o de Bellini e das procissões, de Donizetti e das fogueiras na rua, do primeiro Verdi e do Sinhazinha, provincial dos franciscanos. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Na crônica anterior, foi possível notar que, em meio à guerra, o cronista dialoga com a arte. Aqui, ele também seguirá o mesmo princípio, mas partirá do sonho, como forma de fugir da realidade. “Deixem-me sonhar, se é sonho. A realidade é o luto do mundo, o sonho é a gala. Desde que a pena me trouxe até aqui, sinto-me rei e grande rei.” Esta crônica começa justamente com a situação no Sul do país e com um pouco de fantasia o cronista insere neste contexto a atriz francesa Sarah Bernhardt: ele sugere que Sarah poderia aproveitar o término das representações contratadas para ir ao Sul e pacificar o Rio Grande. A partir desse momento, o escritor já a equipara à rainha da Babilônia, que será coroada no Rio Grande, tomando posse do reino. O sonho continua e é o próprio cronista a entrar neste mundo onírico: depois de coroada ela “dará a coroa, por meio de concurso, ao mais melancólico dos homens. Sou eu. Não me demorei um instante; irei logo, mar em fora, até à bela capital do sul, e subirei ao trono”. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 16 de julho de 1893, p. 1)

A crônica segue com outros relatos de sonhos e é no discorrer da pena que permite ao cronista tantas identidades, como rei, santo, dragão, íbis, tamanduá, panarícios. Continua a relatar outros sonhos, entre eles, rememora um, cuja causa diz ter sido as óperas *Lúcia de Lammermoor* e a *Sonâmbula*, sendo a primeira de Donizetti e a segunda de Bellini, como vimos no fragmento da crônica reportado acima. A evocação ao demoníaco de Goethe revela o tempo da juventude romântica, medido pelos prazeres, porque logo mais, diz ele ser um Fausto à procura da Margarida, ambas personagens de Goethe, o primeiro fervoroso pelos prazeres mundanos e Margarida, seduzida por ele. Então finaliza a descrição dizendo que o tempo dos sonhos era o de Bellini, das procissões de Donizetti e das fogueiras de Verdi.

“Di quella pira l’orrendo fuoco” é parte da ópera *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi, como já foi mencionado no primeiro capítulo desta tese, drama verdiano em que a cigana Açucena é condenada a morrer na fogueira.

Quanto às procissões de Donizetti, a ópera é justamente *Lucia de Lammermoor*. Quando a personagem Lúcia morre, surge uma procissão lamentando o mistério da sua morte. Assim como acontece na ópera de Verdi, a ópera de Donizetti também conta a história de um amor impossível: Lúcia di Lammermoor é forçada por seu irmão Enrico a se casar por interesse para salvar as finanças da família, mas a moça vive um amor secreto com Edgardo Ravenswood,

cuja família é inimiga política dos Lammermoor. O irmão de Lúcia forja uma carta de Edgardo em que este afirma estar envolvido com outra mulher. Ao ver a carta, Lúcia fica arrasada e por insistência do irmão acaba aceitando o casamento arranjado. Durante a festa, Edgardo chega e reivindica sua noiva, afirmando que os dois estão comprometidos. Ao ver o contrato de casamento assinado, Edgardo arranca a aliança de seu dedo e sai amaldiçoando a noiva. Fora dali, o irmão de Lúcia e Edgardo marcam um duelo, enquanto chega a notícia de que Lúcia enlouquecera e matara o noivo prometido. Edgardo lamenta ter de partir sem a amada e espera que o duelo lhe tire a vida, mas é avisado que Lucia está morta. Logo depois, o jovem suicida-se com uma punhalada no peito.

Já em Bellini, a ópera *Sonâmbula*, como o próprio nome diz, faz referência a esse mundo dos sonhos e sonos. A protagonista é a jovem Amina, noiva de Elvino. Ninguém sabe que Amina é sonâmbula. A ópera se passa em uma aldeia e durante o noivado dos dois jovens chega a cidade um atraente forasteiro, que se identifica como conde Rodolfo. Numa noite de sonambulismo, a jovem se aproxima do quarto do Conde, dirige-se afetuosamente ao nobre, invocando o nome do futuro esposo, descrevendo entusiasmada a próxima cerimônia de suas bodas e, por fim, pedindo-lhe que a abrace. Rodolfo não sabe o que fazer, resolve abandonar o quarto, mas é surpreendido pela irmã de Elvino. O desconcerto é geral. Elvino, revoltado, rompe o noivado, enquanto Amina, estarecida, inconsciente do que aconteceu, não consegue encontrar palavras para justificar-se. O jovem, por vingança, decide casar-se com outra, mas é surpreendido por Amina em estado de sonambulismo.

As óperas de Donizetti e Bellini são citadas anteriormente na crônica, como foi discutido, sem fazer referência a seus compositores. O cronista afirma que elas foram as responsáveis pela fervente paixão de “derrubar este mundo e criar outro”, em seu sonho de adolescente. Conhecendo a histórias dessas óperas, é possível entender por que surgiu esse impulso romântico modificador no cronista. Esses cantos líricos italianos referem-se a vidas apaixonadas, paixões a “flor da pele”, loucura, morte, amor, sonhos, vontades, instintos. São sensações que fogem à razão, que refletem esse estado de espírito da juventude romântica, movido instintivamente por paixões. Em *Lúcia de Lammermoor* o amor é proibido, por esse motivo é acompanhado da loucura de Lúcia e do suicídio dos amantes guiados pelo instinto apaixonado. Já em *A Sonâmbula*, o que demonstra essa falta de razão é o próprio estado de sonambulismo, um mundo de sonho contínuo, no qual é possível externar o próprio eu sem preocupações ou restrições por fazer parte desse momento onírico.

No mesmo parágrafo, o colaborador semanal contextualiza os sonhos acrescentando a ópera *O Trovador* de Giuseppe Verdi, também marcante desse ápice de sensações, destacando a presença da fogueira.

Percebe-se que essas óperas são evocadas pelo cronista no sentido de viver um sonho e recordar dos tempos saudosos como forma de escape da situação do momento: agravamento do conflito rio-grandense. Esses tempos saudosos não são os tempos da *Aida*, por exemplo, anos 70 do século XIX, são os tempos da juventude e dos arroubos românticos. Todas as questões talvez possam ser mais bem compreendidas quanto mais se aproximam do fim da coluna. Durante os anos de 1894 a 1896, dois nomes muito importantes marcam a presença da ópera italiana as crônicas de Machado de Assis e no próprio tempo, são eles Marino Mancinelli e, outra vez, Augusta Candiani.

Marino Mancinelli assim como Candiani é parte da mediação cultural machadiana. Mancinelli chega ao Rio de Janeiro em junho de 1892, de acordo com os dados do livro do italiano Antonio Mariani (2001), intitulado *Marino Mancinelli: Competenza e sfortuna*, depois de já ter feito sucesso em Barcelona, Lisboa e Buenos Aires. Marino nasce em Orvieto em 12 de junho de 1842 e também se destaca no cenário lírico italiano juntamente com seu irmão Luigi Mancinelli, também diretor e compositor de óperas. Alguns críticos apontam o fato dele ter se deslocado para a América justamente para não ficar na sombra de seu irmão, Luigi Mancinelli.

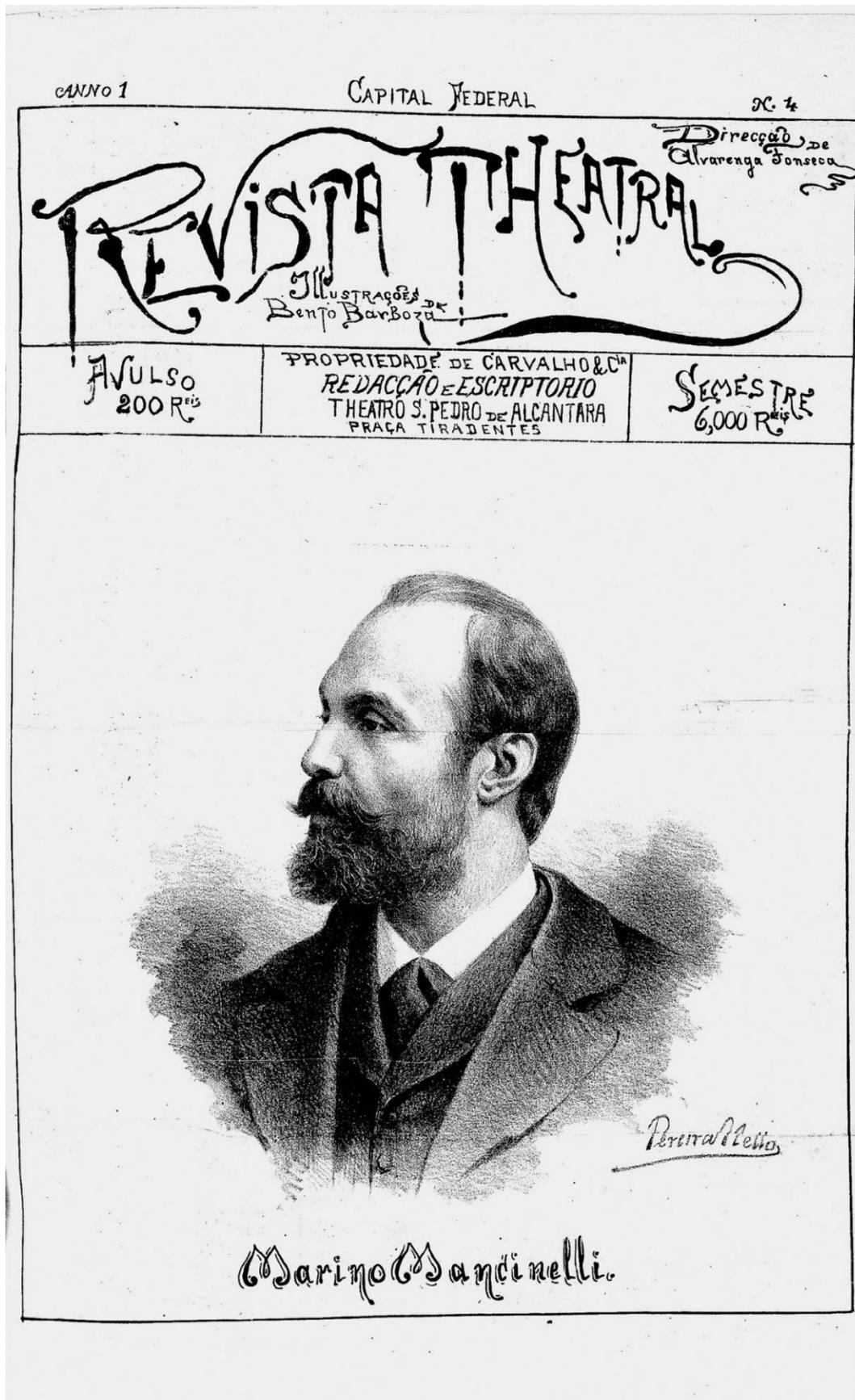


Figura 21: Capa da Revista Teatral com a imagem de Marino Mancinelli (*Revista Teatral*, n. 4, 1894)

Em 8 de junho de 1894, Machado escreve uma crônica dedicada à música e o nome de Marino Mancinelli ocupa lugar de destaque:

O empresário Mancinelli vem fechar a era das revoluções. O nosso engano tem sido andar por vários caminhos à cata de uma solução que só podemos achar na música. A música é a paz, a ópera é a reconciliação. A unidade alemã e a unidade italiana são dividas, antes de tudo, à vocação lírica das duas nações. Cavour sem Verdi, Bismarck sem Wagner não fariam o que fizeram. A música é a ilustre matemática, apta para resolver todos os problemas. É pelo contraponto que o presente corrige o passado e decifra o futuro. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 8 de junho de 1894, p. 1)

O cronista deixa claro que a ópera coincide com a representação nacional: “Não é só a comunhão da arte, onde gregos e troianos, entre duas voltas, esquecem o que os divide e irrita. É ainda, até certo ponto, a reprodução paralela da legislatura.” A partir daí, com um pouco de humor, começa a fazer comparações entre a sociedade e as óperas, trata-se de uma situação parlamentar, mas não deixa de enfatizar com isso a existência de uma representação social dentro da ópera:

A questão é demasiado complexa para ser tratada sobre a perna. Já aí ficam algumas indicações, às quais acrescento uma, a saber, que a própria estrutura dos corpos deliberantes reproduz a cena lírica. A mesa é a orquestra, o chefe da maioria o barítono, o da oposição o tenor; seguem-se os comprimários e os coros. No sistema parlamentar, cada ministério novo canta aquela ária: *Eccomi al fine in Babylonia*. Quando sucede cair um gabinete, a ária é esta: *Gran Dio, morir si giovane*. Antes, muito antes que alguém se lembrasse de pôr em música o Hamlet, já nas assembleias legislativas se cantava (à surdina) o monólogo da indecisão: *To be or not to be, that is the question*. Aquela frase de Hamlet, quando Ofélia lhe perguntou o que está lendo: *Words, words, words*, muita vez a ouvi com acompanhamento de violinos. Ouvi também a talentos de primeira ordem árias e duos admiráveis, executados com rara mestria e verdadeira paixão. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 8 de junho de 1894, p. 1)

Tanto que mais adiante acrescenta que “quem quiser escrever a história do canto entre nós, há de ter diante dos olhos os efeitos políticos desta arte. Sem isso, fará uma crônica, não uma história.” É neste momento que Augusta Candiani volta outra vez à pena machadiana. Afirma ironicamente saber pouco dos fatos, a não ser, se lembrar de alguns cantores, dentre eles a diva Candiani. O cronista relembra justamente o ano em que “a ópera lírica, propriamente dita, começou a luzir”, de 1840 a 1850, com a chegada da célebre Candiani e se pergunta: “Quem não a haverá citado?”:

Netos dos que se babaram de gosto nas cadeiras e camarotes do teatro de S. Pedro, também vós a conheceis de nome, sem a terdes visto, nem provavelmente vossos pais. Já é alguma coisa viver durante meio século na

memória de uma cidade, não tendo feito outra coisa mais que cantar o melancólico Bellini.

Ao que parece, o canto era tal que arrebatava as almas e os corpos, elas para o céu, eles para o carro da diva, cujos cavalos eram substituídos por homens de boa vontade. Não mofeis disto; para a cantora foi a glória, para os seus aclamadores foi o entusiasmo, e o entusiasmo não é tão mesquinha coisa que se despreze. Invejai antes esses cavalos de uma hora... (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 8 de junho de 1894, p. 1)

Há neste escrito toda a síntese daquilo que estava acontecendo com a ópera na época. Aqui, neste fragmento, Machado enfatiza a mudança de comportamento do público. O cronista deixa bem claro que o leitor da época não deveria olhar para os tempos de entusiasmo romântico com zombaria, ele esclarece que os tempos mudaram: “hoje os homens aplaudem sem transpirar, muitos com as palmas, alguns com as pontas dos dedos, mas sentem e basta. A ingenuidade é menor? A expressão é comedida? Não importa, contanto que vingue a arte”. Com este comentário, Machado reflete a respeito do poder da arte: para ele, onde a arte principia, cessam as canseiras deste mundo e a exemplo desta reflexão traz para seu texto uma cantora lírica cheia de Itália e a melodia italiana de Bellini.

Machado chega a contar ainda uma anedota, desta vez envolvendo o nome de outra soprano da mesma época, Emma La Grua, como vimos, famosa pelos cantos italianos.

O caso da La-Grua entristece-me, porque um amigo meu a amava muito. Tinha vinte anos, uma lira nas mãos, um triste emprego e aquele amor, não sabido de ninguém. Salvo o emprego, era riquíssimo. Não combatia entre os lagruístas contra os cartonistas; era franco-atirador. Não queria meter o seu amor na multidão dos entusiasmos de passagem. O seu amor era eterno, dizia em todos os versos que compunha, à noite, quando vinha do teatro para casa. E ria-se muito de um senhor de suíças que, da plateia, devorava com os olhos a La-Grua.

Uma noite, acabado o espetáculo, o moço poeta recolheu-se, compôs dois sonetos e dormiu com os anjos. O mais adorável deles era a própria imagem da La-Grua. Na manhã seguinte, ele e a cidade acordaram assombrados. A diva desaparecera, o senhor das suíças não tornou à platéia, e o meu rapaz adoeceu, definhou, até morrer de melancolia. **Assim lhe fecharam a era das revoluções.** (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

O escritor começa e termina a crônica com a mesma ideia: acabou a era das revoluções. A princípio, quando lemos que o maestro Mancinelli vem fechar a era das revoluções, recorremos a algum fato histórico e ele existe. A Revolta da Armada foi abafada em março de 1894. Por outro lado, ao final da leitura da crônica percebemos que se trata de outra, ou outras revoluções. Poderíamos discutir a mudança de comportamento do público como sendo o fim da era das revoluções, mas parece que a preocupação machadiana pendia cada vez mais ao declínio do movimento operístico, que, como pontuamos no início deste tópico vinha se aniquilando. Machado não estava preocupado com o fim da ópera estrangeira, mas de uma maneira muito

profunda com a arte da música, tanto que faz um louvor aos povos cantarinos: “Vivam os povos cantarinos, as almas entoadas e particularmente a terra da modinha e da viola”: é a crença na música e o lamento de que este tipo de arte não era mais uma revolução.

O que o cronista não previa era que o nome de Mancinelli significasse tanto nesta crônica. Dois meses depois o maestro suicidava-se no Rio de Janeiro e este ato parecia estar intimamente ligado aos insucessos da ópera na cidade, como Mario de Andrade nos conta:

Veio a República. O Brasil principiou pela terceira vez a vida. Mas, dessa feita, a música não. Se acentuou gradativamente a decadência do brilho exterior. Desapareceram as brigas românticas entorno das cantoras. Os virtuosos estrangeiros célebres continuaram desembarcando aqui viu, porém o público se desinteressa cada vez mais. Um ou outro ainda consegue ovações, mas as enchentes se tornaram cada vez mais raras. Já em 1894, Marino Mancinelli suicidava-se no Rio de Janeiro por causa dos insucessos de sua companhia lírica. (ANDRADE, 1980, p. 169)

Machado volta a Mancinelli para falar de seu suicídio e outra vez enfatiza o poder da música, escreve que a grande comoção da cidade pelo suicídio do empresário lírico italiano, certamente tem suas razões nas circunstâncias da morte, nas qualidades simpáticas do homem, no talento do artista e na honradez do caráter. Além de tudo isso, Machado acredita que uma parte do efeito se originou da condição de empresário lírico, para ele o efeito da notícia confirmou a supremacia da música “em nossa alma” e afirma: a verdade é que amamos a música sobre todas as coisas e as prima-donas como a nós mesmos”. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 9 de setembro de 1894, p. 1)

Mas na crônica para o dia posterior, ele comenta sobre o fato de Mancinelli causar mais comoção morto do que vivo, porque no dia de suas apresentações a plateia estava à míngua. A ópera parecia estar caindo em desagrado e o cronista enxerga isso com os olhos lacrimejantes, de alguém que acredita no poder da música. Não é o lamento de alguém que pede a volta da musa Candiani e com ela os arroubos românticos, não é isso, tanto que na crônica de 20 de setembro de 1896 ele diz: “Também nós ríamos muito dos que então recordavam o tempo em que foram cavalos da Candiani, e riam então dos que falavam de outras festas do tempo de Pedro I. É assim que se vão soldando os anéis de um século.” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Esta é a mesma crônica em que lamenta a morte de Carlos Gomes e relembra os tempos da Ópera Nacional. O maestro brasileiro caminha ao lado de Candiani, Verdi e Bellini nas suas recordações dos saudosos anos da sua juventude romântica.

Lendo as crônicas da *Semana* percebemos que o apelo à ópera romântica italiana, diante de tudo aquilo que estava acontecendo, significa a crença na continuidade da arte. Em todas as

crônicas desse final de século em que Machado traz a ópera italiana para seu texto fica mais evidente que não parecia importar a nacionalidade da arte, mas a sua expressão, independente da língua, é como se ele estivesse mais livre para se apropriar daquilo que lhe é alheio em favor da criação literária e a ópera italiana com o passar do tempo, cada vez mais, descola-se de seu contexto original para pertencer a uma alusão e vivência sua.

Seria também neste caso um pouco daquilo que Machado escreveu a respeito da famosa Adelaide Ristori, uma atriz trágica italiana que esteve no Brasil em 1869, nos artigos com pseudônimo de Platão no *Diário do Rio de Janeiro*. Ali, Machado de Assis discorria a respeito da parte universal dos sentimentos humanos e da capacidade da arte atingir o sublime, não importando a língua, a nacionalidade ou gênero.

A tragédia é uma forma de arte, não toda a arte, e qualquer que seja a forma, os sentimentos humanos terão igual expressão, se forem verdadeiros. Podem variar os vasos; a essência é a mesma. A casaca substitui a clâmide, mas o coração humano não variou. O que se deve estudar em Ristori é a parte universal dos sentimentos (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 10 de julho de 1869, p. 499)

Além dela, Ernesto Rossi foi outro ator dramático italiano que chamou a atenção de Machado de Assis pelo mesmo motivo de Ristori, mas diferente de Adelaide Ristori⁵⁸, Ernesto Rossi aparece nas crônicas para a “Semana”. Embora estejamos abordando neste capítulo o teatro lírico na crônica, Ernesto Rossi juntamente com Tommaso Salvini⁵⁹, outro ator dramático,⁶⁰ aparecem, assim como Candiani, na memória machadiana. Além disso, Rossi aparece ter encantado Machado justamente pelo afeto “à arte romântica”⁶¹.

Mas já que tocamos na questão da universalidade da arte, João Roberto Faria aborda de maneira muito clara e eficiente a relação de Rossi com Shakespeare, inclusive traz para sua discussão as crônicas da “Semana” em que Machado de Assis retoma as representações do ator italiano. Para Faria, as representações de Rossi contribuíram no processo de assimilação da obra

⁵⁸ Em junho de 1869, o Rio de Janeiro recebeu pela primeira vez uma artista dramática de nível internacional, a italiana Adelaide Ristori, considerada por muitos estudiosos do teatro a maior atriz trágica do século XIX (Cf. João Roberto Faria, *Machado de Assis do teatro*, p. 526).

⁵⁹ Em 1871 o Rio de Janeiro recebe dois grandes atores italianos, que se notabilizaram pelas interpretações que deram a vários personagens shakespearianos: Ernesto Rossi e Tommaso Salvini. Ambos foram admirados em toda a Europa, representaram Shakespeare na Inglaterra, com sucessos, e apresentam-se também nos Estados Unidos. Rossi estreou no Rio em maio, com o drama *Kean*, de Alexandre Dumas. Logo em seguida pôs em cena *Hamlet*, *Otelo*, *Romeu e Julieta* e *Macbeth*. (Ibid, p. 83)

⁶⁰ Como é possível consultar na tabela anexa a este texto, o teatro dramático aparece em sete crônicas e em cinco delas o assunto é a representações de Shakespeare feitas por Ernesto Rossi, já analisadas por João Roberto Faria na organização do livro intitulado *Machado do teatro: textos críticos e escritos diversos*, publicado pela Editora Perspectiva em 2008.

⁶¹ Expressão encontrada na carta trocada entre Machado de Assis e Salvador Mendonça sobre as apresentações de Rossi (Cf. João Roberto Faria, *Machado de Assis do teatro*, p. 526).

shakespeariana pelo escritor brasileiro. Shakespeare no palco foi uma revelação para Machado. “Se antes de 1871 já o lia, a partir desse ano torna-o um constante interlocutor, multiplicando em suas crônicas, contos e romances as citações de peças e falas de personagens que admira” (FARIA, 2008, p. 86). Tanto que nas crônicas cita o poeta inglês em italiano, João Roberto Faria arrisca a hipótese de que o Otelo que Bentinho vê no teatro, pelos olhos de Machado, é o de Ernesto Rossi.

A universalidade de Shakespeare seduzia Machado de Assis: em “Instinto de Nacionalidade” discorrerá sobre sua capacidade de ser universal sem deixar de ser essencialmente inglês, quando critica as limitações da literatura brasileira, presa ao nacionalismo romântico. Talvez a ópera italiana para Machado de Assis também ultrapasse as barreiras do local no tocante a alma humana, atingindo a tal universalidade da arte, porque como viemos expondo desde o início do capítulo a ópera carrega o discurso na beleza das “asas da música”, motivo pelo qual pode alcançar este sublime. Sem contar que a sua transposição em solo brasileiro e depois na crônica machadiana incorporam esse discurso.

Capítulo Terceiro - A VIAGEM DO CRONISTA

[...] me aplico em expedições no quarto
singrando madrugadas
em busca dos meus sortilégios
em busca do que lhes contar.
(Alcides Villaça)

3.1. A Itália dos livros

Para a historiadora Luciana Stegagno Picchio, na sua introdução ao *livro Novamente Retrovato: Il Brasile in Italia 1550 -1995*, um país, um povo ou uma comunidade, já transmitem algo de si aos outros, sem contar a visão dos viajantes, dos estudos etnográficos, antropológicos, sociológicos e políticos. Mas para a historiadora, a literatura merece um discurso à parte por trazer uma abordagem privilegiada: é da literatura que vem a capacidade de produzir, de inventar, textos narrativos ou poéticos “[...] Textos de ficção” capazes de fazer metáfora transparente de uma realidade nacional inteligível em termos de universalidade”⁶². (STEGAGNO-PICCHIO, p .14, 1995, *tradução nossa*)

Luciana Picchio está se referindo ao lugar privilegiado que a literatura brasileira ocupa na formação da imagem do Brasil na Itália. Aqui, suas palavras fazem um caminho inverso e específico: a literatura italiana no Brasil por meio do olhar machadiano. A Itália de Machado de Assis foi construída até o momento pela presença viva da cultura italiana no Rio de Janeiro, por meio de imigrantes, artistas, figuras políticas e sobretudo por meio do discurso italiano na imprensa, vista como participante ativa dessa formação cultural. Além disso, os mediadores culturais mencionados no primeiro e no segundo capítulos transportaram a Itália até Machado de Assis; com a literatura parece ser diferente: é o próprio escritor que se transporta até a Itália, a travessia é dele, mesmo que metaforicamente. Por outro lado, os livros também se inserem num processo de mediação cultural: para haver uma circulação, eles dependem da atividade de outros mediadores, além do mais, eles provocam em Machado essa travessia contrária justamente por exercer seu papel de mediador cultural, transportando até Machado de Assis uma Itália e possibilitando a viagem metafórica do escritor.

Caso este trabalho fosse finalizado aqui, diria ainda muito pouco a respeito da Itália machadiana, porque faltaria essa visão tão particular do texto literário, da qual nos discorria Luciana Stegagno Picchio, da capacidade de tocar em uma verdade que só a literatura consegue.

⁶² “testi di “finzione” capaci di farsi metafora trasparente di una realtà nazionale intellegibile in termini di universalità”

Talvez as palavras que mais se aproximem daquilo que a historiadora colocou em língua italiana seria aquele “sentimento íntimo” do qual nos falava o próprio Machado de Assis em *Instinto de Nacionalidade*.

Portanto, como excluir da Itália machadiana esse *sentimento íntimo* que encontramos somente na literatura? A literatura italiana é parte da Itália de Machado de Assis e muitos são os intertextos na crônica, sobretudo com o poeta Dante Alighieri, de quem trataremos mais adiante.

Francesco Petrarca e o Giovanni Boccaccio também se encontram no discurso do cronista machadiano, tanto o primeiro quanto o segundo aparecem nessas crônicas como exemplos dos gêneros literários que praticaram, Petrarca como mestre do soneto e Boccaccio, célebre no conto.

Assim como veremos com os intertextos relacionados a Dante Alighieri, o nome de Boccaccio embora representante da alta literatura ocidental aparece na crônica acomodado ao lado do “miúdo”: Machado na crônica do dia 31 de março de 1895 contava um conto do vigário e explicava com muito humor sua origem. Mais para o final de sua análise e da história contada, evoca Boccaccio, Voltaire e Andersen: “[...] O conto do vigário não é propriamente o de Voltaire, Boccaccio ou Andersen, mas é conto, um conto especial, tão célebre como os outros, e mais lucrativo que nenhum” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 31 de março de 1895, p. 1). Seu propósito não é rebaixar ou elevar nem um nem outro, mas ocupar o mesmo espaço no rés-do-chão da crônica com assuntos cotidianos.

Uma leitura de Machado de Assis que talvez não seja conhecida é a do escritor italiano Pietro Aretino (1452-1556). Aretino é conhecido por parte de sua obra que remete à sua movimentada vida sexual. Ele escreveu, entre outros livros, *Sonetos Luxuriosos*. Pietro Aretino é também autor de uma vasta correspondência confidencial com nobres da época, com os quais mantinha relações íntimas.

O cronista faz alusão ao poeta no dia 26 de outubro de 1861 para o jornal *Diário do Rio de Janeiro* na coluna “Comentários da Semana”. Na crônica, Machado de Assis compara Aretino com o padre português José Agostinho Macedo (1781-1831), que assim como o escritor italiano “[...] não poupou ninguém, escreveu contra todos e contra tudo”. Para o cronista, a obra de Pietro Aretino supera a obra de Agostinho de Macedo porque faltava no escritor português o “traço arrojado que fazia no escritor italiano a grandeza do vício e da venalidade”. (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de outubro de 1861, p. 1). Machado está na realidade, nesta crônica, criticando um outro cronista do *Jornal do Commercio*, que causava polêmica no

momento escrevendo as “Crônicas da Semana” depois do pedido de demissão de Joaquim Manuel de Macedo.⁶³

Para fazer sua crítica, Machado aponta o fato de o tal cronista ter citado o livro *Motim Literário* do padre português: “o *Chronista* abre seu escrito com uma citação do padre José Agostinho de Macedo”. Para Machado de Assis toda a credibilidade do cronista do *Jornal do Commercio* cai por terra porque todos os seus “leitores sabem que papel representou o padre José entre os demais escritores e poetas do seu tempo, e hoje o crítico consciencioso que estuda os caracteres daquele período aponta o padre José como o tipo de aviltamento moral e político”. Imediatamente, Machado o compara com um escritor que de acordo com o seu ponto de vista, e de alguns leitores, supera Agostinho de Macedo. A alusão a Pietro Aretino vem, portanto, para assegurar seu discurso: “Alguns nem mesmo lhe querem dar as honras de considerá-lo o Aretino português [...]”. (Ibid.)

Cabe ainda observar que nessas crônicas, como já dito anteriormente, temos a crítica ácida de um escritor que está disposto a atacar todas as tolices humanas, por isso questões e investidas tão polêmicas.

O livro do padre José Agostinho Macedo criticado por Machado de Assis é uma reunião de suas polêmicas e críticas. Segundo o texto machadiano “[...] nenhum crítico consciencioso pode olhar, se não como uma obra de inveja e despeito” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1). Ou seja, mesmo que de maneira indireta, o escritor está fazendo crítica literária no espaço da crônica.

No dia 4 de novembro de 1894 o livro, desta vez elogiado, é de Júlia Cortines (1868-1948)⁶⁴: “Esta poetisa de temperamento e de verdade disse-me cousas pensadas e sentidas, em uma língua inteiramente pessoal e forte” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1). Júlia Cortines e seu livro *Versos* é a via para o cronista chegar até o poeta italiano Giacomo Leopardi (1798-1837). Ele comenta que o livro de Júlia Cortines traz uma tradução da poesia do poeta italiano: “Lede o livro; há nele uma vocação e uma alma, e não é sem razão que Júlia Cortines traduz, à pag 94, um canto de Leopardi.” (Ibid.)

⁶³ De acordo com as notas de Lúcia Granja e Jefferson Cano, “a “Crônica da semana” publicada em 14 de outubro no *Jornal do Commercio*, sob a responsabilidade de Joaquim Manuel de Macedo, fora acrescida de textos não escritos pelo autor, fato que o levou ao pedido de demissão, conforme comunicado público saído no jornal de 15 de outubro”. Cf. GRANJA, L. CANO, J. Notas. In: ASSIS, Machado de. *Comentários da Semana*, Campinas: Editora Unicamp, 2008, p.75.

⁶⁴ Júlia Cortines nasceu em Rio Bonito, Estado do Rio de Janeiro, em 12 de dezembro de 1868. Desde cedo demonstrou inclinação pela poesia, além de uma privilegiada inteligência. Fez seus primeiros estudos com a avó na fazenda de Monte Azul, indo em seguida para o Colégio Inglês de Niterói. Depois de viajar pela Europa, começa a escrever para o jornal *O País* uma coluna intitulada “Através da Vida”. Publica, em 1894, seu primeiro livro, *Versos*, com um prólogo de Lúcio Mendonça. Cf. PAIXÃO, Sílvia Pelingeiro. A liberdade na morte: Júlia Cortines (1868 - 1948). *Revista Travessia*, n. 23, p. 198-206, 1991.

O poema “A se stesso” traduzido por de Júlia como “A si mesmo” é considerado umas das primeiras traduções leopardianas no Brasil. A obra de Leopardi demora a ser traduzida por aqui, a primeira tradução integral será somente em 1934, fato que leva a crer que provavelmente Machado de Assis leu em língua italiana ou em francês.

Nas crônicas, essa é única menção ao poeta, mas Otto Maria Carpeaux, em *História da Literatura Ocidental* (1947), coloca a hipótese de uma relação entre um trecho do *Dialogo della natura e un islandese* e o capítulo VII das *Memórias póstumas de Brás Cubas* e o diálogo *Viver*, afunilando os laços entre Machado e Leopardi.

Por esta época, Machado de Assis já havia, de acordo com Sílvia Maria de Azevedo, alcançado o triunfo do crítico literário: o caminho para a consagração tem seu início na carta “que lhe endereçou José de Alencar, publicada no *Correio Mercantil*, em 22 de fevereiro de 1868 pedindo-lhe que opinasse a respeito de alguns poemas e o drama *Gonzaga ou a Revolução de Minas*, de Castro Alves” (AZEVEDO, 2013, p. 27). Mais tarde, três grandes estudos críticos vieram para selar esse prestígio, são eles: “Notícia da atual Literatura Brasileira: Instinto de Nacionalidade” (1873), “Literatura realista – O primo Basílio” (1878) e “A Nova Geração” (1879).

Assim, Machado de Assis era autoridade no espaço da crítica literária brasileira, da mesma maneira em que o era Lúcio de Mendonça, crítico que faz o prefácio da obra de Júlia Cortines e é também mencionado pelo cronista como elemento de autoridade: “Lúcio de Mendonça é que apresenta o livro em um prefácio necessário, não só para dar-nos mais uma página vibrante de simpatia, mas ainda para convidar essa multidão de distraídos a deter-se um pouco a ler” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 4 de novembro de 1894, p. 1).

Nota-se, portanto, como nos mostra Sílvia Maria Azevedo, que a crítica é parte do território da crônica, mesmo que em certas ocasiões Machado de Assis tenha ocupado seções mais propriamente literárias, o cronista nunca abandonou o exercício da crítica dentro do espaço da crônica, não podemos cair naquele lugar-comum entre os estudiosos machadianos em afirmar que o escritor brasileiro não se dedicou “à crítica literária com o mesmo afinco que ao conto, à crônica, ao romance e à poesia”. (AZEVEDO, 2013, p. 29)

Para dar andamento a esta parte dedicada à literatura italiana, as palavras do cronista a respeito da tradução leopardiana de Júlia Cortines podem servir de ensejo para as considerações que serão feitas no decorrer deste capítulo: “[...] a alma desta moça tem uma corda dorida de Leopardi. A dor é velha; o talento é que a faz nova, e aqui achareis novíssima” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 4 de novembro de 1894, p.1). Observe-se que para Machado, Leopardi é ressignificado no Brasil por meio dos versos de Júlia, assim como vai acontecer com toda a

presença da literatura italiana nestas crônicas, processo daquilo que ele, como crítico literário e, portanto, tendo papel fundamental na formação da literatura brasileira, acreditava e difundia.

Além de Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio, Giacomo Leopardi e Piero Aretino e possível também ver ou entrever nas crônicas machadianas, Giovanni Battista Guarini, Torquato Tasso e como já mencionado, Dante Alighieri. Entrever, pois nem sempre a menção a esses escritores é feita de maneira direta, ou seja, por meio de citação com aspas e indicação de fonte. Muitas vezes as palavras desses escritores aparecem “como forma de apelo suspensas num vazio”, confiadas unicamente aos ecos da memória do leitor. (AUTHIER- REVUZ, 2007, p. 18). É dessa maneira que Jacqueline Authier-Revuz define a alusão e nós tomaremos esse conceito de empréstimo para entender melhor a presença da literatura italiana nessas crônicas. Para ela, “[...] ao contrário da certeza de informações fornecidas pelas formas explícitas de empréstimo, a alusão atua no registro do dissimulado, do escondido, do mascarado..., e, no entanto, suposto, adivinhado, reconhecido...” (AUTHIER-REVUZ, 2007, p. 29). Seria, portanto, o jogo da alusão: “o enunciador joga com a possibilidade de fazer ressoar, não outras palavras da língua como no trocadilho ou no equívoco, ..., mas palavras de outros dizeres, suscitando, através de sua voz, a música de uma outra voz”. (Ibid., p. 12)

A alusão vista dessa maneira corre o risco de fracassar, caso o leitor não a perceba: “uma alusão fracassada é como um barco à deriva” (AUTHIER-REVUZ, 2007, p. 26). Quando se trata das crônicas oitocentistas machadianas, o risco, talvez, possa triplicar. Authier-Revuz diz que a alusão é um fato linguageiro inerente à linguagem. A crônica também poderia ser vista como um fato linguageiro, por isso no início desse trabalho falou-se a respeito da sua oralidade e de tema voltados para o dia-a-dia. O cotidiano pulsa nas crônicas de Machado de Assis e muitas vezes fatos restritos àquela época são evocados. A pesquisadora Vânia Lúcia Menezes Torga nos fala sobre o deslocamento provocado pelos jogos alusivos e transposição de épocas:

É deslocar tanto o seu leitor dos oitocentos para que enxergasse nos fatos políticos, sociais, econômicos, de seu tempo como provoca o mesmo movimento no leitor da contemporaneidade que, com sua memória, recupera os oitocentos e metaforiza a sua contemporaneidade. (TORGA, 2008, p. 5)

Na crônica do dia 30 de junho de 1878 para *O Cruzeiro*, na coluna “Notas Semanais”, a respeito da inauguração da câmara municipal, o cronista ironiza a reforma do prédio, que da perspectiva política continuava com as mesmas “teias de aranha” e faz uma alusão a Torquato Tasso:

A câmara velha quis fazer as cousas fidalgamente; mandou dar uma mão de cal à sala das sessões, espanar as janelas, deitar meia dúzia de pontos às cortinas. Há nisto mais cortesia do que sagacidade. Eu, no caso da câmara velha, recebia a nova com as mesmas teias de aranha e dedadas dos contínuos,

como se lhe dissesse: - "Veja Vossa Ilustríssima a virtude espartana que deve ter um vereador; é obrigado a meditar um contrato e catar uma pulga, a diminuir as despesas dos calçamentos e o lustro do calçado. Todo o sebo que poderia adquirir a consciência, aqui ficou colado a esta mesa de pinho. Não, lhe importe cair dessa cadeira velha; é o meio de não cair da opinião pública". Em vez disto, a câmara velha prefere dar à nova um espécime do **palácio de Armida**, alguma cousa semelhante ao luxo do Califa de Bagdá. É polido, mas impolítico. (ASSIS, *O Cruzeiro*, p. 1, grifo nosso)

Talvez, hoje, “palácio de Armida” não transporte o leitor para *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso⁶⁵, mas naquela época o leitor poderia entrever o poeta nessas páginas. O fato é que o cronista não marca seu empréstimo da obra de Tasso, confia ao leitor a “música da voz do outro”. Na época, os jornais entre os anos de 1877 a 1878 faziam várias referências ao escritor italiano. Nesse sentido, essa alusão e outras presentes neste trabalho, talvez sejam mais veladas para o leitor contemporâneo do que para o leitor do oitocentos. Em 30 de abril de 1878, no folhetim *As cutiladas do Conde de La Guerche*⁶⁶ do francês Amadee Achard é possível encontrar uma referência a Tasso, mais especificamente aos jardins de Armida:

[...]- Li na história, disse ele altivamente diante do Sr. Pardaillan, que meu homônimo, Rinaldo Montauban, havia por algum tempo esquecido nos jardins d’Armida, que trazia uma espada, tenho sempre esse famoso exemplo ante dos olhos. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 19 de abril de 1878, p. 2)

Além de outras alusões ao palácio de Armida nos jornais (na realidade encontramos *jardins de Armida*), a obra de Tasso também foi representada. Na *Gazeta de Notícias* liam-se os seguintes comentários:

JERUSALÉM LIBERTADA

Com esse título foi anteontem representada pela primeira vez no teatro de S. Pedro, uma nova peça destinada sem dúvida a fazer próspera carreira. (*Gazeta de Notícias*, 30 de julho de 1877, p.1)

Repete-se hoje no teatro de S. Pedro d’Alcântara a peça de grande espetáculo – Jerusalém Libertada, luxuosamente posta em cena, e constantemente aplaudida em todas as noites que tem sido representada (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 2 de agosto, p. 1)

⁶⁵ Torquato Tasso (Sorrento 1544 – Roma 1595) “é a última voz poética da Renascença Italiana: nele os motivos artísticos e os ideais do século áureo mostram-se já exaustos, pronunciando a decadência iminente” (SANSONE, 1956, p.91). Está entre os maiores poetas italianos do século XVI e na sua obra já aparecem representadas as aspirações e contradições do homem moderno.

⁶⁶ O folhetim foi publicado no jornal *Gazeta de Notícias* do dia 9 de março de 1878 ao dia 27 de abril de 1878 com o total de 37 números, sem informação do nome do tradutor.

No dia 31 de julho de 1877 era possível ler este anúncio da 3ª representação “da grande peça fantástica”, extraída da *Jerusalém Libertada* de Tasso, com tradução de Arthur Azevedo e música do Sr. Cyriaco de Cardoso:



Figura 22 - Fonte: *Gazeta de Notícias*, 31 de julho de 1877, p. 4.

Todos esses fragmentos de jornal comprovam o conhecimento dos leitores da época a respeito desse assunto. Não será possível responder se Machado de Assis quando escreve “Palácio de Armida” estava pensando na leitura de Tasso ou na peça traduzida por Artur Azevedo, o fato é que para os leitores de hoje sua alusão sofre um risco maior de “ficar à deriva”. É claro que nem todas as alusões feitas pelo cronista eram desvendadas pelo leitor da época, e isso naturalmente faz parte do jogo da alusão, mas com exemplos como o da crônica em questão, começamos a livrar o escritor da sentença do uso “especioso” da citação: “Palácio de Armida” não entra na crônica para mostrar erudição, entra porque já estava nos jornais.

No poema épico de Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, o fundo histórico é a primeira Cruzada dos cristãos para a libertação da Cidade Santa, no final do século XI, uma história de conflito entre cristãos e muçulmanos. Para Giorgio de Rienzo, a verdadeira aventura do poema é um ininterrupto jogo de desilusões e enganos, de fugas e perseguições. (2006, p. 93) Armida é uma linda maga enviada ao campo liderado por Goffredo di Buglione, líder dos cristãos, para que com seus feitiços e beleza, seduza os soldados a pedido do mago e rei de Damasco, Idraote. Depois de seduzir os guerreiros, Armida os levava até seu palácio, que ficava

sobre o mar Morto, e ali os mantinha aprisionados. O cronista evoca a referência a Tasso justamente para ironizar a reforma da Câmara Municipal, sem dúvida, criticando o uso do dinheiro público e, sobretudo, a superficialidade das aparências. Embora o palácio de Armida fosse luxuoso, servia como ambiente de prisão e bruxarias; da mesma forma a Câmara Municipal: os atos praticados no seu interior não despertavam tamanha admiração quanto sua estrutura externa, “é polida, mas impolítica”. A reforma chegou apenas na estrutura física, enquanto na realidade esperava-se uma reforma política, uma mudança na estrutura governamental.

Outra questão pertinente para pensarmos nesta alusão a Tasso, é o fato de a obra italiana ter sido adaptada para o teatro por um autor brasileiro. Jean-François Botrel nos convida a questionar, em seu estudo “Impressos sem fronteiras no século XIX”, o resultado alcançado pelas importações ou empréstimos, que não devem ser encarados somente como fontes de frustração, uma visão nacionalista que ignora ou desqualifica tudo que vem de fora, é necessário olhar para as “[...] virtuosas e fecundas consequências ou efeitos, fatores de desenvolvimento e progresso e do trabalho realizado” (BOTREL, 2012, p. 56).

Botrel está chamando a atenção para a recepção do elemento estrangeiro. Para ele as traduções, publicações e adaptações para o teatro ou de artigos é uma forma de “[...] compreender melhor os processos de constituição de um movimento internacional via aclimatação ou apropriação nacional” (Ibid.). A obra de Tasso é um exemplo dessa aclimatação do texto italiano em solo brasileiro por meio da adaptação para o teatro, e a alusão machadiana revela essa apropriação nacional. É um dos vários exemplos em que a literatura italiana cria raízes na crônica de Machado de Assis, mas sempre a partir do elemento nacional. Isto é, a literatura italiana recria-se dentro do espaço machadiano no jornal.

Além da crônica anterior, em 27 de setembro de 1896 para a coluna “A Semana” do jornal *Gazeta de Notícias*, o escritor faz menção a alguns versos italianos sem revelar a fonte, apenas diz “aquilo do poeta”.

Não é preciso dizer que estamos na primavera; começou esta semana... Oh! bons tempos em que os da minha turma repetíamos aquilo do poeta: *Primavera, giuventú dell'anno: giuventú, primavera della vita!* Alguns iam ao ponto de repetir aquilo outro do lusitano: *Ah! não me fijas! Assim nunca o breve tempo fuja da tua formosura!* (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 27 de setembro de 1896, p. 1)

Nas linhas de sua prosa evoca a poesia. O cronista faz falar um poeta. Que poeta é esse? O anúncio da primavera remete ao cronista os tempos da juventude. Machado de Assis nessa

época estava com 57 anos e será muito comum nessa coluna, sua última, lembrar com nostalgia os tempos da sua mocidade, como já foi dito anteriormente. Os poetas, compositores e artistas italianos parecem sempre embalar essas reminiscências. A primeira parte da citação pertence ao poeta Giovanni Battista Guarini (1538-1612)⁶⁷, no seu poema pastoril *Il pastor Fido* de 1589: O primavera, gioventù dell'ano/ Bella madre di fiori (*Dizionario Enciclopedico Universale*, 1988, v.III)

Mais tarde, em 1712, a obra foi adaptada para ópera com libreto do poeta e libretista italiano Giacomo Rossi e música de Georg Friedrich Handel, na qual também é possível encontrar somente a primeira parte da citação. A citação na íntegra, da maneira como está na crônica de Machado de Assis, encontramos como epígrafe da obra de 1859 *As Primaveras* de Casimiro de Abreu atribuindo-a ao poeta e libretista Metastasio.

Em outros textos também encontramos a mesma citação: no conto de 1859, *L' uomo e l' edera* do escritor italiano Giulio Barrili (1836-1908)⁶⁸, no diário de 5 de dezembro de 1813 de Lord Byron e finalmente como epígrafe de um poema de Victor Hugo. Diante de todos esses dados, ecoa-se a pergunta: quem é esse poeta?

Nas linhas que se seguem na crônica em questão, o escritor continua contrapondo velhice e juventude, ele e o leitor de vinte anos:

Vai tudo em linha de prosa, que é de prosa o meu tempo, não o teu, leitor de buço e vinte anos; donde resulta a mais trivial das verdades deste mundo, e provavelmente do outro, que o tempo é para cada um de nós o que cada um de nós é para ele. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 27 de setembro de 1896, p. 1)

Logo em seguida, chama à cena o “nonagenário visconde de Barbacena” afirmando que nem todos terão sua juventude e coloca a dúvida se ele nasceu no mesmo dia que Victor Hugo, fazendo referência a um poema do poeta francês: “não sei se veio ao mundo no mesmo que Vitor Hugo, dois anos depois de começado o século, mas em todo caso já então Rome remplaçait Sparte.”.

O cronista está citando o primeiro verso do primeiro poema do livro *Les Feuilles d'automne* de Victor Hugo: “Ce siècle avait deux ans! Rome remplaçait Sparte” (HUGO, 1948, p. 15). A princípio esse dado parece isolado em relação aos versos em italiano citados por Machado de Assis, porém, esse trecho de Victor Hugo está no mesmo livro em que encontramos

⁶⁷ Poeta italiano. Autor de rimas, tratados e de uma comédia (*La idropica*, 1584), sua fama se deve a tragicomédia pastoral, *Il Pastor fido* (1589).

⁶⁸ Literato italiano, voluntário garibaldino, professor e reitor da Universidade de Genova, escreveu comédia, versos, novelas, mas sobretudo um grande número de romances. Cf. *Enciclopédia online Treccani*.

a epígrafe, também sem fonte, em italiano, no poema de número XIV. A partir disso, talvez, pode ser que Machado de Assis estivesse citando algo que leu em Victor Hugo.

Ainda vale ressaltar que no início deste trabalho esta mesma crônica já foi mencionada, isso porque mais para o final do texto, o cronista refere-se à imigração italiana e à relação profunda dos italianos com a música. Ao estilo cronista galhofeiro, a parte já citada é aquela em que ele menciona a vinda de italianos “aos magotes” e emenda a música no comentário, o fragmento é o seguinte:

Que há já muito italiano, é verdade; mas esta raça é fácil de ser assimilada, e trabalha e prospera. Tive amigos que vinham dela, e tu também, e aí os há que não vêm de outra origem.
Agora mesmo ouço cantar um pássaro, e, se me não engano, canta em italiano.
(ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 27 de setembro de 1896, p. 1)

Este pássaro-cantor-italiano, como já dissemos no primeiro capítulo, leva a crônica até o compositor brasileiro Carlos Gomes. Por esse motivo, a presença daqueles versos em italiano não pode ser descartada dentro do conjunto do texto: a presença da cultura italiana está por toda a crônica e independentemente de quem seja o poeta que vem à mente do cronista, não podemos deixar de considerar que os ecos de Itália estão em suas lembranças da juventude, justamente na coluna “A Semana”, aquelas que seriam suas últimas crônicas.

É curioso observar que nas duas crônicas em que encontramos intertextos relacionados à literatura italiana existe um vestígio de teatro: na primeira, a adaptação da obra de Tasso por Arthur Azevedo e na segunda, uma referência ao canto lírico por meio da figura do pássaro-cantor e de Carlos Gomes.

No que se refere à forma de aludir sem mencionar a fonte, o fenômeno ocorreu também com os intertextos envolvendo Dante Alighieri, o poeta mais citado por Machado de Assis nessas crônicas e responsável por uma parte considerável dos intertextos com a Itália. Esse tipo de alusão está presente na crônica de 01 de janeiro de 1877 para a revista *Ilustração Brasileira*. O assunto do dia era a corrida de touros e a retórica:

Os touros instalaram-se, tomaram pé, assentaram residência entre nós. As duas primeiras corridas estiveram muito concorridas.... Há nisto uma repetição de sílabas, mas a urgência dispensa a correção e o floreio:
...qui mi scusi
A urgência, si fior la penna abborra.
[...] (ASSIS, 2011, p. 97)⁶⁹

⁶⁹ A edição do dia 1 de janeiro de 1877 da Revista *Ilustração Brasileira* não está completa na *Hemeroteca Digital*, faltam algumas páginas e uma delas é da crônica machadiana.

Como se pode notar, o cronista não avisa o leitor que está colocando os versos do poeta italiano em sua crônica, confia ao leitor outra vez “a música da voz do outro”. O canto é XXV do Inferno, traduzido por Machado e reconhecido pela complexa linguagem poética imposta pela ousadia da figuração, ou seja, um grande exemplo de estilo, é justamente esse ponto que o cronista usa para dialogar com Dante Alighieri. Como Machado de Assis cita em italiano, a transcrição abaixo traz o texto original da *Divina Comédia* para que se possa compará-los:

Così vid'io la settima zavorra
Mutare e trasmutare; e **qui mi scusi**
La novità se fior la pena abborra.⁷⁰ (ALIGHIERI, 2010, p.180)

Machado de Assis se apropria dos versos de Dante e modifica-os: troca a palavra *novità* por urgência e como o italiano, pede desculpas ao leitor. Dante lamenta, pede desculpas, por fazer com que a arte, no caso sua escrita, mostre uma cena tão insólita, isso porque eram as transformações de homens em serpente que ocorriam neste canto. O cronista se desculpa pela repetição de sílabas que já pontuadas em outros textos machadianos, não lhe agradavam. Para ele, as repetições que provocavam rimas deixavam um estilo rude em sua escrita, assim como aquelas transformações para o poeta. Com isso, percebe-se que ele quer chamar a atenção do leitor para a escrita, a retórica, a metáfora. Mais adiante, essa questão fica ainda mais evidente quando faz a crítica com relação à câmara dos deputados:

Outras corridas se preparam na Rua da Misericórdia. Essa são mais animadas; os touros são mais bravos, os capinhas mais fortes Se esta metáfora ainda não disse ao leitor que eu aludo à câmara temporária, então perca a esperança de entender de retórica, e passe bem. (ASSIS, 2011, p. 97).

Ele chama a atenção do leitor para sua linguagem figurada: para que sua crítica funcione é necessário que o leitor perceba essa linguagem e para isso evoca o canto de Dante, ousado em figuração. Poderíamos ainda abordar as relações entre transformação do homem em animal em Dante e a metáfora de Machado de Assis, ou ainda, lembrar que nesta parte do Inferno condenam-se os ladrões, apontando sua crítica a esses políticos. O cronista se apropria do texto alheio e o transforma em outro texto, uma troca proposital de termos com a intenção de trazer o poeta para a crônica à sua maneira, ou seja, não temos, nesse caso, uma assimilação passiva da cultura estrangeira, trata-se de uma deglutição, como nos mostra Silvano Santiago

⁷⁰ Segue tradução: “Assim vi no antro sétimo espantoso /Mútuas transformações: tanta estranheza/Desculpe o canto rude e descuidoso” (Tradução de Xavier Pinheiro, In: ALIGHIERI, *A Divina Comédia*, s. d. p.181)

(2000) em seu ensaio intitulado “O entre-lugar do discurso latino-americano”, no qual discute o lugar que ocupa o discurso literário latino-americano no confronto com o europeu e questiona o conceito de superioridade. Para ele, se o discurso latino-americano se comportasse como cópia do discurso europeu, “essa passividade reduziria seu papel efetivo ao desaparecimento por analogia”, ao silêncio. (SANTIAGO, 2000, p. 16).

Portanto, Santiago acredita na necessidade da transgressão ao modelo, na ruptura entre o modelo e a cópia, na assimilação não passiva daquilo que vem de fora, na diferença. Aponta que a originalidade está na digestão que o escritor faz de suas leituras, em transgredir a prisão que o fazia refém do discurso dos colonizadores, esse é lugar do discurso latino-americano, um *entre-lugar*:

Entre o sacrifício e o jogo, entre a prisão e transgressão, entre a submissão ao código e agressão, entre a obediência e a rebelião, entre a assimilação e a expressão – ali, nesse lugar aparentemente vazio, seu templo e seu lugar de clandestinidade, ali, se realiza o ritual antropofágico da literatura latino-americana. (Ibid., p. 26)

Esse deslocamento para um *entre-lugar*, coloca a América Latina em evidência, destaca o valor crítico do discurso literário latino-americano, a partir de uma “assimilação inquieta e insubordinada, antropófaga”, (Ibid., p. 20) como podemos observar na apropriação da literatura italiana por Machado de Assis.

Muitos anos antes, em 1873, Machado de Assis escreve seu famoso ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade” originalmente para um jornal de língua portuguesa intitulado *O Novo Mundo* e publicado em Nova Iorque. Nesse ensaio ele também desloca a literatura brasileira para um *entre-lugar* que muito se assemelha às considerações feitas por Silviano Santiago. Machado de Assis propõe outro lugar para a literatura produzida no Brasil daquela época, um lugar próprio, que não está nem na figura do índio e tampouco na imitação dos modelos europeus. Propõe uma ruptura com os modelos copiosos europeus, ou seja, o ‘outro’ interessa enquanto estabelecimento de um diálogo e não uma por meio de uma absorção passiva.

Na crônica em que analisamos o diálogo com o poeta Dante Alighieri, Machado Assis surpreende o modelo original, exatamente como propôs no seu ensaio de 1873 e como discorre Silviano Santiago. Esse foi um exemplo de como o poeta fiorentino irá se apresentar no correr de sua pena e uma amostra de que, já em 1873, Machado de Assis escreve importante texto mostrando sua preocupação com a forma de olhar para o outro na literatura, ou seja, não é possível pensar nas inserções europeias que o escritor faz em seu texto por via da subordinação. Passemos à análise dessa recorrente presença.

3.1.1. O cronista e o poeta Dante Alighieri

Dois grandes escritores, unidos por uma paixão e muito reconhecimento. Amante dos tercetos do poeta italiano, Machado de Assis foi um dos escritores brasileiros que mais dialogou com Dante Alighieri em seus textos. Em crônica para a *Ilustração Brasileira* do dia 1 de novembro de 1876 é possível sentir essa admiração de Machado por Dante: “Petrarca é bom, Dante é ótimo” (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, p. 142). O seu reconhecimento pelo poeta e conhecimento profundo de suas obras tem uma amostra na tradução que o escritor fluminense faz do canto XXV do Inferno, considerada a melhor tradução de Dante já feita em língua portuguesa. Na época, não era o canto mais conhecido da *Divina Comédia* e a crítica estranhou a escolha machadiana. Anos mais tarde, este canto foi reconhecido pela melhor crítica dantiana como um dos mais interessantes e complexos do poema, devido aos problemas de técnica expressiva e de linguagem poética impostos pela ousadia da figuração. Para Edoardo Bizzarri (1965) esse fato comprova a existência em Machado de Assis de uma instintiva e excepcional sensibilidade estética e atesta uma leitura da *Divina Comédia* orientada, sobretudo, por invulgar atenção aos problemas de estilo e da linguagem. Isto é, estamos diante de um escritor que leu, traduziu e conhecia profundamente o poeta italiano. Esse fato será importante para pensar a presença de Dante Alighieri nas crônicas machadianas, levando em consideração que a crítica já apontou, algumas vezes, como mencionamos aqui o uso “especioso” da citação (SCHWARZ, 1992) ou alusão em seus textos. Como pontuado linhas acima, estamos diante de um escritor que em 1873 já mostra uma preocupação com o futuro da literatura brasileira e questiona o papel de subordinação com relação aos modelos europeus, propondo uma assimilação crítica daquilo que vinha de fora. Todas essas questões devem ser pensadas ao tratar a presença do elemento estrangeiro nessas crônicas.

No fragmento da crônica de Machado de Assis transcrita acima vimos que o cronista não se *nutre* dos versos da alta literatura ocidental, ele os *digere*, para usar os termos escolhidos por Silviano Santiago na sua ideia de ritual antropofágico do discurso latino-americano. A partir desse ponto, serão analisados outros intertextos estabelecidos com o poeta Dante Alighieri e buscar-se-á compreender essa maciça presença dentro da Itália de Machado Assis. O poeta italiano é uma parte significativa da presença da literatura italiana nas crônicas machadiana e isso deve ser somado a todas as reflexões feitas até o momento.

Cabe ainda observar que a escolha machadiana por este canto do Inferno da *Divina Comédia* também pode ter suas razões na realidade histórica e sociocultural da época de

Machado. Devemos lembrar que esta é a instância mais política de Dante, onde se condenam os corruptos, logo, o Rio de Machado apresentava um terreno político e social propício para sugerir essa tradução, sendo que na crônica retomada acima em que ele traz para o seu texto justamente este canto do Inferno, sua crítica se dirigia de fato aos políticos. Além do mais, alguns críticos, como já dissemos no capítulo anterior, enxergam em Machado a tradição luciânica e talvez isso justifique, em parte, o gosto pelo Inferno. Enylton de Sá Rego (1989, p. 68), em *O calundu e a panaceia*, dirá que as características típicas do lucianismo começam a aparecer na obra machadiana somente a partir do fim da década de 70, levando em consideração que a tradução foi do ano de 1874 e a crônica para a *Ilustração Brasileira* é de 1877, elas endossam os apontamentos acima.

Como já dissemos na introdução desta pesquisa, Mario de Andrade foi o pioneiro na busca pelas fontes dantianas na obra de Machado de Assis, seguido por Edoardo Bizzarri, Jean-Michel Massa e Eugênio Vinci de Moraes. Esta análise seguiu os caminhos deixados por esses estudiosos e buscou acrescentar dados novos, sobretudo na compreensão dessa presença dentro do gênero crônica e mais tarde no significado dessa presença dentro da Itália de Machado de Assis.

Encontramos, portanto, dezoito crônicas com intertextos relacionados a Dante Alighieri: onze delas referem-se à *Divina Comédia* e as outras sete dizem respeito a alusões à figura do poeta, ao homem público ou a Dante como embaixador. Embora apareçam em menor número, começaremos por essas sete alusões.

Nessas crônicas, percebe-se que desde 1864 a opinião do cronista com relação ao poeta italiano não muda. São sete crônicas divididas entre os anos de 1864, 1876, 1878, 1894 e 1895. Isto é, o nome do poeta italiano percorre toda a produção jornalística de Machado de Assis como cronista, não se configura como algo isolado ou uma prática somente dos anos anteriores, é como se Dante Alighieri estivesse sempre na sua escrita, ainda que por uma pequena menção, no caso desses intertextos, que funcionam como eco de um nome. Dessas sete crônicas, duas se referem a Dante como embaixador e Edoardo Bizzarri (1965) fala a respeito do caráter puramente ocasional dessas duas citações. Para ele, na crônica do dia 05 de junho de 1864, por exemplo, para rebater as afirmações do senador Barão de São Lourenço, que num discurso havia falado mal dos poetas, o jovem Machado escreve: “Dante, autor da *Divina Comédia*, foi 14 vezes embaixador da Sereníssima República de Florença, e se o seu poema conquistou a admiração do mundo, os seus serviços de homem público mereceram a consideração dos seus conterrâneos” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1). Bizzarri nos mostra que a fonte machadiana para essas informações era bastante fantasiosa no que confere às embaixadas de

Dante e ao apelido da Comuna de Florença, mas “a imagem de Dante, conjugando o poeta com o homem público ficou gravada em Machado” (BIZZARRI, 1965, p. 138). Tanto que anos mais tarde escreveu para a *Gazeta de Notícias* a crônica do dia 25 de agosto de 1895 servindo-se da mesma imagem para trazer à cena o diplomata e poeta brasileiro Magalhães de Azeredo:

Eis aqui um Magalhães de Azeredo, que a diplomacia veio buscar no meio dos livros que fazia. Dante, sendo embaixador, deu exemplo aos governos de que um homem pode escrever protocolos e poemas, e fazer tão bem os poemas, que ainda saíam melhores que os protocolos” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1202).

As outras alusões ao poeta envolvem de maneira mais profunda a *Comédia* ou a escrita de Dante e o nome do poeta italiano vem acompanhado de nuances da *Divina Comédia*, mais precisamente da parte dedicada ao Inferno. Na crônica para a *Ilustração Brasileira*, o cronista fala a respeito das inusitadas condenações inventadas por Dante Alighieri ao comentar um caso de um sujeito do Ceará, Manuel da Gata, que supostamente quase foi enterrado vivo, “[...] um minuto a mais, tinha ele cinco palmos de terra sobre o ventre, por outras palavras um suplício maior que o de todos os que inventou Dante”. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de julho de 1876, p. 7). Para o jornal *O Cruzeiro*, Machado lembra as condenações dantianas que envolvem chamas de fogo ao dizer o seguinte: “sem contar os malfeitores que o poeta florentino meteu entre as flamas eternas de seu verso”. (ASSIS, *O Cruzeiro*, 1 de setembro de 1878, p. 1). São quatro os cantos em que Dante Alighieri deixa os condenados ardendo em labaredas: o primeiro é o canto IX, no qual se condenam os hereges a passar a eternidade queimando em brasas dentro de suas covas; no canto XIV chovem chamas sobre aqueles que pecaram contra deus, natureza ou arte; já no XIX canto, os pés dos simoníacos que são queimados por chamas e por fim, o canto XXVII, no qual condenam-se os maus conselheiros a queimar dentro de uma chama, dentre eles o papa Bonifácio VIII.

O poeta florentino aparece na crônica porque Machado de Assis ao comentar a morte do Monsenhor Reis, lamenta o fato de uma pessoa que “soube evangelizar, no sentido divino e no sentido humano, - com a esmola e a educação”- (Ibid.) infelizmente cairá no perpétuo esquecimento e aqueles que praticaram o mal estarão sempre na memória da humanidade. Para exemplificar esses malfeitores evoca a figura de Caco, Comodo e de alguns condenados na *Divina Comédia*. Caco também é condenado no poema de Dante, está no canto XXV, aquele já mencionado aqui, no qual os condenados são ladrões e se metamorfoseiam em criaturas insólitas. É curioso que todos esses cantos de Dante citados no parágrafo anterior em que há uma condenação envolvendo fogo tenham um pecado ligado à Igreja e que justamente Machado

de Assis esteja enaltecendo, neste seu texto, os atos de um sacerdote. Não se trata, portanto, de uma alusão superficial e reforça o fato de que Machado de Assis foi um exímio leitor de Dante.

Já na crônica para a *Gazeta de Notícias*, o nome de Dante vem ao lado de uma galeria de escritores e personagens citados como nomes simbólicos do amor: “Todos os nomes simbólicos do amor espiritual são assim atados no ramalhete dos séculos: Colombo, Gutenberg, Joana d’Arc, Werther, Julieta, Romeu, Dante e Jesus Cristo”. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 21 de outubro de 1894, p. 1). Além de suas invenções extraordinárias relacionadas às condenações da *Divina Comédia*, Dante é lembrado por Machado como símbolo de amor, muito provavelmente devido a seu amor angelical por Beatrice.

E, por fim, a última alusão encontrada nessas crônicas, é aquela já citada no primeiro capítulo dessa pesquisa, na qual Machado de Assis evoca os tercetos de Dante para fazer uma crítica aos políticos italianos da época, Francesco Crispi e Felice Cavallotti. O assunto principal era o funeral do político e diplomata Lopes Neto (1814-1895), que havia deixado em testamento o desejo de ser cremado. O seu funeral aconteceu na Itália e Machado de Assis chama a atenção também para o fato de a imprensa brasileira não ter dado importância à sua morte. Se o Brasil o esqueceu porque tentava apagar esses vestígios do regime imperial, a Itália lhe deu um enterro digno, reparando a indiferença de sua pátria. Os tercetos de Dante são evocados para expressar a beleza da língua italiana, que, de acordo com o cronista, poderá repercutir na alma de Lopes Neto entre “um quadro eterno e uma eterna ruína”, mesmo que tais políticos tentem estragar o próprio idioma com os “os barbarismos que o parlamento impõe”, os versos de Dante são superiores e permanentes. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 15 de dezembro de 1895, p. 1). É dessa maneira também que em outras crônicas ele eleva a arte em comparação à política.

Passemos agora para aquelas onze crônicas mencionadas anteriormente que se referem ao diálogo a partir do texto da *Divina Comédia*. Apenas duas delas são alusões à obra do poeta *fiorentino*,⁷¹ nas outras nove crônicas o escritor cita trechos em italiano da poesia de Dante. Ainda é possível dizer, para melhor detalhar essa presença, que apenas uma das nove citações se refere à parte dedicada ao Purgatório, todas as outras são do Inferno.

É importante ter em mente no decorrer dessa leitura a divisão da obra do poeta italiano: Inferno, Purgatório e Paraíso. Todas apresentam dez divisões, obedecendo ao número equivalente à perfeição medieval. O Inferno, nove círculos (*cerchi*) e o Anteparadiso; o Purgatório, sete degraus (*cornici*), dois Antepurgatórios e o Paraíso Terrestre; o Paraíso, nove céus e mais o Empíreo.

⁷¹ Em 31/01/1865 faz referência às “águas dantescas” e em 1/08/1876 refere-se à leitura da *Divina Comédia*.

A *Divina Comédia* nasce em um clima de profecia. No poema, há uma lúcida análise do destino universal que engloba a história e, por outro lado, uma visão que vai além dos tempos. Nessa peregrinação pelo Além são analisados o mal e a corrupção abominável do mundo. O caminho que, por meio de expiações, leva até a glória do Paraíso, é uma viagem de redenção individual, a do Poeta, mas também de uma salvação universal, uma vez que engloba toda humanidade, em forma de profecia do juízo final.

Edoardo Bizzarri foi o primeiro a fazer um levantamento exaustivo das citações de Dante Alighieri na obra de Machado de Assis, elencando 23 citações da *Comédia* e uma de *Vita nuova*. Das citações referentes à *Divina Comédia*, 19 são do Inferno e 4 do Purgatório. Anos mais tarde, Eugenio Vinci de Moraes acrescentou mais uma nesse elenco, a epígrafe do poema “Niâni”, uma citação ao canto IV do Purgatório, aumentando para 24 o número de citações diretas da *Divina Comédia*, e para 25 de toda obra de Dante.

Para este estudo, é importante pensar que grande parte dessas 25 citações, mais precisamente 9 citações, encontram-se nas crônicas. Sem contar as alusões, que não foram levantadas nem por Bizzarri, nem por Moraes, e somam também 9 crônicas. Temos então, 18 formas de intertextos somente nas crônicas, contando com as citações e alusões.

Vale ressaltar que, em se tratando de crônicas, as alusões merecem um olhar diferenciado, se compararmos esse tipo de intertexto nos romances ou nos contos. A crônica pertence originalmente ao jornal, um veículo de comunicação rápido, e levando em conta a agilidade desse gênero textual, feita como bem pontuara Alencar ao “correr da pena” e que nem por isso deixa de ser muito bem pensada e elaborada, o escritor não dispunha do tempo do romance para compor seus textos, por esse motivo, a alusão parece harmonizar perfeitamente com esse tipo de escrita, são textos ou nomes que talvez viessem à mente do cronista no momento ágil da feitura da crônica. Tanto que esse modo de compor o texto reflete muitas vezes no modo de fazer a própria citação, a citação sem referência, fazendo desse tipo de intertexto uma espécie de alusão, como aconteceu na crônica do dia 01 de janeiro de 1877 para a revista *Ilustração Brasileira* analisada mais acima e sem avisar o leitor que estava se referindo ao poeta italiano.

A crônica do dia 16 de junho de 1878 para o jornal *O Cruzeiro* traz outra citação do Inferno, mas desta vez do canto XX. Diferentemente do primeiro intertexto, Machado avisa o leitor que se trata de Dante Alighieri, mas ainda assim vale a pena pensar naquelas palavras de Jacqueline Authier-Revuz (2007), porque a música da voz do outro continua a ressoar pelo seu texto, na relação entre Dante e Machado temos ainda a voz da poesia dentro da prosa do cronista.

Nesse entrelaçar de textos, o cronista não faz modificações nos versos de Dante, cita-os na íntegra e o contexto está estritamente ligado àquele descrito pelo poeta italiano. Dois estelionatários, João Miroli e Adelaide Clara Locatelli, são presos por terem aberto um consultório que curava todas as moléstias e por fazerem adivinhações. Na época, esse tipo de prática era condenado devido à grande corrente cientificista, encabeçada pelos ideais positivistas daquele momento. Na *Divina Comédia*, os adivinhos também foram condenados e o cronista não perde a chance de fazer essa ligação:

[...] Pior que tudo é que, se a polícia os castiga nesse mundo, o demo os castigará no outro; e aqui chamo eu a atenção do leitor para a estrita realidade da poesia. O famoso casal ficou neste mundo de cara à banda, como há de ficar no outro, segundo a versão dantesca; lá os adivinhos como Miroli, torcem o nariz para trás, e os olhos choram-lhe pelas costas:

.....*che l' pianto degli occhi*

Le natiche bagnava per lo fesso (ASSIS, *O Cruzeiro*, 16 de junho de 1878, p. 1)

Somente pela leitura desse fragmento já é possível observar que não temos um exemplo de leitura rasa da *Divina Comédia*. No texto de Dante, os adivinhos foram condenados pela eternidade a ficar com o rosto e o pescoço voltados para as costas e por isso a caminhar de reverso. Na parte citada por Machado, ele refere-se ao choro, ou seja, o homem perde a sua natureza, é modificado, o choro que deveria molhar o peito, molhava as costas e as nádegas. Os adivinhos transformavam-se em aberrações e por estarem sempre preocupados com o futuro são condenados a olhar para trás. Isso é um exemplo da lei do contrapasso que está em toda a composição da *Divina Comédia* e pela referência machadiana o escritor brasileiro parecia também dialogar com esse princípio de composição do poema de Dante. Alfredo Bosi (1977) toma como exemplo o canto XXVIII do Inferno para exemplificar essa lei, um princípio ético bíblico aplicado por Dante em sua obra:

“Assim se observa em mim o contrapasso”, diz o poeta provençal Bertrand de Born ao explicar aos viajantes a pena que lhe foi destinada. Semeador de discórdia entre pai e filho, percorrerá eternamente o seu círculo com a própria cabeça arrancada ao troco e mantida alta na mão pelos cabelos a modo de lanterna. [...] “Contrapasso” quer dizer: correspondência entre a culpa e o castigo postos em uma relação contrária ou exasperante. A lei em si, como a de Talião, é *moral*; a sua dinâmica será, em Dante, *poética*. (BOSI, 1977, p. 127)

O choro, tão dramático e dolorido nos versos de Dante, aparece com humor na crônica de Machado de Assis, fazendo com que a citação carregue um tom imprevisto e até malicioso, algo que mostra, outra vez, a *deglutição* machadiana do texto alheio, a diferença.

Também não podemos deixar de ressaltar que essa é uma crônica para o jornal *O Cruzeiro*, portanto este tipo de “história” vai ao encontro dos escritos machadianos publicados neste periódico. Enfatizamos na introdução desta pesquisa que as crônicas de Machado de Assis para *O Cruzeiro* são paradoxais, com trechos que parecem divertidas, “às vezes recontando histórias cujos enredos, se é que podemos chamar assim, desafiam o senso comum” (2008, p. 13). Além disso, essa mistura entre o sério e o cômico, de caráter não moralizante, extrema liberdade de imaginação e acenando para a crítica aos excessos do pensamento filosófico⁷² tão em moda e tão atrasado da época, o cientificismo apontam, como já foi dito no segundo capítulo a respeito das crônicas para *O Cruzeiro*, um escritor embutido na tradição luciânica.

Outro fato curioso nessa crônica é que ao anunciar os sobrenomes Mirolí e Locatelli, imediatamente Machado diz: “[...] descanse a leitora, não se trata de nenhum tenor nem soprano” (ASSIS, *O Cruzeiro*, 16 de junho de 1878, p. 1). Talvez seja impossível para o cronista e nesse caso também para o leitor da época desvencilhar Itália de ópera. Este é mais um exemplo dessas relações intrínsecas entre o canto lírico e a cultura italiana feitas pelo cronista, sem contar que, embora ele não se deixe levar por esta associação de ideias, a presença italiana acontece por meio de outra arte: a literatura com Dante Alighieri.

3.1.1.1. O cronista e o canto V do Inferno

O canto mais citado pelo cronista foi o canto V do Inferno, talvez o mais citado de toda a obra do poeta italiano. São três as crônicas em que Machado de Assis dialoga com esse canto, a primeira no ano de 1887, outra em 1893 e a última em 1896. Em todos esses textos o cronista entrelaça os versos dantianos no correr de sua pena para criar seu novo texto. Desse canto, ele parece apreciar - além da história romântica dos amantes Paolo e Francesca, que são mortos pelo marido de Francesca e também irmão de Paolo - a sua sonoridade. No inferno, os amantes são condenados a passar toda a eternidade voando no meio de um “ventarrão infernal” como traduziu Mário de Andrade o clássico “*La bufera infernale*”. Em vida, eram levados por suas paixões e essas arrastavam os amantes como o vento que os arrasta agora neste círculo do inferno: lugar privado de luz, com um som de vozes melancólicas, que se assemelham ao assobio do mar durante uma grande tormenta. Os tristes sons emanam de um enorme redemoinho. São almas sofredoras, sacudidas pelo vento que nunca cessa. Era esse o castigo

⁷² Essas são algumas das principais marcas da obra de Luciano de Samósata apontadas por Enylton de Sá Rego em *O calundu e a panaceia: Machado de Assis a sátira menipeia e a tradição luciânica*.

pela transgressão da carne, que desafiava a razão e a submetia à sua vontade, ao instinto. Assim como a paixão os fez agir por instinto, a tormenta que os guia também não tem uma direção precisa, são condenados, portanto, os luxuriosos.

O cronista cita em duas dessas crônicas esse som lamurioso dos amantes no meio dessa tormenta e como fez Dante, compara-os com os gemidos das aves. A primeira crônica é do dia 13 de maio de 1887 para a *Gazeta de Notícias*, na qual o escritor faz uma crítica ao longo mandato do presidente de Goiás. Na *Comédia*, o gemido é de lamúria e na crônica será de triunfo, é, portanto, a apropriação às avessas do texto italiano:

Ah! Goiás... Goiás existe;
E tanto que, a vinte e dois
De março, saiu um triste
E longo bando de grous,

Como os que fala o Dante,
Que van cantando lor lai;
Mas cá o pio ovante,
Era só: quebrai, quebrai!

Um dos grous é delegado,
Outros dizem que juiz;
E tudo foi arrasado,
Ou ficou só por um triz.
(ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Nos versos de Dante, essa parte funciona quase que como uma apresentação daquele círculo do inferno, é o momento em que o poeta parece começar a entender aquilo que estava sendo punido ali, tanto que suas primeiras palavras são:

Intesi ch'a così fatto tormento
enno dannati i peccator carnali,
che la ragion sommettono al talento⁷³. (ALIGHIERI, 2010, p. 59)

Al talento é entendido no poema como “vontade”/ “instinto”. Ou seja, é quando a paixão antecede a razão. Logo em seguida vem a comparação com o voo denso dos estorninhos e o canto lamurioso dos grous, mencionado na crônica do dia 13 de maio. Voar em bando como fazem os estorninhos traz uma imagem de desespero ao poeta, eles não seguem uma direção precisa é como se estivessem perdido no meio na tormenta.⁷⁴

⁷³ Entendi que aquele tormento era reservado aos pecadores carnis, que sobre razão antepuseram o instinto. (*tradução nossa*)

⁷⁴ Versos originais: E come li stornei ne portan l'ali/ nel freddo tempo, a schiera larga e piena,/ così quel fiato li spiriti mali/ di qua, di lá, di giú, di sú li mena;/ nulla speranza li conforta mai,/ non che posa, ma di minor pena. Tradução: E como os estorninhos são arrastados pelo vento frio, em fileiras largas e cheias, assim os espíritos são levados violentamente para lá, para cá, para baixo, para cima, sem pausa que descansa, sem esperança que conforte. (ALIGHIERI, 2010, p. 59)

O poema de Dante continua com o verso que procura imitar o movimento descontínuo e atordoado das almas luxuriosas e desesperançosas: “di qua, di lá, di giù, di su li mena”. As almas são levadas pelo vento e atiradas pela tempestade e pelo desespero, não havendo nenhuma esperança de pena menor, nem mesmo trégua. Depois dos versos com a comparação das *anima mal nata* com estorninhos, o poeta florentino faz a comparação com os groues, que voam emitindo sons lamentosos, de modo composto e regular, é o verso é da crônica:

E come i gru van cantando lor lai,
faccendo in aere di sé lunga riga,
così vid'io venir, traendo guai,⁷⁵
(ALIGHIERI, 2010, p. 59)

No dia 27 de agosto de 1893 também para a *Gazeta de Notícias*, mas desta vez para a coluna “A Semana”, o canto V do Inferno está por toda a crônica. O cronista se vale do inferno do poeta italiano para fazer sua crítica ao excesso do pensamento cientificista da época. Depois de ler “um pouco de Dante” diz que esses versos não lhe fizeram bem, justamente por conta da imprecisa direção dos voos na tormenta, transferindo para o verbo ‘ler’ a carga semântica do verbo ‘comer’, tanto que essa leitura foi responsável pelo seu pesadelo. A citação é da mesma parte mencionada na crônica do dia 13 de maio de 1887, porém está completa, exatamente como encontramos em Dante

[...] De noite, li um pouco de Dante, e não fiz bem, porque, no círculo de voluptuosos, aqueles versos

E come i gru van cantando lor lai,
Facendo in aere di sè lunga riga,

foram a minha perseguição durante o pesadelo, um terrível pesadelo que me acometeu entre uma e duas horas. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Esse mal-estar faz sentido quando se sabe que os versos antecessores no poema de Dante são aqueles referentes ao movimento descontínuo das almas, como também estar ciente de que a condenação para os pecadores desse círculo é passar a eternidade toda em movimento descompassado e contínuo, como se estivessem em um tufão.

A crônica continua com o relato de um pesadelo, causado talvez pela leitura desse canto “[...] aqueles versos foram, a minha perseguição durante o pesadelo, um terrível pesadelo que me acometeu entre uma e duas horas” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 27 de agosto de 1893, p. 1).

⁷⁵ E como os groues vão cantando seus lamentos, fazendo de si mesmos uma linha comprida no ar” (*tradução nossa*)

Além da leitura de Dante outro fato desencadeou o pesadelo do cronista: um episódio que aconteceu no *bond* voltando para casa antes do jantar. O cronista conta que quando chegou à Rua do Ouvidor soube que um empregado do correio adoecera de cólera: “[...] senti algo parecido com susto, se não era ele próprio” (Ibid.) Assustado, diz ter conversado para se distrair, mas alguma coisa parecia não estar bem. Quando entrou no *bond* soube de mais três casos: “o do correio, o de uma senhora que estava comprando sapatos, e o de um carroceiro na Saúde” (Ibid.). Na Lapa, entrou um homem no *bond*, que segundo ele “disse ter assistido ao caso postal. A figura do doente metia medo. Chegaram a ver o bacilo...”. E continua:

— O bacilo? perguntei admirado.

— Sim, senhor, o bacilo vírgula; era assim, disse ele, virgulando o ar com o dedo indicador — e foi o diabo para matá-lo. Ele corria, abaixo e acima, no ar, no chão, nas paredes, metia-se por baixo das mesas, nos chapéus, nas malas, em tudo. Felizmente, tinham-se fechado as portas, e um servente com a vassoura deu cabo do bicho. Aquele não pega outro. [...] (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 27 de agosto de 1893, p. 1).

Por esta época, houve uma epidemia mundial de cólera com notícias alarmantes dos mais diversos países, e um conseqüente terror de que a doença chegasse ao Brasil, sobretudo por navios que transportavam imigrantes. Desde 11 de agosto de 1893, o jornal *Gazeta de Notícias* trazia nas primeiras páginas telegramas de Roma, Viena, Nápoles, Londres, Bucarest entre outros sobre a situação do estado sanitário e os últimos casos de cólera registrados:

CÓLERA

Roma, 10

O estado sanitário do sul da Itália é péssimo; a mortandade aumenta diariamente em consequência da propagação do cólera. Estão sendo aplicadas enérgicas medidas sanitárias. (*Gazeta de Notícias*, 11.08.1893, p. 1)

No dia 23 de agosto de 1893, a *Gazeta de Notícias* publica na primeira página do jornal, com destaque, uma falsa notícia de um caso de cólera que deixou a cidade alarmada. O caso era do funcionário do correio, O Sr. Francisco Porto de Aguiar. A notícia conta que ele sentia náuseas e forte cólica intestinal:

O CÓLERA

[...]

Chamar médico, virem os socorros da ciência, seguir o enfermo para o hospital [...]. Enquanto o senhor Aguiar seguiria para ser medicado, o boato alarmante saiu por outra porta do correio, atravessou a cidade e chegou enorme, avolumado, pavoroso a toda parte, à secretaria da justiça, à diretoria de higiene, ao palácio do Governo. (*Gazeta de Notícias*, 23.09.1893, p. 1)

Machado de Assis, em crônica na semana seguinte, usa desse fato para construir seu texto. É interessante notar que o cronista também começa o texto com um boato, assim como vimos nesta notícia da *Gazeta*. Reproduz verbos como “contaram-me” e “soube”, bem como a balbúrdia provocada pelo susto e pelo medo dos casos de cólera descobertos no dia. A crônica se concentra nesse caso do empregado do correio e a partir dele se desenvolvem os outros acontecimentos, como por exemplo, o pesadelo e uma possível ampliação da doutrina do filósofo grego, Epicuro. Nota-se, já no início do texto a menção a discursos que parecem zombar pela sua carga de incredulidade. O cronista, ironicamente, diz que o sujeito que estava contando o caso poderia ser um debicador, mas imediatamente afirma ter uma “feição pura do crédulo eterno”, uma possível alusão irônica aos discursos científicos da época.

Esses discursos científicos faziam parte das ideias positivistas que tomaram conta do pensamento brasileiro por muito tempo. Progresso era a palavra que brilhava aos olhos no fim do Segundo Reinado e início da República no Brasil. E essa ideia ganhou força com a filosofia positivista que desembarcou no país por volta de 1870. Os entusiastas das ideias positivistas tomaram a palavra progresso como lema. O problema era que no Brasil, como bem pontuou Roberto Schwarz (1992), e já dissemos aqui, as ideias estavam fora do lugar.

Nessa época, começava-se a transição do Império para a República e as teorias positivistas de Augusto Comte e o evolucionismo de Spencer vão fornecer bases teóricas para a fundação do novo Estado Republicano. De acordo com Maria Tereza Chaves de Mello, que faz um estudo a respeito da formação da República brasileira, não houve, no Brasil, com relação ao positivismo, “a adesão integral aos princípios de Comte, mas uma disposição mental aos seus métodos de análise do real: um positivismo heterodoxo” (MELLO, 2007, p. 95). Para ela, coube ao positivismo a introdução de pelo menos duas ideias mestras no Brasil: a evolução escalonada da história e o cientificismo. Thayse Leal Lima em seu estudo intitulado “Racionalização à brasileira: mito e razão em Machado de Assis” afirma que, com base na filosofia positivista e com o objetivo de colocar o país próximo às nações mais “avançadas”, aquelas que já haviam “trilhado o caminho da modernização, a fim ainda de liberar a sociedade de um sistema que já consideravam caduco (a união trono-altar), a elite brasileira do final do século, ironicamente, entrona a ciência e a razão – depositando nelas uma fé quase religiosa”. (LIMA, 2012, p. 45)

Nesse sentido, ciência e razão serão as bases para o tão sonhado progresso. O problema era que “os nossos homens ilustrados fizeram da ciência menos um instrumento para conhecer a realidade do que um programa para reproduzi-la, isto é, para justificar a ordem social hierárquica e desigual” (LIMA, 2012, p. 45). Desta maneira, moldar a sociedade segundo o

conhecimento científico poderia ser arriscado, porque ao submeter os fenômenos sociais ao racionalismo extremo, ampliavam-se as diferenças entre as classes, em nome de um progresso cego, de modo que esse cientificismo exacerbado se tornava perigoso.

Segundo a historiadora Daniela Magalhães da Silveira (2010) pode-se notar a partir dos anos de 1870 que há um aumento considerável no espaço dedicado às questões sobre ciência e suas implicações nos jornais diários. Como homem de seu tempo e um atento intelectual, Machado de Assis percebe esse descompasso de ideias, esse exagero de ciência e os retrata em sua obra. Conhecemos Simão de Bacamarte, personagem do *Alienista*, vítima de sua própria teoria dogmática, na verdade, vítima da loucura. Por meio dessa personagem, Machado de Assis mostrou os absurdos, os equívocos e as arrogâncias dos homens de ciência. E mais que isso, na linguagem científica de *O Alienista* percebemos o discurso relacionado ao poder exercido pela ciência. Esse não é o único texto no qual o escritor faz críticas aos avanços desmedidos da ciência e suas consequências. Já em crônica para o jornal *O Cruzeiro* do dia 7 de julho de 1878, quando parece ser o princípio do alvoroço dessas ideias no Brasil, Machado de Assis retrata um caso inusitado, um quadragenário da cidade de Caravelas, na Bahia, que deu à luz a uma criança:

[...] sentiu uma dor agudíssima na região precordial, movimentos desordenados do coração, dispneia, forte edemacia em todo o lado esquerdo. Entrou em uso de remédios, até que, com geral surpresa, trouxe a este vale de lágrimas uma criança, que não era exatamente uma criança, porque eram as tíbias, as omoplatas, as costelas, os fêmures, trechos soltos da criatura, que não chegou a viver. (ASSIS, 2008b, p. 145)

E depois conclui:

E porque não suponho que o caso de Caravelas deve ser o único, acontece que não posso ver agora nenhum amigo, oprimido e pálido, sem supor que vai me cair nos braços e bradar [...] “sou mãe”. Esta palavra retine-me os ouvidos, e gela-me a alma... imaginem o que será de nós, se tivermos de dar à luz [...] (Ibid.)

John Gledson e Lúcia Granja deixam claro no estudo que fizeram dessas crônicas, que Machado de Assis leu essa notícia na seção “Gazetilha” do *Jornal do Commercio* e foi publicada como um “fato extraordinário, embora tenha sua explicação na ciência”. Essa publicação é responsável pelos comentários irônicos e até irritados do cronista, pelo fato de ser um caso sem sentido algum reunido ao rol dos explicáveis pela ciência. O cronista também não deixa de lado o tom humorístico, algo que reforça sua ironia.

A descida ao inferno do cronista e seu diálogo com Dante Alighieri é também um exemplo dessa crítica ao pensamento positivista. Diante de tamanho progresso, o cronista começa seu texto semanal com algo bem avesso às imagens progressistas, a cólera, doença que amedrontava o país naquele momento. Pouco a pouco, ele vai compondo sua descida ao inferno

a partir do poema de escritor italiano, trazendo para sua crônica elementos do canto V do Inferno da *Divina Comédia* e ao mesmo tempo criticando os excessos da ciência:

No inferno, depois de atravessar vários círculos, fui dar a um, cujo ar espesso era povoado das mais infames criaturas que é possível imaginar. Era uma longa fila de bacilos, tamanhos como um palmo; e não só o vírgula, mas todas as figuras da pontuação.

E como i gru van cantando lor lai,

cantavam eles uma trova, sempre a mesma, meia triste, meia escarninha. O que dizia a trova, não sei; era uma língua estranhíssima. Vulto humano nenhum; cuidei que ia viver ali perpetuamente, e não pude reter as lágrimas. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

A primeira semelhança em relação a Dante é o verbo *descer*, que por sua vez também dialoga com a *Eneida* de Virgílio. O inferno do cronista, assim como aquele de Dante também é composto por vários círculos e as almas, além de cantar a mesma trova, também estão posicionadas em longas filas. São dois os momentos nos quais, é possível perceber que neste canto as almas estavam dispostas em fileiras. O primeiro já foi transcrito anteriormente e é continuação do verso citado pelo cronista: “E come i gru van cantando lor lai/facendo in aere di se lunga riga”. É a imagem dessas aves que voam em filas e se posicionam também dessa maneira. Mais adiante no poema, o poeta exprime a Virgílio, seu guia e mestre, a sua vontade de falar com as duas almas em especial, porque mais que as outras parecem ágeis e leves ao vento que as carrega. Essas almas são os principais personagens deste canto, os amantes Francesca Rimini e Paolo Malatesta. O poeta então, guiado pelo mestre Virgílio pede às duas almas para vir falar com eles, e assim, elas concedem em nome do Amor, e saem da fileira (*ucir de la schiera*) onde estava Didone, rainha de Cartago: “cotali uscir de la schiera ov’è Dido” (ALIGHIERI, 2010, p. 60).

Na crônica, não temos almas, temos bacilos e o riso machadiano em transpor para a nomenclatura a palavra *vírgula*, remetendo a outras pontuações. Na poesia, o pecado punido é o da luxúria, na crônica não há nenhuma relação com este pecado. Além disso, diferente do poeta, o cronista insere em seu círculo do inferno os filósofos gregos Epicuro e Demócrito, dos quais recebe uma missão de difundir a doutrina dos átomos:

Fica sabendo que estes bacilos são os próprios átomos em que fizemos consistir a matéria; por isso dissemos que eles tinham todas as figuras, desde as retilíneas até as curvas. Curvo é o tal vírgula que te trouxe a este mundo, do qual vais sair para pregar a verdade. Vamos dar-te o batismo da filosofia. [...] (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Como dito anteriormente, a elite brasileira entrona ciência e razão em nome do progresso. Os conhecimentos científicos e filosóficos eram discutidos a todo momento a partir das ideias positivistas, novas descobertas e novas verdades eram publicadas nos jornais. As novas descobertas da ciência eram vistas como verdade absoluta. Nota-se, por exemplo, na última linha da crônica transcrita acima, sua ironia com relação à palavra verdade. A escola positivista pregava a ideia de que o conhecimento científico é a única forma de conhecimento verdadeiro, portanto eles desacreditavam em tudo aquilo que não poderia ser provado pela ciência, caracterizando como crendices e vãs superstições. Tudo isso com vistas ao progresso, a verdade da ciência seria a responsável pelos avanços progressistas. Antônio Paim, em seu livro *História das Ideias filosóficas no Brasil*, afirma que a característica marcante do positivismo – “ou pelo menos a que deitou raízes mais profundas no espírito nacional – parece ser a tese que não admite outra realidade além dos fatos. Proclama-se como saber positivo (afirmativo, fecundo, verdadeiro) justamente porque só se ocuparia das relações entre fatos” (PAIM, 1967, p. 193). Alfredo Bosi, por sua vez, afirma que o alvo comum dos métodos positivistas de fazer ciência a ser combatido seria seu vezo factualista (“contra os fatos não há argumentos”); vezo que ignoraria o drama as relações intersubjetivas” (2004, p. 17) assumindo o factual como signo da verdade. Sobre o cientificismo Ângela Alonso afirma:

Os positivistas fazem parte do cientificismo, isto é, comungam a crença na capacidade da ciência em descobrir as leis que regem os fenômenos sociais e de fornecer instrumentos de explicação e de intervenção na realidade. A ciência é vista como alavanca do progresso e da civilização, como meio de informar e conformar diagnósticos do atraso brasileiro e construir projetos civilizatórios. Daí se deriva como regra comum a subsunção da política à ciência e a proposição dos cientistas como uma espécie de vanguarda da civilização” (ALONSO, 2016, p. 124)

Toda essa efervescência das questões relacionadas às discussões científicas era debatida e apresentada nos jornais, dando esse título de honra aos cientistas, eles estavam à frente de todos os assuntos, “vanguardas da civilização”. A imprensa exerceu papel fundamental para a divulgação e alvoroço das ideias científicas. A historiadora Daniela Magalhães da Silveira em estudo que faz a respeito da relação entre ciência e literatura nos contos de Machado de Assis, mostra que polêmicas envolvendo discussões científicas “eram usadas pelos jornais com a finalidade de atizar a curiosidade do público leitor” (SILVEIRA, 2010, p. 130). Para a pesquisadora, alguns jornais tornavam-se “os melhores e mais concorridos espaços de divulgação e discussões científicas, pois abriam suas páginas até mesmo para experiências inconclusas” (Ibid., p. 131).

Machado de Assis parece estar a par de todas essas novidades e também não deixa de contribuir com sua fina ironia inserindo esse cientificismo no correr de sua pena. Depois de descer ao mundo dos mortos e encontrar as sombras de Epicuro e Demócrito em um inferno parecido com o de Dante Alighieri, o cronista continua:

Epicuro assobiou. Correram dois bacilos, forma de parênteses, e fecharam-me entre eles, como se faz na escrita (assim); depois chegou o bacilo da interrogação, a que não pude responder nada. Vendo o meu silêncio, empertigou-se o bacilo da admiração, enquanto os dois parênteses iam-se fechando cada vez mais, mais, mais. Já me rasgavam as carnes; entravam-me como alfanjes; eu torcia-me sem voz, até que pude gritar: Epicuro! Demócrito! José Rodrigues!

— Que é, patrão?

[...] De manhã corri aos jornais para saber quantos teriam morrido do cólera durante a noite; soube que nenhum; suspeita e medo, nada mais. Entretanto, choviam conselhos e vinham descrições; não só do bacilo vírgula, mas de todos os outros, causas das nossas enfermidades. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 27 de agosto de 1893, p. 1)

Se a razão é o princípio, vale ressaltar que o cronista perde a razão para criar a sua doutrina, ou seja, será por meio de um pesadelo. É nesse terrível sonho que tem a ideia de desenvolver “mais uma doutrina definitiva” e com essas palavras evidencia seu esgotamento diante desse excesso de ciência. A ciência da época tinha como propósito explicar todas as coisas, por meio da razão, até os fatos mais incríveis, não era levado em consideração o significado histórico, social e humano, o importante era a apreensão do dado imediato, do factual. Nesse sentido, tratar de sua doutrina no ambiente de um pesadelo, momento desprovido de razão, é uma forma de ironizar esse pensamento excessivamente científico.

Depois de sair do pesadelo, o cronista, de volta à realidade, percebe que aquele sonho não foi em vão e sempre com muito riso e ironia descreve sua doutrina. Veremos, então, do que se trata:

Cada um de nós é um composto de cidades, não da mesma nação, mas de várias nações e diferentes línguas, um mundo romano. Isto posto, as moléstias que nos assaltam, são revoluções interiores. As macacoas não passam de distúrbios, a que a polícia põe cobro. Tudo obra de bacilos; mas como também os há da saúde, bons cidadãos, ordeiros, amigos da lei, da paz e do trabalho, esses não só nos conservam a saúde, como subjagam e muitas vezes eliminam os tumultuosos. [...] (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 27 de agosto de 1893, p. 1)

Ao longo do desenvolvimento de sua doutrina, que ocupa muitas linhas da crônica, insere também críticas pertinentes à época, como por exemplo, a composição do tribunal e a crítica aos lugares que exigem presença obrigatória, provavelmente questões que o

incomodavam naquela semana. De maneira muito sutil ele afirma serem “minúcias que não importam aos lineamentos da doutrina”, em todo caso, não deixa de dar o seu recado.

Vai aos poucos, nessa descrição de sua doutrina, fazendo uma crítica ao pensamento positivista: Se tudo parecia ter sua explicação e redução na ciência, o cronista reduz o próprio homem, e mais que isso, o Universo, dentro de sua doutrina dos bacilos, ou seja, somos todos bacilos, quer dizer, minúsculas partículas sem importância no Universo:

Resumo a doutrina. Tudo é bacilo no mundo, o que está dentro do homem, no homem e fora do homem. A terra é um enorme bacilo, como os planetas e as estrelas, bacilos todos do infinito e da eternidade — dois bacilos sem medida de alguém que quer guardar o incógnito. (Ibid.)

Desta maneira, somos produtos da mesma matéria. Não há uma distinção entre espécie humana e espécie vegetal, somos reduzidos a objetos de estudo. Sob essa perspectiva e usando as palavras de Thayse Leal Lima não era necessário “compreender a realidade em seu sentido profundo, isto é, como elemento provido de significado histórico, social e humano.” (LIMA, 2012, p. 47). Do ponto de vista do positivismo, o importante eram as condições fisiológicas e anatômicas, aquelas que compreendiam a ciência. Machado de Assis deixa isso muito claro ao escolher o bacilo como representação de tudo no mundo. Se resgataremos a leitura de *O Alienista*, é possível notar essa mesma ideia quando o narrador nos apresenta D. Evarista: “D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso e excelente vista, estava assim apta para dar-lhe filhos robustos” (ASSIS, 2007, p. 38).

Nesse fragmento é visível a crítica à redução que os positivistas fizeram da realidade. Não em vão a evocação nessa crônica dos filósofos Demócrito e Epicuro. Na concepção de Demócrito a essência de todas as coisas são os átomos e o vazio. Epicuro herdou de Demócrito essa concepção acrescentando-a. “A física de Epicuro representa uma repetição da física de Demócrito.” (ABBAGNANO, 2007, p. 92) O que importa, nesse caso, é mostrar, a presença materialista da doutrina dos átomos.

Diante das discussões científicas da época, o cronista conclui que somos tão ínfimos, que podemos ser reduzidos ao nada pela ciência. Ao mesmo tempo, somos percíveis e finitos: nossa inteligência não nos impede de morrer pelo contágio de uma doença que se manifesta por falta de higiene. Algo que vai na contramão dos avanços pregados pelo cientificismo e promessas de progresso. No inferno do cronista só há bacilos, para nos lembrar de nossa miserabilidade diante do Universo e do próprio progresso pregado pela ciência.

Daniela Magalhães da Silveira, ao analisar a questão do cientificismo em alguns contos de Machado de Assis, destaca a presença das conferências como forma de propagar as discussões científicas da época. Um exemplo é o conto *Sereníssima República*, em *Verba Testamentária* ou *Segredo do Bronzo* encontramos discursos de médicos cientistas:

divulgação ampla e irrestrita de toda e qualquer descoberta científica, adornada por certo gestual e acompanhada por aplausos e aceitação pública. Machado delineava então o princípio básico das conferências e de outros espetáculos destinados à divulgação científica caros aos seus contemporâneos. Em especial quando as falas dos supostos homens de ciência não fossem embasadas em pesquisas sérias, e tivessem como única finalidade alcançar sucesso e reconhecimento. (SILVEIRA, 2010, p. 135)

Esse seria o papel de “vanguardas da civilização”, mencionado anteriormente. Assim como os conferencistas dos contos citados acima, o nosso cronista também parecia ironizar essa vaidade e esse poder por meio da criação de uma doutrina. Adorno e Horkheimer (1996) irão mostrar a intensa relação entre poder e conhecimento, explicando os perigos do conhecimento como instrumento de dominação. Machado de Assis também discorreu sobre esse ponto de vista em *O Alienista*, questão analisada por Thayse Leal Lima em “Racionalismo à Brasileira: Mito e Razão em Machado de Assis”, já citado mais acima. Na crônica de 1893, esse ponto de vista talvez seja colocado em questão, além da própria criação da doutrina, quando o cronista reduz o homem a bacilos, ao nada, excluindo qualquer relação de poder ou instrumento de dominação de um sobre o outro, somos todos iguais.

O diálogo com a *Divina Comédia* nessa crônica pode ser analisado como a criação de um espaço para Machado de Assis destilar sua crítica, o inferno. Como vimos, a construção da crônica é toda apoiada em um canto do poema de Dante. Machado de Assis reconstrói esse inferno a sua maneira, mas o eco da *Divina Comédia* não pode ser descartado dessa análise, muito pelo contrário, quando o leitor percebe a presença efetiva de Dante Alighieri, mesmo que digerido pela crônica machadiana, a crônica se enriquece mais ainda de significado. Poderíamos pensar nesse florescimento das ideias positivistas como uma figuração de um inferno de ideias, das quais o cronista discordava. Por outro lado, embora a obra tenha um forte pendor cristão, algo que não expressa uma comunhão de ideias com o assunto na crônica, vale ressaltar que a *Divina Comédia* nasce em um clima de profecia do juízo final, como nos mostra Auerbach em seu ensaio intitulado “Figura”:

O acontecimento terreno individual [na *Divina Comédia*] não é visto como uma realidade definitiva, autossuficiente, nem como um elo na cadeia de um desenvolvimento em que acontecimentos isolados ou combinações de acontecimentos geram novos acontecimentos, mas visto principalmente em sua ligação vertical e imediata com uma ordem divina que o abarca, a qual no futuro será a realidade concreta; assim, o acontecimento terreno é uma

profecia ou *figura* de uma parte da realidade divina total que será revelada no futuro. Mas esta realidade não é apenas futura; já está presente na visão de Deus e no outro mundo, o que quer dizer que, na transcendência, a realidade revelada e verdadeira está sempre e atemporalmente presente. A obra de Dante tem a tentativa de dar uma visão poética e ao mesmo tempo sistemática do mundo sob esse aspecto. (AUERBACH, 1997, p. 61)

Nessa perspectiva, talvez, o cronista, ao trazer a poesia de Dante Alighieri, quisesse mostrar que diferentemente do poeta italiano, nós (leitores da época) não tivemos acesso à Verdade, ao Paraíso, pois diante de todo esse cientificismo perdemos a razão em meio a tantas doutrinas que pregavam a verdade. Por isso, estamos perdidos no inferno do Rio de Janeiro do século XIX, sem chances de chegar ao Purgatório ou Paraíso, fomos, portanto, condenados pela ciência que pretendia nos salvar.

Anos mais tarde, em 1896, volta a mencionar esse canto e dá voz a Francesca de Rimini. A crônica é do dia 1 de novembro e evocam-se muitas recordações. Logo no início, o cronista nos mostra que por meio da memória também se revive. “Os espetáculos remotos dão o mesmo efeito, mas a tristeza cede ainda mais a doçura, e a alma transporta-se quase que integralmente aos tempos acabados” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 1 de novembro de 1896, p. 1). Uma dessas recordações é do teatro Alcazar e em um pedaço de crônica, fragmentos da adolescência e da mocidade do cronista se “reverdecem de repente” envolvidos na cadência da poesia de Dante na voz de Francesca:

As recordações do Alcazar estão mais próximas, e são coisas sabidas; mas não se trata só de cousas sabidas, trata-se também de cousas sentidas, que é diferente; nestas é que as memórias velhas trajam roupas novas, e as árvores secas e nuas reverdecem de repente, como sucede em outros climas. Talvez aquela gente e aquelas coisas não valessem nada, como quer a *Notícia*, mas lembrai-vos da pergunta de Dante... Não, não; deixemos os versos divinos do poeta. O que eu queria dizer, era por alusão ao tempo da adolescência e da mocidade, não só o dos *dolci sospiri*, como o da sua rima *dubbiosi desiri*. Não caberia aqui contar como Francesca:

Questi, che mai da me non fia diviso,"
(ASSIS, *Gazeta De Notícias*, 1896, p. 1)

Essas memórias são desencadeadas por algumas publicações que o jornal *A Notícia* estava trazendo em suas primeiras páginas a respeito dos tempos do teatro Alcazar, mais precisamente as publicações do dia 24 e 30 de outubro de 1896 que tinham como título “No nosso tempo...” assinadas por “Velhote”.

Relembrar parece ser o verbo tanto de Machado quanto de Francesca. Nessa parte da *Comédia*, a triste alma relembra suas glórias e desventuras. Dante, personagem da *Divina Comédia*, em sua peregrinação pelo Além, como sabemos, está acompanhado do poeta Virgílio,

que como mestre vai explicando suas dúvidas. Os dois amantes, Francesca e Paolo, chamam a atenção de Dante porque no meio daquela tormenta estão voando juntos, pregados um ao outro e ele fala a Virgílio da sua vontade em conversar com aquelas almas. O poeta latino recomenda a Dante que os interrogue em nome do Amor. Francesca, como já pontuamos em linhas acima, se comove com a atenção de Dante e vai ao encontro dos dois revelando estar compadecida da piedade do poeta em querer falar com eles e saber de suas histórias.

Virgílio percebe a compaixão de Dante e pergunta: “Em que pensas?”, Dante explica que está refletindo sobre o que poderia ter levado esses amantes a tão doloroso fim. Isso acontece porque assim como Francesca e Paolo, o poeta italiano também era tomado por sua paixão proibida por Beatrice. Por esse motivo, volta a Francesca e pergunta:

Quando os doces suspiros só se ouviam,
Como, em que Amor mostrar-vos há queridos
Os desejos, que ainda se escondiam?⁷⁶ (ALIGHIERI, s.d. p. 51)

Essa é a “pergunta de Dante” à qual o cronista se refere. No poema, Francesca conta exatamente o que aconteceu e o verso “*Questi, che mai da me non fia diviso*” está nesta explicação. São aqueles famosos versos em que Francesca afirma não existir nada mais dolorido do que se lembrar dos tempos felizes na miséria⁷⁷. Continua, então, narrando sua história dizendo a Dante que acabará chorando. Francesca relembra que foi durante a leitura, por mero passatempo, de Lancelote, que ela e Paolo acabaram se entregando ao amor. Ela diz: “Estávamos sós, desarmados de malícia. Por vezes, nossos olhares, encontrando-se, fizeram suspender a leitura e mudar a cor das faces” (ALIGHIERI, 1981, p. 41)⁷⁸. Francesca diz a Dante que um trecho da história de Lancelote os fez sucumbir: “ao lermos como a ansiante amada fora beijada pelo febril amante, este (Paolo) que de mim jamais se aparta (*questi, che mai da me non fia diviso*), todo a tremer, beijou-me a boca”. (Ibid.) E termina seu relato dizendo que depois daquele dia não leram mais.⁷⁹

⁷⁶ Ma dimmi: al tempo d’i dolci sospiri,/a che e come concedette amore/che conoscesti i dubbiosi disiri? (ALIGHIERI, 2010, p. 62)

⁷⁷ Nessun maggior dolore/ che ricordarsi del tempo felice/ ne la miseria. (ALIGHIERI, 2010, p.62)

⁷⁸ Optamos por utilizar duas traduções da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, uma em versos e outra em prosa, de acordo com as necessidades da composição de escrita desta tese.

⁷⁹ Versos originais: [...] Ma s’a conoscer la prima radice/ del nostro amor tu hai cotanto affetto, /dirò come lui che piange e dice./ Noi leggiavamo un giorno per diletto qdi Lancialotto come lo amor lo strinse;/ soli eravamo e sanza alcun sospetto./ Per piú fiato li occhi ci sospinse/ quella lettura, e scolorocci il viso; /ma solo un punto fu quel che ci vinse./ Quando leggemmo il disiato riso/ esser basciato da cotanto amante,/ questi, che mais da me non sia diviso,/ la bocca mi basciò tutto tremante./ Galeotto fu ’l libro e chi lo scrisse:/ quel giorno piú non vi leggemo avanti”. (ALIGHIERI, 2010, p. 62)

Com esses versos e a história de Francesca, tem-se a impressão de que, embora o cronista afirme que não caberia “contar aqui como Francesca”, ele desejava prolongar as linhas dessas memórias da juventude na crônica, revivendo os tempos dos doces suspiros e dos desejos proibidos transportando-se ainda mais para os tempos acabados em que o Alcazar entrava para as recordações das coisas sentidas e dos *dubbiosi desiderii*.

3.1.1.2. O canto e III e o purgatório

Outro canto também bastante citado é o III. Neste canto Dante e Virgílio ainda não entraram no inferno, estão no portal, no qual é possível ler aquela famosa inscrição:

Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore;
fecemi la divina podestate,
la somma sapienza e'l primo amore.
Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.

Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate⁸⁰ (ALIGHIERI, 2010, p. 44)

Em duas crônicas Machado de Assis se vale do último verso da inscrição da porta do Inferno. A primeira aparição é na crônica do dia 13 de janeiro de 1889 para *Gazeta de Notícias* na coluna “Bons dias!”. Nesse texto, ele inverte a citação dantesca. De “Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate”, o cronista muda o verbo *lasciate/deixar* para *Servati/conservar*, alterando a ideia e o verso de Dante Alighieri, assim como na crônica em que muda *notivà* para *urgência*. O assunto no dia era hipnotismo: “Eu, se fosse gatuno, recolhia-me à casa, abria mão de vício tão hediondo, e ia estudar o hipnotismo”. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 13 de janeiro de 1889, p.1). A partir desta sua hipótese, começa a relatar algumas situações pitorescas, caso fosse gatuno e praticasse a hipnose. Depois de explorar algumas pessoas, aplicando os estudos hipnóticos para roubar, por exemplo, “chegaria a morrer um dia, e mui provavelmente S. Pedro, chaveiro do céu”, não lhe abriria as portas por mais que lhe dissesse que os seus atos eram puras experiências científicas. (Ibid.). Depois de passar o limiar do céu hipnotizando São Pedro, reflete sobre os mistérios póstumos e inverte a citação dantiana:

Está é a diferença dos dois mistérios póstumos: quem entra no inferno perde as esperanças, quem entra no céu conserva-as integralmente.

⁸⁰ Por mim se vai das dores à morada, / Por mim se vai ao padecer eterno, / Por mim se vai a gente condenada. / Moveu Justiça o Autor meu sempiterno, / Formado fui por divinal possança, / Sabedoria suma e amor supremo. / No existir, ser nenhum a mim si avança, Não sendo eterno, e eu eternal perduro: Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!” (ALIGHIERI, s. d. p.31)

Servati ogni speranza, o voi ch'entrate! (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 13 de janeiro de 1889, p. 1)

Nota-se que o próprio cronista explica ao leitor que no inferno não há lugar para esperanças, mas não faz nenhuma alusão a Dante Alighieri. É necessário que o leitor perceba o intertexto e a alteração. Se o assunto é colocar de maneira indireta uma suspeita sobre as práticas hipnóticas em voga na época, o escritor-matreiro, também trapaceia na retomada que faz do verso de Dante, usando-o a seu favor.

Na outra crônica, do dia 26 de janeiro de 1896, a inscrição de Dante está na íntegra e ao lado de outra citação da *Comédia*, ou seja, Machado de Assis inova outra vez, cita o canto III junto com o canto V, traz à baila, outra vez, Paolo e Francesca:

[...] Italiano, patrício de Dante, é provável que o Dr. Abel Parente haja dividido a clínica de parteiro esterilizador entre dois versos do poeta, dizendo a uns embriões: *Lasciate ogni speranza, voi ch'entrate*; — e a outros embriões: *Venite a noi parlar, s'altri nol niega*. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Sabemos que Abel Parente era aquele ginecologista italiano famoso na época por praticar a esterilização em mulheres. O cronista suprime o contexto dos versos de Dante para enfatizar e satirizar a imagem do médico enquanto “criador supremo”, como fez na crônica do dia 23 de dezembro de 1894 mencionada no primeiro capítulo. De acordo com Machado de Assis, Abel Parente acabava por interferir no nascimento dos embriões, por isso usa a inscrição da porta do inferno de Dante no canto III, “Deixai, ó vós que entraís, toda a esperança!” (ALIGHIERI, s.d., p. 31) quando acontecia a esterilização e do contrário, quando o parteiro não impedia a concepção, as palavras de Dante a Francesca: “Almas aflitas, vinde falar conosco, se alto ordenamento não vos proíbe” (ALIGHIERI, 1981, p. 40).

O assunto dessa crônica é uma carta escrita pelo próprio médico e publicada no *Jornal do Commercio* no dia 23 de janeiro de 1896, portanto três dias antes da publicação da crônica. Nesta carta, Abel Parente contesta o uso de um remédio que estava sendo usado para o tratamento da febre amarela e sugere uma nova solução para a doença: soroterapia. O cronista inicia seu texto com as seguintes palavras:

Três vezes escrevi o nome do Dr. Abel Parente, três vezes o risquei, tal é a minha aversão às questões pessoais; mas, refletindo que não podia contar a minha grande desilusão sem nomear o autor dela, acabo escrevendo o nome deste distinto ginecologista. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 26 de janeiro de 1896, p. 1)

Para apresentá-lo ao leitor, Machado relembra as práticas do médico no passado e os debates decorrentes: “ninguém esqueceu a famosa discussão que aqui há anos se travou,

relativamente à esterilização da mulher pelo sistema Abel Parente” (Ibid). É neste momento no texto que ele entrelaça os versos de Dante citados anteriormente. Mas a sua grande desilusão com o médico vinha do fato de ele ter escrito nesta carta publicada no jornal que existiam apenas três remédios verdadeiramente eficazes e específicos:

[...] mas onde a mão do rude clínico rasgou violentamente o véu que me cobria os olhos foi naquele ponto em que escreveu isto: “Desde os tempos de Hipócrates até os nossos dias, a medicina só se ufana de três remédios verdadeiramente eficazes e específicos: o mercúrio contra a sífilis, o quinino contra a malária, o salicilato de sódio contra o reumatismo articular. (Ibid)

Machado, desde o início da coluna “A Semana” em meados de 1892, mostrava-se um cronista nostálgico, como já dissemos algumas vezes aqui a respeito de suas memórias envolvendo o melodrama italiano, o ano de 1896 é praticamente o último ano dessas crônicas e conseqüentemente das últimas crônicas do escritor. O assunto morte ou velhice será muito recorrente e sempre que possível com um pouco de humor como é o caso deste texto. A desilusão vem de alguém que está envelhecendo, criado “na veneração da farmácia”, acostumado a tratar suas convalescências com tantos remédios específicos. Tanto que na crônica encontramos algumas interrogações direcionadas a Abel Parente: “[...] que direitos tens tu de amargurar os meus últimos dias, e os de alguns desgraçados, como eu? Que me dás em troca deste imenso desastre?” (Ibid.)

O mais curioso neste caso é que em sua carta, Abel Parente também cita a inscrição do inferno de Dante, seu objetivo é endossar a sua opinião a respeito dos tratamentos que vinham sendo feitos para a febre amarela: “Aqueles que seguem este falso caminho, direi como o poeta: *Lasciate ogni speranza*” (PARENTE, *Gazeta de Notícias*, 23 de janeiro de 1896, p. 1)

Isto é, Machado se vale de uma citação de Dante já presente no jornal. Note-se que o próprio Abel Parente não cita os versos na íntegra, é como se ele estivesse escrevendo uma frase do conhecimento de todos e deixasse para o leitor completar. O cronista além de utilizar a mesma citação presente da carta de Abel Parente, faz com a intenção de satirizar, joga com texto de Dante e com as palavras de Abel. Por outro lado, a partir das discussões feitas acima, os versos Dante também podem servir para o próprio cronista que acabou sofrendo uma grande desilusão com discurso do médico italiano.

Se nessa crônica o discurso é de desilusão, na crônica do dia 5 de julho de 1896, Machado de Assis corre sua pena entre indignação e esperança e os versos de Dante contribuem para esta escrita. O intertexto é com o único canto do Purgatório presente nessas crônicas, mais especificamente com os versos finais do canto XXXIII.

Depois de descer e atravessar todos os círculos do inferno, Dante e Virgílio começam a subir em direção à peregrinação pelo Purgatório, que diferente do Inferno é uma enorme montanha. Vale lembrar que a cratera afunilada do Inferno se formou devido à queda de Lúcifer da terra, de acordo com Dante, a montanha do Purgatório se deu com o acúmulo de terra deslocada por esta queda e o abismo produzido pelo corpo de Lúcifer penetrando no solo.

Para evitar contato com Lúcifer, a terra deslocada por esse movimento sai pelo outro lado do globo terrestre, formando a montanha: a queda se dá no hemisfério boreal (que se considerava o único habitado), a montanha do Purgatório se ergue no hemisfério austral (vetado aos vivos), saindo do mar como uma ilha. (STERZI, 2008, p. 21)

Ao contrário do Inferno, que quanto mais se descia piores eram os pecados, no Purgatório, os piores pecados aparecem no início, Baixo Purgatório, e os menores, no Alto. Como já foi dito, Machado cita os versos finais da parte dedicada ao Purgatório, ou seja, está no Alto Purgatório, lugar mais próximo ao Paraíso. Nesta parte lemos a purificação do poeta nas águas do rio Eunoé se preparando para entrar no Paraíso. Dante, nesses versos, afirma estar renascido como uma planta: “Emergi daquela santíssima água, renovado qual planta refeita pelo reverdecer da fronde: puro e disposto para alçar-me às estrelas” (ALIGHIERI, 1981, p. 232).

O cronista transporta esses versos para sua crônica que discorria a respeito de música, na realidade, naquela parte do texto tratava da dispersão e da morte de muitas iniciativas musicais que caracterizavam a vida artística do Rio de Janeiro:

Só a música pode dar a sensação destas ruínas. O verso também pode, mas há de ser pela toada do florentino, que assim como sabe a nota da maior dor, não menos conhece a da rejuvenescência, aquela que me faz crer, nestas sensações de arte,

*Rifatto sì, come piante novelle
Rinnovellate di novella fronda.*⁸¹ (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Os versos de Dante estão na íntegra e com eles Machado de Assis mostra a esperança na arte nacional. Se lermos essa crônica do início ao fim, o escritor está discutindo ópera nacional e a importância de Carlos Gomes. Sabemos que Machado foi um grande defensor da arte nacional e a figura do compositor brasileiro muitas vezes enaltece esse discurso. Nessas suas últimas crônicas, o cronista-saudosista relembra com carinho muitos episódios de sua própria juventude. Mas não podemos negar que os tempos estavam para o pessimismo e muitas vezes ele se mostra descrente em relação a alguns conflitos da época. Se fôssemos julgá-lo

⁸¹ As palavras em destaque é a parte citada por Machado de Assis: “Emergi daquela santíssima água, **renovado qual planta refeita pelo reverdecer da fronde**: puro e disposto para alcançar-me as estrelas” (ALIGHIERI, 1981, p. 232)

somente pelo tempo ou pelo pessimismo, não encontraríamos aqui idealismo ou indignação, estaria conformado com as mazelas do mundo. O fato é que a morte dessas iniciativas artísticas o deixa indignado, talvez porque seja um idealista e a música ou o verso, a toada do florentino contribuem para essa esperança artística. Tem-se a impressão de que, se o cronista fosse somente um pessimista ou um cético, ele não acreditaria na rejuvenescência da poesia de Dante e nas suas sensações de arte.

Nota-se também que as palavras de Dante vão se imbricando no discurso de Machado de Assis no decorrer dessas crônicas, sem necessariamente ter menção direta, nesse caso o cronista diz “toada do florentino” e não Dante Alighieri, como nos falava Authier (2007, p.19) sobre o registro “do dissimulado, do escondido, do mascarado”, algo que vai aproximando cada vez mais o poeta do cronista por meio da alusão.

3.1.1.3. Poesia e Crônica

*Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Um dia que não pudera comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopando que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica. (ASSIS, *Ilustração Brasileira*, 1 de novembro de 1877, p. 142)*

Dante, o grande nome da poesia ocidental, senta à mesa dos meninos, deixa o banquete e vem celebrar com o cronista assuntos cotidianos. Machado de Assis transforma Dante Alighieri em crônica, o poema vira prosa, sem deixar de ser poesia. A alta literatura ocidental se apresenta na crônica mais próxima de nós, como Antônio Candido (1997, p. 7) já nos havia dito a respeito desse gênero literário: “a sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão. Por isso mesmo, consegue quase sem querer transformar a literatura em algo íntimo com relação à vida de cada um”.

Tudo isso acontece graças a essa transposição de gêneros e à oscilação entre verso e prosa. Machado de Assis rearranja a poesia de Dante dentro de suas crônicas, o verso se transforma em prosa da mesma maneira que a crônica se transforma em poesia. Gêneros tão distintos ocupam o mesmo lugar na crônica machadiana, distintos na forma e no conteúdo. Se comparada ao romance, à dramaturgia ou à poesia, a crônica não oferece cenários sublimes, carregados de adjetivos e períodos cadentes, em vez disso, fala do “miúdo” e mostra uma

grandeza, a beleza de um singular jamais suscitado. A matéria-prima do cronista é o cotidiano, ele trabalha com os acontecimentos diários e tece o dia-a-dia da cidade, por meio de uma linguagem marcada pela oralidade. (CANDIDO, 1992, p. 14). Essas palavras de Antonio Candido poderiam servir às avessas para definir o gênero poético, mas a crônica de Machado de Assis soube equilibrar o diálogo por meio de uma conversa entre vizinhas e dessa maneira a literatura italiana entra nas páginas dos jornais do século XIX.

Não se pode deixar de mencionar também o reconhecimento de Machado de Assis pelos versos do poeta italiano. Nesses fragmentos de crônicas com os intertextos da poesia de Dante expostos nesta pesquisa, é possível notar a apreciação do escritor brasileiro pelo estilo e pela poesia de Dante Alighieri. Porém, esse fato não faz com que a presença da literatura estrangeira apareça como alienação ou apequenamento da crônica machadiana. Muito pelo contrário, o diálogo estabelecido por Machado de Assis desfaz ou nega qualquer “contemplação narcísica” do estrangeiro, para citar as palavras da Tiphaine Samoyault (2008) em seu livro *A intertextualidade*, porque intervém, absorve, toma emprestado, diz como sendo seu, re-apropria. E a re-apropriação revela algo que vai além de considerar a intertextualidade “como o simples fato de citar, de tomar emprestado, de absorver o outro” (SAMOYULT, 2008, p. 77); é a ideia de que escrever é re-escrever, “repousar nos fundamentos existentes e contribuir para uma criação continuada”, é a valorização da presença do outro. Samoyault ainda diz: “um escritor pode ser original apesar da contestação melancólica do ‘tudo está dito’; o próprio da originalidade artística reside talvez nisso, na assunção, na memória e na ultrapassagem da melancolia.” (Ibid, p. 78)

Diante de tudo o que foi exposto a respeito da presença do poeta na crônica, pode-se dizer que, de maneira alguma, o diálogo com Dante Alighieri tem uma postura livresca. O escritor brasileiro recupera o estrangeiro não para que o texto alheio se sobressaia e sua crônica se cubra de erudição. A sensação que se tem é de uma grande proximidade entre Machado de Assis e Dante. Uma conversa de amigos, assim como o cronista revela o gênero da crônica por meio daquelas duas vizinhas.

É a crença de que a literatura é feita da própria literatura. É feita de memória, é feita do outro. A convicção de que as ideias não pertencem a ninguém e circulam soltas por aí. Nesse sentido, a intertextualidade funciona como a memória da literatura. Por esse motivo a importância do diálogo com o outro. Machado de Assis como defensor de uma literatura nacional que não fosse cópia de modelos europeus, caso contrário seria silêncio, seria nada, apresenta-nos esse recurso da re-apropriação com maestria quando insere os versos da literatura italiana em suas crônicas e quanto mais o tempo passa, assim como acontece com a ópera,

percebemos que por meio da intertextualidade, da alusão, as distâncias entre a sua voz e a “música da voz do outro” diminuem.

3.1.2. Outras musicalidades literárias na voz no cronista

Além da música da voz de Dante e de todos os poetas italianos citados neste capítulo, outro som literário ressoa nestes seus escritos, são eles: Stendhal, Byron, Musset e Álvares de Azevedo. Embora não sejam escritores italianos, na crônica se revestem de Itália por meio do olhar machadiano. Eles se inserem na tradição do *Grand Tour*, as famosas viagens de instrução à Itália, que se iniciaram durante o século XVI e se estenderam por todo século XIX⁸². Para Cesar de Seta, o mito da Itália começa exatamente nesse período. O *Bel Paese* era rota daqueles que viam na viagem uma forma de descoberta. Os primeiros a se aventurarem nesse itinerário de viagens pela Europa em busca de conhecimento foram os ingleses, mais tarde a prática se estende a outros países da Europa. Attilio Brilli em seu livro, *Il Viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, dirá que as motivações dos viajantes eram diversas, como por exemplo científicas, de análise da natureza, amadoras e colecionísticas, didáticas e de formação pessoal e as mais elusivas que subjazem na forma e na fama inicial da viagem. (BRILLI, 2006, p. 33).

Anos mais tarde, este viajante coincide com o escritor, são os textos do Romantismo, como aqueles de Goethe, Stendhal e Madame de Staël, para dar apenas alguns exemplos. Michel Crouzet, em seu *Stendhal e il mito dell'Italia*, é responsável por abordar o encontro entre o viajante e o escritor. Machado, nas crônicas, encontra-se com essa Itália justamente por meio do próprio Stendhal, também por Byron, Musset e Álvares de Azevedo. Há, portanto, nessas várias facetas italianas do cronista, nesse emaranhado de vozes, a música do *bel paese* cantada também pelos poetas românticos, sejam eles franceses, ingleses ou brasileiros, a Itália do mito, do *Grand Tour*: “[...] A Itália! Sempre a Itália delirante!” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, 8 de março de 1896, p. 1). A Itália do fascínio e da fantasia, como o próprio Machado afirma em crônica para o dia 10 de julho de 1864 quando ao comentar o lançamento do livro de viagens da brasileira Nísia Floresta Brasileira Augusta, equipara “fantasia” à “Itália” devido aos poetas e romancistas que sussurram “aos nossos ouvidos o nome da Itália como o da terra querida das

⁸² BRILLI, Attilio. *Il Viaggio in Italia: storia di una grande tradizione culturale*, p. 9.

recordações e das fantasias, do céu azul e das noites misteriosas. ” (ASSIS, *Diário do Rio de Janeiro*, p. 1)

No decorrer desses anos, essa Itália sussurrada aos ouvidos machadianos pelos poetas aparece em mais três crônicas, não podemos ignorá-la, esses poetas são também mediadores culturais na construção da Itália de Machado de Assis e ao mesmo tempo responsáveis pela viagem metafórica do escritor.

Antes de tocarmos nessas crônicas, é essencial trazer para esta discussão as cartas trocadas entre Machado de Assis e Magalhães de Azeredo, que morou na Itália e escreve ao mestre de lá. Azeredo poderia ser um mediador cultural na construção daquilo que estamos desenvolvendo aqui, porque as cartas também se inserem no processo de mediação, mas aquelas trocadas entre os dois escritores são tardias, de 1896 a 1898, logo, é difícil afirmar que Magalhães de Azeredo possa ter sido um dos olhos machadianos na construção que o escritor faz da Itália em suas crônicas. Por outro lado, justamente por se tratar de um período final da vida de Machado de Assis, a imagem do país do *bel canto*, assunto frequente entre os dois amigos, diz muito sobre aquele escritor que está envelhecendo e vivenciando as transformações da virada do século, além de ajudar a compreender e a reafirmar a Itália de Machado de Assis: muitos trechos são encontrados tanto nas cartas quanto nas crônicas, até porque em 1896 e 1897 ele ainda está escrevendo para a coluna “A Semana”. No dia 25 de abril de 1897, Machado responde a Azeredo uma carta de 23 de março daquele ano e algumas de suas palavras ajudam a entender a voz do *Grand Tour* em suas crônicas. O amigo sempre reforça o convite para que o escritor brasileiro fosse ao seu encontro em Roma, Machado sempre recusa os anseios de Azeredo reiterando ao jovem que descreva ao velho amigo o lado de lá do Atlântico que infelizmente não verá com os próprios olhos: “Cá o invejo de longe. Eu, meu caro amigo, pelo avanço dos anos, e por outras razões não menos melancólicas, creio que irei deste mundo sem ver essa outra parte dele”, parte esta que para Machado atraiu os jovens do seu tempo e continua a atrair os de hoje. A carta continua com a dúvida e ao mesmo tempo um lamento sobre como estaria naqueles dias, atuais para Machado, Veneza e Verona, “que trouxeram para o finado Romantismo a imortalidade de Shylock e de Julieta e Romeu”. O velho Machado tinha apenas as certezas das páginas de Byron, Stendhal, Musset: “Sei o que Byron ainda pôde achar nas águas do Lido e o que Stendhal contou de Milão, sem esquecer os versos de Musset e de tantos outros.” Esse assunto na carta acaba com uma espécie de alívio ou balanço do escritor Machado de Assis para seus lamentos: “A poesia faz-nos mal, até certo ponto; mas tem esta vantagem grande que aos que acharem uma Itália demasiado administrativa e parlamentar dá as ruínas e

pinturas. Eis-me aqui a falar como em criança. Voltemos ao fim do século e à estrada do novo. (ASSIS, 1969, p. 109)

Essa carta traz Stendhal, Byron e Musset. Três nomes que levam Machado até a Itália de sua juventude romântica. Como dissemos anteriormente, nas crônicas eles também aparecem, além disso chamam a atenção para recriar aquela Itália dos sonhos do “machadinho”.

Em 8 de março de 1896, o cronista faz uma divisão entre a Itália do passado, aquela romântica dos épicos feitos do *Risorgimento*, e a do presente, tudo isso a partir da *Cartuxa de Parma* de Stendhal. Para o cronista, “no tempo do romantismo, quando o nosso Álvares de Azevedo cantava, repleto de Byron e Musset”, a Itália em seus poemas, o país “era ainda um composto de Estados minúsculos, convidando ao amor e à poesia, sem embargos da prisão em que pudessem cair alguns liberais”. Sem essa divisão política italiana, de acordo com o cronista, alguns livros não se escreveriam: “a *Chartreuse de Parme*, por exemplo; mal se pode conceber aquele Conde Mosca senão sendo ministro de Ernesto IV de Parma. O ministro Crispi não teria tempo nem gosto de ir namorar na Scala de Milão a duquesa de Sanseverina”. Nesse mesmo fluxo de pensamento, o escritor confessa: “Era assim parcelada que nós, rapazes anteriores à tríplice aliança e apenas contemporâneos a Cavour, imaginávamos a Itália e passeávamos por ela. Agora a Itália é um grande reino que já não fala a poetas, apesar do seu Carducci”. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Para o cronista, naquele momento da escrita da crônica, a Itália falava a políticos e a economistas. Além da mudança de tempos vivenciada por Machado que estava envelhecendo, a crônica traz outra razão para essa Itália burocrática e atual: a Guerra entre Itália e Etiópia. Naquela semana os italianos foram vencidos pelos etíopes na Batalha de Adua, o escritor relata o ocorrido com pesar. Há na crônica uma espécie de nacionalismo, como se o jovem Machado estivesse voltado à sua escrita para o entusiasmo da antiga causa italiana, o *Risorgimento*. Ao comentar trechos desta crônica, o pesquisador Edoardo Bizzarri escreve que dificilmente um nacionalista italiano poderia ter “escrito com maior ardor e entusiasmo; e o fato resulta tanto mais expressivo, quando se considera que em relação a outras nações Machado sempre se demonstrou decididamente contrário e hostil a toda forma de colonialismo e imperialismo”. (BIZZARRI, 1965, p. 128)

Nessas que são suas últimas crônicas o velho e novo se encontram, é o encontro daquele distinto jovem e o estimável ancião. No dia 6 de outubro de 1895, a Itália do mito volta a aparecer como algo do passado, o presente do cronista inicia o texto da seguinte maneira: “Quem põe o nariz fora da porta, vê que este mundo não vai bem. A Agência Havas é

melancólica. Todos os dias enche os jornais, seus assinantes, de uma torrente de notícias que, se não matam, afligem profundamente.” (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

Relata então uma série de acontecimentos desastrosos, como as rebeliões em Constantinopla e Cuba, as matanças na China e Armênia, as tempestades nas costas da Inglaterra e da França, o tufão na cidade francesa Metz, a terra tremula em vários lugares, os incêndios na Rússia, as febres de Madagáscar, o cólera-mórbus na Moldávia, na Coréia, na Rússia e no Japão. Em Granada, na Espanha, o transbordamento dos rios destruindo casas e culturas faz o cronista lembrar alguns versos românticos⁸³ e deste ponto parte para os telegramas vindos da Itália com suas notícias agonizantes e à maneira da referência à Espanha se transporta para os escritores românticos, dizendo que não é mais feliz a Itália com seu banditismo que renasce, “à maneira velha, tal qual o cantaram poetas e disseram novelistas. Uns e outros esgotaram a poesia dos costumes; agora é a polícia e o código. Parece que a grande miséria, filha das colheitas perdidas, cresce ao lado do banditismo e do imposto. (*Gazeta de Notícias*, 6 de outubro de 1895, p. 1)

O cronista confessa ironicamente que a razão do seu receio com o fato de que o mundo não andava bem e talvez estivesse pior, poderia ser a crença em achar que o mal estava acabado, “a paz sólida, e as próprias tempestades e moléstias não seriam mais que mitos, lendas, histórias para meter medo às crianças”. Faz então sua hipótese desconfiando de alguma mudança: “talvez a terra esteja grávida” (Ibid.). Usamos a palavra “ironicamente” porque sabemos que o escritor não é um sonhador ingênuo, tem uma postura cética em relação ao mundo. Por outro lado, o fato de ainda se indignar com estes acontecimentos, faz com que reste uma ponta esperança, talvez pequena, porque embora a imagem da terra grávida represente um fim de uma era e o início de outra, não se sabe exatamente “que animal se move no útero dessa imensa bolinha de barro” na qual nos “despedaçamos uns aos outros”. O escritor faz algumas suposições: “não sei; pode ser uma grande guerra social, nacional, política ou religiosa, uma deslocção de classes ou de raças, um enxame de ideias novas, uma invasão de bárbaros, uma nova moral, a

⁸³ [...] Granada, ai, Granada, que fases lembrar o velho romance:

Passeava-se el Rey Moro Por la ciudad de Granada...

romance ou balada, que narra o transbordamento do rio cristão, arrancando aos mouros o resto da Espanha. Relede os poetas românticos, que chuparam até o bagaço da laranja mourisca e falaram delia com saudades. Relede o magnífico intróito do Colombo do nosso Porto-Alegre: Jaz vencida Granada... Nem reis agora são precisos, pobre Granada, nem poetas te cantam as desgraças; basta a Agência Havas. Os jornais que chegarem dirão as coisas pelo miúdo com aquele amor da atração que fazem as boas notícias. (ASSIS, *Gazeta de Notícias*, p. 1)

queda dos suspensórios, o aparecimento dos autos”. (Ibid.) Como isso, o cronista parece se interrogar sobre o próprio destino de nossa atualidade, como dirá Katia Muricy (1988), em *A Razão Cética*. Nesse sentido, a recorrência a sua juventude embalada nas vozes dos poetas românticos carregadas de Itália parecia provocar um distanciamento no próprio cronista daquele conturbado presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*A cidade se embebe como uma esponja dessa onda que
reflui das recordações e se dilata
(Calvino, As Cidades Invisíveis)*

As *Cidades Invisíveis* de Ítalo Calvino recriam o diálogo entre o viajante veneziano Marco Polo e o imperador dos Tártaros, Kublai Khan. Marco Polo descreve ao imperador a extensão de seus domínios quanto à grandeza, mazelas e beleza. É por meio do olhar do viajante veneziano que se constrói a visão do grande Khan sobre seu império.

A partir de suas viagens, lemos a descrição, feita de modo fascinante, de cinquenta e cinco cidades, todas com nomes femininos e descritas em seus pormenores. Marco Polo se vale de metáforas, palavras ramificadas que adentram por labirintos e inserem o leitor num quebra-cabeça. Assim, a melhor forma de percorrer essas cidades não é fisicamente, mas com o pensamento, pois a travessia não é física, é interior. O livro deixa de lado o conceito geográfico para se deter nas simbologias, que instigam uma vontade de concretizar e materializar essas tão variadas cidades invisíveis e por mais fantásticas que sejam, parecem coexistir na história e na imaginação de cada um. Por meio da fala do jovem veneziano fica clara essa verossimilhança, na qual se vale de descrições surreais e perdidas no tempo ao lado de elementos e conceitos reais.

Em certo ponto do livro o imperador questiona Marco Polo sobre o fato de haver uma cidade que ele jamais menciona. Marco Polo silencia-se à espera da própria resposta do grande Khan como se ele já soubesse que da boca do imperador sairia a palavra Veneza. Imediatamente o viajante veneziano sorri e responde: “E de que outra cidade imagina que eu estava falando?”.

Inconformado, o imperador pergunta por que então ele nunca citou o seu nome. A resposta de Marco Polo parecia não agradar Kublai Khan: para o viajante, todas as vezes que descrevia uma cidade dizia algo a respeito de Veneza. Mas o imperador o indaga mais uma vez dizendo que quando pergunta das outras cidades espera que ele fale a respeito delas, e de Veneza quando pergunta sobre Veneza. O viajante logo reitera: “Para distinguir as qualidades das outras cidades devo partir de uma primeira que permanece implícita. No meu caso, trata-se de Veneza”. Outra vez, o imperador o questiona dizendo que ele deveria começar a narração de suas viagens do ponto de partida, descrevendo Veneza inteira, ponto por ponto, sem omitir nenhuma das recordações que ele teria dela. Então, Marco Polo responde com veemência ao imperador: “As margens da memória, uma vez fixadas com palavras, cancelam-se [...] Pode ser

que eu tenha medo de repentinamente perder Veneza, se falar a respeito dela. Ou pode ser que, falando de outras cidades, já a tenha perdido pouco a pouco”⁸⁴.

Como num cristal lapidado, com suas diversas faces, para usar um emblema tão caro ao próprio Calvino⁸⁵, os relatos de Marco Polo, embora tão distintos, unem-se na fatura de uma única forma: Veneza.

Há uma semelhança entre o cronista e o imperador, porque ambos tiveram seus olhos deslocados para o olhar do outro no contato com o alheio. Entretanto, a Itália de Machado de Assis se aproxima muito mais do discurso do viajante veneziano. Depois de passarmos pelo Rio de Janeiro italiano, pela ópera e pela literatura italiana podemos afirmar que assim como as várias *Cidades Invisíveis* de Italo Calvino, a Itália das crônicas do escritor brasileiro é também multifacetada. Não há uma única Itália, tratamos da Itália do imigrante, da política, dos provérbios, do teatro lírico, do teatro dramático, dos livros, da imprensa, do *Grand Tour*. Há ainda pequenas menções à Itália da pintura, com Correggio, Raffaello e Tiziano, à Itália da escultura, com o *Moisés* de Michelangelo, da História com a alusão a Savonarola. O cronista também cita algumas cidades italianas, como na crônica do dia 7 de julho de 1895, em que lamenta não conhecer Veneza. Encontramos ainda alusões a instrumentos musicais italianos, como o realejo napolitano ou o violino de Paganini. Por uma questão de metodologia, nos concentramos naquilo que é mais recorrente, mas não podemos negar a presença de outras referências italianas porque ainda que pontuais contribuem para mostrar a multiplicidade da Itália do cronista. Se para Marco Polo, Veneza é o emaranhado final de todos os seus cinquenta e cinco relatos de cidades sem deixar cada uma delas de ser única, para Machado de Assis, as várias faces do *Bel Paese* de suas crônicas, como no cristal, convergem-se em uma única forma: sua juventude.

Pela leitura de todas as crônicas machadianas de 1859 até 1897 e analisando a presença da cultura italiana de maneira contínua, observamos muitas facetas do país de Dante, mas o saldo de todas essas faces olha para o período da juventude. Começamos pela política: se fossemos perguntar como a política italiana aparece na crônica, a resposta mais imediata seria por meio da Unificação. Machado foi um entusiasta da causa italiana junto com outros jovens da época, como pontuamos no primeiro capítulo desta tese, a Unificação fez parte de sua juventude e depois de 1861 pouco se disse sobre política e sempre que o assunto apareceu, o cronista rapidamente deixa-o para falar de outra Itália, das artes, ou para lembrar os tempos da Unificação.

⁸⁴ CALVINO, Italo. *Cidades Invisíveis*, 1990, p. 82

⁸⁵ *Seis propostas para o novo milênio*, p. 84.

Quando o escritor faz referência ao imigrante italiano ou à imigração é sempre nas “asas da música”. E que música seria essa? O eco do segundo capítulo parece deixar claro que a ópera funciona como espécie de espinha dorsal da Itália de Machado de Assis. Voltamos a perguntar: qual ópera? A sua juventude romântica parece mesmo deixar marcas na escrita de suas crônicas e a ópera romântica é responsável por esse tom. Mas ainda a respeito da imigração, é preciso considerar o movimento cultural que se provocava no Rio de Janeiro a partir dos imigrantes. Os jornais e os italianos na cidade carioca, como vimos, afirmavam um discurso muito voltado à italianidade pela via das artes e as companhias líricas somam-se a isso.

Dizer que a Itália de Machado de Assis é a Itália de sua juventude parece ainda muito pouco para dar conta daquilo que se vem construindo até aqui, é necessário esclarecer a forma como isso acontece. Não podemos esquecer em nenhum momento que estamos diante do gênero crônica e que a Itália se insere nas tramas imbricadas de um discurso, a princípio, colada ao tempo em que foi escrita e mais especificamente do tempo da “rua”, do dia a dia da cidade. Por esse motivo, poderíamos afirmar que a Itália de suas crônicas é a Itália que foi o seu presente, ou seja, a Itália que estava no Rio de Janeiro do século XIX e isso não deixa de ser verdade, pois parte dessa presença italiana, sobretudo no início de suas crônicas, é exatamente aquela Itália que fazia parte de seu chão cultural. Analisando o fio da presença italiana pelos quarenta anos de escrita para os jornais da época, percebemos que embora a crônica seja um espaço do presente, a Itália se insere no passado, na memória. Com o passar do tempo há um descolamento proposital daquilo que havia de italiano no momento em que escreve a crônica em direção a sua memória de juventude. Por outro lado, muitas vezes, para o cronista acessar suas memórias nem é necessário partir de algum acontecimento do dia ligado à Itália: é como se não houvesse necessidade de algo externo porque as referências ao país de Dante, em certo momento, deixam de ser do Outro, ou o Outro, para serem suas. As alusões finais à Augusta Candiani ilustraram exatamente essa sensação machadiana.

No terceiro capítulo encontramos exemplos dessa apropriação machadiana por meio da alusão à literatura italiana. Aliás, a alusão incorpora algo tão íntimo, que talvez seja a apropriação ou incorporação do outro da maneira mais radical, porque nela elimina-se a distância entre o próprio e o alheio, tanto que quando o cronista se vale da alusão o outro passa a ser seu. Vimos isso detalhadamente no percurso do poeta Dante Alighieri nessas crônicas. No início, nos primeiros textos para jornal, Dante aparece referenciado; com o passar do tempo é incorporado pelo discurso machadiano. Da mesma maneira observamos essa prática alusiva com o cantor de ópera: ele sai do espaço marcado da crítica e emaranha-se na variedade dos discursos da crônica ou da memória de Machado de Assis.

É claro que estamos lidando com referências de naturezas diversas, uma literária, portanto, mais fácil de ser pensada enquanto texto e outra voltada à pessoa e tudo aquilo que ela representa enquanto mediador cultural. Mas é possível pensar em termos de alusão em ambos os casos, pois tanto o movimento das referências a Dante quanto o movimento humano transformam-se dentro da escrita do cronista. Logo, de maneira geral, a sua Itália fragmentada e multifacetada vai pertencendo cada vez mais a algo muito intimamente machadiano porque a incorporação do outro é feita criticamente a partir de seu eu. Não é à toa que mencionamos a forma do cristal para sintetizar a construção da Itália de Machado de Assis. Além da forma, há outra característica que nos interessa nessas considerações finais. Embora a pedra seja rígida, o que nada se assemelha a Itália machadiana e muito menos à porosidade da crônica, ela refrata a luz, portanto, há um deslocamento, uma transformação, uma mudança de direção na própria refração, ou seja, é assim que a presença italiana se faz em Machado de Assis. Não há uma absorção passiva do outro, há uma transformação, uma adaptação. Além disso, o cristal é transparente e na transparência não há limite ou fronteiras, há misturas.

Vimos no final do último capítulo a voz de alguns escritores inseridos na tradição do *Grand Tour* provocando ecos na Itália da cronista e trazendo à luz para aquele Machado que envelhecia a Itália de sua juventude romântica. O final do século se apresentava, como vimos de maneira muito sombria, tanto no exterior quanto no Brasil, portanto a recorrência a juventude parecia funcionar como um escape. E se essa juventude se inseria nos ideais de liberdade, na formação de uma literatura nacional, na resistência e na arte, essa fuga talvez seja mais compreensível. Algo parecido acontece com alguns intertextos relacionados à literatura de Dante Alighieri, os tercetos do poeta fiorentino também fizeram parte de sua juventude, mas naquele momento, além da fuga do fatigado⁸⁶ presente, a recorrência a eles equivale na crença nas artes. Recorrer à Itália de sua juventude, à ópera romântica e a Dante é acreditar no poder da arte diante dos acontecimentos turbulentos daquele período.

Não poderíamos terminar esta pesquisa sem voltar aos cantores italianos. Os poetas românticos tiveram papel fundamental para que essa sedução artística italiana chegasse até Machado de Assis, entretanto eles não estão sozinhos, lendo as crônicas percebe-se que esse fascínio chegava também por meio da grande presença dos cantores de ópera no Rio de Janeiro e de tudo aquilo que eles carregavam consigo, à Itália do mito junta-se a Itália da ópera.

Acredita-se que a vivência com esses cantores do espaço do Rio Oitocentista funcionasse como um pedaço do país de Dante no Brasil. Eles são responsáveis pelo

⁸⁶ termo utilizado por Machado de Assis na crônica do dia 28 de fevereiro de 1897 para a coluna “A semana” do jornal *Gazeta de Notícias*.

encurtamento das distâncias entre Brasil e Itália, ou melhor, entre o cronista e a Itália. Muito provavelmente isso tenha contribuído para que o escritor, naquelas que são suas últimas crônicas, pudesse aniquilar a fronteira da arte. Machado não fez a viagem de instrução à Itália, mas a ópera italiana no Rio de Janeiro contribuiu para que aquele mesmo imaginário artístico chegasse até o cronista. O cantor de ópera se mistura na crônica porque se mistura no dia a dia da cidade, a crônica, além de sua porosidade interna, em relação aos assuntos e suas variedades, é porosa em relação à cidade, a crônica é a cidade. A diferença é que quando nos colocamos diante dela, a cidade é vista não a partir do nosso olhar, mas do olhar do cronista. É nessa perspectiva machadiana que os artistas atravessam o Atlântico, apresentam-se nos palcos do Rio, viram assunto no jornal e transpõem-se na crônica, estamos diante do olhar deglutido machadiano, como vimos até o momento em relação a toda a presença da cultura italiana nas crônicas. Assim como o leão é feito de cordeiro assimilado como diria Paulo Valery, pode-se dizer que a crônica é feita da cidade assimilada. E quando a presença italiana no Rio resiste ao tempo, avaliamos sua importância, mas além disso, percebemos que a crônica-cidade também é feita de memória.

De todas as cinquenta e cinco cidades descritas pelo viajante veneziano, a cidade de Isidora talvez seja a mais alinhada à Itália de Machado de Assis, por isso fazemos do discurso de Marco Polo as palavras finais desta pesquisa:

*AS CIDADES
E A MEMÓRIA*

O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde os palácios têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, onde quando um estrangeiro está incerto entre duas mulheres sempre encontra uma terceira, onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre os apostadores. Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade. Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que veem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações. (CALVINO, 1990, p. 12)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ABREU, Márcia. A circulação transatlântica dos impressos: a globalização da cultura no século XIX. *Revista do núcleo de estudos do livro e da edição*. Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicação e Artes - Universidade de São Paulo. 2011, pp. 115-130.

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. Conceito de Iluminismo. In: Adorno. *Os Pensadores: textos escolhidos*. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução, prefácio e notas pévias de Hernâni Donato; ilustração de Gustavo Doré. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. *La Divina Commedia*. 5. ed. Roma: Newton, 2010.

_____. *A Divina Comédia*. Introdução de Otto Maria Carpeaux; tradução de Xavier Pinheiro; ilustração de Gustavo Doré. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ALONSO, Ângela. De positivismo e positivistas: Interpretações do Positivismo Brasileiro. BIB – *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, n. 42, p. 109-134, 1996. Disponível em: http://www.academia.edu/815647/De_positivismo_e_de_positivistas_interpreta%C3%A7%C3%B5es_do_positivismo_brasileiro. Acesso em: 23 de fevereiro de 2016.

ANDRADE, Attila de. *A glória de Augusta Candiani*. Rio de Janeiro: Record, 1973.

ANDRADE, Mário de. Machado de Assis. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1978, 6ª ed.

ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins/Itatiaia, 1980.

ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

Associazione Italia-Brasile (1995). *Novamente ritrovato. Il Brasile in Italia 1500-1995*, Roma, Consiglio dei Ministri–Dipartimento per l'informazione e l'editoria.

ASSIS, Machado de. *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Edição preparada por Carmelo Virgílio. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1969.

_____. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1971, v. I.

_____. *Páginas Recolhidas*. São Paulo: Jackson, 1987.

_____. *A Semana: crônicas (1892- 1893)*. Seleção, introdução e notas John Gledson. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Obra Completa*. Organização Aluizio Leite Neto, Ana Lima Cecilio, Heloisa Jahn. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008a.

_____. *Notas Semanais*. Organização de John Gledson e Lúcia Granja. Campinas: Editora da Unicamp, 2008b.

_____. *Bons Dias! Introdução de Notas John Gledson*. Campinas: Editora da Unicamp. 2008c.

_____. *Comentários da Semana*. Organização, introdução e notas Lúcia Granja e Jefferson Cano. Campinas: Editora da Unicamp. 2008d.

_____. *50 contos de Machado de Assis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *Memorial de Aires*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

_____. *Histórias de quinze dias*. Organização, introdução e notas Leonardo Affonso de Miranda Pereira. Campinas: Editora da Unicamp. 2009.

_____. *Crônicas: A+B*, Gazeta de Holanda. Organização Mauro Rosso. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2011.

_____. *História de Quinze Dias, História de Trinta Dias: crônicas de Machado de Assis – Manassés*. Organização de Sílvia Maria de Azevedo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *O Futuro*. Organização, introdução e notas Rodrigo Camargo de Godoi. Campinas: Editora da Unicamp. 2014.

_____. *Machado de Assis: Crítica Literária e textos diversos*. Organização Sílvia Maria de Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

ARETINO, Piero. *Sonetti lussuriosi e altre opere* a cura di Pietro Lorenzoni e Mario Fagioli.

ATTALI, Jacques. *Bruits*. Paris: Presses Universitaires de France, 1977.

AUERBACH, Erich. *Studi su Dante*. Tradução de Maria Luisa De Pieri Bonino e Dante Della Terza. Milano: Feltrinelli, 2009.

_____. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Editora Ática, 1997.

AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Os Riscos da Alusão*. Tradução de Ana Vaz e Dória Arruda Carneiro da Cunha. Revista Investigação – linguística e teoria literária, v.20, nº 2. Recife: UFPE, 2007, p.9-46.

AVELLA, Aniello Angelo. Teresa Cristina Maria de Bourbon, uma imperatriz silenciada. In: *Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade*. ANPUH/SP – UNESP-Franca. São Paulo, set. 2010.

_____. *Una Napoletana Imperatrice ai Tropici: Teresa Cristina di Borbone sul trono del Brasile (1843 -1889)*. Roma: Exòrma, 2012.

AZEVEDO, Sílvia Maria. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Crítica literária e textos diversos*. Organização Sílvia Maria Azevedo, Adriana Dusilek, Daniela Mantarro Callipo. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. Apresentação: História de um homem sério. In: ASSIS, Machado de. *História de Quinze Dias, História de Trinta Dias: crônicas de Machado de Assis – Manassés*. Organização de Sílvia Maria de Azevedo. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. *O Brasil em imagens: um estudo da revista Ilustração Brasileira (1876-1878)*. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

BARRACO TORRICO, Francesca. Presença italiana na obra de Machado de Assis e recepção do escritor brasileiro na Itália. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Italiana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo – SP

BELMONTE, Alexandre. O “nascimento” de italianos no Rio de Janeiro imperial, antes da unificação italiana. *Revista Unibeu*, v. 4, n. 7, mar-ago 2011. Disponível em: http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/viewFile/132/pdf_43. Acesso em 06/09/2018.

BITTENCOUT-SAMPAIO, Sergio. *Música: velhos temas, novas leituras*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

BIZZARRI, Edoardo. Machado de Assis e Dante. In:_____. *O meu Dante*. São Paulo: Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, 1965 (Caderno5), p. 133-144.

BOSI, Alfredo. O encontro dos tempos In:_____. *O ser e o tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix. 1977. p. 127.

_____. O positivismo no Brasil: uma ideologia de longa duração. In: PERRONE-MOYSÉS, Leyla. (Org.). *Do positivismo à desconstrução: ideias francesas na América*. São Paulo: Edusp, 2004.

BOTREL, Jean-François. Impressos sem fronteiras no século XIX. In: *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Organização Valéria Guimarães. São Paulo: Edusp, Campinas: Mercado das Letras, 2012.

BRAYNER, Sonia. Machado de Assis: um cronista de quatro décadas. In: CANDIDO, Antonio. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

BRILLI, Attilio. *Il viaggiatore immaginario: L'Italia degli itinerari perduti*. Bologna: Il Mulino. 1997

_____. *Il viaggio in Italia: Storia di una grande tradizione culturale*. Bologna: Il Mulino, 2006.

_____. *Un paese di romantici briganti: gli italiani nell'immaginario del Grand Tour*. Bologna: Il Mulino, 2003.

CALLIPO, Daniela Mantarro. *Rimas de ouro de sândalo: a presença de Victor Hugo nas crônicas de Machado de Assis*. São Paulo: Ed UNESP, 2010.

_____. Vitor Hugo: sobretudo, poeta. *Letteres Françaises*, n.11, 2011, p. 11-28.

_____. As Balas de Estalo de Machado de Assis. *Todas as Letras*, volume 10, n. 2, 2008, p. 19-24.

CALVINO, Italo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Seis propostas para o novo milênio: lições americanas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: ANDRADE, Carlos Drummond de et al. *Para gostar de ler*. 5. Ed. São Paulo: Ática, 1997. P.4-13.

_____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CAPARELLI, André. Identidade e alteridade nacionais: transferências culturais na imprensa brasileira do século XIX. In: *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Organização Valéria Guimarães. São Paulo: Edusp, Campinas: Mercado das Letras, 2012.

CAPPELLI, Vittorio. *A Belle Époque italiana no Rio de Janeiro: Aspectos e histórias da emigração meridional na modernidade carioca*. Rio de Janeiro: EDUFF, 2013.

CARDOSO, Fernando Henrique. Dos Governos Militares a Prudente –Campos Sales. In: *História geral da Civilização Brasileira*. Tomo III, Volume I. São Paulo: Disel, 1975.

CARPEAUX, Otto Maria. *Ensaio Reunidos (1942-1978)*. Vol. I. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 1999, p. 477-480.

CARVALHAL, Tânia Franco. *O próprio e o alheio*. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 2001.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil “ Andiamo in Merica”*. São Paulo: Edusp, 1975.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COOPER-RICHERT, Diana; GUIMARÃES, Valéria. Introdução. In: *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Organização Valéria Guimarães. São Paulo: Edusp, Campinas: Mercado das Letras, 2012.

CORVISIERI, Silverio. *Musica, danza e bel canto: il mito dell'Italia nel Brasile dell'ottocento*. Roma: Bulzoni, 2003.

COSTA, Sérgio Corrêa da. *A Diplomacia do Marechal*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1979, 2ª ed.

COSTA, Wilma Peres. *A Espada de Dâmocles: o Exército, a Guerra do Paraguai e crise do Império*. São Paulo: HUCITEC/UNICAMP, 1996.

CRESTANI, Jaíson Luis. Machado de Assis e a imitação burlesca de discursos e práticas socioculturais. *Machado de Assis Linha*, São Paulo, v.8, n.15, p.76-99, junho 2015.

_____. *O Cruzeiro e a reinvenção de Machado de Assis*. 395 f. Relatório de Pós-doutorado. São Paulo, USP, 2015

CROUZET, Michel. *Stendhal e il mito dell'Italia*. Bologna: Il Mulino, 1991.

D'AMATO, T. La commemorazione del centenario della fondazione della Società Italiana de Beneficenza e Mutuo Soccorso do Rio de Janeiro. In: *Il Fanfulla*, São Paulo, 16 de dezembro de 1954.

DE FORESTA, Alberto. *Attraverso l'Atlantico e in Brasile*. Roma: Tipografia dell'Ospizio di S. Michele, 1884.

DICIONÁRIO BIOGRÁFICO CARAVELAS. Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Disponível em:
http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html. Acesso 27/08/2018.

DIZIONARIO ENCICLOPEDICO UNIVERSALE, 1988, v.III

DICIONÁRIO MULHERES DO BRASIL: de 1500 até a atualidade, Biográfico e ilustrado. Organizado por Maria Aparecida (Schuma) Schumacher e Erico Teixeira Vital Brazil. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ESPAGNE Michel, WERNER Michel, Transferts. *Les Relations inter-culturelles dans l'espace franco-allemand (XVIII-XIXe siècles)*, Paris: ed. Recherche sur les civilisations, 1988.

FACIOLI, Valentim. *Um defunto estrambótico: análise e interpretação das Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

FARIA, João Roberto. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Machado de Assis do teatro: textos críticos e escritos diversos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

_____. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *O Espelho*. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

FERREIRA, Jerusa Pires. O texto impresso – guardião da oralidade. In: *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Organização Valéria Guimarães. São Paulo: Edusp, Campinas: Mercado das Letras, 2012.

FRANÇA, Julio. Um cronista no romance: uma hipótese sobre o que levou Machado a abandonar a crônica. In: *I Seminário Machado de Assis*, 2008, Rio de Janeiro. Machado de Assis: novas perspectivas sobre a obra e o autor, no centenário de sua morte. Disponível em: http://www.academia.edu/2002390/Um_cronista_no_romance_uma_hipotese_sobre_o_que_levou_Machado_a_abandonar_a_cronica. Acesso em 18/10/2018.

FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.

FUMAGALLI, Giuseppe. *Chi l'hai detto*. Milano: Ulrico Hoepli Editore, 1995.

GALANTE DE SOUSA, J. *Machado de Assis e outros estudos*. Rio de Janeiro: Cátedra, 1979.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo: Edusp – Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

GLEDSON, John. *A Semana: crônicas (1892- 1893), Machado de Assis*. seleção, introdução e notas. São Paulo: Hucitec, 1996.

GLEDSON, John; GRANJA; Lúcia. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Notas Semanais*. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

GOMES, Eugênio. *Machado de Assis; Crônicas*. 2a ed. Rio de Janeiro: Agir, 1972.

GRANJA, Lúcia. Crônica. Chronique. Crónica. *Revista da Anpoll*, v. 1, n. 38, p. 86-100, 2015.

GUIMARÃES, Valéria. Os faits divers na imprensa do Brasil e da França. In: *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. Organização Valéria Guimarães. São Paulo: Edusp, Campinas: Mercado das Letras, 2012.

GUIMARÃES, Valéria. (org.). *Transferências Culturais: o exemplo da imprensa na França e no Brasil*. São Paulo: Edusp, Campinas: Mercado das Letras, 2012.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *A contribuição italiana para a formação do Brasil*. Organização e tradução de Andréia Guerini. Florianópolis: NUT/NEIITA/UFSC, 2002.

HUGO, Victor. *Les Feuilles D'automne; Les Chants Du Crépuscule: extraits*. Paris: Larousse, 1948.

IL TROVATORE. Drame en 4 parties paroles de Salvatore Cammarano musica del m.º Giuseppe Verdi. (Seconda edizione per gli Stati Romani). - Milano : Giovanni Ricordi, 1853. Acesso em: https://opacplus.bsbmuenchen.de/metaopac/singleHit.do?methodToCall=showHit&curPos=1&identifier=100_SOLR_SERVER_1018838477&showFulltextFirstHit=true.

LIMA, Thayse Leal. Racionalismo à Brasileira: Mito e Razão em Machado de Assis. In: *Por uma literatura pensante: ensaio de filosofia e literatura*. Gustavo Silva Ribeiro, Eduardo Horta Nassif Veras (org.). Belo Horizonte: Fino Traço, 2012.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LUCCHESI M., Mitologia das plateias. In: _____. *Teatro Alquímico: diário de leituras*. Rio de Janeiro: Artium Editora, 1999.

MARIANI, Antonio. Marino Mancinelli: Competenze e sfortuna. Pisa: Akademos, 2001.

MASSA, Jean-Michel. A presença de Dante na obra de Machado de Assis. Tradução e apresentação Eugênio Vinci de Moraes e Maria Adriana Camargo Campello. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 8, n.16, p. 138-148.

_____. A juventude de Machado de Assis (1839-1870): ensaio de biografia intelectual. São Paulo: Editora Unesp, 2009.

MAURO, Sergio. *Pirandello e Machado de Assis: um estudo comparado*. São Paulo, 1990

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A República Consentida*. Rio de Janeiro: FGV, 2007.

MERQUIOR, José Guilherme. Gênero e estilo nas Memórias póstumas de Brás Cubas. In: ASSIS, Machado de. *Obra completa em quatro volumes*. v. 1. São Paulo: Aguilar, 2008, p. 139-146.

MILA, Massimo. L'Ottocento musicale italiano. In: *Breve Storia della Musica*. Torino: Einaudi, 1963.

MORAES, Eugênio Vinci de. *A Tijuca e o pântano: "A Divina Comédia" na obra de Machado de Assis entre 1870 e 1881*. São Paulo, 2007.

MURICY, Katia. *A razão cética: Machado de Assis e as questões do seu tempo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

MURILO DE CARVALHO, J. *Os bestializadores: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

NATI, Mario. Breve storia della stampa italiana in Brasile. *Rassegna Storica del Risorgimento* Ano LIV, Fascicolo II. Aprile – Giugno, 1967. Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano.

NEVES, Margarida de Souza; HEIZER, Alda. *A ordem e o progresso: o Brasil de 1870 a 1910*. São Paulo: Atual. 1991.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *Muito além do melodramma: Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

PAIM, Antonio. *História das Ideias Filosóficas no Brasil*. São Paulo: Gijalbo, Editora da Universidade de São Paulo, 1967.

PINHO, Wanderley. *Salões e damas no segundo reinado*. São Paulo: Martins, 1942.

RAMOS, Ana Flávia Cernic. História e crônica: a Lei dos Sexagenários e as *Balas de Estalo* de Machado de Assis (1884-1885). In: *História Social - revista dos pós-graduandos em História da Unicamp*, Campinas, n. 22/23, p. 61-82, 2012.

RAMOS, M.C.T. *A representação em Memórias póstumas de Brás Cubas e A consciência de Zeno*. 146 f. Tese de Doutorado. São José do Rio Preto. IBILCE/UNESP. 2001

REGLI, Francesco. *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri e concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*. Torino: Enrico Dalmazzo, 1860.

REGO, Enylton de Sá. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ROMERO, Sílvio. “Explicações Indispensáveis” (Prefácio). In: BARRETO, Tobias. *Vários Escritos*. Aracaju: Ed. do Estado de Sergipe, 1926, pp. XXIII-XXIV.

ROSEN, Charles. *A geração Romântica*. São Paulo: Edusp, 2000.

ROSSO, Mauro. Introdução. In: ASSIS, Machado de. *Crônicas: A+B*, Gazeta de Holanda. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2011.

ROUSSEAU, JEAN-JACQUES. *Ensaio sobre a origem das línguas*. Tradução, introdução e notas de Fernando Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 2001.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A intertextualidade*. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SANTIAGO, Silviano. Apesar de dependente universal. In: *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma Literatura nos Trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANSONE, Marco. *Literatura Italiana*. In: *História Ilustrada das Grandes Literaturas*. Lisboa: Editorial Estúdios Cor, 1956.

SALOMÃO, Sonia Netto. Machado de Assis e o cânone ocidental: itinerários de leitura. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2016.

SCARANO, P. Rapporti politici, economici e social tra il Regno delle Due Sicilie ed il Brasile (1815-1860). In: *Archivio Storico per le Provincie Napoletane*, a XXXVI-XXXIX, 1957-1960.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

SETA, Fabrizio della. *Italia e Francia dell'ottocento*. Torino: Edizione di Torino, 1993.

SILVEIRA, Daniela Magalhães da. *Fábrica de Contos: Ciência e Literatura em Machado de Assis*. Campinas: Editora Unicamp, 2010

SIMÕES JR., Álvaro Santos. *A sátira do parnaso*. Estudo da poesia satírica de Olavo Bilac publicada em periódicos de 1894 a 1904. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

STEGAGNO - PICCHIO, Luciana. Dal Cinquecento, un itinerario. In: *Novamente ritrovato. Il Brasile in Italia 1500-1995*, Roma, Consiglio dei Ministri–Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1995.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.

SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música – o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

TEIXEIRA, Ivan. *Apresentação de Machado de Assis*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TORGA, V. L. M.. Jogo alusivo nas crônicas oitocentistas de Machado de Assis. In: I SEMINÁRIO MACHADO DE ASSIS, 2008, Rio de Janeiro. I Seminário Machado de Assis. Rio de Janeiro: UFRJ, 2008. v. 1. p. 1-8.

TRENTO, Angelo. *Do outro lado de Atlântico*. Tradução: Maria Rosária Fabris (capítulos 2 a 5), Eduardo Brandão (capítulos 1, 6 e 7). São Paulo: Nobel: Instituto Italiano di Cultura di San Paolo: Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro, 1989.

_____. *Imprensa Italiana no Brasil séculos XIX e XX*. São Carlos: Edufscar, 2011.

VANNI, Julio Cezar. *Italianos no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2000.

ZERBINI, Eugenia. A Imperatriz Invisível. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, Rio de Janeiro, 2007.

WATAGHIN, Lucia. Leopardi no Brasil. In: *Appunti Leopardiani*. Santa Catarina, 2014, Ed. 7. p.93.

VERMES, Monica. A storia della musica nel Brasile de Vincenzo Cernicchiaro (1926). In: *Anais do VII Encontro de História da Arte*, Unicamp, 2011.

WEYRAUCH, Cléia Schiavo. *Deus abençoe esta Bagunça. Imigrantes Italianos na Cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Comunità, 2009.

Periódicos e revistas consultados

ASMODOE: MONITOR ARTISTICO-TETRALE. Milão. 1879

DIÁRIO DO RIO DE JANEIRO. Rio de Janeiro. 1860-1865.

GAZETA DE NOTÍCIAS. Rio de Janeiro. 1870-1899.

GAZZETTA DEI TEATRI DI MILANO. Milão. 1876 e 1877.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO. Milão.

ILLUSTRAÇÃO BRASILEIRA. Rio de Janeiro. 1876-1878.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro.

O BESOURO. Rio de Janeiro. 1878.

O CRUZEIRO. Rio de Janeiro. 1878.

O ESPELHO. Rio de Janeiro. 1859-1860.

MONITOR AMMINISTRATIVO DEI TEATRI. Milão. 1874

REVISTA ILUSTRADA. Rio de Janeiro. 1876.

REVISTA MUSICALE ITALIANA. Roma, Firenze e Torino: Fratelli Bocca Editore, 1894.

REVISTA TEATRALE. Rio de Janeiro. 1894.

RIVISTA MENSILE DEL CORRIERE DELLA SERA. Milão. 1926.

Arquivos e Museus

ARCHIVIO TEATRO DI NAPOLI. Nápoles.

ARCHIVIO STORICO DELL TEATRO REGIO DI PARMA. Parma.

ARCHIVIO STORICO RICORDI DI MILANO. Milão.

MUSEO DELL´OPERA. Parma.

BIBLIOTECA DEL CONSERVATORIO DI MUSICA S. PIETRO A MAJELLA. Nápoles.

APÊNDICE

Jornal	Coluna	Data	Classificação do tipo de intertexto com a cultura italiana
<i>O Espelho</i>	Revista de Teatros (Crônicas)	18 set. 1859	Teatro lírico
		02 out. 1859	Teatro lírico
		30 out. 1859	Expressão
		30 out. 1859	Teatro lírico
		27 nov. 1859	Teatro lírico
		11 dez. 1859	Teatro lírico
<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	Comentários da semana	18 out. 1861	Política
		18 out. 1861	Política
		26 out. 1861	Literatura
		10 nov. 1861	Teatro lírico
		21 nov. 1861	Teatro lírico
		25 nov. 1861	Política e Teatro lírico
		01 dez. 1861	Política
<i>O Futuro</i>		15 set. 1862	Teatro lírico
		15 fev. 1863	Esculturas
<i>Diário do Rio de Janeiro</i>	Ao acaso	05 jun. 1864	Literatura e teatro lírico
		12 jun. 1864	Teatro lírico
		20 jun. 1864	Teatro lírico
		10 jul. 1864	<i>Grand Tour</i>
		25 jul. 1864	Teatro lírico
		14 ago. 1864	Instrumento musical
		28 ago. 1864	Teatro lírico
		24 out. 1864	Teatro lírico
		10 nov. 1864	Teatro lírico

Jornal	Coluna	Data	Classificação do tipo de intertexto com a cultura italiana
		14 nov. 1864	Teatro lírico
		03 jan. 1865	Teatro lírico
		10 jan. 1865	Teatro lírico
		31 jan. 1865	Literatura
		07 fev. 1865	Política
		07 fev. 1865	Teatro lírico
		15 mar. 1865	Literatura
<i>Ilustração Brasileira</i>	História de Quinze Dias	01 jul. 1876	Expressão
		01 jul. 1876	Literatura
		01 jul. 1876	Teatro lírico
		01 ago. 1876	Teatro lírico
		01 ago. 1876	Teatro lírico e política
		01 ago. 1876	Literatura
		15 ago. 1876	Política
		01 set. 1876	Teatro lírico
		01 set. 1876	Política
		15 set. 1876	Teatro lírico
		15 set. 1876	Cidades italianas
		01 out. 1876	Teatro lírico
		15 out. 1876	Teatro lírico
		01 nov. 1876	Teatro Lírico e literatura
		01 jan. 1877	Teatro lírico
		01 jan. 1877	Literatura
15 mai. 1877	Teatro lírico		

Jornal	Coluna	Data	Classificação do tipo de intertexto com a cultura italiana
		01 jul. 1877	Teatro lírico
		15 jul. 1877	Teatro lírico
		01 ago. 1877	Teatro lírico
		01 set. 1877	Teatro lírico
		15 out. 1877	Teatro lírico
		15 nov. 1877	Teatro lírico
		01 fev. 1878	Política
<i>O Cruzeiro</i>	Notas Semanais	09 jun. 1878	instrumento musical
		16 jun. 1878	Escultura
		16 jun. 1878	Literatura
		23 jun. 1878	Teatro lírico
		30 jun. 1878	Teatro lírico
		30 jun. 1878	Literatura
		21 jul. 1878	Teatro lírico
		21 jul. 1878	Expressão
		28 jul. 1878	Teatro lírico
		28 jul. 1878	Teatro lírico
		04 ago. 1878	Teatro lírico
		11 ago. 1878	Teatro lírico
		18 ago. 1878	Teatro lírico
		25 ago. 1878	Palavra em italiano
		25 ago. 1878	Cidades italianas
		25 ago. 1878	Teatro lírico
		01 set. 1878	Literatura

Jornal	Coluna	Data	Classificação do tipo de intertexto com a cultura italiana
<i>Gazeta de Notícias</i>	Crônicas de Lélío	07 nov. 1883	Expressão
		30 jul. 1884	Teatro lírico
		15 ago. 1884	Teatro lírico
		24 dez. 1884	Teatro lírico
		24 dez. 1884	Expressão
		08 jul. 1885	Teatro lírico
		26 jul. 1885	Teatro Lírico e teatro dramático
		10 ago. 1885	Teatro lírico
		17 ago. 1885	Teatro lírico
		08 set. 1885	Teatro lírico
	A + B	28 set. 1886	Teatro lírico
	Gazeta de Holanda	12 nov. 1886	palavra em italiano e teatro lírico
		13 mai. 1887	Literatura
		08 nov. 1887	Teatro dramático
		03 jan. 1888	Pintura
	Bons dias	15 jul. 1888	Política
		22 out. 1888	Política
		28 out. 1888	Imigração
		13 jan. 1889	Literatura
		13 fev. 1889	Imigração e Literatura
22 mar. 1889		Teatro lírico	
A Semana	08 mai. 1892	Pintura	
	12 jun. 1892	Teatro dramático	

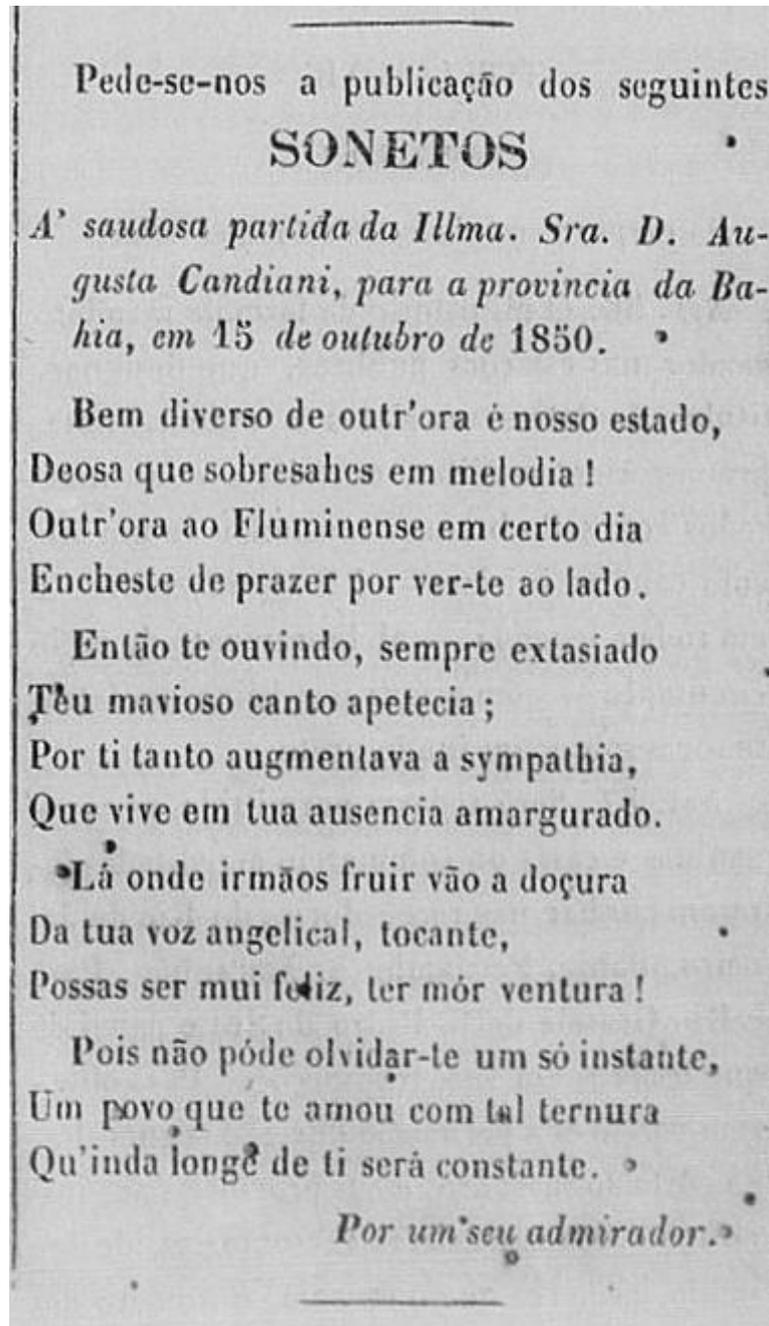
Jornal	Coluna	Data	Classificação do tipo de intertexto com a cultura italiana
		03 jul. 1892	Política
		10 jul. 1892	Pintura
		14 ago. 1892	Imigração
		18 set. 1892	Imigração
		02 out. 1892	Teatro lírico
		04 dez. 1892	Expressão
		18 dez. 1892	Teatro lírico
		01 jan. 1893	Teatro lírico e alusão a Cesare Lomproso
		08 jan. 1893	Alusão ao povo italiano de maneira geral
		12 fev. 1893	Abel Parente e política
		05 mar. 1893	Imigração e teatro lírico
		26 mar. 1893	Abel Parente e teatro lírico
		16 jul. 1893	Teatro lírico
		27 ago. 1893	Literatura
		03 set. 1893	Imigração e teatro Lírico
		22 jan. 1894	Teatro lírico
		18 fev. 1894	Teatro lírico
		25 mar. 1894	Imigração
		01 abr. 1894	Teatro lírico
		15 abr. 1894	Teatro lírico
		20 mai. 1894	Textos italianos

Jornal	Coluna	Data	Classificação do tipo de intertexto com a cultura italiana
		03 jun. 1894	Teatro dramático
		01 jul. 1894	Dança
		08 jul. 1894	Teatro lírico
		22 jul. 1894	<i>Grand Tour</i>
		09 set. 1894	Teatro lírico
		16 set. 1894	Teatro lírico
		07 out. 1894	Política
		21 out. 1894	Literatura
		28 out. 1894	Imigração
		04 nov. 1894	Literatura
		11 nov. 1894	Teatro lírico
		23 dez. 1894	Política
		20 jan. 1895	História
		03 fev. 1895	Provérbio
		10 fev. 1895	Teatro dramático
		08 mar. 1895	<i>Grand Tour</i>
		31 mar. 1895	Literatura
		07 abr. 1895	Teatro dramático
		28 abr. 1895	Teatro lírico
		09 jun 1895	Itália país
		09 jun. 1895	Literatura
		07 jul. 1895	Cidades italianas
		21 jul. 1895	Política
		28 jul. 1895	Alusão a Cesare Lombroso

Jornal	Coluna	Data	Classificação do tipo de intertexto com a cultura italiana
		25 ago. 1895	Literatura
		15 set. 1895	História
		06 out. 1895	<i>Grand Tour</i>
		13 out. 1895	Teatro lírico
		20 out. 1895	Teatro lírico e política
		03 nov. 1895	Política
		01 dez. 1895	Teatro lírico
		15 dez. 1895	Literatura e política
		26 jan. 1896	Abel Parente e Literatura
		12 abr. 1896	História
		24 mai. 1896	Expressão
		07 jun. 1896	Teatro lírico e dramático
		14 jun. 1896	Teatro dramático
		21 jun. 1896	História
		05 jul. 1896	Literatura
		30 ago. 1896	História
		20 set. 1896	Teatro lírico
		27 set. 1896	Teatro lírico e Literatura e imigração
		18 out. 1896	Teatro lírico
		01 nov. 1896	Literatura
		20 dez. 1896	Teatro lírico

ANEXOS

Soneto dedicado à Augusta Candiani publicado o jornal *O Liberal* por um escritor anônimo.



O jornal *Marmota na Corte* ao comentar a festa de S. Francisco de Paulo faz uma menção à Candiani dentro dos arroubos românticos da época.

N. 256.

TERÇA FEIRA 27 DE ABRIL.

1852.

MARMOTA NA CORTE

JORNAL DE MODAS E VARIEDADES.

Publica-se, ás Terças e Sextas feiras, na EMPREZA TYP. — DOUS DE DEZEMBRO — de PAULA BRITO, IMPRESSOR DA CASA IMPERIAL, praça da Constituição n. 64, onde se recebem assignaturas a 4\$000 réis por seis mezes, pagos *sempre* adiantados. Numeros avulsos, 80 réis.

Eis a MARMOTA
Bem variada
P'ra ser de todos
Sempre estimada.

Falla a verdade,
Diz o que sente,
Ama e respeita
A toda gente.

A MARMOTA.

Uma Intriga.

Foi-nos offerecida esta valsa, que mandámos estampar para dal-a hoje de presente aos nossos benignos assignantes.

A festa de S. Francisco de Paula.

Esteve realmente brilhante e pomposo o festejo de S. Francisco de Paula, ante-hontem 25 do corrente, e é pena que infelizmente se notassem algumas pequenas faltas, as quaes esperamos não de ser relevadas pelos pios devotos e corrigidas pelos mesarios no anno vindouro.

A funcção em si indicava que se gastou muito dinheiro; porém teve seus descuidos ou faltas de gosto propriamente ditas.

A armação da Igreja não apresentou nada de raro nem de notavel, porque os taes Srs. armadores estão no *sicut erat in principio, id est*, tiras de panno bordado com ramos de todas as côres postigas, e sa-nefas grandes de velludo côr de borra de vinagre, cousas que já tem apparecido nestes ultimos 3 annos.

Ao lado esquerdo da capella-mór estava armado um barracão, com uma cabeça monstro, para servir de assento ou descanso a SS. MM. II. A cabeça ou cupula do tal archibanco, ou palanque de vêr luminarias, era feita de panno branco, tiras finas de seda vermelha, e galões falsos de caixão de defunto pobre, ao passo que a frente era de grandes hambinellas do tal velludo côr de carne de vacca; o que se pôde chamar enxerto ou prego de ouro com cabeça de latão, porque uma tal obra deve ter cimetria, igualdade, e bom gosto, para ter valor; porém *transeat* este enorme bahú de retalhos.

O Monarcha, e sua Digna Esposa, dignaram-se assistir á festa.

O Senhor Dom Pedro II. levou em seu fardão umas dragonas que pareciam novinhas do trinque, e que brilhavam sobre seus hombros como se fossem duas lindas cabelleiras dos dourados anneis de Cupido!

S. M. a Imperatriz trajava vestido azul, bordado de ouro. Eram camaristas o Snr. Manoel Hygino de Figueiredo, e mais dous que pela physionomia não conheci. S. M. a Imperatriz foi com duas Damas, uma de maior idade, e outra mais moça.

A nossa constante recreatriz Augusta Candiani, já abraseleirada e dulcificada com as aguas da carioca, volatilisando de sua aflautada garganta um bello solo apassarinhado com lindos gorgeios e melodias, imitava um lambedor de rosas que cahia dos labios da cantora sobre os ouvidos dos espectadores!...

S. Exc. Revma. o Snr. Bispo Conde desta Diocese cantou a missa mitrada com todas as continencias e cathogorias do Pontificio.

Em occasião propria foram offerecidos a SS. MM. II. duas tochas que continham no meio de cada uma a corôa imperial elegantemente feita da mesma cêra das vellas; no interim das ceremonias do altar, um sacerdote, assás reverente, tomou o thuribulo, e recolhendo airosamente na mão esquerda o trino das correntes de prata, fez as tres corlezias incensatorias ao nosso Imperador, e depois outras tantas á nossa angelica Imperatriz.

As damas do paço e os camaristas não tiveram nem tochas e nem as fumeгаções de thuribulo; apenas poderiam gozar algum restinho de aroma que o ar ambiente levasse a seus narizes; porém consollem-se comigo, que tambem nada disso tive, apezar de ser Redactor da *Marmota na Corte*!...

Amigos leitores, permittam que aqui de passagem, firmando um *grand chape* de parenthesis eu faça uma observação notavel em mim mesmo. Depois que entrei a ler certos artigos de alguns dos nossos jornaes, que actualmente se publicam, e a folhear a prosodia velha do padre Antonio Pereira, estou com a cabeça tão refohada de sabedoria, que fazendo a simples descripção de uma festa de Igreja, é o que se acaba de vêr!!! Que espivitadas filigranas de rethorica tenho apresentado neste artigo! Que rubicundas e bojudas figuras de eloquencia tenho eu esculpido na brilhante lamina do vosso pensamento!!! Se fôr neste andar, breve heide ser um dos sabonetes da lingua portugueza!

O commando da orchestra, com todas as redeas da harmonia, inclusive as duas brigadas, a meliffua e a symphoniosa ou retumbante, foi entregue ao Snr. Francisco Manoel da Silva, Maestro *meritissimo di mio cordo*, (ahi vai uma lasca de macarrão), o insigne Orpheo Fluminense, que munido das patenas do compasso, fez com que se dessem pontualmente todas as fusas e semi-fusas sem discrepar no pautado das claves.

O sermão foi maravilhoso!.. A turba musical grasnou uma apparatusa ouvertura, enquanto o conego pregador grimpado na cadeira da verdade fez a curvada e meditabunda oração do costume — *Conti-*

Anúncio da representação da ópera *Norma* de Vincenzo Bellini com Augusta Candiani e Giuseppina Zecchini

ESPECTACULOS.

THEATRO PROVISORIO.
COMPANHIA LYRICA ITALIANA.

83.ª recita das Srs. accionistas e 12.ª de assignatura.

AMANHÃ SABBAO 5 DE MARÇO.

ENTRAM EM SCENA AS PRIMAS-DONAS
GIUSEPINA ZECCHINI E AUGUSTA
CANDIANI.

Representar-se-ha a opera

NORMA.

Musica de Bellini.

A prima-dona *A. Candiani* executará a parte de Adalgisa.

A Sra. Candiani nutrido sempre a boa vontade de bem servir ao respeitavel publico, de quem tem merecido constantemente tantas provas de estima, não exitou encarregar-se do papel de Adalgisa sem a menor exigencia para com a empresa, afim de proporcionar desta fórma mais uma occasião de satisfazer á vontade, ha tanto manifestada por todos de cantar com a Sra. Zecchini; e tendo tambem mais em vistas as difficuldades qua se apresentam á empresa por falta de repertorio novo; foi prompta em annuir no pedido da mesma empresa.

No intervallo do 1.º ao 2.º acto as Sras. Baderna e Berthani dousarão em caracter camponez.

UM PASSO A DOUS.

Os bilhetes do camarotes, cadeiras e geraes vendem-se no escriptorio do theatro.

Começará ás 8 1/2.

Diário do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 4 de março de 1853, p. 3.

Reportagem sobre a morte do tenor Filippo Tati publicadas em duas páginas do jornal *A Marmota*.

N. 1055

SEXTA FEIRA 13 DE MAIO

1589.

A MARMOTA.

Publica-se ás terças e sextas (embora seja dia santo), na — *Typographia de Paula Brito* — praça da Constituição n. 64, onde se assigna a 50000 rs. por seis mezes para a corte, e 60000 rs. para fóra, págos adiantados. Ns. avisos, 160 rs.

A MARMOTA.

2.º DE JUNHO.

Continúa a distribuição — gratis — das *cautelas* de 20 numeros e premio de 10000 réis em dinheiro, a quem com 200 réis assigna a *Marmota* por 3 mezes, o — *Archi-vo Municipal* — por 500 réis, ou compra 30000 de — dramas, comedias, farças, romances, gravuras, etc., na loja de Paula Brito.

64 — Praça da Constituição — 64

O nosso folhetim.

—Do nosso dedicado amigo e incansavel cultor das letras patrias, o Snr. Manoel de Araujo Porto-Alegre, recebemos o obsequio do *folhetim* que hoje começamos a publicar, certos de que os nossos subscriptores o lerão sempre com subido interesse.

ATÉ QUE EMFIM!..

Ora, graças a Deos, que o Snr. Dr. Domingos José Gonsalves de Magalhães, o futuro ministro da *Instrução Publica*, (como o Snr. Dr. Galvão o é das *Obras Publicas*)

se taes ministerios forem creados, já se acha no lugar que lhe compete!

E nem era possível que assim não fosse, estando na pasta da Fazenda o Sr. Salles Torres-Homem, e na dos Estrangeiros o Sr. Paranhos; o primeiro intimo amigo do illustre poeta, autor da *Confederação dos Tamoyos*; o segundo, apreciador do merito e reconhecedor abalissado do valor transcendente da intelligencia cultivada.

Continuem assim os Snrs. ministros, que fazem parte do actual gabinete, que não hão de ter a curta duração que por ahí se lhes vaticina.

Dos males que vexam o paiz, não são SS. EE. os causadores; é um legado de muitos, e todos devem carregar com a culpa d'elles.

Não ha *immaculados* na historia.

FILIPPO TATI.

Domingo 8 do corrente, pelas 2 e meia horas da tarde, passou desta para a vida eterna o velho cantor italiano de nossas sympathias, que amava o Brasil e os Brasileiros como se esta fosse sua patria, como se nós fossemos seus compatriotas!

O Snr. Filippo Tati chegou ao Brasil em 1845, mostrando ter de idade, talvez os seus 40 annos. O bello céu do Brasil tornou-se logo para elle o bello céu da Italia, e, homem de fina educação e

dado ás letras (porque as cultivára para seguir a carreira da Magistratura) achou neste clima ardente, sob o sol dos tropicos, genios fogosos, talentos transcendentés, e mais cultura litteraria do que suppone do aquelle que vem persuadido de nada disso achar entre nós.

Contractado para tenor da companhia lyrica do theatro de S. Pedro, ahí deunos noites de uma recordação eterna, e tendo captado antes as sympathias de afieigoados, pelas suas maneiras civis e delicadas, captou depois as do publico admirador do verdadeiro merito.

Os serviços que o Snr. F. Tati nos fez nessa occasião, e os ainda maiores que nos prestou depois, ligando-se com o Snr. Manoel José do Araujo para reorganisarem ou antes para fazerem resuscitar a companhia italiana, de cuja morte se não duvidava, foram bem-conhecidos do publico, mas, quanto a nós, não hem aquilatados pelas emprezas subseqüentes

(Isto seja dito de passagem).

Adiantado em annos para o exercicio de tenor, o Snr. Tati, retirado da scena, começou para logo a sentir o que sentem todos os artistas quando começam a ter a certeza de que lhes vai cahindo dos hombros a tunica de Nesso consummindo-lhes as proprias carnes, como bem disse o autor do *Kean*.

Chefe da familia, fulto de recursos, fóra do theatro lyrico italiano, os amigos do

velho artista viam-n'o ir definhando, até que o perspicaz talento cultivado e honra de seu medico o Dr. Severiano, descobriu que, victima de um amolecimento de cerebro, o fiel interprete de *Piratos*, consigne cantor da *Parisina*, contendo os seus dias por instantes, não podia ir muito longe... e não se enganou nesta sua diagnostico.

Dous ataques, quasi successivos o pozeram de cama, e quando della se levantava, era para de novo cahir atormentado pelos effeitos rapidos e crescentes de tão fatal enfermidade!

Pobre, desprovido de tudo, tendo casado suas duas filhas, mas entendendo que não devia ser em nada pesado a seus genros, vivia no seu humilde aposento da rua dos Ciganos n. 6, onde a sorte permittio que estivesse, para que vissemos todos uma das mais nobres acções praticadas nesta capital.

O Snr. Commendador Manoel José de Bessa, apenas soube que o honrado artista, que com tanta dedicacão e gosto havia dado lições de aperfeiçoamento de canto a sua digna esposa, com quem a natureza se esmerou em ser prodiga, tanto em dotes physicos como em qualidades moraes, correu a vel-o, e a discipula não socego mais em quanto não conseguiu que seu mestre fosse para a sua bella casa de campo.

Passados alguns dias de lá se achar, veio á cidade o Snr. Filippo Tati, e regressando logo, no dia sexta feira, despedio-se dos seus mais dedicados amigos e só não lhes disse que ia morrer, porque (pobre velho!) não sabia que na ampulheta do tempo não haviam a correr senão poucos e já muito esvaidos grãos de areia que (triste fatalidade!) cahiram ao mesmo tempo em elle, precipitando-se nos braços da morte, só d'elles sahio para ser conduzido pelos seus mais desvelados amigos e alguns (poucos) artistas, que chorosos depositaram o seu cadaver no carneiro n. 737 da 1.ª quadra do Cemiterio de S. Francisco Xavier!..

Os que assistiram ao enterro, os que viram o quadro mais pungente de que se pôde ter idéa em uma tal circumstancia, esses, e só

esses, é que podem avaliar o que é a dor de filhas extremas quando perdem um pai que dedicado as estima; de uma esposa fiel e dedicada que, em paranoico delirio, da boca se lhe ouvia sahir, despedaçado em ais, o nome d'aquelle de quem fóra por tantos annos a companheira fiel.

O Snr. Commendador Bessa, tendo o que em taes occasiões, e em taes apuros, fazem as almas bem formadas. Além do incommodo, a que tão espontaneamente se quiz dar; do sentimento que se lhe notava ao vêr os tormentos porque, com a familia do seu protegido, passava toda a sua familia, que se achava reunida no seu palacete do *Campo Alegre*, quiz fazer o enterro a expensas suas, no que os genros do fallecido não convieram, e com razão, certamente, para que se não dissesse que, existindo elles, e não em más circumstancias, haviam consentido que seu sogro fosse enterrado por favor.

A acção do Snr. Commendador Bessa, porém, ficou como se elle e houvesse praticado. S. S. terá de certo dado motivos a que seu nome tenha sido por mais de uma vez apregoadado com louvor; terá praticado muitas acções boas, generosas, verdadeiras acções do cavalheiro distincto, do homem dinheiroso; mas, por melhores que ellas tenham sido, é superior a todas essas a de que foram testemunhas todos os dedicados amigos de FILIPPO TATI!

Uma sociedade existente nesta côrte, que avulta mais pelos actos de bondade e generosidade que pratica, do que pelo seu titulo, não se limitou ao que tinha já feito para adoçar os amargores da penosa existencia do Snr. Tati; os seus membros formaram tambem a maioria do préstito amigo que acompanhou os restos mortaes d'aquelle, que fóra talhado pela natureza para ser digno de melhor sorte! P. B.

BAGATELLA.

(Continuação do n. 1034.)

Henrique, tremulo, com os olhos pertur-

bados, abriu convulsivamente a carta que a mãe lhe apresentava, e leu o que se segue:

— E' um morto que te escreve, meu caro Henrique, um verdadeiro morto, com a tinta negra do Stygio lago, e com uma pena arrancada á cauda de uma qualquer ave nocturna ou maligna, vampiro ou o que quizeres.

Não grites, não lamentes, não chores. As lamentações ensurdecem, e as lágrimas, vestu, são uma parvoíce... O facto está já consummado, e não é mais possivel uma volta: — Quem volta de tão longe?..

Faço-te a minha deffrãdeira confissão, com certos conselhos e certas recommendações, que te peço tenhas sempre em vista.

Tive uma mãe, como qualquer porteiro, mas, comquanto saibamos sempre que procedemos de algum — segundo a opinião do Brid'oison, estou, todavia, embaraçadissimo quanto a afirmar de quem sou filho. E' immoral, mas é verdade. Quanto ao meu nome — nada sei de legal — pela ausencia de qualquer declaração de meus autores nos registros da municipalidade. Mas eu tenho um, phantasiado, tomado ao acaso, entre os nomes do calendario: é — *Maximo* — nem mais, nem menos. *Maximo* — fui criado; *Maximo* — cresci; *Maximo* — vou desta para a outra vida. Tu sabes, além disso, que entre a rapaziada chamava-me *Max*, porquanto a vida é tão curta... e inutil é alongal-a com tres letras realmente inuteis.

Isto, quanto ao meu nascimento e quanto ao meu passado — um pouco semelhante ás origens do Nilo. Não sabendo d'onde vinha, comprehendes bem que eu nunca saberia onde ia. Um bastão tem sempre duas pontas: — um começo e um fim. Por muito tempo embalei-me na esperanca de ter um fim e assemelhar-me, ao menos por aqui a um bastão. Eu acreditaria de boa vontade na eternidade das rosas, mas sempre me repugnou acreditar na eternidade da eternidade...

Se eu não conheci meus autores — em desforra conheci a vida — triste conhecimento, entre parenthesis. Tiveste muita vez um specimen de meu caracter phantastico e ra-

A *Iride Italiana* do dia 4 de outubro de 1855 traz uma matéria sobre Felicio Tati, filho de Filippo Tati.

FELICIO TATI.

La sera del 22 scorso Settembre le scene del gran Teatro Lirico Italiano ci offerivano per la prima volta lo spettacolo d'un vero portento musicale.

Il giovinetto Felicio Tati all'augusta presenza delle LL. MM. II. si produceva in occasione del beneficio del suo genitore, il sempre caro e provetto artista Filippo Tati, cantando la cavatina per soprano neli' Attila, *Allor che i forti corrono...*, ed il duetto nella Luisa Miller » *Andrem raminghi, e poveri...* in compagnia baritono Arnaud.

Un giovinetto a 12 anni, dotato della piu estesa, simpatica, e voluminosa voce di soprano che emette colla spontaneità la piu sorprendente, ed il cui timbro ferisce l'anima; un giovinetto che in-

Na noite de 22 de Setembro passado, as scenas do grande Theatro Lirico Italiano offererão-nos pela primeira vez o espectáculo de um verdadeiro portento musical.

O joven Felicio Tati, nas augustas presenças de SS. MM. II., est reara por occasião do beneficio de seu pae, o sempre caro e provetto artista Felipe Tati, cantando a cavatina para soprano do Attila—*Allor che i forti corrono...* e o duetto da Luisa Miller, com o baritono Arnaud.—*Andrem raminghi e poveri etc...*

Um joven de 12 annos, dotado da mais extensa, sympathica e volumosa voz de soprano, a qual solta com a espontaneidade a mais sorprendente, e cujo timbre fere a alma; um joven que, em tal idade, vence todas as difficuldades musicas, pondo-se ao



tale età, superate tutte le difficoltà musicali, si mette al livello de piu distinti professori, degli artisti piu rinomati; un giovinetto infine che eseguisce senza volerlo, e quasi direbbesi per istinto i trilli le variazioni le finezze le piu squisite, ben'puoi per nò chiamarsi un portento musicale.

Felicio Tati a dir tutto in una parola, è nato artista; e gli è di quelli esseri fortunati, come Rubini e la Malibrand, che Iddio creava per l'arte. Tale lo acclamò nella sera del 22 settembre il pubblico fluminense, che commosso a meraviglia lo colmava dei piu calorosi ed entusiastici applausi.

Siamo felici poterne riprodurre il ritratto. La sua immagine percorrerà la sua carriera artistica in America ed in Europa!

Compiuta fu sua educazione letteraria nel collegio Imperiale D. Pedro II. nel quale pure egli rifulge fra i piu distinti, fra pochi anni questo giovinetto calcherà le primarie scene del mondo, a gloria dell'Italia e del Brasile, dell'una che gli fu culla, dell'altro che lo educò.

nivel dos mais distinctos professores, dos artistas os mais celebres; um joven em fim, que executa sem querer, e dir-se-hia—quasi por instincto, os trillos, as variações, as finezas as mais delicadas, pode bem por nós ser chamado,—um portento musical!

Felicio Tati, para dizer tudo em uma palavra, é artista nato; é daquelles seres affortunados, como Rubini, e Malibrand, que Deos crea para a arte. Tal o acclamou na noite do 22 de setembro o publico fluminense que, abalado pela maravilha, cobrio-o de calorosos e entusiasticos applausos.

Felicitamos-nos por haver aqui reproduzido o seu retrato. A sua imagem percorrerá a sua carreira artistica na America e na Europa.

Completa sua educação litteraria no collegio de Pedro II. no qual tambem briha entre os mais distinctos alumnos; d'aqui a poucos annos, este jovem refulgerá nes principaes theatros do mundo, para gloria da Italia e do Brasil: do primeiro, por ser seu paiz natal, do segundo por nelle ter-se educado.

Carta em que se discute o desempenho de Giuseppina Medori em Paris e a reação do público.

(148)

3057

Caro amico

Non avendo avuta alcuna risposta alla mia
ultima, suppongo ed anzi credo che tu sei
già all'opera e tutto occupato onde
aggiustare l'affare del nostro Ballo.
Stamattina ho ottenuto lettera da Verdi
da Compiègne, e mi dice che per
riguardo alla Medori dopo il suo secondo
debutto anche Egli è del parere
del pubblico Parigino. Il contratto non fu
sciolto; ma diminuita la paga e col primo
di Mayo resta libera. Vedremo
cosa farà la Spezia se sarà contentata!
Mi dice dal quello, ma che non vi
spera! Addio! Addio

Al tuo affezionato
M. M. id.

O. S. Recupione fonda, monotona, diavola quella di
juri con! L'Albottini ha un'arpa ma bella voce, la sua
prima pronuncia! Malvezzi tentato i ferri vero!
Colubina, voce stupenda e dalla quale Verdi ha tratto gran
partito in carnivale. Cori, badati, orchestra senza azione!
Ballo gran indifferente!

Ilustração retirada da *Semana Illustrada* na qual aparece a Companhia Lírica do empresário Merciaj protagonizada pela soprano Franceschina Tabacchi, ao lado do baixo Nerini e do tenor Pozzolini na ópera *Ernani* de Giuseppe Verdi.



NOVA COMPANHIA LYRICA ITALIANA. (MERCIAJ.)

(Theatro de S. Pedro de Alcantara).

O namorado Ernani está esmerando-se em finezas para vêr se toma a sua pitada de Tabacchi, quando é interrompido pelo som cavernoso do baixo, que lhe lança agua na ferrura. Todos se assustão, e tambem o tenor, que por isso saca de um punhal e mata-se para evitar o perigo. A dama cabe sobre elle, e igualmente cabe o panno para imitar o exemplô.

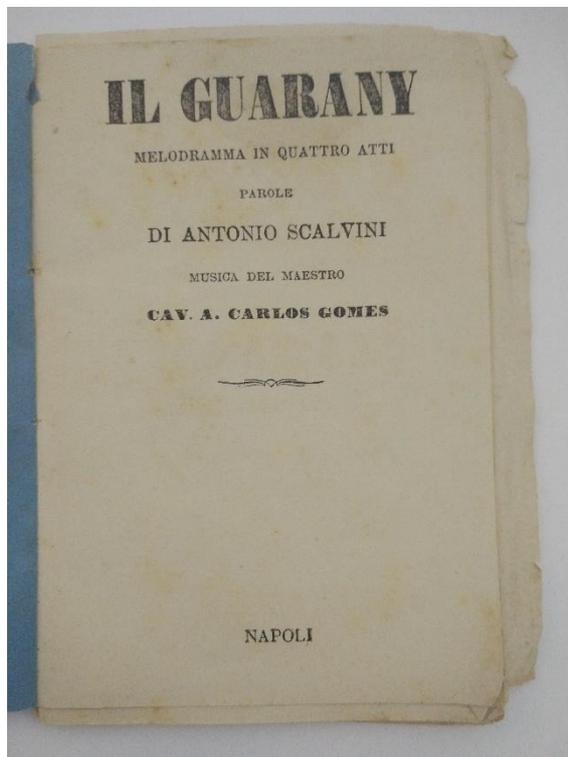
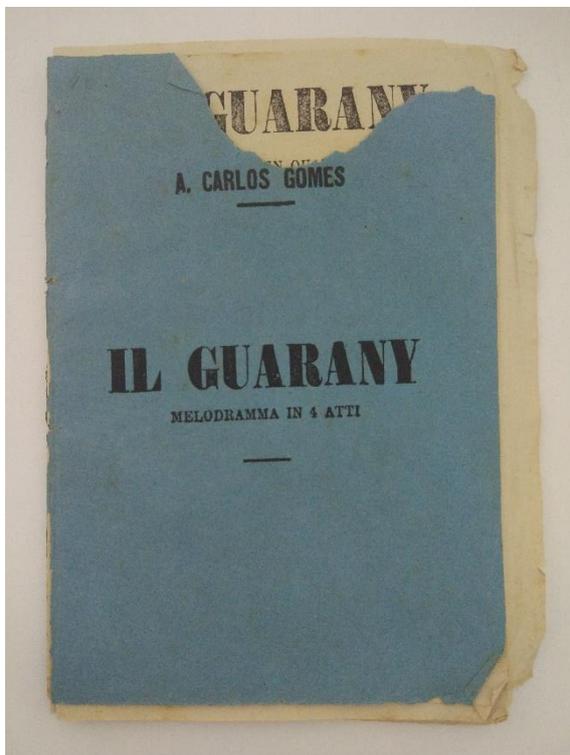
Semana Illustrada, 4 de setembro de 1864.

Fotografia da personagem da ópera *Guarani* de Carlos Gomes encontrada no Museu da Ópera da cidade de Parma.



Museo dell'ópera, Parma.

Libreto da ópera *O Guarani* de Carlos Gomes na representação italiana.



Fotografia de Antonietta Fricci Baraldi



Archivio Storico del Teatro Regio di Parma

Acenos biograficos sobre a soprano Antonietta Fricci Baraldi.

ANTONIETTA FRICCI-NERI-BARALDI

CENNI BIOGRAFICI



La biografia di Antonietta Fricci-Neri-Baraldi, non è una biografia qualunque, è qualche cosa di grande che distingue tra i grandi ritrattisti del Teatro, e però il Nuovo Trentino va insieme di poterla presentare ai suoi lettori.

Antonietta Fricci-Neri-Baraldi, è nata a Vienna nel 1820.

All'età di dodici anni entrò nel Conservatorio imperiale di quella città per istruirsi come solonista di pianoforte, ma in breve si andò sviluppando in Lei quella voce sì fenomenale di soprano di cui oggi fa pompa, e questa insieme i suoi parenti, e coloro che l'avevano a consigliarla di consacrarsi esclusivamente all'Arte del Canto, ed essa non tutto il suo amore e non tutto il suo impiego, volèbbi a tale studio nel Conservatorio medesimo sotto gli insegnamenti del maestro Fickler.

Dopo un anno da questi fatti, allorché la Fricci erasi fatta un culto dell'Arte di cui ora è gloria, la cetina signora Marchesi venne chiesta a suo uso di detto Conservatorio, e da questa, la Fricci, ricevé nello spazio di tre anni, tutti quei sani ammaestramenti che necessitano a chi non onori, si propone calare la scena.

Dopo questi tre anni di studio indefesso, cioè quando la Fricci attraversava il solenne anno di sua vita, comparve davanti al pubblico. Fu questa una memorabile solennità che avvenne nel Ridotto dello stesso Conservatorio: fu una memorabile solennità inaspettata un ultimo composto di quattromila persone, fregate alla finestra la giovinetta ed abile cantante, che si belle apertose dava di quella gioconda risomanza in cui ora la vediamo brillante.

Ne questi erano i primi applausimenti che Ella riceveva, doppiò da dal suo primo esordio al Conservatorio, avendo cantato in tedesco la difficilissima aria di *Leone* nel *Fidello di Babilonia*, facendola seguir dalla caduta del *Barbire di Szigida* in italiano, produsse un siffatto entusiasmo, che quantunque gli applausi sono presbilit al pubblico intervensente a tali esperimenti, l'adulterio non si poté frenare, e proruppe in tal clamore di esultanza, che inaspettatamente si prolungò e si ripeté, finché la deliziosa giovinetta accorse la regina dei pezzi che si mirabilmente aveva eseguiti.

Questi avvenimenti furono, come dice l'egregio Montazzi, dal quale attingiamo non pochi ragguagli di questa biografia, il punto di partenza della luminosa carriera della Fricci. Infatti, a tali trionfi tennero immediatamente dietro numerose offerte di scrittura per cantare nei diversi teatri della Germania.

Queste offerte non si realizzarono, solamente per tratto di prudenza di chi guidava la giovinetta Fricci alla sua meta.

La Fricci raggiungeva il sedicesimo anno, e come abbiamo detto, ed è ben naturale che fosse a temersi una lesione alla sua voce a causa di sì precoce esercizio. Non badando all'interesse, proseguì a studiare senza tregua, rapidamente si perfezionò, e venne esposta di quei primi, ova il prestigio delle arti e della scienza aumenta la grandezza della natura, e fa sì che chiamasi il *Giardino dell'Eserece*. Restati dunque nella propria famiglia in questa deliziosa terra, che anche gli stranieri chiaman sua, preferì portarsi a Firenze, per ivi incominciare il corso dei suoi impieghi.

Non appena giunta quaggiù le proposte si presentavano, e tonò precisamente all'impresso Lenzani il vanto di scritturarla pel primo

con un contratto di tre anni a splendido condizionale.

Nella quaresima del 1838 esordì nell'Aringo (teatro-orchestralizzato), al Teatro di Pisa nell'opera *Il Trovatore* di Verdi.

Dopo, nella primavera, passò al Teatro Vittorio Emanuele di Torino: quindi nell'estate fece la riputata stagione di Sinigaglia, ed in autunno cantò al Teatro Comunale di Bologna.

Il signora Lenzani scuriosamente ora del fatto suo, quantunque lo fosse stato anche all'atto di acquistare la sua scritturata, lo fece nuovamente calare la scena di Torino, la produsse al Pagliano di Firenze, al S. Marco di Livorno, all'Alfieri d'Asi, in occasione della solenne apertura nel 1839, e possiede la foto oltre al Barcellonensi ed ai napoletani. Dappertutto gli onori per la giovane Artista erano immensi e confermavano ad unanimità il suo immenso avvenire.

In questo triennio la Fricci eseguì con quel successo che non importa designare, perchè facilissimo ad immaginarsi, le opere seguenti: *Trovatore, Fidelio, Lombardi alla prima crociata, Trovatore, Ugonotti, Maria di Rohan, Maria di Eudora, Marina Pelleru, Isabella d'Aragona*, che il maestro Pedrotti scrisse espressamente per lei a Torino, *Lucrèce Borgia, Marco Visconti, Gemma di Vergy e Partisani*.

Terminato che fu questo triennio, e rimasta libera di sé, la Fricci aveva da scegliere tra gli altri contratti offertile, e passò che fuori d'Italia, alla giovinetta in cui avanzavasi a rapidi passi, avrebbe aggiunta quella fortuna che si compete a merito cotanto distinto.

E tale avvenne: nella primavera del 1841 cantò a Lisbona, nell'autunno dello stesso anno fino al 1843, cioè per quattro consecutive stagioni, fu oggetto di continue ovazioni sulle grandi scene del Teatro Italiano di Mosca, e per altrettanto fu l'idolo di quel pubblico scelto, seguito, che durante la stagione, cioè dal mese di maggio al mese di luglio, si riunisce al Covent-Garden di Londra, il più elegante e più assecondato teatro di quella città, che appresi alle rappresentazioni d'opera italiana.

È vero che per la Fricci i trionfi più splendidi eran divenuti abituali, perchè le grandi impressioni erano pel pubblico che la festeggiava e non più per Lei che riceveva i festeggiamenti, così almeno crediamo noi.

Però quando la Fricci venne destinata a cantare la Norma, quel pubblico che ardeva la massima venerazione per la celebre Giulia Grisi, si sentì probabilmente urtato dal pericolo confronto, e parve prepararsi un mare burrascoso in cui la novella celebrità doveva saltare. Si può benissimo supporre in quale stato d'agitazione si trovasse l'animo della Fricci nelle prove dal sublime lavoro di Bellini, che secondo quegli inglesi, non poteva né doveva sublimare che la Grisi. Dopo tante fatiche fatte alla Fricci perchè la aveva incontrastabilmente sempre meritato, ora lei si doveva ordire una caduta perchè la meritava avventurando un simile passo! Come se le glorie nelle Arti, non si dovessero succedere pari alle epoche! Oh, modo di pensare veramente britannico!

La Fricci fu dunque in scena colla Norma, e quantunque preparata ad una caduta, come abbiamo detto, non solo eclissò i bel monumenti della Grisi, ma secondo quel che ci scriveva il nostro corrispondente locale d'allora, gli sorpassò, gli fece temporaneamente obbliare. Sicché la freddezza del pubblico, si cambiò in manifestazioni calorose di soddisfazione, la paura della Fricci in gioia, e tra quelle e questa fu una riconciliazione indimenticabile.

In questa quarta stagione, che dal 1841 al 1843, la Fricci cantava al maggior teatro di Londra, oltre la Norma, essa si produsse ne *Ugonotti*, nel *Roberto il Diavolo*, nel *Don Giovanni*, nel *Trovatore*, e nel *Ballo in Maschera*.

Allora si, che la divina cantatrice diventò un'altra Grisi per gli inglesi, i quali la rivollero nella stagione di primavera 1846, la rivollero per la primavera 1847, e ad ogni

costo l'Impresario Gye dovè riconfermarla, se voleva assicurare i suoi interessi.

Fra la quarta e la quinta stagione di Londra, la Fricci si ripresentò in Italia, cioè alla Pergola di Firenze nell'autunno del 1845, ed alla Scala di Milano nel carnevale 1845-46.

A questo punto cominciammo anche noi ad essere testimoni oculari degli incensi che innalzavansi al merito fenomenale della Fricci, perchè non potèmo resistere alla volontà di quella, non aspettammo che Ella venisse alla Scala.

Difatti ci recammo a Firenze, ed udendo la Fricci nella parte d'Alce del *Roberto il Diavolo*, dovemmo convincerci che Essa era arrivata, in sì breve carriera, a quell'apogeo dell'Arte ove, nelle epoche passate, presenti e future, troverà forse chi l'uguagli, chi la superi no. Il plauso del pubblico numeroso e scelto, l'ammirazione straordinaria e generale per tanto fenomeno, ci confermarono nella nostra convinzione.

Or è che la stampa tutta di Firenze, ed anche quella fuori di Firenze, si unì a tessere le debite laudi alla nostra inarrivabile Artista-Cantante, ed a noi pure, dopo le grandi impressioni ricevute dal canto della Fricci, ci fu necessarissimo dettare sul di Lei come le parole seguenti: «La Fricci è una cantante unica nell'epoca presente. Il suo genio è immensurabile, perchè Dessa crea, eseguisce ed abbellisce perfino il bello. Nelle fasi degli umani sentimenti la Fricci è sempre inalterabile a seconda di quel che deve esprimere. Nell'azione è sempre eloquente quanto può esserlo la stessa parola... e che più! Possiede un organo vocale talmente esteso, che dal Sol dieci basso monta fino al *fa* dieci sopra acuto. Nei passaggi da un registro all'altro, e dall'una all'altra nota, tanto gravi d'agilità, quanto di colore e di sicurezza, da restare incantati più che sorpresi. I trilli, i gorgheggi e le loro mille difficoltà, tutto esce con prodigiosa facilità dalla sua gola.»

Fin qui conosciamo la cantante veramente sublime, e quando poi la udimmo nella Fricci, non minore alla sublime cantante trovammo l'Artista.

Si recò quindi alla Scala, ed in questo primario teatro della Penisola, cantò *L'Africano, l'Ebreca e la Norma*, e di 34 recite che si fecero nella stagione, prese parte in 43.

Fra le immense onoranze che quivi erano riebato, non tacemmo che i fiori e le corone le furono prodigati in grande quantità, e molti di ni, tra i più splendidi festeggiamenti. In una delle ultime sero della stagione poi, avvenne pure un fatto come non ricordarsi l'eguale alla Scala: si rappresentava la Norma, ed una gran dama che trovavasi in un palco a poca distanza dalla scena, tanto si sentì trasportata dal canto sublimemente ispirato e scintillante della Fricci, che nel famoso bracciale, e nel collo delle sue catene lo gettò ai piedi dell'artista. Questo fatto singolare fu registrato da tutta la stampa ad imperitura memoria dei grandi allori colti dalla Fricci alla Scala di Milano nella grande stagione di carnevale-quaresima 1845-1846.

Eccoci ora alla quinta stagione del Covent-Garden di Londra.

In questa quinta stagione al Covent-Garden di Londra, la sublime Fricci eseguì *Trovatore, Ballo in Maschera, Don Giovanni, Norma ed Africano*.

La splendere in cui ancora ribollò sulle scene londinesi non importa ragguagliarlo.

Nell'autunno del 1846, la Fricci andò al Comunale di Trieste, e quel pubblico non fu meno entusiasta di altri nell'ammirarla.

Le opere che qui eseguiva sono: *Ebreca, Fiorillo, Norma e Reinaro*.

Dopo Trieste passò al Regio teatro di Torino, stagione 1846-47, sotto opere *Ugonotti, Norma, Macbeth*, e provò la nuova opera *Fieschi* del Maestro Montanore, opera che poi per mancanza di tempo e per malattia dell'altra primadonna, la signora Mongini, non si poté altrimenti rappresentar.

Nel corso di questa stagione, non avemmo occasione di recarci a Torino, ed appunto arrivammo la sera della seconda rappresentazione del *Macbeth*. Il teatro era illuminato a giorno per rendere omaggio alla presenza del Re d'Italia, che in quella sera assisteva allo spettacolo.

Descrivere la brama, anzi la febbre che il pubblico aveva d'appiandire la grande Artista, l'incomparabile *Lady Macbeth*, Antonietta Fricci insomma, è cosa più impossibile che difficile. La presenza del Re s'opponva allo sfogo di questa febbre, ma non importa, la più pura, e massime noi somambuliamo, la Fricci fu fatta segno a vivissime orazioni.

Durante questa stagione, la Fricci venne invitata dagli astigiani a dare a quel teatro alcuni due straordinarie rappresentazioni della Norma.

Tale notizia fu a noi comunicata nei seguenti termini.

«Memori gli astigiani dei grandi fantasmi rivagati nella Norma dalla celebre Fricci, all'occasione d'apertura di questo teatro Alfieri, nel 1840, hanno invitata la somma Artista a recarsi qui in questi giorni per dare due straordinarie rappresentazioni dell'opera suddetta: all'invito univasi l'offerta d'adeguato compenso. La signora Fricci volle mostrarsi sensibile a questo invito, in altri termini *ere attestato d'altissima stima*, e rispose che avrebbe condesceso ricusando volentieri al compenso perchè si elargisse l'invito a vantaggio dei poveri della città. Tale condizione fece sì che il sindaco d'Asi s'intese col sindaco di Torino, questi colla direzione di quel Regio Teatro, e tutti accordatisi, nelle sero 5 e 6 febbraio avranno luogo al nostro Teatro Alfieri le suddette due rappresentazioni. Ecco uno di quei rarissimi tratti di simpatia che con lode della signora Fricci, in la stampa, né il pubblico possono lasciar cascare nell'oblio.»

Il risultato di queste due rappresentazioni venne significato con queste parole:

«La storia del nostro Teatro Alfieri ha registrato in quest'occasione, il più grande, il più splendido suo avvenimento. La divina Fricci rammentò le immense onoranze ricevute dagli astigiani, giacchè gli astigiani rammentarono sempre la Fricci nelle splendide sero suoi impregiabili talenti.»

Tornò a Londra la Fricci, per la sesta volta nella seguente primavera, e nel successivo autunno produsse al Comunale di Bologna, dove col *Don Carlo* principalmente, rivagò quei fantasmi straordinari che a nessuno passarono inosservati. E nella grande stagione del 1847-48 tornò al Regio di Torino. Andette dipoi nuovamente a Londra ed a Pietroburgo, dalla quale ultima capitale ha fatto giorni sono il suo ritorno in Italia.

Ora l'Italia, pare l'avrà per un più lungo lasso di tempo di quel che l'ebbe nelle passate riprese, perchè attualmente la Fricci è al Regio Teatro di Parma, e nella ventura grande stagione, si assicura che per ordine della nobile Direzione dei nostri RR. Teatri Ella ricalcherà le scene della Scala. Certo che poi la ritorranno i fiorentini, la vorranno i veneziani, i genovesi, i napoletani, e via di seguito. Gli stranieri sono avidi delle glorie italiane, ma gli italiani non mancano talora di essere avidi delle straniere glorie; e noi per primi, vorremmo che Antonietta Fricci fosse nata in un paesucolo d'Italia, invece di essere nata a Vienna.

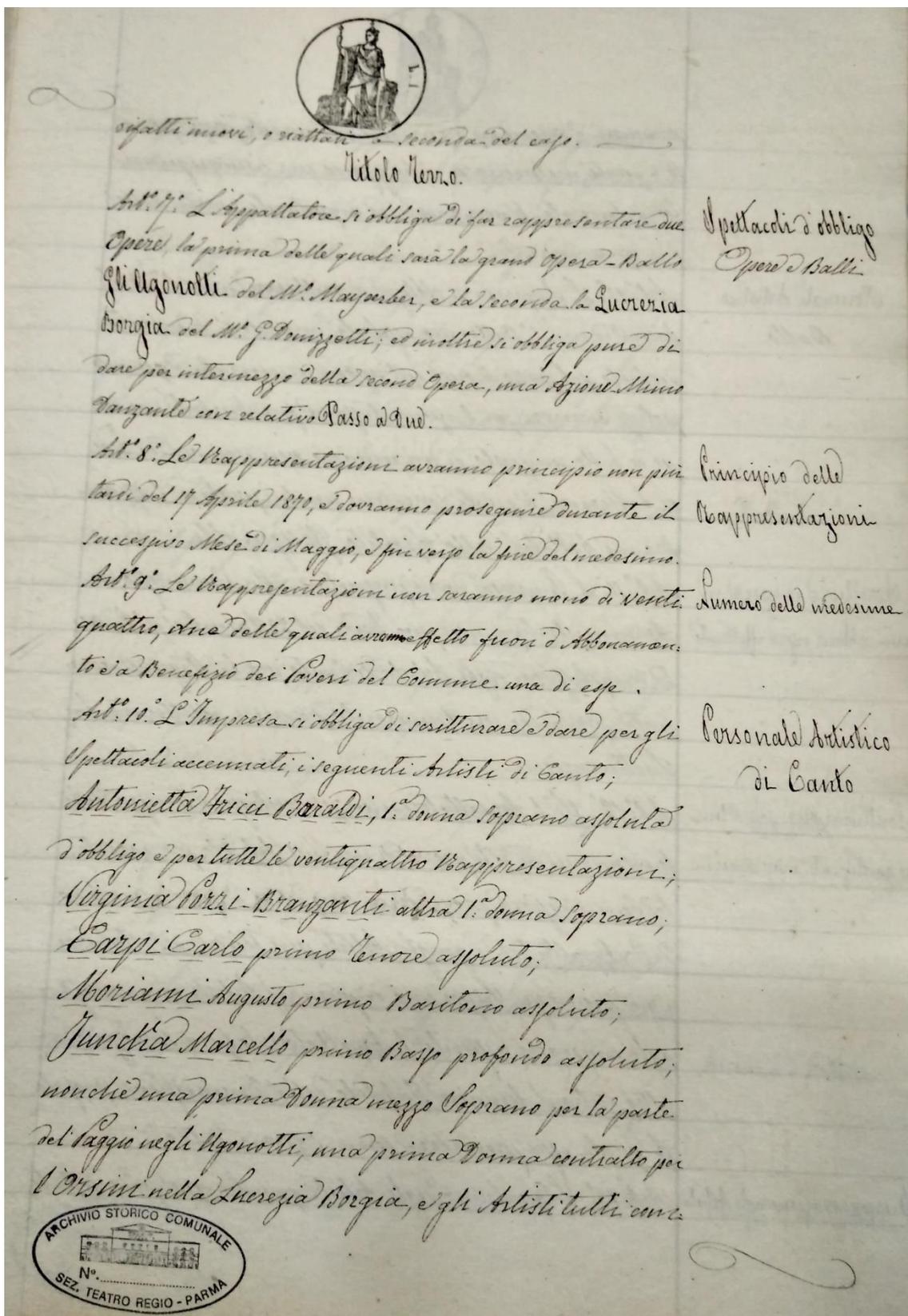
Volendo qui notare le opere con tanto successo eseguite dovunque dalla Fricci, notiamo solo quelle che più abbiamo presentate. Eccole:

Norma, Partisani, Ugonotti, Roberto il Diavolo, Africano, Ebreca, Lucrèce Borgia, Maria di Rohan, Fielito, Marina Pelleru, Gemma di Vergy, Ballo in Maschera, Maria di Balanz, Giuramento, Don Giovanni, Le Nazze di Figaro, Marco Visconti, Otello, Semiramide, Anna Bolina, Ballo in Maschera, Trovatore, Partisani, Macbeth, Don Carlo, Lombardi, Isabella d'Aragona.

C. D. P.

(Estratto dal Nuovo Trentino).

Contrato de trabalho de Antonietta Fricci Baraldi



Litografia dos intérpretes do teatro de ópera de Bolonha de 1867, dentre eles Antonietta Fricci Baraldi



Archivio Storico del Teatro Regio di Parma, 1867.

Litografia de Anna De La Grange

*Archivio Storico del Teatro Regio di Parma*

Figurino em aquarela de Fanny Rubini Scalisi para a ópera *Il Menestrello* do compositor Luigi Filiasi



Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Nápoles, 1880.

O jornal *Gazzetta dei Teatri* de Milão noticia a primeira passagem da Companhia Ferrari ao Rio de Janeiro

GAZZETTA DEI TEATRI

9

LIVORNO. — Al teatro Goldoni vi fu la beneficiata dell'esimia artista signora Carolina Ferni: cinque ore di meritati applausi e molti buoni da cento in cassetta. Due mazzi di fiori, bellissimi. Getto di sonetti dal lubbione.

Dopo i primi due atti dell'*Africana*, ne' quali, secondo il solito, fu applauditissimo il valente artista signor Villani, venne eseguito il quarto atto dell'opera *La Favorita*. La signora Ferni si distinse moltissimo come attrice e come cantante di quella divina musica. Nell'adagio dell'ultimo duetto: *Pietoso al par d'un nume*, essa fu inarrivabile, accentando quelle note con rara maestria; il pubblico, elettrizzato, con prolungato e sonoro applauso dimostrò alla brava artista la propria soddisfazione.

Il tenore Byron, quantunque indisposto, fece meglio che poté, e nella famosa romanza *Spirto gentil*, seppe farsi molto applaudire, e chi conosce le difficoltà in quella contenute, converrà meco che non è poco.

Gli altri due atti dell'*Africana* furono applauditi. Il simpatico Villani e la egregia beneficiata seppero riscuotere durante l'intera serata la maggior quantità di ovazioni. Anche il basso Buzzi (*Don Pedro dell'Africana*) piacque molto, e nel quarto atto della *Favorita* fu molto applaudito.

MIRANDOLA. — Ebbe luogo a questo teatro la beneficiata della brava prima donna-contralto signora Ida Nicolini, la quale oltre l'opera *Linda* cantò l'aria della *Favorita* e la *Serenata* del M. Gounod.

Questi pezzi vennero eseguiti dalla seratante in modo impareggiabile da sollevare applausi veramente entusiastici nell'affollato uditorio. La Nicolini spiegò veramente un accento drammatico vibrato e un canto perfetto ed appassionatissimo.

Il pubblico chiamò la Nicolini ripetute volte all'onore del proscenio in mezzo ad una pioggia di fiori e di poesie. Fu una festa per la seratante che ricorderà con grato animo l'accoglienza avuta da questo pubblico, e con essa, oltre a tutti gli artisti che concorsero alla completa esecuzione, i signori Alessandri Amicare e Andreoli G. (Mirandolesi) che gentilmente si prestarono uno col piano e l'altro col violino al completo successo della *Serenata* di Gounod, nonchè la Direzione che ebbe il gentil pensiero di far illuminare a giorno il teatro.

S. GIOVANNI IN PERSICETO. — La stagione di Persiceto è finita giovedì sera fra gli entusiasmi del pubblico, e niuno ricorda in altra epoca tanto fanatismo.

Ritratti, fiori, sonetti, illuminazione e feste d'ogni genere si ebbero gli artisti tutti. Sarti dovette replicare due pezzi: il finale del 2.º atto, e la cabaletta dell'ultimo: così la signora Stefanini ha dovuto ripetere il rondò finale.

La stagione è riescita benissimo anche dal lato materiale, poichè quantunque senza dote, gli Azionisti hanno guadagnato e ciò mi pare sia abbastanza persuasiva ragione onde credere al successo ottenuto.

BIO JANEIRO. — L'impresa del teatro Colon di Bue-

nos Ayres appena esauriti colla massima regolarità i due abbonamenti di complessive sessanta rappresentazioni, con quei costanti successi che tutti sanno, ed in vista del decretato corso forzoso, per cui l'oro sali al 30 0,0 di aggio (che in nessun modo voleva l'impresa che risultasse a danno dei propri scritterati) pensò passare al teatro Imperiale Don Pedro II di Rio Janeiro.

Qui erano noti li entusiasmi suscitati al Colon di Buenos Ayres da quella eletta schiera artistica che si compone della Wiziak, la Rubini-Scalisi, la Sanz, Gayarre, D'Avanzo, Sturti, Vanden, Atry, ecc. per cui giunto l'impresario signor Ferrari, propose un abbonamento di 12 rappresentazioni che tosto fu assicurato colla rispettabilissima somma di 250 mila franchi.

L'aspettazione è oltremodo viva e l'introito di porta, pauchi e scanni di domani sera (pel debutto della compagnia coll'*Africana*), ed escluso l'abbonamento, raggiunse già la cifra massima di 22 mila franchi.

Li elementi artistici di cui dispone il Ferrari sono veramente eccellenti, per cui è comune il desiderio che le rappresentazioni non sieno limitate alle sole dolci promesse.

Ferrari trasportò in questa capitale tutto il personale del Colon, composto di 135 persone, oltre tutto il materiale per le 12 opere promesse, per cui s'ebbe a subire spese rilevanti certo n'è già compensato ad usura.


 NOTIZIE DIVERSE

* Al teatro dell'Opera a Parigi fu data cogli *Ugonotti* una serata di addio al basso Belval, che da tanti anni canta sulle scene francesi, e che ora le abbandona per mettersi in riposo. La sala era piena, gli applausi fragorosissimi, nè si poteva dare al bravo artista un saluto più cordiale.

* Sono pubblicati dalla tipografia Bernardoni in elegantissima edizione i racconti *Sorrisi e lagrime* di Rodolfo Paravicini.

* È morto a Meylan (Grenoble) il pianista Enrico Bertini alla grave età d'anni 80. Bertini apparteneva alla scuola di Moschels e di Kalkbrenner; lascia delle opere che non morirono con lui ed un *Metodo*, che verrà sempre consultato.

* Non è vero che la Patti sia scritturata per cantare nel *Polluto* di Gounod nella stagione della ventura Esposizione mondiale di Parigi.

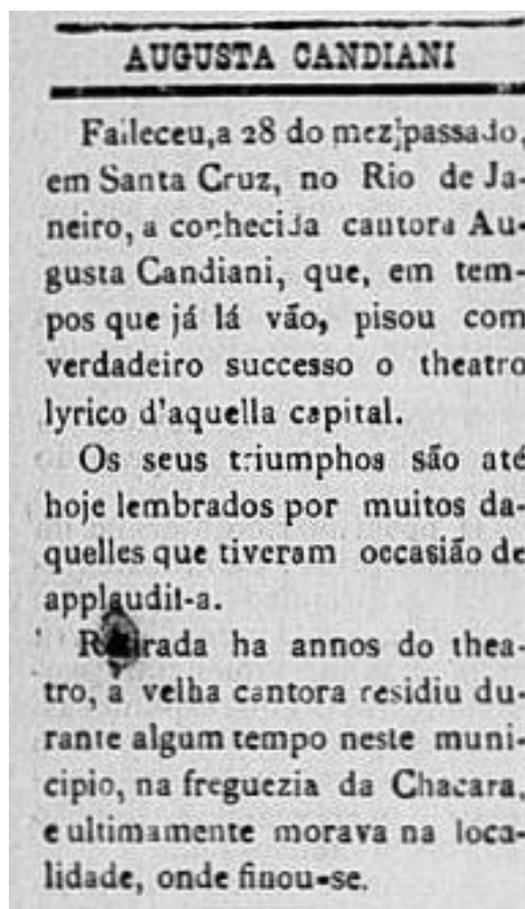
* A proposito di questa *diva*, dopo preghiere e dispacci senza numero, canterà a Pietroburgo. La Russia è salva!

* Quando l'egregia Giovannoni Zacchi, ora tanto applaudita nel *Lohengrin* a Trieste, caduta improvvisamente malata, mise in forse l'apertura di quel teatro, fu telegrafato alla Potentini perchè assumesse la parte di Elsa. La Potentini fu pure pregata di sciogliere il suo contratto di Nizza per recarsi a cantare al San Carlo di Napoli; ciò che non le fu possibile di accettare per differenza d'interesse.

* A Caen fu aperta una sottoscrizione per erigere un monumento a Auber.

* Le opere flesate per il teatro Municipale di Nizza sono la *Giovanna di Gusman*, la *Muta di Portici*, *Macbeth*, *Norma*,

Nota sobre a morte de Augusta Candiani no jornal *O Pharol*.



O Pharol, 6 de março de 1890.

Nota sobre a morte de Augusta Candiani na *Gazeta de Notícias*.

A CANDIANI

Da geração nova poucos terão conhecido a Candiani, cujo nome anda ligado a uma certa época do theatro lyrico entre nós, do demolido Provisorio onde Tamberlek e a Stoltz encantaram as platéas em que tinham assento nossos avós, e alguns collegas de imprensa.

Falla-se, porém, ainda de Candiani, e este nome é bastante conhecido e frequentemente lembrado, como o de uma diva que desapareceu não só do palco mas da scena do mundo.

Pois existe ainda a Augusta Candiani, cujos garganteios foram o motivo de entusiasmo dos antigos *dilettanti* do lyrico!

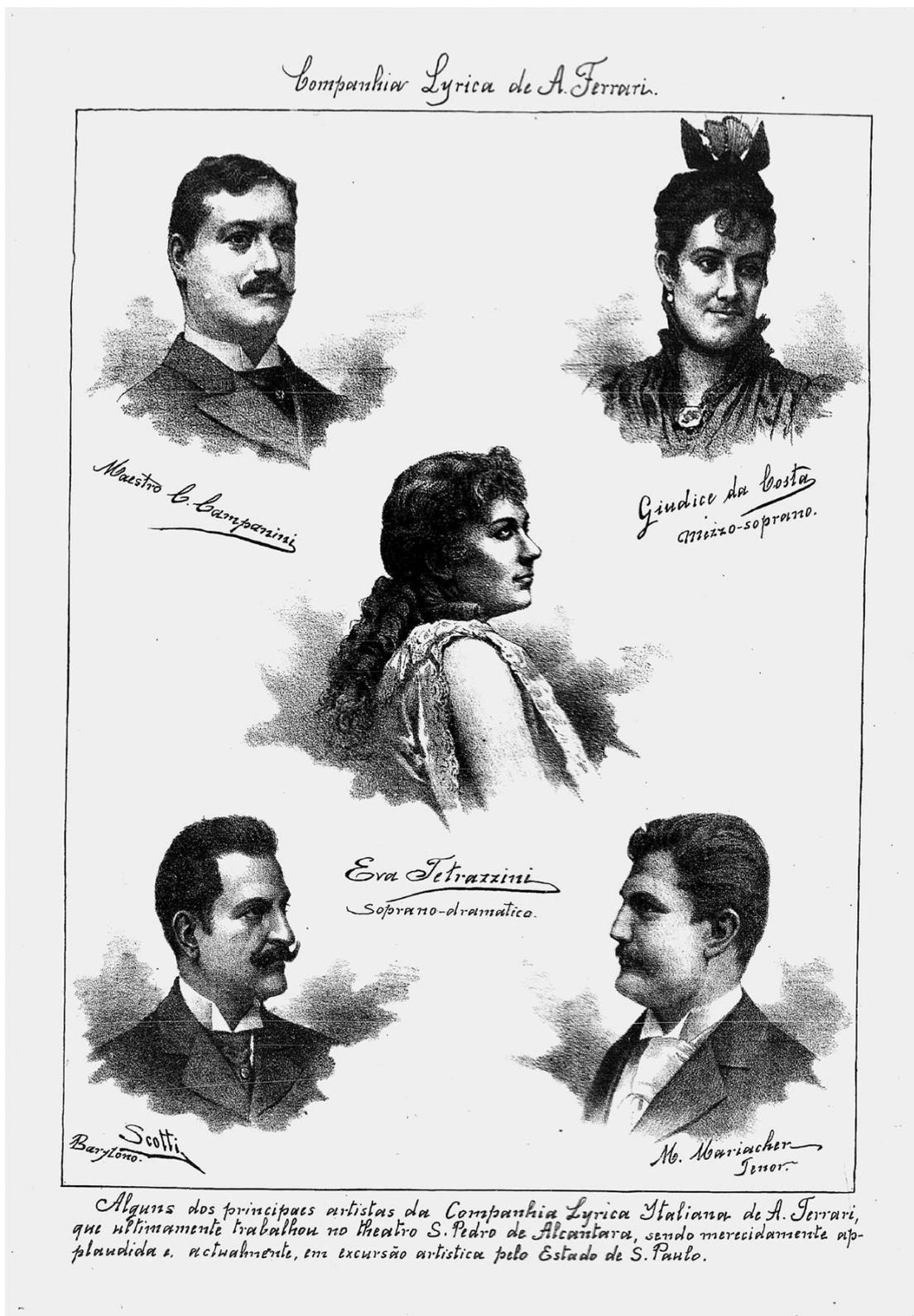
Existe, talvez não se possa dizel-o ao certo n'este momento, porque hontem, na sua residencia em Santa Cruz, achava-se prestes a exhalar o ultimo suspiro, minada por pertinaz e cruel molestia.

A Candiani contava agora 69 annos de idade, e vivia pobremente.

Que occaso triste para a celebridade que foi!

Gazeta de Notícias, 27 de fevereiro de 1890

Ilustração dos intérpretes da Companhia Ferrari de 1893, quando depois de muitos anos volta ao Brasil.



Texto de duas páginas escrito por Escragnolle Doria sobre o álbum de Candiani, publicado da Revista da Semana em 1922.

Revista da Semana

O album da Candiani



MA das reliquias mais comuns da actriz é o album. Quando moça ella o folheia com prazer. Vê ainda aos pés quantos lhe enriqueceram as significativas paginas, com a penna ou o lapis. Ao envelhecer percorre-o com melancolia e suspira, pelo ditoso tempo dos coronéis da fama. Metade dos admiradores fugio. Ha tantas portas na ingratição e na idade! O restante não responde: a terra é funda, os cemiterios são casais de silencio, rigoroso entre vizinhos, sem escolho.

Augusta Candiani, uma das artistas mais adoradas no Brasil, de maior e mais doce notoriedade em todo o paiz immenso, não escapou a regra. Confirma-se seu album, a despeito dos annos conservado preciosamente. Lembra aquella que, sobredito na «Norma», enleou, a gorgeio, entre elva e crystal, uma geração inteira, da Majoridade, esperanza aos fins do Imperio desalentado.

No album de Candiani, enendernação, versos, prosa, desenhos, tudo falha do passado traz tudo á mente uma nossa terra diversissima da actual.

A cantora foi idolo no Rio de Janeiro. Depois, muito

se, a exceder o sabor das mangas lembradas pelo seu titulo nobiliarchico pernambucaro.

*Qual anjo na sagrada empyrea altura
N'harpa d'ouro teus sons concerta, afina?
Qual doce aura do Céu adeja e trina
Em teus labios co'as graças de mistura?*

interrogava Maciel Monteiro. Insatisfeito ainda apertrophava a Candiani:

*Do ferro armada, ornada de verbena,
Quem de Norma infeliz no canto exprime
Como tu a paixão, a dor, a pena?*

Alinal o proprio Antonio Peregrino respondeu a si mesmo passando á cantora, n'um ultimo terceto, atestado de gloria com a firma reconhecida pela posteridade:

*Si delinques de amor, ama-se e crime
Si te amegas de amor, como és amena!
Si te immetas a amor, quanto és sublime!*

Outro poeta decantou a Candiani: Francisco Menez Barreto, da Bahia. Ha no album da individualidade interpretada «Norma» copiosas provas poeticas d'enthusiasmo d'elle.

Ignoramos se figuram ou não nas obras do famigerado improvisador norista, ao qual as musas acudiam por dia de aquellum erroçio.

Fique aqui um soneto de Menez Barreto, para ex-

a presença da cantora por cidades da provincia, entre pessoas de vida mais ignorada.

A Candiani passou em Campos, onde o Paralyza vac dormir soberbamente somno de oceano. Alli aguem, ao troar da nossa guerra contra Lopez, deixou he no album a lembrança de versos. Umis quatro quatros dirigidos ao «mimoso jasmim de Italia, cretado no sul do Brasil» pelo autor, Dr. Albino d'Alvarenga.

*Impossivel que essa voz
Das anjos não dimane,
E'a dizima quando cantas
Candiani, Candiani.*

Supresa os versos, talvez os unicos de um poeta de momento, mais tarde Barão de S. Salvador de Campos, Visconde de Alvarenga, director e lente da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, medico da Imperial Camara.

No mesmo anno de 1865, no triste primeiro acto da guerra do Paraguai, a Candiani apparecia em Santa Maria Magdalena. Destinou um pouco dos eguinhos, cantor cre' morrer. Cumprido, velha, fatigada, gorgateando entre pobreza e tumulo.

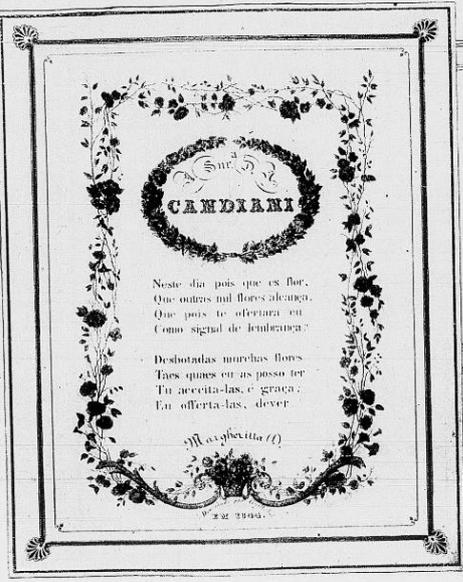
Não cantava unicamente no theatro ou na sala de concertos.

A voz, tantas vezes taxada de angelica, dirigisse a Deus, no cêro das guerras, carioas e proviciaunas, da moda ou humildes.

N'um appressio de roça, collado no album, lê-se: «Esplendida e deslumbrante verificou-se antes de



Retrato a criança por A. Müller.



Neste dia pois que es flor,
Que outras mil flores alcança,
Que pois te ofertam ou
Como signal de homenagem:

Desbotadas murchas flores
Tas quies em as posso ter
Tu aceita-las, e graca:
Eu offerta-las, dever

M. asphexita (?)

V. 22 1894.



Retrato da cantora Candiani por A. Müller.

depois, outros idolo no templo, os incensos diminuiram para a Candiani.

Luctas domesticas, infortunios de coração perturbaram os dias d'aquella que n'um largo periodo, todas as noites, em Guama, tornou a musica o grande esquecedouro das almas de uma população inteira.

Candiani percorreu muito o Brasil. Espalhou por elle o dom da sua voz celebre, considerada reclamo milagroso para copparinhos secundarios. O seu album, digno de ser visto com vagar, bem indica todas as phases da vida da cantora.

Ha n'elle produções devidas ao talento de artistas conhecidos, outras de curiosos de vocações ignoradas. Augusto Muller, José Reis Carvalho, professores e dos bons da Imperial Academia de Bellas Artes, desenharam no album: aquelle, a lapis, Christo corado de espinhos; este, a aguarella, umos parasitos, Bavelot, tambem artista de nota, reproduziu, a lapis, com a data 1849, um trecho de nossa natureza, talvez nas cerecias do Corcovado. J. C. Guillobel concorreu, á farta e com muita arte, para a illustração do album.

Cópia de versos dorra-lhe as paginas, versos allegros, alguns pesados, de pés pedindo orthopedia d'urgencia.

*«Em que fonte de encanto e de doçura
Bebeste, ó Candiani, a voz divina,
Que arrebatou a quem ama, e meiza ensina
A sentir e a ter amar a penha dura?»*

Assim pergunta no album uma curiosidade. A curiosidade adminda de Maciel Monteiro, o segundo Barão de Itamaracá, para o qual foi o amor fructo delicia-

primir ao leitor de 1922 o que, em Dezembro de 1850, sentiu o poeta no theatro de S. Salvador, na presença da Candiani:

*«Quem pode a voz te cantando encantadora
Que dos labios te sabe tão doçemente,
Contrariar teu merito evidente
Negar-te os fóros d'immortal cantora?»*

*Si da terra de Tasso e d'Eleonora
Desceste um anjo a consolar a gente,
Mais pura do q'a tua e mais ardente
D'esse cantar do céo a voz não fóra.*

*Bem haja Nietzsche, que justiceira
Deuste da scen'karmeniosa o reinado,
E das cantoras te acclamou primeiro!*

*Rit Candiani, dos raios do Fado:
Alem já rda da immortel carreira
Teu nome eterno d'esplendor cercado*

O album da Candiani não encerra somente recordações do capitais illustre, de gente notoria. Assignala

hontem a festa de N. S. da Saldade erecta no teatro do Resarco, em cumprimento a um voto de devoçio.

A Sea Candiani estava no cêro: talohimies advinhado se o não soubessemos.

Por muitas vezes admiramos a sua voz, mas antes de hontem a admiração não exprimira tudo quanto sentimos e commoço o auditorio.

Para a sea, Candiani talvez fosse um dos momentos mais felizes da sua vida de cantora.

Da luz á penumbra poude a Candiani conservar para a morte um pouco da illusão do triumpho. Quão poucos occupadores de qualquer sceno se resignam a perdela! Quantos d'ellos tornam ridicula a velhice e o anciania de parecer! Triste de quem se julga quando já não é.

No Barreiro (1857), em Guaratinguetá e em Taubaté (1860), no Turvo (1861), em Juiz de Fora (1864), aqui, alli, alem a Candiani semou despedidas de voz, adesses de arte. Oluvia em resposta os pezus sempre a exultar-la, a suavizar-lhe a descida:

*«Candiani! Sempre Candiani!
Essa que out'ora conquistou triumphante
De sublines Cantoras gloria eterna
Colhendo da victoria immortales leuzes!»*

Out'ora não lembra espirito occulto critico as flores de perdida cor?

*«Roubou-lhe o tempo estragador os annos
De gallarda e florente juvenute;
Mas a angelica voz encantadora
Não li a poude roubar, nem pôde a Margit»*

Ah! o cahir das petalas não descobre mais o espinho? Adulam a morte para melhor esbordoar o tempo.

Pires de Almeida, em nota de um dos volumes do «Brazil Theatro», porta por fé como testemunha da excepcional resistência da voz da Candiani ao desfalecer do tempo roaz.

Estreara no Rio de Janeiro em 1844 e em 1867 d'ella Pires de Almeida podha dizer: «Ergue-lhe a voz ainda extensa, maciosa, limpada, tal como eu a ouvira aos meus dez annos».

Tal voz cultivou o lundú, a modinha brasileira, languorosas musicas de épocas preteritas, almas do que tanto devera recordar Italia á Candiani; a serenata!

Vibratom-lhe na garganta sons de versos tristonhos:

*Alta noite tudo dorme,
Tudo é silencio na terra;
Nem sequer ares erra
Nego modo gemedor.»*

ou os sons do verso enamorado:

*«Leonar, meu doce anjo,
Vem que bate a hora primeira,
Vem pela vez derradeira
Abraçar o teu cantor.»*

A Candiani cantando musicas de nessa terra inspirou algumas vezes Moniz Barreto em varias decimas. Vale a pena trasladar uma do seu album, trasladando igualmente memoria das seductões da privilegiada:

*«Dultas cantoras, na linha,
Já eras grande entidade
Hoje subsiste a deidade*

TOIOTOTIOIA ADALIVIO TOIOTOTIOIA

S O R E T O

OFFERECIDO A III.^{ma} S.^{ra}

CANDIANI

NO DIA DE SEU BENEFICIO.

Quando a voz enleada n'um sorriso.
Genio celestial, ao Ceo elevas.
Se é um Anjo, ou se és tu quem nos enlevas.
Fica o ouvido attonito indeceizo!

Na voz, que o Ceo te deu, n'um som precizo.
Que transportes no peito nos não cevas!
Sobre as azas d'um Anjo aos Ceos nos levas.
E nos mostras os dons do Paraizo.

Se cantas triste, a dor o peito enluta!
Se alegre, alto prazer n'alma nos sobra!
Se terna, amor no coração reluta!

Para teu canto ouvir, o Ceo se dobra!
Tua voz sobe ao Ceo, o Ceo a esenta!
Um Deus te applaude e esclama «Eis minha Obra.»

«Cele seu admirador
Declarando da Costa Gomes.»

Descubido e offerecido a mesma III.^{ma} S.^{ra}
pelo seu recitante serro Z. C. Guillobel.

TOIOTOTIOIA ADALIVIO TOIOTOTIOIA

Outra pagina do album, celebrando o beneficio da cantora na noite de 17 de dezembro de 1844

*Na brasileira modinha.
O coração que definha
Reanimas, prazenteira,
Na voz clara, feiticeira
Com que meiga nos prendeste
Parece que cá nasceste
E' toda uma Brasileira.»*

O album da cantora encerra recordações de multipla especie. Gloria, declinar, modestia de aspirações, incorporação á nossa vida até a entrega do corpo ao solo brasileiro.

Candiani formou aqui discipulas, o que parece pouco sabido. Uma d'ellas, Cizila Sanjuan, deixou no album da mestra duas que dras singelas:

*«Tua vida é um poema
De gratas recordações.
Como actriz já conquistaste
Palmas, flôres e ovações.»*

*Dedicada á nobre arte
Dos segredos das canções.
Tens naquellas que ensinas
Um culto d'adorações.»*

A data dos versos — Peletas, 17 de Maio de 1874. Escreveu-a quem se subcreveu «discipula e admiradora.»

Envelheceu a Candiani entre as saudades das megas. Deixou-nos tambem renovada e olorosa lrebrança do transito pela Terra e, n'esta, pela nossa terra. Temos jardins aqui no Rio de Janeiro, somos informados, nos quaes todos os annos fragrantissimo jasmim perfuma os ares, sobretudou nos noites calmas, em prata de luar. E' o jasmim Candiani...

ESCRAGNOLLE DORIA