



Belém na rota da ópera ocidental e o mundo musical de Ettore Bosio (1890-1910)*

Belém in the route of the western opera and the musical world of Ettore Bosio (1890-1910)

PARACAMPO, Amanda Brito¹

Resumo: É de nosso intuito considerar e analisar o meio artístico-musical amazônico, especificamente em Belém, no contexto da música ocidental operística e lírica (1890-1910) a partir de uma análise acerca das companhias líricas italianas que se apresentavam no Teatro da Paz movimentando o mercado musical internacional da cidade e também através de uma análise da trajetória do maestro italiano radicado em Belém, Ettore Bosio, que entre outras coisas, foi diretor do Instituto Carlos Gomes à época de sua reinauguração em 1929. Chegando à cidade por meio de uma companhia lírica italiana, o maestro Bosio foi apenas um dos muitos músicos italianos que passaram por Belém àquele período. Na recepção de suas composições líricas pela crítica da imprensa era abordado, inevitavelmente, o tema da modernidade na música. Assim, foi revelado ao longo de sua vida em Belém seu olhar folclorista voltado às artes musicais em meio ao contexto proposto.

* Este artigo foi retirado em parte do primeiro capítulo da dissertação de mestrado da autora.

¹ Graduada em Bacharelado/Licenciatura em História pela Universidade Federal do Pará (2013), Mestre em História Social da Amazônia pela Universidade Federal do Pará (2018) E-mail para contato: ab.paracampo@gmail.com.

Recebido em: 31/07/2018
Aprovado em: 19/09/2018

Palavras-chave: Música; artes; Ettore Bosio; Amazônia global; séculos XIX e XX.

Abstract: It's our intent to considerate and to analyze the amazonic artistic-musical environment, specifically in Belém, in the context of western lyrical music (1890-1910) from an analysis of the Italian lyrical companies which presented in Teatro da Paz moving the city's international musical market and also through the trajectory of the Italian maestro settled in Belém, Ettore Bosio, whom was among other things, the director of the Carlos Gomes' Institute at the time of its reopening in 1929. Arriving in the city as a member of an Italian lyrical company, maestro Bosio was only one of the many Italian musicians who lived in Belém at that moment. In the reception of his lyric compositions by the press' critics it was reviewed, inevitably, the modernity theme in music. Thus, it was revealed along his life in Belém his folklorist view on the musical arts inside the suggested context.

Keywords: Music; arts; Ettore Bosio; global Amazon; 19th and 20th centuries.

Neste artigo, o contexto histórico da última década do século XIX e a primeira década do século XX será analisado proporcionando uma visão do mercado musical daquele período que possibilitava uma maneira de se trabalhar com a música e viver dela. Além disso, de que modo as relações sociais e profissionais dos músicos que trabalhavam em Belém, capital do Pará, e a sociedade paraense existiam em confluência com a sociedade ocidental mundial. Para isso, uma parte da trajetória profissional do maestro italiano Ettore Bosio (1862-1936), nascido em Vicenza na Itália, radicado em Belém desde os 30 anos de idade e morrendo nesta cidade aos 73 anos, é de fundamental importância para compreender as nuances deste mundo musical amazônico em interseção com o mundo musical europeu, especialmente com relação à Itália.

Para esta finalidade foram utilizados diversos periódicos que circulavam em Belém desde a década de 1880 até a década de 1930. Especificamente para este artigo foram considerados os jornais a partir da década de 1890 – pois o maestro Bosio chega a Belém pela primeira vez em 1892 – até os anos 1910 – década em que o maestro produz suas últimas composições. Composições já inseridas no processo de busca por uma música nacional brasileira. Um dos livros publicados pelo maestro Bosio ao qual tivemos acesso, *Humorismo de artista*, de 1934, também foi de grande relevância para compreender o ponto de vista do próprio musicista acerca de situações ocorridas em sua vida, principalmente nesse período de grandes transformações socioeconômicas no Brasil; a passagem do século XIX para o XX. Deve-se ressaltar, também, que cartas pessoais e periódicos italianos foram utilizados a partir do acervo bibliotecário do Instituto Estadual Carlos Gomes em Belém.

Podemos pensar a busca por uma “nacionalização das artes” a partir do pensamento de Mário de Andrade em seus escritos *Ensaio sobre a música brasileira* (1972), *Evolução social da música brasileira* (1965) e *Música, doce música* (1939). Segundo o autor, o projeto modernista – cujo espelho foi a Semana de Arte Moderna em 1922 – concebe a música brasileira baseada num critério *social* e não filosófico, ou seja, a “brasileiridade” deve vir do povo. Assim, a “verdadeira” manifestação musical brasileira viria da música popular (1972, p. 20). Com base numa leitura analítica do texto *Evolução social da música brasileira*, podemos perceber uma construção histórico-musical de

Andrade (1965) desde a época colonial em que cita o padre José Maurício Nunes Garcia, passando pelos músicos brasileiros do século XIX até chegar a Heitor Villa-Lobos no século XX.

Para Mário de Andrade, a busca por uma música nacional inicia-se com Carlos Gomes, mas de forma muito contraditória, pois se utiliza de técnicas musicais europeias. Segundo o autor, há um avanço considerável com as composições de Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno no fim do século XIX, mas estas ainda muito “internacionais”; até chegar a Villa-Lobos, que conseguiu uma nacionalização da música brasileira sem dispensar o modelo técnico europeu. Muitos desses aspectos da história da música brasileira foram elencados por Andrade e pelo maestro Ettore Bosio, que conheceu de perto o compositor Alexandre Levy em São Paulo, quando lá morou por dois anos antes de vir morar em Belém. Como um jovem italiano de quase trinta anos inspirado pelas vertentes modernas da música advinda da Europa, ele se convenceu a compor uma ópera escrita totalmente em língua portuguesa para que fosse estreada no Teatro da Paz (PARACAMPO, 2018). E, já como professor de música consagrado em Belém, ele realizou o réquiem de uma missa em homenagem ao padre José Maurício Nunes Garcia (SALLES, 2007). A trajetória profissional do maestro Bosio esteve diretamente ligada à procura pela nacionalização das artes descrita por Mário de Andrade, que pode ser confirmada tanto por suas composições, como o *Samba do Costa* de 1914, como por seus escritos pessoais em que afirma que seu coração é primeiramente brasileiro e depois, italiano.

Neste sentido, com suporte numa historiografia recente, capitais amazônicas como Belém e Manaus passam a ser percebidas como sociedades que deixam de ser relegadas a um campo periférico, obtendo uma característica “passiva” dentro do cenário mundial. Nessa perspectiva, começam a revelar características importantes e simultâneas aos grandes centros urbanos, estando na rota de um mercado musical que, na época demonstrava sua relevância global.

A *modernidade* e o *moderno* eram conceitos muito utilizados pela sociedade contemporânea em que Bosio vivenciou, tanto na Europa quanto nos centros urbanos da Amazônia brasileira. O maestro chegou a Belém durante o primeiro governo de Lauro Sodré (1891-1897), conhecido republicano, maçom, que partilhava ideias progressistas, evolucionistas e modernas. Esses pensamentos filosóficos advindos do movimento naturalista² eram compartilhados amplamente por uma parcela da população amazônica.

² O naturalismo teve como fundamentos filosóficos e científicos o positivismo e o determinismo, vertentes opostas ao romantismo, movimento anterior ao naturalista. Segundo Newton Cunha (2017, p. 39) o determinismo criticava as religiões e evidenciava um ceticismo perante à condição humana; o positivismo baseado na observação empírica dos fatos naturais podia ser constatado através da experiência e do desenvolvimento científico de meados do século XIX. O *progresso* partia de uma ideia de desenvolvimentismo socioeconômico na política, a *evolução* advinha da ideia científica proliferada pelo biólogo inglês Charles Darwin e utilizada não só no aspecto biológico humano mas também numa noção de coletividade humana, a *modernidade* e o *moderno* significavam a junção destas ideias em diversos âmbitos sociais, inclusive as artes. Estes pensamentos e ideais filosóficos ganharam força na sociedade ocidental da segunda metade dos oitocentos, e eram evidentes nos debates políticos e intelectuais proporcionados por uma ideia de regime republicano (MELLO, 2007). Neste sentido, quando usarmos conceitos como *modernidade na música* ou *música moderna* neste artigo, estaremos nos referindo ao adjetivo utilizado por aqueles indivíduos que vivenciaram o período de transição entre os séculos XIX e XX, e não ao conceito de “modernismo” e “modernista” utilizado por indivíduos diretamente ligados ao projeto modernista na década de 1920, apesar das interseções filosóficas e contextuais.

As derivações do naturalismo nas artes tinham características realistas, como o movimento verista italiano. Iniciado na literatura italiana, por Giovanni Verga na segunda metade do século XIX, o verismo pretendia mostrar a realidade do povo italiano que vivia no campo, realidade em que muitas vezes era precária. E com essa ideia folclórica de mostrar o *real*, o autor Verga se insere, segundo Mariarosaria Fabris (2017), nos movimentos realistas e naturalistas utilizados na Europa. O verismo encontrou em Pietro Mascagni seu expoente na música, o mesmo compositor com que Ettore Bosio fora comparado maliciosamente pelos cronistas paraenses. Este, de acordo com os críticos italianos ainda na época de sua formação musical, fora comparado elogiosamente com os jovens compositores Leoncavallo e Puccini (PARACAMPO, 2018).

Estes jovens compositores italianos tiveram sua formação musical no mesmo período de Bosio, ou seja, a semelhança encontrada pelos críticos musicais; Puccini e Leoncavallo são considerados por alguns musicólogos como inspirados pelo movimento verista igualmente a Mascagni (PÁSCOA, 2009). Apesar das comparações aos compositores veristas, Bosio nunca se identificou externamente com o movimento italiano. Entretanto, as comparações lhe renderam a alcunha de *compositor moderno* pelos críticos da época. Ainda assim, mais relevante do que rotular e classificar as obras de Bosio, é necessário compreender o contexto histórico no qual vivia. Suas composições, ao longo dos anos como residente de Belém, se voltam cada vez mais para um aspecto regional. Em obras como *Nazareida* e *A Taboca do Ceguinho*, por exemplo, o maestro passa a ter um olhar folclorista acerca de canções e músicas regionais (PARACAMPO, 2018). Isso comprova, igualmente, sua profunda inserção no meio artístico-musical de Belém, por meio de suas relações sociais com músicos paraenses em noites boêmias. Em noites em que se encontrava com violonistas e músicos com conhecimento, mas sem formação técnica.

Neste sentido, o pensamento de Antônio Maurício Costa (2016, p. 100) de que é necessário compreender os diversos sentidos nas representações destes elementos populares, “a partir da realidade histórica específica de interações, conflitos e compartilhamentos culturais”, é válido para este estudo, pois na trajetória musical do maestro Bosio é demonstrado justamente o popular como “objeto de constantes apropriações e redefinições”. Desse modo, o olhar dado à música no período vivenciado por Ettore Bosio deve ser entendido como pertencente àquela realidade histórica, dentro de um contexto em que a música estava inserida em relações contraditórias quanto à sociedade, pois buscava-se através dela uma forma de nacionalização, mas, ainda sem dispensar o modelo da técnica européia musical, como foi explanado anteriormente. Segundo a musicóloga Vanda Bellard Freire (2012), a própria utilização da técnica européia era tida como uma afirmação nacional, até mesmo dentro do movimento modernista brasileiro.

A trajetória de Ettore Bosio demonstra todo o lugar por onde o músico com formação técnica ou “erudito” passava pela sociedade com o avanço das mudanças econômico-sociais ao longo do século XX. Desde o auge dos concertos líricos no Teatro da Paz, os empregos nas companhias líricas italianas, até as apresentações nos cinemas, salões de clubes sociais da elite, perpassando, também, pela docência, seja particular ou em instituições públicas, como colégios de educação básica e o Conservatório de Música. O rádio foi amplamente utilizado por músicos com formação erudita a partir da década de 1930 em Belém. Bosio não se aventurou neste caminho, porém, seus

alunos mais ilustres como Helena Nobre, Gentil Puget e Waldemar Henrique ficaram reconhecidos nacionalmente por intermédio do rádio.

A trajetória de um indivíduo, e especialmente um que age em torno da música, é cercada de mudanças seguindo os tempos e sociedades. A complexidade de historiar uma biografia é descrita por Jacques Le Goff (2014, p. 21) em sua obra acerca de São Luís, em que afirma que a “busca do conhecimento integral do indivíduo” se torna uma “procura utópica”, ou seja, impossível de ser atingida sendo apenas imaginada. Porém, segundo o historiador francês, uma personagem histórica é a que melhor “cristaliza em torno de si o conjunto de seu meio” ao participar simultaneamente dos aspectos sociais, políticos, econômicos, culturais e religiosos da sociedade em que vivera.

A capital paraense na rota da ópera

O século XIX foi um período em que trouxe diversas mudanças na arte, especialmente na arte musical. A música e o meio musical experimentaram um popularismo ascendente. Com as transições sócio-econômicas proporcionadas pela Revolução Industrial ainda no século anterior e a Revolução Francesa com suas ideias libertárias espalhando-se pelo ocidente, tais mudanças afetaram, conseqüentemente, o meio artístico-musical. Sendo assim, as funções e os propósitos da música mudaram lentamente. Se podemos dizer que os séculos anteriores foram destaques nas artes visuais, o oitocentos teve como destaque artístico a música. Maria Alice Volpe exemplifica a presença da música nesse século, que passou a ser fomentada pela Igreja no setecentos, e depois, para ser altamente desenvolvida na vida urbana no oitocentos, inserindo-se numa rede de atividades que incluíam o “ensino, os clubes musicais, os teatros, as salas de concerto, os periódicos especializados, a crítica musical, as obras teóricas, o movimento editorial e a importação e fabricação de instrumentos musicais” (VOLPE, 1994, p. 133).

Esta presença musical na vida urbana descrita por Volpe aconteceu de forma global, partindo da Europa para a América e até mesmo à Ásia (WALTON, 2012). E o Brasil, por sua vez, também acompanhou tal fato não de forma “atrasada”, mas seguindo o seu desenvolvimento como país sul americano e a sua sociedade imperial, com revoltas e conflitos políticos muito recentes à sua história. Porém, antes de nos aprofundar mais na realidade brasileira, e mais especificamente na amazônica, é importante esclarecer a dimensão mundial da ópera e das peças líricas.

Benjamin Walton (2012) trabalhando as óperas italianas durante o oitocentos, enfatizando especialmente a América Latina, verificou o alto número de companhias líricas italianas viajando para diversas cidades latino-americanas. A presença da música italiana operística é evidenciada por ele no continente asiático ainda no século XVIII, o que o leva a cunhar o termo “globalização da ópera” diante dessas evidências em sua pesquisa, levando em consideração, para isso, as redes de comunicação e a liberalização do comércio, que ajudaram a espalhar a ópera pelo globo. As cidades que o historiador mais atenta para este alto fluxo de reprodução da música operística italiana e também a presença de muitas companhias líricas que levavam as óperas mais conhecidas para o conhecimento do público são: Havana, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideu, Santiago e Lima. Walton encontra em um jornal de língua germânica *Allgemeine musikalische Zeitung*, de 1836, os detalhes da viagem de uma companhia lírica italiana

com um número expressivo de 70 membros, para Havana, em Cuba (WALTON, 2012, p. 31):

Aí se incluíam uma *prima donna soprano*, um *primo contralto* que também era primeiro músico, mais dois *primi contralti*, duas *seconde donne*, sete *primi tenori*, dois *primi bassi cantanti*, um *primo basso generico*, uma série de *primi e bassi secondi*, três coristas, um diretor de música, um diretor de coros, um copista e ponto, ainda os principais membros de uma orquestra completa: músicos de cordas e de sopro, um trompetista e um harpista. Havia ainda um suplemento completo de bailarinas e mímicos, com seus mestres de dança, assim como pintor, maquinista, alfaiates de ambos os sexos, um médico e um cozinheiro. Todos eram italianos arregimentados durante o verão anterior em Milão e Bolonha por um empresário de Berlim, Franz Brichta; a companhia completa totalizava 70 pessoas. A epidemia da cólera atingiu a região enquanto aguardavam o navio em Livorno. Quando da partida, somavam 67 membros; perderam um dos tenores, um alfaiate e o infortunado médico (...).

Walton ainda descreve parte do relatório do jornalista ao final da notícia (WALTON, 2012, p. 31):

Se levarmos em consideração, concluiu o relatório, que ano após ano, a Itália fornece cantores para não apenas os seus inúmeros teatros, mas também os de Lisboa, Madrid, Barcelona, Cádiz, Sevilha, Porto, as ilhas Maiorca e a América, muitos dos quais também cantam em vários teatros na Inglaterra, França e Alemanha, e que ainda há um grande número deles sem qualquer compromisso, temos de nos maravilhar com essa imensa assembléia.

A escrita do jornalista nos mostra a considerável quantidade de músicos italianos operando em muitas partes da Europa, como demonstra também, em algumas companhias líricas italianas, como esta descrita por Walton, que há outras pessoas realizando diversos outros ofícios como bailarinas, mímicos, pintores, maquinistas, alfaiates, médicos e cozinheiros dentro das companhias. Este fato e a própria função dos periódicos, estes em crescente quantidade com o avanço dos oitocentos, possibilita a disseminação da cultura operística dentro do que Walton chama de globalização por via das redes de comunicação. Já que o jornal “ajudou a mapear e, assim, dar existência ao crescente âmbito da ópera”, “a própria ópera italiana é transformada, ao receber um novo conjunto de contextos e significados como uma ideia global” (WALTON, 2012, p. 33). Deve-se ressaltar que os jornais brasileiros assumiram a mesma função em relação à música lírica nesse mesmo período, como será abordado mais adiante.

Neste sentido, pode-se observar que esta cultura operística passa a ter, dentro deste contexto, a feição de um entretenimento que atingia um vasto público, se transformando num antecedente dos espetáculos de massa. Utilizamos a definição de “massa” da mesma forma que Walter Benjamin a utiliza, ou seja, “uma matriz da qual emana (...) um conjunto de atitudes novas em relação à arte. A quantidade transformou-se em qualidade” (BENJAMIN, 2012, p. 30), e, por isso, “o número substancialmente maior de participantes gerou uma nova forma de participação” e também de percepção de uma nova mudança social e artística no âmbito musical dos oitocentos que foi anteriormente descrita aqui por Volpe (1994).

Este cenário ainda pode ser corroborado pelo exemplo descrito por Walton da cultura operística ter penetrado na cultura asiática antes mesmo da constância de viagens de companhias líricas pelo ocidente, fazendo a música lírica italiana chegar a lugares longínquos por meio dos periódicos.

(...) Já no século XVIII a ópera italiana fora apresentada em toda a Europa e também desde o Vice-Reino de Lima até a corte Imperial da China, onde o imperador Qianlong teria sido tão seduzido por *La buona figliuola*, de Piccini, que ele arrumou um grupo de músicos chineses especialmente treinados para executar essa obra em um teatro especialmente construído para isso. (GINGUENÉ *apud* WALTON, 2012, p. 31).

Sem companhias líricas ou músicos italianos para reproduzir esta ópera naquele período na China, o imperador Qianlong improvisou e conseguiu realizar, a partir de treinos de músicos chineses e da construção de um teatro, uma ópera italiana em território chinês em pleno século XVIII, como está escrito acima. Nesse caso, o imperador teve conhecimento daquela obra específica pelo jornal ou por inúmeros viajantes que desembarcavam em portos chineses, tal quais as formas já mencionadas por Walton de globalização: redes de comunicação e liberalização de comércio.

Com o avanço do século XIX, as companhias líricas italianas se tornaram o principal meio de levar, além dos periódicos, a presença da música italiana para diversos locais do globo, como foi assegurado por Walton naquele caso da companhia lírica composta por 70 membros a caminho de Havana. Além desses aspectos públicos, a vida privada, conseqüentemente, foi igualmente marcada pela presença musical lírica, como Walton demonstra por meio do relato de um viajante em Lima, no Peru: “A companhia de ópera italiana, que de lá partiu em 1832, difundiu um gosto quase universal pela música italiana; e agora cada jovem sintonizado com a moda canta e toca as melhores peças de Rossini e Puccini, e muitos aprenderam a ler italiano” (2012, p. 35-36). Segundo o historiador, nessa década dos oitocentos, as companhias começavam a fazer longas viagens, a exemplo do caso citado pelo viajante em Lima, já havia passado por Montevidéu, seguiu para Santiago e depois para Lima, partindo de lá para Macau, na China (WALTON, 2012, p. 32).

No Brasil, o Rio de Janeiro foi a primeira cidade a receber músicos estrangeiros em companhias líricas, por representar a capital do Império brasileiro. E de lá, muitas companhias viajavam pelas outras capitais sul-americanas (WALTON, 2012, p. 32). Maria Alice Volpe (1994), entretanto, demonstra que somente a partir da segunda metade do século XIX, com o advento da *belle époque*, é que a música lírica atingirá um nível crescente de popularidade, mais dentro da burguesia e menos para outras classes sociais, no entanto ainda assim presente em todos os níveis das sociedades das principais capitais brasileiras neste período. Não somente a ópera, mas as peças líricas como um todo foram amplamente cultivadas na sociedade brasileira oitocentista e nas décadas iniciais do século seguinte.

Volpe coloca que a partir da década de 1880, sucedeu uma maior expressividade das peças líricas dentro da produção camerística brasileira (VOLPE, 1994, p. 140). Segundo ela, cerca de metade de toda a produção camerística catalogada na sua pesquisa até o presente momento, “predominam o romance e a *berceuse*.³ As danças representam

³ Estilo de peça instrumental que sugere o ritmo de uma canção de ninar.

cerca de 15%, predominando aí o minueto e a valsa; e a música brilhante, cerca de 5%, sobretudo fantasias e caprichos”⁴ (VOLPE, 1994, p. 141-142). De fato, juntamente com as óperas, a música de câmara também se mostra parte significativa dos concertos em casas particulares, os saraus domésticos, e em salas de concertos. Títulos como *scherzo*, *andante*, *prelúdio*, *suíte*, entre outros, eram de morfologia curta, ou seja, retirados de composições mais longas, o que permitia que esse repertório também fosse “consumido pelos amadores ou estudantes de música” se tornando costumeiros e constantes nos jornais do país em notícias musicais ou artísticas. Segundo Volpe (1994, p. 146), “a maior parte dessas peças era escrita para conjunto instrumental reduzido, geralmente duos, às vezes com versão para piano solo”.

A quantidade expressiva de músicos italianos em Belém, em companhias subsidiadas pelo governo do Estado e pela Intendência para integrar as bandas dos regimentos (SALLES, 1985), e também aqueles que acabaram se fixando na cidade, inclusive o próprio Ettore Bosio, será demonstrada mais adiante para corroborar este mercado lírico-musical, o que vem sendo atestado tanto por Walton (2012) em escala mundial quanto por Volpe (1994) em escala nacional. A música lírica também estava presente no meio jornalístico e no meio artístico-musical belenense durante sua *belle époque* proporcionada, então, pela exportação da borracha. Com isso, praticamente todos os periódicos da época na cidade evidenciam isso.

Em 1888, por exemplo, o periódico Diário de Notícias (1888, p. 2) publicou uma crônica musical sobre uma apresentação da ópera *Othello* de Verdi no Teatro alla Scala em Milão, acerca da repercussão da obra a partir da reação do público. As “notas artísticas”, “crônicas teatrais” e “crônicas musicais” estavam presentes todos os dias nos jornais belenenses. Alguns periódicos as mantinham sempre em páginas específicas, geralmente as segundas páginas ou terceiras, mas quando eram grandes novidades no Teatro, as primeiras páginas eram as escolhidas. Em 1890, O Democrata (1890, p. 2) relatou a viagem de uma companhia lírica italiana formada para viajar pelos Estados Unidos durante o inverno de 1889-1890, desembarcando em Nova York:

(...) além dos artistas contratados para essa estação teatral, estão os célebres cantores Adelina Patti e Tamagno. Esses empresários devem fazer a inauguração do <Auditorium> de Chicago, que pode, segundo dizem alguns jornais, comportar pouco mais ou menos oito mil espectadores. De Chicago a *troupe* irá representar no México, S. Francisco, S. Luiz e Boston, voltando depois a Nova York.

Além das notícias de companhias líricas italianas que viajavam o mundo e das repercussões do público estrangeiro em relação às óperas representadas em seus famosos palcos, muitos jornais mencionavam as festas artísticas europeias. O Correio Paraense (1892, p. 3) publicou uma carta transcrita de Verdi a Rossini em 1892 durante uma comemoração em Milão:

Como lembranças da grande festa artística, realizada ultimamente na Scala de Milão, em homenagem a Rossini, a comissão enviou a Verdi uma medalha de ouro. O grande maestro respondeu com a seguinte carta:
<S. Agata 6 de Maio de 1892.
<Senhores: - Agradeço à honrada comissão das comemorações rossinianas a

⁴Estilos de composição com características humorísticas ou fantásticas.

medalha que me enviaram.

<Essa me lembrará, durante o pouco que me resta a viver, um acontecimento, no qual eu também, ainda que modestamente rendi devida homenagem ao maior compositor italiano de nosso século.

<Com a mais profunda estima tenho a honra de assinar-me. - Vosso reconhecido *Verdi*>.

Muitas vezes, as notas artísticas, representadas geralmente pelas novidades musicais, traziam muitas notícias de diversas partes do mundo num único número de jornal. A seção *Notas artísticas* do jornal Folha do Norte (1896, p. 2) mostra um exemplo: o tenor Masini cantando em Moscou; a nova ópera de Puccini, *Bohemia*, fazendo sucesso na Europa; o cantor Tamagno se apresentando em Buenos Aires; a companhia lírica italiana Antonietti organizando um concerto a bordo de um vapor que saiu de Valparaíso, no Chile, à Itália; a cantora Duse, “rival” de Sarah Bernhardt, sendo contratada para três récitas no teatro que esta mais se apresentava; Mascagni regendo sua ópera *Cavalleria Rusticana* em Florença e recebendo inúmeras ovações; num dos jornais musicais de Milão, foi noticiado que o baixo Nicoletto foi contratado pela terceira vez para os teatros de Manaus e de Belém. É perceptível o tamanho do mundo lírico e operístico representado pelos periódicos paraenses em diferentes anos da *belle époque*. E, exatamente como Walton (2012) demonstrara, podemos dizer que Belém estava na rota globalizada da ópera e da música lírica por fornecer uma rede de comunicações ampla e aproveitar de uma liberalização do comércio, com alto fluxo econômico que, naquele período, incitava a vinda de muitas companhias líricas para se apresentarem na cidade.

Antes do Teatro da Paz, inaugurado em 1878, palco onde uma grande quantidade de companhias líricas italianas se apresentava, havia outros pequenos teatros na cidade para prover divertimento e lazer do público belenense no século XIX. Um deles, de maior reconhecimento, foi o Teatro Providência, a partir de 1835 (PÁSCOA, 2009, p. 19), sobre o qual o próprio Domingos Antônio Raiol comenta neste trecho utilizado por Márcio Páscoa:

Falei em teatro. O único que aqui existia era o antigo Providência, ao largo das Mercês, construído de madeira, acanhado, mal pintado, não me recordo se tinha iluminação de azeite de terra ou andiroba. Por aí podemos calcular das companhias que ali trabalhavam. A primeira que tenho lembrança foi uma chamada lírica, (...). O Pará inteiro concorria, naquela época, ao teatro, sendo para notar que a troupe, com quatro figuras, levava à cena o Barbeiro de Sevilha, o Elixir do Amor e outras peças, cujas audições muito me deliciava e aos avós de quem me ler. (PÁSCOA, 2009, p. 19-20)

Nesta companhia lírica citada por Raiol, de apenas quatro membros, dois deles, os italianos Carlo Ricci e Luigi Guizzoni, viajaram com outras companhias para o Rio de Janeiro e depois para Buenos Aires, após a temporada em Belém, em meados do século XIX (PÁSCOA, 2009, p. 20-21). É exatamente pela alta procura ao lazer músico-teatral, que a ideia para um teatro maior e suntuoso tornou-se cada vez mais uma realidade necessária em tempos de alto fluxo econômico.

O mercado musical internacional e o maestro Ettore Bosio

A relação das companhias artísticas atuantes no Teatro da Paz desde 1878 a 1907, feita por Márcio Páscoa (2009), é bem expressiva. Foram 43 companhias artísticas, entre, líricas, dramáticas, variedades, operetas, *zarzuelas*, e mágicas,⁵ que se apresentaram no teatro naquele período, de empresários e empresárias, brasileiros e estrangeiros. Abaixo segue uma tabela demonstrando apenas as companhias atuantes no período republicano, com o intuito de demonstrar a considerável quantidade das mesmas e de seus empresários em Belém. De todos, os empresários brasileiros que mantiveram suas companhias por contratos mais longos foram Joaquim Franco, empresário da companhia lírica que o próprio Bosio se insere, ainda na Itália, e Juca Carvalho.

Tabela 1. Relação de empresários de companhias artísticas, o ano e o gênero respectivos em que cada um atuou (1890-1907)

| Empresário | Ano | Gênero |
|-------------------------------|---|---------------------|
| José Cândido da Gama Malcher | 1890 | Lírico |
| Joaquim Franco | 1891, 1892, 1893, 1894, 1896, 1906 e 1907 | Lírico |
| Fernandez Liá | 1891 | Operetas |
| Cesare Ficarra | 1892 | Dramática/Operetas |
| Câmara Madureira/Santos Silva | 1892 | Dramática |
| Álvaro Borges | 1893 | Dramática |
| A. Costa & Cia. | 1894 | Zarzuelas |
| Germano Alves | 1894 | Dramática |
| Alzatti & Villa | 1895 | Lírica |
| Souza Bastos | 1895, 1896, 1897 | Revistas e Operetas |
| Moreira de Vasconcelos | 1895 | Revistas e Operetas |
| Mattos & Machado | 1896 | Revistas e Operetas |
| Rafaelle Tomba | 1897 | Operetas |
| Dias Braga | 1897 | Dramática |
| Silva Pinto | 1898 | Revistas e Mágicas |
| Coniglio & Valla | 1899 | Operetas |
| Umbelino Dias | 1899 | Revistas e Operetas |
| Juca Carvalho | 1900, 1901, 1902 e 1906 | Lírica |
| Juca Carvalho | 1899, 1900, 1902 e 1903 | Dramática |
| Juca Carvalho | 1902 | Variedades |

⁵ As companhias líricas e dramáticas geralmente reproduziam óperas de grande sucesso nos teatros europeus, e poucas vezes representavam óperas inéditas de maestros da própria companhia. As operetas eram um gênero de espetáculo leve combinando canções, diálogos falados e dança, derivado da ópera-bufa. As *zarzuelas* eram um estilo teatral espanhol com características operísticas líricas e satíricas, permeadas por diálogos, cujos temas eram geralmente folclóricos. As companhias mágicas reproduziam espetáculos de prestidigitação, ilusionismo e magnetismo. Todas muito comuns ao final do século XIX.

| | | |
|-------------------|------|-----------|
| Ferreira da Silva | 1901 | Dramática |
| Pacheco Netto | 1905 | Lírica |

Fonte: PÁSCOA, 2009, p. 33-36⁶

Na tabela acima, o ano de 1892, referente à companhia lírica de Joaquim Franco está em negrito, pois foi nesta companhia em que Ettore Bosio veio a Belém para estrear sua ópera *Duque de Vizeu*. As companhias dos empresários Fernandez Liá, Rafaelle Tomba, e Coniglio & Valla eram inteiramente italianas, como especificadas na relação de Páscoa (2009). Entretanto, muitos músicos italianos participavam de companhias de empresários não necessariamente italianos, como o próprio caso de Bosio, que participava das companhias do brasileiro Franco. Dessa forma, muitos elencos de maioria italiana participavam de companhias de empresários brasileiros, o que demonstra que esses brasileiros tinham destaque no mercado musical das companhias artísticas.

A exportação da música lírica, em especial da italiana, e a iminente migração dos italianos em companhias líricas desde o início do século XIX, culminando em uma ampla rede operística em diversas partes do globo, nos permite visualizar essa espécie de mapa mundial da ópera, patrocinado pelo mercado lírico-musical oitocentista. Saindo da Europa, a maior quantidade de rotas vem para a América, dos Estados Unidos até o Chile. No Brasil, as companhias chegavam ao porto carioca, santista, pernambucano, e também maranhense e paraense, como experimentou o maestro Bosio. A circulação não acontecia somente no sentido Europa – Brasil, ocorria também, em esfera nacional, exatamente como muitas notas artísticas dos jornais noticiavam, no sentido Rio de Janeiro – Recife – São Luís – Belém – Manaus, por exemplo, ou vice-versa, caracterizando, assim, esse entretenimento como um antecedente dos espetáculos de massa.

As primeiras temporadas anuais no teatro foram totalmente custeadas pelo governo imperial (PÁSCOA, 2009, p. 26). Foi a partir de 1881 que surgiu a Associação Lírica Paraense, “cuja etiqueta institucional sempre escondeu os nomes de seus participantes” (PÁSCOA, 2009, p. 27). Ela tinha o intuito de organizar as temporadas líricas do teatro, incluindo a escolha do empresário responsável pela companhia lírica que assinaria um contrato, e também com a inserção de recursos financeiros por meio de uma iniciativa privada.

Márcio Páscoa (2009), ao fazer a relação das óperas assistidas em Belém entre 1880 e 1886, e a frequência de apresentação dessas óperas em Belém em relação à cidade de Gênova na Itália durante o mesmo período, comprova um determinado gosto musical característico daquela época ainda monárquica. De acordo com Páscoa (2009), por exemplo, nesse período mencionado, o compositor mais ouvido foi Giuseppe Verdi, com oito óperas suas reproduzidas no teatro: *Ernani* (1844); *Il trovatore* (1853); *Un ballo in maschera* (1859); *Rigoletto* (1851); *La traviata* (1853); *La forza del destino* (1862); *Macbeth* (1847); e *Aida* (1871). A ópera *Il trovatore* foi a mais exibida, em seis temporadas, nesse período. Em Gênova, essa ópera foi a segunda mais representada, perdendo apenas para *O barbeiro de Sevilha* de Rossini.

O segundo compositor mais reproduzido no teatro foi Gaetano Donizetti, cujas

⁶ Tabela adaptada da “Relação das companhias artísticas atuantes no Teatro da Paz, de Belém” realizada por Márcio Páscoa (2009, p. 33-36), em que foram relacionadas apenas as companhias atuantes no período republicano, período este em que Bosio já se encontrava em Belém, a partir de 1892.

quatro óperas *Lucia di Lammermoor* (1835), *Lucrezia Borgia* (1833), *La favorita* (1840), e *Linda di Chamounix* (1842), estiveram presentes em cinco temporadas. O terceiro compositor mais apresentado no teatro foi Filippo Marchetti, cuja ópera *Ruy Blas* (1869) esteve presente em quatro temporadas. Os demais foram, respectivamente, Gioacchino Rossini autor de *Il Barbiere di Siviglia* (1816); Carlos Gomes autor de *Il Guarany* (1870) e *Salvator Rosa* (1874); Vincenzo Bellini autor de *Norma* (1831); Charles Gounod autor de *Fausto* (1859); depois Luigi Ricci autor de *Crispino e la comare* (1850); Errico Petrella autor de *Ione* (1858); e Emilio Usiglio autor de *Le educande di Sorrento* (1868).

A partir desta relação feita por Márcio Páscoa (2009), percebemos a preferência do público na década de 1880, pelas produções do *primo ottocento* e da metade do século. Já que as companhias líricas só voltavam para outra temporada a partir da boa recepção obtida, e como Páscoa (2009) relata, dentre aquelas que foram executadas apenas em uma temporada, estavam as lançadas mais recentemente, como *Aida* (1871) e *Salvator Rosa* (1874). Donizetti, por exemplo, o segundo compositor com as óperas mais exibidas nessa fase, eram todas da primeira metade do século.

As novidades operísticas durante a fase republicana do Teatro da Paz são amplas. Apesar de Donizetti, compositor característico do *primo ottocento*, ter tido seis óperas suas representadas no ano de 1892, a partir de 1893, elas ficaram cada vez mais escassas, assim como as óperas de Bellini e Rossini. O que Márcio Páscoa (2009) classifica como “Puccini e contemporâneos”, na verdade são todos músicos veristas. E podemos incluir, também, Mascagni, Leoncavallo e Giordano. Todos, com exceção de Mascagni, tendo suas óperas apresentadas a partir de 1895. Sendo que, especialmente na temporada de 1905, as 7 óperas desses quatro compositores, foram executadas no teatro (PÁSCOA, 2009, p. 60).

Nesta fase também houve a participação de dois músicos brasileiros, além de Carlos Gomes com suas óperas *Il Guarany* (1870) e *Fosca* (1873), o paraense Gama Malcher com duas óperas representadas: *Bug-Jargal* (1890) e *Iara* (1895), e o paulista Assis Pacheco Netto com sua ópera *Moema* (1895). Esse último também foi o responsável pelo libreto em português da ópera de Bosio, *Duque de Vizeu*, a única ópera em língua portuguesa exibida no Teatro da Paz nesse período relacionado por Páscoa (2009), de 1878 a 1907, especificamente. Óperas em língua italiana eram maioria, seguidas de longe por óperas em língua francesa. Com a ópera cantada em português, *Duque de Vizeu*, podemos afirmar, definitivamente, que a fase republicana do teatro municipal foi de muitas novidades operísticas, e assim, de novos sentidos dados à música lírica do entresséculos republicano.

A ideia de civilidade mediante a música, também vai continuar na fase republicana, mas com outro enfoque, enfatizando mais as novidades europeias e um pouco mais as obras nacionais. Fato que é comprovado por meio da primeira temporada lírica dessa fase após a reforma, em 1890, que é comandada por Gama Malcher, mesmo ano em que estreia sua própria ópera. Isto não significa, porém, que certas novidades operísticas representadas no teatro, não causassem certo desconforto ao público, em relação à significativa discrepância com as óperas mais tradicionais. Apesar da ânsia pela modernidade, casos específicos com relação às óperas de Bosio, de Malcher e de Mascagni, por exemplo, e certas obras modernas dentro daquele contexto histórico, tiveram dificuldades em conquistar o imediato interesse do público e dos críticos.

Assim, o projeto do governo republicano era enfático na relação de educar o gosto para reconhecer o valor daquelas obras, pois a carga cultural e o hábito de apreciação determinariam o que seria eleito para apreciar (ALVES, 2013). Desse modo, o gosto seria evidentemente construído principalmente a partir do público e da crítica jornalística, pelo fato de que, não necessariamente estariam com rigorosidade atendendo somente ao interesse governista, mas sim a um interesse puramente artístico, já que, por exemplo, a “simples presença de uma personalidade lírica podia garantir o sucesso da temporada” (PÁSCOA, 2009, p. 78) e “apegos a um artista eram frequentemente manifestados em grande euforia” (PÁSCOA, 2009, p. 79). A presença de Belém na rota global da ópera ocidental não poderia estar mais evidente diante de todos esses aspectos.

Ettore Bosio (1934) narra aspectos da composição de uma ópera em português em seu livro sob o título de *A odisseia de um operista*, dividida em três partes, que, nesse artigo será transcrita para a língua portuguesa atual. O jovem maestro italiano, poucas vezes chamado pelo nome aportuguesado de Heitor Bosio, entrou na companhia lírica italiana do empresário Joaquim Franco, amazonense, que excursionaria pelo norte do Brasil a partir do fim de 1891 (BOSIO, 1934, p. 25):

Por contrato, lavrado em Milão no ano de 1891, com o talentoso empresário Joaquim Franco, dei início à composição musical de uma ópera escrita sobre o libreto em língua portuguesa e intitulado “O Duque de Vizeu”, a qual foi representada, pela primeira vez, no ano de 1892, no Teatro da Paz.

Joaquim Franco era maestro e empresário de companhias líricas reconhecido principalmente nos palcos de teatros das três cidades principais ao norte do Brasil: Belém, Manaus e São Luís. De acordo com Márcio Páscoa (2009, p. 30), o domínio de Franco “atingia as grandes praças do Norte e de maneira integral”, e um exemplo disso, é que após sua companhia ter sido contratada pela Associação Lírica Amazonense, Franco trouxe os remanescentes da companhia para apresentarem-se em Belém; em 1892, levou a Belém um elenco ainda maior que proveio também da estação feita em São Luís (PÁSCOA, 2009).

Ettore Bosio seria um desses compositores responsáveis pelo “aparecimento de novidades” juntamente com o próprio Gama Malcher na fase republicana do Teatro da Paz. Entretanto, antes de desembarcar em solo brasileiro novamente, Bosio (1934, p. 25-26) traçaria uma jornada pela Europa compondo sua música entre cidades europeias e terminando em Belém, como demonstra em seu livro *Humorismo de artista*:

Escrevi o primeiro ato na encantadora cidade de Veneza, ao lado de minha noiva, (...). Comecei o segundo ato em Milão, em casa do maestro Meneleu Campos, então estudante do Conservatório de Música daquela cidade, (...). O remanescente deste mesmo ato compus em um café, em Londres, e, afinal, conclui-o na cidade de S. Luís, no Estado do Maranhão, em casa do dr. Claudio Serra: aí mesmo comecei o terceiro ato, terminando a composição da dita ópera aqui, em Belém, na travessa 1 de Março (zona suspeita), na residência de um empresário espanhol.

Passou um mês em Veneza com a noiva chamada Antonietta, mas que nunca chegou a trazer ao Brasil. Provavelmente, não houve casamento, já que Bosio não voltou

mais à Europa. Encontrou-se com o ainda estudante Meneleu Campos em Milão, futuro diretor do Conservatório Carlos Gomes, de 1900 a 1906, em Belém. Passou, então, brevemente por Londres, para chegar até Lisboa, de onde saía o navio com a companhia lírica para o Brasil. Chegando, finalmente, no porto de São Luís, capital maranhense, em 4 de dezembro de 1891 (PACOTILHA, 1891, p. 3), cujo relato da chegada pelo maestro segue transcrito abaixo (BOSIO, 1934, p. 31):

Nesta ocasião passava eu com a minha maleta, magro, macilento, quase cadavérico, despertando a atenção da peruada.

- Coitado! Mas que magreza esta. Tão novo!

- Olhem! Este, a amarelinha o come em dois tempos - seguindo-se uma gargalhada dos presentes. Parei, e, com o meu sorriso habitual, disse:

- MUITÍSSIMO obrigado. Mas tenho fé que desta vez “ela” não me comerá.

- O homem pisou em terra brasileira e já fala português. Admirável!

Mal sabiam eles que já tinha papado no Rio, no ano de 1889, uma bruta e suculenta “feijoada à carioca”, com cabeça de ministro!

Enquanto estava em São Luís, preparando-se para vir a Belém, os jornais belenenses desde as vésperas do Natal de 1891 anunciavam os concertos e a chegada próxima da companhia lírica italiana dirigida pelo empresário Franco. O repertório era extenso, afinal, duraria todo o primeiro semestre do ano de 1892 no teatro, como é demonstrado no anúncio da companhia lírica no periódico Diário de Notícias (1891, p. 3). Segundo o anúncio, as obras eram: “Poliuto, Trovatore, Lucrezia Borgia, Forza del destino, (...) Rigoletto, Sonnambula, (...) Cavallaria Rusticana, Saffo, Duque de Vizeu (do maestro Ettore Bosio), Mahometto II (do maestro Carnetti)”. Percebemos que dessas obras, apenas duas são de autoria de maestros da companhia; e a representação da ópera de Mascagni *Cavallaria Rusticana* seria feita no teatro, no mesmo ano de estreia da obra na Itália. Portanto, a realização das óperas de Bosio e de Mascagni seriam as grandes novidades daquele ano para o teatro paraense.

A informação dada pelo anúncio: “Os lucros líquidos das 24 récitas do contrato pertencem ao Liceu Benjamin Constant” (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1891, p. 3), destaca a importância do colégio, cujo tutor musical era Gama Malcher, e sua ligação às companhias líricas subsidiadas pelo governo estadual. Esse fato comprova o valor da educação para o governo de Sodré. Especialmente da arte musical que, para ele, era um dos caminhos para a verdadeira civilidade (MELLO, 2007). Educar por meio da música era pontual e a possibilidade de obter lucros através do teatro tornava, de certa forma, proposital a educação musical na perspectiva do governo. Não obtemos fontes que assegurem que, somente o Liceu Benjamin Constant estava sendo beneficiado, pois Vicente Salles destaca outros colégios que mantinham professores de música conhecidos pela cidade, muitos desses fariam parte do corpo docente do então futuro Conservatório de Música, cujo prédio foi vizinho do próprio Liceu Benjamin Constant: “Por essa época, vários outros estabelecimentos de ensino propiciavam aulas de música. O Colégio Minerva (...), o Instituto Gentil Bittencourt (...), o Colégio Santa Maria de Belém (...) estando as aulas a cargo dos professores Luigi Sarti (violino) e Pereira de Sousa (piano e canto)” (SALLES, 1995, p. 13).

À medida que a data programada para a estreia se aproximava, mais notícias surgiam nos jornais. O Diário de Notícias (1892) fez uma série dividida em três partes da biografia de Bosio. Na primeira parte (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1892, p. 2), o cronista,

não identificado, relatou os estudos em Bolonha, as primeiras composições na Itália e a chegada ao Brasil nos anos finais do regime imperial. Na segunda parte (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1892, p. 2), o cronista revela a atividade jornalística de Bosio em São Paulo, escrevendo que, “já então havendo estudado a língua do país, Bosio podia escrever, como escreve, corretamente o português. Convidaram-no para ser cronista musical da Gazeta do Povo. Aceitou, por instância de amigos, e os seus primeiros artigos foram subscritos com o pseudônimo de Fischio”. A crônica continua, revelando a surpreendente modéstia do maestro, essa que impede o público de enxergar que “aquele violoncelista que todos vêem modestamente tocando na orquestra do teatro da Paz é o ilustre maestro Ettore Bosio”. Na terceira parte (DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 1892, p. 3), o cronista narra o papel de Pacheco Netto ao escrever o libreto para a ópera e copia a carta escrita pelo poeta paulista para o amigo Alfredo Prates, publicada em periódico paulista.

A presença italiana em Belém

Vittorio Cappelli (2010), historiador italiano da Universidade da Calábria, publicou um artigo acerca da presença italiana na Amazônia e no nordeste brasileiro durante os séculos XIX e XX. E, com o texto, o autor pesquisa não somente a rota de imigração italiana para cidades que ele denomina “periféricas” do país. Marília Emmi (2008), socióloga que publicou sua tese de doutorado sobre a imigração e o pioneirismo italiano na sociedade e economia paraense, também se utiliza desse tipo de temática. Ambos os trabalhos, entre outros mais recentes igualmente, revelam muitos fatos quanto à comunidade imigrante e a grande significação dela para a sociedade belenense da época colonial até atualmente. Segundo Cappelli (2010, p. 124), a influência de alguns italianos era grandiosa:

A fianco a queste catene migratorie si registrava anche un'importante presenza italiana nelle arti visive, nella musica, nell'architettura e nell'urbanistica, che si inseriva nei segmenti medio-alti della società locale, stabilendo fruttuosi rapporti col potere politico. Costruttori e architetti adoperavano spesso la massoneria come strumento d'integrazione e talora la stampa e le legazioni diplomatiche, per dare più forza alla loro attività costruttiva, che - tra eclettismo e art nouveau - avrebbe finito col soddisfare nell'oligarchia locale l'esasperato desiderio di imitare e importare anche in Amazônia la mitica belle époque parigina.⁷

De acordo com o autor, a presença italiana no meio artístico e urbanístico de Belém era importante, pois também eram estabelecidas relações com a política, inclusive por meio da maçonaria. As ligações maçônicas entre Bosio e outros músicos e também entre as figuras políticas e a elite da cidade era evidente, e igualmente, o quanto ser maçom significava acreditar no progresso, e na maioria dos casos, acreditar no republicanismo (PARACAMPO, 2018). Em seu artigo, Cappelli (2010) dá especial

⁷ Tradução livre: “Junto com estas correntes migratórias se registrava também uma importante presença italiana nas artes visuais, na música, na arquitetura e na urbanização, que se inseria na parcela média-alta da sociedade local, estabelecendo frutíferas relações com o poder político. Engenheiros e arquitetos usavam constantemente a maçonaria como instrumento de integração e às vezes de status e legação diplomática, para dar mais força à sua atividade construtora, a qual - entre eclettismo e art nouveau - a oligarquia local acabaria por encontrar o desejo de imitar e importar na Amazônia a mitica belle époque parisiense”.

atenção aos italianos arquitetos, engenheiros e artistas, o que faz sua pesquisa ter uma maior amplitude para além dos dados demográficos da imigração em si.

Segundo Cappelli (2010, p. 123), “architetti e artisti italiani finiscono dunque col recitare un ruolo di primo piano in uno straordinario laboratorio periferico della modernità”,⁸ ou seja, os artistas também são considerados por Cappelli como atores importantes para o “laboratório da modernidade” nas capitais amazônicas brasileiras. Apesar de Cappelli ser o escritor do prefácio italiano do livro de Emmi (2008), infelizmente, os artistas e músicos são ofuscados do trabalho dessa autora pela temática econômica da imigração italiana, que era sua principal proposta. Não significa que a obra não tenha sua relevância para a temática imigratória, inclusive com relação às questões da identidade daqueles indivíduos.

Cappelli (2010, p. 133) escreve que não deve ser esquecida a presença musical italiana, que fora de grande relevo durante a bela época amazônica, “che non si riduce alla, pur importante, circolazione delle compagnie liriche italiane chiamate ad esibirsi al Teatro da Paz di Belém e al Teatro Amazonas di Manaus”,⁹ isto é, para além das companhias líricas, houve diversos músicos que fixaram residência nessas duas cidades; alguns para o resto de suas vidas, outros por alguns anos. Nesse caso, o autor (2010, p. 134) cita o maestro Enrico Bernardi (1838-1900) em Belém, que foi diretor do Instituto Carlos Gomes após a morte do mesmo e foi substituído por José Cândido da Gama Malcher, como dito anteriormente, e Tito Schipa e Beniamino Gigli em Manaus. O autor (2010, p. 134) também reserva sua escrita para mencionar Ettore Bosio, que segundo ele, “a Belém - ed è forse solo l’esempio più macroscopico - vive per quasi mezzo secolo il maestro-compositore Ettore Bosio (Vicenza, 1862 - Belém, 1936)”.¹⁰

Cappelli (2010) ainda escreve alguns fatos a respeito do maestro, como a sua formação pelo Liceu Musical de Bolonha, a sua ópera mais conhecida, *Duque de Vizeu*, que fez estrear no Teatro da Paz, e, dá um breve exemplo sobre a variada produção musical de Bosio, citando, inclusive, seu *Samba do Costa*. Finalmente, Cappelli (2010, p. 134) afirma que o maestro “viene considerato ormai un’autorità culturale indiscussa e in qualche modo è anche un vanto della comunità italiana di Belém”.¹¹ Apesar de breve, Vittorio Cappelli reservou parte de sua pesquisa para destacar abertamente, dentro da temática da imigração italiana, aqueles dedicados às artes musicais e visuais. Esses músicos italianos tiveram breve destaque na micro-edição de Vicente Salles (1995) sobre a história da primeira fase do Instituto Carlos Gomes (1895-1908). Salles (1995, p. 50) chama a atenção para a quantidade de músicos italianos fazendo parte da orquestra do Conservatório de Música de Belém, a partir da análise da fotografia da mesma e da relação de nomes.¹²

⁸ Tradução livre: “arquitetos e artistas italianos acabaram, portanto, por pleitear um papel de primeiro plano em um extraordinário laboratório periférico da modernidade”.

⁹ Tradução livre: “que não se reduz à, mesmo que importante, circulação das companhias líricas italianas chamadas a exhibir-se no Teatro da Paz de Belém e no Teatro Amazonas de Manaus”.

¹⁰ Tradução livre: “Em Belém - e é talvez o exemplo mais visível - vive por quase meio século o maestro compositor Ettore Bosio”.

¹¹ Tradução livre: “foi considerado uma indiscutível autoridade cultural e, de qualquer modo, também foi uma fonte de orgulho da comunidade italiana de Belém”.

¹² Destacamos apenas os músicos italianos da lista fornecida por Salles (1995): Luigi Sarti, Alfredo Tinelli, Giuseppe Capelletti, Carlo Refolli, Volpini, Rigamonti, Antonio Rubbiani, Luigi Tabarolli, Enrico Rossetti, Eugenio Sacco, Luigi Accetti, Gambernini, Nini Astorre, Ugo Pagani, e G. Bernardi. São 15 músicos italianos que faziam parte da orquestra somente no ano de 1895. Neste ano inicial, Bosio ainda não fazia parte

Nessa altura, o Instituto Carlos Gomes oferecia à cidade uma orquestra de concertos completa. Notar o grande número de músicos italianos ativos em Belém, remanescentes de antigas orquestras de companhias líricas. Meneleu Campos ausentou-se em 1903 para uma série de compromissos na Itália, assumindo a direção da orquestra o maestro Ettore Bosio que apresentou, no Teatro da Paz, uma série de concertos vocal-sinfônicos.

Havia pelo menos dois professores italianos de música empregados em colégios da cidade: Luigi Sarti, conhecido amigo de Bosio, que dava aulas no Colégio Santa Maria de Belém, e Ana de Jesus Bosio,¹³ que apesar do nome não era parente do nosso maestro, dando aulas no Instituto Gentil Bittencourt (SALLES, 1995, p. 13). Já no corpo docente do Instituto Carlos Gomes, achavam-se sempre dois professores italianos durante os 12 anos de funcionamento da primeira fase. No primeiro corpo de professores, na inauguração em 1895, encontrava-se Luigi Sarti na cadeira de violino e Giuseppe Cerone no ensino de fagote (SALLES, 1995, p. 12). Nos anos posteriores, Luigi Sarti continuaria no ensino de violino e Ettore Bosio se juntaria a ele na cadeira de violoncelo, como já foi dito anteriormente.

A partir da década de 1880, o fluxo de italianos, especialmente os artistas, já se tornava intenso. O Teatro da Paz já estava inaugurado e decorria grande visitação de companhias líricas por semestre. É nesse contexto de década final do regime monárquico que aparecem no Pará Enrico Bernardi e Luigi Sarti, dois dos principais músicos italianos que viveram em Belém na transição do século XIX para o XX. É na temporada lírica de 1882 que Bernardi chega à capital paraense como diretor de orquestra de uma grande companhia lírica que, segundo Salles (1980, p. 332), era composta por 24 coristas e 26 professores italianos de orquestra. Sendo essa uma das mais completas que chegara ao Pará (SALLES, 1980, p. 333), nela também vieram para a cidade Marco Sarti e Luigi Sarti, dois irmãos na mesma companhia lírica de Bernardi.

O período de intensa imigração italiana para Belém fora da década de 1880 até os anos iniciais do século XX, fato que representa a grande quantidade de artistas italianos na capital paraense nas duas décadas finais dos oitocentos. Decerto, o intercâmbio era considerável, especialmente no meio artístico-musical, como demonstra Silvio Rodrigues em sua tese *Todos os caminhos partem de Roma* (2015). Segundo o historiador, a relação entre a elite paraense e a Itália foi de um alcance histórico notável nas décadas finais do século XIX (RODRIGUES, 2015, p. 29). Foi tão notável que pôde modificar a ideia do “afrancesamento” cultural em Belém. Desse modo, o pensamento de Aldrin Figueiredo (2011) no tocante à questão da primeira grande marca cultural na arte amazônica a partir da Itália pode também ser corroborado na música, ao considerarmos a intensidade de músicos italianos chegando e partindo em Belém por meio das companhias líricas e do fato de muitos paraenses estudarem na Itália para obter a formação musical e depois voltarem para Belém já com reconhecidos louros (PARACAMPO, 2018). Nesse sentido, acerca de uma temática artística, Rodrigues (2015, p. 29) afirma que “não há motivo para se continuar atribuindo ao ‘afrancesamento’ cultural do Pará mais peso do que realmente teve”, e completa: “A arte italiana foi fundamental para a renovação do ambiente artístico paraense da segunda metade do século XIX”.

Rodrigues (2015, p. 355) demonstra o quanto as artes italianas, visuais e

do corpo docente do Instituto e nem da orquestra.

¹³ Esta italiana era freira e era formada no Real Conservatório de Cagliari.

musicais, estavam interligadas no final dos oitocentos, dando o exemplo das pinturas feitas pelo italiano De Angelis na Catedral de Belém por meio da representação de Santa Cecília, padroeira dos músicos na cultura cristã, por trás do grande órgão. Seria, de fato, um equívoco pensar que a imigração italiana “dedicou pouco interesse aos estados do Norte, reduzindo-se a número muito limitado de indivíduos” (CENNI, 2003, p. 195), pois já existem trabalhos suficientes para demonstrar o quanto a comunidade italiana e os paraenses se relacionavam de forma constante durante o entresséculos. Ainda que fosse a denominada “imigração espontânea”, composta por comerciantes, artesãos e artistas, e não de indivíduos agricultores, ela não pode ser ignorada. Ao invés disso, necessita ser mais explorada pelos pesquisadores.

Os artistas italianos estavam muito bem inseridos na cultura musical e músico-teatral belenense. Eram tantos, que o próprio Vicente Salles (1980) reproduziu uma charge de autor anônimo em seu livro retirada da revista *A Semana Ilustrada* de 1888; a imagem era um músico carregando um estojo de violino e uma sombrinha com um aspecto viajante. A legenda dada pela revista era: “Mercado de trabalho florescente para os músicos”, ao que Salles (1980, p. 361) complementa: “Em 1888 havia muitos estrangeiros nas orquestras do Pará, principalmente italianos”. O próprio autor deu a informação de que uma orquestra quase completa acompanhando uma companhia lírica naquela época tinha em torno de 50 músicos italianos, entre coristas e instrumentistas, excluindo os cantores, entre homens e mulheres, e maestros da própria companhia, que deviam ser em torno de 15. O fluxo não parava, mesmo com o fechamento do Teatro da Paz para reformas no início do regime republicano, as companhias continuavam a aparecer por trás de conhecidos empresários brasileiros. Esse constante fluxo fez com que muitos italianos acabassem por fixar moradia na cidade avistando boas possibilidades de entrada no mercado musical. Por alguns anos ou para sempre, o fato é que influenciavam o meio artístico e também deixavam-se influenciar. Ettore Bosio foi apenas um exemplo, como vimos, dos italianos inseridos nesta cultura artístico-musical ocorrida em Belém nos finais do século XIX e início do XX.

Considerações finais

Os paraenses do início do século XX, principalmente aqueles que transitavam no meio artístico-musical, tinham plena consciência de que estavam à frente daqueles artistas vindos antes deles. Isto é, com base no pensamento de progresso que incitava a ideia de *modernidade*, eles tinham noção de que eram “modernos” (FIGUEIREDO, 2001). É interessante a utilização dos termos “velhas formas”, “óperas do velho cunho italiano”, “convencionalismo ilógico da forma”, “conservou a forma”, “influência da escola velha francesa” em muitas crônicas musicais de Ettore Bosio (PARACAMPO, 2018, p. 51). Eles nos mostram que Bosio sabia diferenciar o seu momento presente no fim do século XIX com os momentos anteriores. O olhar folclorista de Bosio permitiu que ele compusesse *Nazareida* fundamentada na percepção de que tinha sobre o povo em peregrinação no Círio de Nazaré no início do século XX; assim como visitou terreiros de negros para poder compor *A Taboca do Ceguinho*, em 1901 (PARACAMPO, 2018, p. 160).

A partir da análise e do pensamento sobre o tema da *modernidade* que as argumentações acerca das interpretações de Bosio foram pensadas. Isto é, pensar as produções musicais de Bosio do jeito como ele preferiu compreendê-las. Além disso,

vivendo todas as mudanças históricas, sociais e culturais que aquele período podia proporcionar, Bosio demonstrou através de seu olhar folclorista, sua própria significação sobre o elemento popular. E isso corrobora a afirmação feita no início desse artigo, de que Bosio esteve diretamente ligado à busca pela nacionalização das artes dentro do contexto brasileiro como descrita por Mário de Andrade (1972).

O maestro foi por muito tempo professor de música em ambientes particulares, escolas públicas e no próprio Conservatório de Belém. Atuou também como diretor do Instituto Carlos Gomes na época de sua reinauguração, em julho de 1929 até o ano de sua morte em 1936 em Belém. Deixou família e um legado para a música na capital paraense. Ao fim de sua vida, Bosio tentou recolher a memória dos tempos que vivera sua mocidade, como o livro utilizado nesse estudo *Humorismo de artista* (1934), publicado dois anos antes de falecer, que reuniu também algumas crônicas escritas em colunas suas por periódicos paraenses.

A trajetória de Ettore Bosio, brevemente descrita aqui, nos revela a situação profissional de muitos músicos (formados e não formados) em Belém desde o fim do oitocentos até as primeiras décadas do século XX. O mercado musical belenense foi constantemente alterado em função dos contextos histórico-econômicos vividos naquele período, como o advento do cinema em detrimento da ópera nos novecentos; por meio de Bosio podemos vislumbrar o amplo mercado das companhias líricas italianas em Belém e no mundo, bem como as diversas andanças a trabalho dos músicos pelos centros urbanos conhecidos e desconhecidos (muitos no interior da Amazônia e do Nordeste). Da mesma forma, a rota global da música europeia também passou por Belém na época e, a partir dela, inúmeras relações sociais e conflitos intelectuais surgiram para diversificar o meio artístico-musical amazônico.

Referências

ALVES, Moema de Bacelar. *Do Lyceu ao Foyer: exposições de arte e gosto no Pará da virada do século XIX para o século XX*. 2013. 190 f. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de História, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. Obras Completas de Mário de Andrade – VII. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1939.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3 ed. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1972.

_____. Evolução social da música brasileira. In: ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1965, p. 15-40.

BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Miriam. *Benjamin e a obra de arte – técnica, imagem, percepção*. Coleção Arte Físil. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

BOSIO, Ettore. *Humorismo de artista*. Belém: Tipografia da Livraria Gillet, 1934.

CAPPELLI, Vittorio. La presenza italiana in Amazzonia e nel nordest del Brasile tra Otto e Novecento. *Maracanan*, Rio de Janeiro, n. 6, p. 123-146, 2010.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil – “Andiamo in ‘Merica”*. 3 ed. São Paulo: Editora da

Universidade de São Paulo, 2003.

CORREIO PARAENSE. Pará, s/n, 04 set. 1892.

COSTA, Antônio Maurício Dias. A questão do popular na música da Amazônia paraense da primeira metade do século XX. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 63, p. 86-102, abr. 2016.

CUNHA, Newton. Os fundamentos filosóficos e científicos do naturalismo. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 39-48. (Coleção Stylus).

DEMOCRATA, O. Pará, s/n, 16 jan. 1890.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Pará, s/n, 21 jun. 1888.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Pará, n. 275, 23 dez. 1891.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Pará, n. 63, 19 mar. 1892.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Pará, n. 64, 20 mar. 1892.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. Pará, n. 65, 22 mar. 1892.

EMMI, Marília Ferreira. *Italianos na Amazônia (1870-1950)*. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2008.

FABRIS, Mariarosaria. Verga e o Verismo italiano. In: GUINSBURG, Jacó; FARIA, João Roberto (Orgs). *O Naturalismo*. São Paulo: Perspectiva, 2017, pp. 183-214. (Coleção Stylus).

FIGUEIREDO, Aldrin. *Eternos modernos: uma história social da arte e da literatura na Amazônia, 1908-1929*. 2001. 315 f. Tese (Doutorado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2001.

_____. *Janelas do passado, espelhos do presente: Belém, arte, imagem e história*. Belém: Museu de Arte de Belém, 2011.

FOLHA DO NORTE. Pará, s/n, 09 ago. 1896.

FREIRE, Vanda L. Bellard. A história da música em questão: uma reflexão metodológica. *Revista Música*, São Paulo, vol. 5, n. 2, p. 152-170, 1994.

_____. Óperas em português: ideologias e contradições em cena. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Vol. I. Rio de Janeiro: 2012, pp. 303-316.

LE GOFF, Jacques. *São Luís – biografia*. 5 ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2014.

MELLO, Maria Tereza Chaves de. *A república consentida: cultura democrática e científica do final do Império*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

PACOTILHA. Maranhão, n. 323, 04 dez. 1891.

PARACAMPO, Amanda Brito. *As trilhas amazônicas de Ettore Bosio: trajetória, música e presença no meio artístico-musical de Belém (1892-1936)*. 2018. 217 f. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2018.

PÁSCOA, Márcio. *Ópera em Belém*. Manaus: Editora Valer, 2009.

RODRIGUES, Silvio Ferreira. *Todos os caminhos partem de Roma: arte italiana e romanização entre o Império e a República em Belém do Pará (1867-1892)*. 2015. 425 f. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

SALLES, Vicente. *A música e o tempo no Grão-Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980. (Coleção Cultura Paraense).

_____. *Sociedades de euterpe: as bandas de música no Grão-Pará*. Brasília: Edição do autor, 1985.

_____. *Memória histórica do Instituto Carlos Gomes*. Brasília: Micro-edição do autor, 1995.

_____. *Música e músicos do Pará*. 2 ed. Brasília: Micro-edição do autor, 2007.

VOLPE, Maria Alice. Período romântico brasileiro: alguns aspectos da produção camerística. *Revista Música*, São Paulo, vol. 5, n. 2, p. 133-151, 1994.

WALTON, Benjamin. Fantasias operísticas italianas na América Latina. In: VOLPE, Maria Alice (Org.). *Atualidade da ópera*. Série Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ. Vol. I. Rio de Janeiro: 2012, p. 31-40.