DOI 10.20504/opus2016b2207

O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo

Juliana Marília Coli (UNIP-SP / Musimid)

Resumo: Neste artigo, buscamos caracterizar o contexto histórico das relações produtivas da atividade musical do teatro lírico, dos artistas e empresários que atuaram na história do Theatro Municipal de São Paulo, nas primeiras décadas do século XX. Através da apreensão da dimensão concreta das relações entre música e sociedade buscamos evidenciar uma leitura histórico-musicológica das bases materiais do fenômeno da produção e difusão do teatro lírico brasileiro, consolidado no Brasil pelo monopólio de agentes de companhias de ópera italianas. Dentre os agentes teatrais que atuaram no Brasil ressaltamos a figura de Walter Mocchi, que atuou no período áureo do teatro lírico de São Paulo e Rio de Janeiro por quinze anos consecutivos. Através de uma visão empresarial que compreendeu a gestão dos principais teatros italianos e latino-americanos, Mocchi inaugurou um novo modelo de gestão teatral que, além de intensificar o monopólio italiano do mercado da ópera no Brasil, não passou despercebido à crítica local de sua época, porquanto tenha representado um fator limitante para o florescimento de compositores, de artistas e de um projeto de ópera nacional.

Palavras-chave: Ópera lírica no Brasil. Gestão teatral em São Paulo. Indústria da ópera lírica.

The Business of Art: Italian Influences in the Management and Organization of the Lyrical Opera in São Paulo

Abstract: In this article, we endeavored to characterize the historical context of the music management roles of the lyric theater: the artists and entrepreneurs who played a role in the history of the Municipal Theater of São Paulo during the first decades of the twentieth century. It is through the understanding of the concrete relationships between music and society we seek to bring to light a musicological/historical reading of the material bases of the phenomenon of the production and diffusion of the Brazilian lyric theater, consolidated in Brazil by the monopoly of agents of Italian opera companies. Among the theatrical agents who worked in Brazil, we highlight the figure of Walter Mocchi who worked for fifteen consecutive years during the golden age of the lyric theater of São Paulo and Rio de Janeiro. Through a managerial vision comprehending the main Italian and Latin American theaters, Mocchi inaugurated a new theater management model that, in addition to intensifying the Italian monopoly of the opera market in Brazil, did not go unnoticed by local contemporary critics since it represented a limiting factor to the flourishing of composers, artists and of a national opera project.

Keywords: Lyrical opera in Brazil; theater management in São Paulo; the lyrical opera industry.

COLI, Juliana Marília. O negócio da arte: as influências da gestão e organização italiana na ópera lírica em São Paulo. *Opus*, v. 22, n. 2, p. 173-192, dez. 2016.

O presente artigo resulta em uma versão ampliada de apresentação e publicação nos anais do XXI Congresso da ANPPOM, Uberlândia, 2011.

Submetido em 26/07/2016, aprovado em 26/08/2016.

Neste artigo apresentamos uma análise qualitativa, com base em dados documentais de fontes primárias (cartas, contratos e notícias de época), biográficas e jornalísticas, compilados junto aos arquivos do Fondo della Società Teatrale Internazionale (1908-1913) em Roma, referentes ao modelo de gestão teatral italiana do empresário de ópera Walter Mocchi no Brasil. A atuação de Mocchi no mercado operístico brasileiro, que representou a intensificação do controle do mercado por parte das companhias italianas, não resultou indiferente à crítica musical nacional, que viu neste modelo um fator limitador para o fortalecimento de uma ópera nacional.

Origens do mecenato nas artes e na música no Brasil

O Brasil colônia importou os gostos musicais de Portugal e, já no século XVIII, possuía diversas "casas de ópera". As primeiras destinadas exclusivamente a espetáculos foram construídas em 1767 no Rio de Janeiro, e em São Paulo, em 1793 (CENNI, 2003).

Já no Brasil monárquico (1822-1889), a história das artes foi caracterizada pela importação do neoclassicismo, tal como cultivado nas academias de belas-artes europeias que se situavam historicamente entre o declínio do barroco (típico da etapa colonial e do mecenatismo da Igreja) e as primeiras manifestações locais da estética inspirada em movimentos de vanguarda europeia, já no começo do século XX (DURAND, 1989).

O sistema de mecenato europeu se faz refletir desde o Brasil colônia, quando a arte e todas as atividades musicais eram diretamente mantidas pela corte portuguesa, pela Igreja ou por grandes senhores de terra e pelos ricos urbanos.

A literatura sobre o mecenato das artes no período monárquico do Brasil sugere através da figura de dom Pedro II a imagem do imperador como um generoso e culto patrono das artes (AULER, 1956). Convém ainda salientar que a construção social desta imagem apologética não resiste a uma análise profunda e isenta de contornos ideológicos, já que a presunção deste argumento "é a circunstância de [...] um regime de monarquia centralizada, onde cabe ao rei a posição central na realização e na condução do consumo suntuário por meio do qual se exprime simbolicamente o poder da classe dominante" (DURAND, 1989: 25).

As mesadas imperiais destinadas aos artistas saíam do sistema de distribuição de dotações orçamentárias da casa imperial, dos recursos do famoso "bolsinho do imperador", um fundo do qual o imperador lançava mão para o sustento da família real e de seus palácios e para o amparo de menores "desvalidos", de estudantes e de parentes empobrecidos de titulares do Império e ainda de empregados do paço. Tal procedimento

formal estendia-se aos pretendentes dos vários campos artísticos, científicos e técnicos que lhe pediam ajuda.

Nos registros de simpatizantes da monarquia, a pessoa de dom Pedro II é realçada pela atenção dada à cultura e por sua generosidade para com os pensadores, artistas e cientistas. Porém esta imagem do monarca generoso, que se "sacrificava" para promover a cultura, desmorona quando se verifica que o número de contemplados pela pensão do imperador jamais foi surpreendente; ao contrário, os gastos com os pensionistas representavam rubrica muito pouco onerosa no conjunto dos dispêndios da casa imperial[1].

Assim, em relação aos gastos gerais com outras atividades no período monárquico, as bolsas de estudos para os artistas não representavam um apoio "pessoal" aos artistas – que compreendiam também menores pobres, viúvas, estudantes de primeiras letras, acadêmicos de direito e artistas em estágio no exterior, filhos de serviçais e próximos do monarca ou da família real –, mas significavam uma política cultural baseada na disseminação de um personalismo paternal, parte integrante dos serviços na esfera privada do monarca.

A prática musical "erudita", bem como a "semierudita" do período colonial, permaneceu europeia, frequentemente realizada por mulatos ou negros, executantes de música europeia importada ou criada aqui. Tal prática realizava-se nas igrejas, câmaras ou entidades administrativas, bem como nas confrarias ou irmandades, a exemplo das irmandades da Bahia, de Pernambuco e de Minas Gerais (KIEFER, 1976).

O ensino das artes durante o Império era endereçado principalmente aos filhos de artesãos, dos pequenos comerciantes e ex-escravos, para quem a carreira artística, principalmente as artes visuais, apresentava-se como alternativa profissional. Esta, por sua vez, não era de certo modo vista com bons olhos para filhos de "boas famílias" por uma nação escravocrata, sem sólida economia urbana e sem uma classe artesanal de importância, em que mal se haviam acabado de fundar uns poucos centros de ensino jurídico, médico e de engenharia militar, a fim de treinar em funções fundamentais os filhos dos clãs oligárquicos (DURAND, 1989).

[1] Os dados sobre o balancete relativo a 1857 demonstram que as pensões e aposentadorias conferidas pelo imperador "*somavam cinqüenta contos de réis, exatamente o mesmo valor gasto com o verão da família real em Petrópolis e menos da metade dos cento e vinte contos despendidos com suas cavalariças***.** Em um orçamento de oitocentos e vinte contos, que aliás, permaneceu nominalmente durante todo o período monárquico, a rubrica de gastos com os protegidos que se escolarizavam no país ou fora dele, não passava de uns seis por cento, e, se considerados apenas os bolsistas no exterior, não alcançavam nem meio por cento do orçamento controlado diretamente por Pedro II" (DURAND, 1989: 26, grifo nosso).

Sob o ponto de vista sociológico, a prática musical no período colonial no Brasil, por ter sido uma prática comum entre negros e mulatos em busca de ascensão social, estava associada ao trabalho "serviçal". Essa associação da imagem da atividade musical com o ócio, em uma sociedade cujas bases sociais eram escravocratas, mescla, ao mesmo tempo, a condição do músico enquanto serviçal de corte e "desocupado". Neste aspecto pode estar contido o sentido originário de uma ideologia de banalização e degradação social das atividades artísticas na sociedade brasileira, como sinônimo de negação do trabalho e, no limite, de um prazer depreciativo no limite da desvalorização da atividade humana (COLI, 2006).

A transferência da corte lusa para o Brasil, em 1808, representou um grande benefício para a música em geral e para a ópera, pois trouxe consigo maestros, músicos, cantores, maquinistas e até participantes da ópera da famosa Capela Real, que dispunha de 130 cantores, em sua maioria italianos. Aos poucos se recompunham os coros e o corpo de solistas, cujos vencimentos continuavam a ser dos mais elevados, e a Capela do Rio de Janeiro começava a se igualar à Capela Real de Lisboa[2].

Assim, a ópera no Brasil surgiu em sua forma característica de espetáculo completo, como consequência lógica das representações dramáticas entremeadas com páginas musicais, dos concertos de canto e dos cerimoniais religiosos que contavam com o favoritismo geral na época do Império.

O florescimento das atividades musicais sob a égide da supremacia italiana no Brasil, em especial em São Paulo, passou pelo ciclo de produção material do nascimento de diversas indústrias paralelas à do espetáculo lírico em si. Todo o processo de produção/consumo/divulgação da música, que, segundo nossa análise, contempla um impulso musical favorável para o teatro lírico, deve-se também ao processo de "expansão de seu público", formado fundamentalmente por imigrantes italianos de condição modesta,

[2] A Capela Régia destinava-se ao príncipe e a poucas pessoas gradas. A sucessiva chegada de cantores italianos e outros músicos congrega uma orquestra de cerca de cem músicos e um coro de cinquenta cantores; assim, durante os longos dias de chuva, no verão, o regente, não podendo passear, passava as tardes na igreja, deliciando-se com harmonias que eram sempre bastante prolongadas, para conseguir entreter a corte até a noite. Dom João VI, profundo conhecedor de música, fora compositor, possuía uma das melhores bibliotecas musicais da Europa e, depois de se instalar no Rio, manda trazer de Lisboa *castrati* italianos muito bem pagos e que por isso mesmo não geravam muita simpatia na população, que sabia quanto todas essas atividades musicais custavam ao Tesouro. Ao todo cerca de 300 mil francos ouros anuais eram gastos com a Capela Real, na qual o padre Maurício Nunes Garcia, um de nossos grandes compositores, era mestre e responsável pelas atividades musicais da corte (CENNI, 2003).

mas conhecedores e apreciadores da ópera[3], juntamente com a burguesia e aristocracia locais dos centros urbanos.

Ainda sobre isso podemos afirmar que, através da memória de tantos descendentes de italianos, emergiu mesmo um sentido ontológico expresso no cotidiano do imigrado italiano entre o final do século XIX e início do século XX, que foi passado de geração em geração até nossos dias. Que descendente de italiano nunca se deleitou a ouvir uma célebre ária de Puccini ou Verdi, da boca de algum *nonno* ou *nonna*, submetendo-se às performáticas explicações históricas que permeiam aquelas obras? Ou, então, de onde viria tamanha simpatia gratuita por parte da maioria das pessoas, em se tratando principalmente de descendentes de italianos, ao ouvir uma canção napolitana[4]?

Todo este particular contexto ocasionou a superioridade numérica dos professores e artistas italianos na São Paulo do final de 1800, e levou a música a se expandir enquanto instituição privada, direcionada principalmente à boa educação do público feminino. Deste modo o piano tornou-se uma "instituição nacional" presente na casa de toda "boa família", e o canto integrou-se às reuniões familiares através das modinhas, árias

[3] Entre 1870 e 1914, a imigração italiana no Brasil ultrapassou o número de um milhão, do qual 90% foram trabalhar nas lavouras de café do estado de São Paulo e, no início do século XX – com a crise do café e o começo da industrialização –, concentraram-se nos grandes centros urbanos como a cidade de São Paulo. Os italianos foram, a partir do início do século XX, uma presença marcante nas cidades paulistas. Em alguns momentos, chegaram a representar 50% da população, sendo a maioria de trabalhadores operários, vendedores ambulantes, pedreiros, carpinteiros, lixeiros, pequenos comerciantes, ferroviários, etc. Ali, também, a vida era difícil: muitas horas de trabalho exaustivo, baixos salários e períodos de desemprego. Famílias inteiras viviam em geral em pequenas casas ou cortiços (CENNI, 2003).

[4] Dentre essas memórias que nos dão indícios de como se dava a divulgação da ópera, suas principais árias e as canções napolitanas, que tiveram como protagonista principal o imigrante italiano, podemos citar uma interessante crônica de Machado de Assis no jornal *A Semana* de 1896, que assim nos relata: "[...] conquanto um artigo de folha genovesa diga a colônia italiana acabará por absorver a nacionalidade brasileira, eu não dou fé a tais prognósticos; mas quando italianos nos absorverem, seriam outros, não seriam já os mesmos. 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 muita vez tocar realejo na rua, simples napolitano, recebendo no chapéu o que então se pagava, que era um reles vintém ou dous. [...] A propósito de realejo napolitano, li que em uma das levas de Gênova para cá veio como agricultor um barítono. Ele, e um mestre de música, perguntando-se-lhes o que vinham fazer ao Brasil, parece que responderam ser este país grande e cá enriquecerem todos: 'porque não enriqueceremos nós?' – concluíram... Um barítono, com voz boa 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" (apud CENNI, 2003: 352-53).

de ópera, romances e outras melodias em voga, típicas do ambiente social do Segundo Império[5].

Porém a tradição de política de mecenato, que combinava fazer política cultural privada com recursos públicos, foi herdada na Primeira República, especialmente na pessoa de Freitas Valle, praticante de um tipo de mecenato

> "[...] envolvendo recursos particulares e públicos, que permeou toda a Belle Époque. Sua existência encontrava-se diretamente ligada à impossibilidade de o intelectual sobreviver exclusivamente da criação artística, de um lado, e ao caráter patriarcal das famílias mais abastadas, de outro" (CAMARGOS, 2001: 45).

Esse sistema de mecenato, em especial, teve nesse período uma importância para o desenvolvimento das artes em São Paulo e no Brasil, substituindo, por um lado, o Estado monárquico absolutista e, por outro, o Estado republicano, cujos investimentos culturais, especialmente aqueles de grande porte como a ópera, eram insuficientes. O mecenato, que na ópera se confunde com uma espécie de empresa tradicional, baseada em valores aristocrático-burgueses, tornou-se o modelo de empreendimento do espetáculo lírico no Brasil.

As origens do modelo italiano de gestão da ópera na cidade de São Paulo

No Brasil imperial, o teatro lírico de São Paulo desenvolveu-se muito com o empresário italiano Angelo Ferrari. A primeira temporada lírica na cidade de São Paulo aconteceu no Teatro Provisório em 1874 e foi organizada por um reduzido grupo de cantores, sob a direção de J. Ferri, com repertório de Verdi, Bellini e Donizetti (CERQUEIRA, 1954).

Em 1876, as atividades operísticas em São Paulo assinalaram um considerável progresso, a partir da apresentação de dez récitas no Teatro São José que, sob a responsabilidade da companhia italiana dirigida por Jorge Mirandola, já incluía alguns importantes nomes de cantores do meio operístico internacional, e foram precisamente os

[5] "Nas reuniões familiares, levadas a efeito em salas adornadas com móveis de palhinha, alfaias, espelhos e lamparinas, costumavam os mais velhos se entreter conversando ou jogando cartas, enquanto os jovens, a um lado namoricavam, promoviam jogos de salão ou números musicais" (REZENDE, 1954: 187).

empresários italianos os primeiros responsáveis pela organização da maior parte dos espetáculos líricos no Brasil:

> Quanto ao teatro lírico, dele puderam os paulistanos gozar de uma antevisão em novembro de 1869. De passagem pela Capital, alguns artistas italianos, lutando com as deficiências acústicas e orquestrais do São José, cantaram atos isolados de inúmeras óperas. Povo e estudantes, aliás, apreciavam a música das óperas, havendo trechos delas já bastante divulgados. Por esse tempo, graças à imigração italiana, surgiram nas ruas da Paulicéia os primeiros tocadores de realejo, trazendo às costas o indefectível macaquinho. Repertório daquelas maquininhas de moer músicas e paciências devia ser, como é óbvio, todo operístico (REZENDE, 1954: 195).

Porém diante um cenário histórico mundial de significativas mudanças econômicas e sociais, notadamente a abolição da escravatura e a proclamação da República, algumas companhias italianas decretaram falência, como foi o caso da S. Ferri[6].

Os momentos de crise e de falência de muitas companhias italianas geravam a possibilidade de substituição da gestão italiana dos teatros brasileiros por uma gestão local. A exemplo disso, em 1924, o Theatro Municipal de São Paulo acolheu a primeira companhia lírica subsidiária, que precedeu a temporada oficial, abrindo concurso para que os cantores brasileiros pudessem tomar parte do corpo das récitas a ser apresentadas[7].

Entre 1912 e 1926, ininterruptamente, a gestão do Theatro Municipal de São Paulo esteve sob a égide de uma única companhia de ópera italiana, cujo empresário era Walter Mocchi. Personagem no mínimo ambíguo, Mocchi foi jornalista de formação socialista e parceiro de Labriola. Iniciando sua atividade empresarial no mundo lírico, casou-se primeiramente com a grande soprano italiana Emma Carelli, a qual foi o seu braço de ferro na gestão do Theatro Costanzi de Roma e, posteriormente, com a soprano brasileira Bidú Sayão. Mocchi faleceu no Rio de Janeiro em 1955 (FRAJESE, 1977-78).

---

[6] "A companhia estreou a 14 de Dezembro com o *Ernani*, sob a regência do maestro Giuseppe Pomé, e prosseguiu com pouco sucesso financeiro. A *première* de *Linda di Chamounix*, de Donizetti, a 11 de Janeiro de 1883, pareceu reanimar a situação, mas o espetáculo seguinte foi adiado sob o pretexto da chuva que desabou na cidade. A temporada se arrastou até a 16ª récita da temporada com a terceira representação da *Linda di Chamounix*, quando eclodiu a greve dos artistas, motivada pelo fracasso de bilheteria, ficando suspensa a *première* de *La Sonnambula* no dia 23 de Janeiro" (REZENDE, 1954: 11).

[7] A companhia Mocchi-Segreto também era italiana, e subentende-se aqui por subsidiárias as récitas que obtiveram financiamento do poder público.

O empresário italiano Walter Mocchi e a criação de um novo modelo de gestão teatral

O teatro lírico é definido pelo estudioso de ópera John Rosselli (1985) como sendo um tipo diferenciado de empresa, com características artesanais e como forma de manifestação da expressão de uma estrutura social hierárquica influenciada por seu séquito de benfeitores.

Assim, as relações econômicas do teatro lírico italiano herdaram as características profundamente conservadoras da sociedade italiana dos setecentos e oitocentos. O empreendimento operístico era marcado pela influência da origem social e pela organização familiar e o conhecimento das profissões do ramo teatral eram transmitidas de pais para filhos: "a organização familiar, comum no teatro em muitas cidades da Itália, era particularmente desenvolvida. Aqueles que conseguiam, arrastavam consigo, pais, irmãos e sobrinhos, bem como alguns colaboradores e empregados"[8] (ROSSELLI, 1985: 15, tradução nossa).

Em geral, as características da estrutura do espetáculo lírico italiano refletem-se na estrutura da ópera no Brasil, já que o produto oferecido pela indústria do espetáculo lírico nas temporadas oficiais era importado da Itália e, por isso mesmo, acarretava altos custos para a sua produção. A manutenção da ópera por uma elite significava a manutenção de uma estrutura hierárquica com base na tradicionalista ordem político-social vigente[9].

Neste contexto de empresa com forte característica artesanal e corporativista a ópera emergiu como "verdadeira grande indústria com ramificações em todo o mundo" (BELARDI, 1986: 37). Assim, graças à fundamental importância do agente teatral ou empresário de ópera, o Brasil, bem como toda a América Latina, importaria o modelo tradicionalista de organização da produção teatral italiana.

Na São Paulo dos anos 20, foi de fundamental importância o caráter "mediador" do agente teatral Walter Mocchi, conceito adequadamente pertinente no caso da sua personalidade (ROSSELLI, 1982). Uma figura ambígua: amada e odiada, ao mesmo tempo,

[8] "L'organizzazione famigliare, comune nel teatro in tanti paese in Italia, era particolarmente sviluppata. Coloro che ci riuscivano, trascinavano con se, genitori, fratelli, nipote nonché alcuni collaboratori e servi" (ROSSELLI, 1985: 15).

[9] Muitos dos teatros ou eram de privados ou, quando públicos, eram arrendados para a gestão de terceiros, no final do século XIX e começo do século XX. O Teatro São José, inaugurado em 1909 em São Paulo e construído pelo engenheiro Ramiro Aragão e as sociedades de cultura artística de concertos, ligadas à atuação das Temporadas Líricas, representavam parte dessa mentalidade elitista, já que eram compostos por intelectuais e empresários, normalmente descendentes de italianos representantes da hierarquia social italiana.

responsável pela vinda para a cidade de São Paulo de grandes cantores como Beniaminio Gigli, Emma Carelli, Gabriella Besanzoni e Enrico Caruso e de maestros como Pietro Mascagni[10], dentre tantos outros artistas consagrados pela ópera italiana do início do século XX, e o responsável por um dos maiores *trusts* do espetáculo lírico, motivo de grandes e arrebatadoras críticas nacionais.

Walter Mocchi, empresário suficientemente capaz, dotado de ampla visão e de um conceito moderno e industrial da própria competência, desenvolveu uma forma de empreendimento considerado moderno e inovador no contexto do tradicional mundo da ópera:

> Tratava-se, na prática, da criação de um organismo teatral interoceânico, como jamais se havia visto, audaciosamente concebido e depois conduzido ao sucesso com singular virtuosismo e competência. Formidável iniciativa que seria realizada embarcando em Gênova, na primavera, a inteira companhia do teatro Costanzi – pelos elementos escalados graças ao contrato de amizade com o duque Visconti di Modrone – a qual repetiria no Brasil e na Argentina tudo de mais belo e de mais suntuoso que o La Scala e o Costanzi tinham revelado em suas grandes temporadas italianas[11] (COPPOTELLI, 1999: 230, tradução nossa).

Personalidade profundamente inserida no contexto político local e exímio "mediador" entre os negócios da agência italiana Società Teatrale Internazionale (STIn)[12] e o Brasil, Mocchi tornou-se o responsável pela gestão do monopólio pessoal de músicos e

[10] Pietro Mascagni, em 1908, assumiu a direção do teatro Costanzi e se aproximou da sociedade de Mocchi. Mesmo que, com certa desconfiança em relação à STIn, dada sua péssima relação com Renzo Sonzogno, um dos membros-chaves da sociedade italiana, Mascagni encontrou nesta ocasião uma oportunidade para colocar as suas óperas em cena nos grandes teatros italianos (MASCAGNI, 1996).

[11] "Era, in pratica, la creazione di un organismo teatrale inter-oceanico il quale non si era mai finora visto, audacemente concepito e dopo condotto al singolare successo virtuosismo e competenza. Ottima iniziativa che veniva realizzata con la partenza da Genova, nella primavera, l'inteira compagnia del teatro Costanzi – dagli elementi scelti grazie al contratto di amicizia col duque Visconti di Modrone – la quale riproduceva in Brasile e nell'Argentina le più belli e suntuosi spetacolli che la Scala e il Costanzi avevano rivelato belle sue grandi stagioni italiane" (COPPOTELLI, 1999: 230).

[12] No Archivio storico capitolino, localizado em Roma, encontramos um conjunto de dezenove arquivos sob o nome de Fondo della STIn (1908-1913), que foram parcialmente catalogados por (COPPOTELLI, 1999). Os documentos da pasta f(55), envelope n. 3, atestam todas as atividades empresariais de Walter Mocchi no Brasil, através da Società Teatrale Internazionale (STIn) e da Società Teatrale Ítalo-Argentina (STIA).

cantores de um repertório fundamentalmente italiano para os teatros municipais de São Paulo e do Rio de Janeiro[13].

Por um lado, a história dos empresários do teatro lírico de sucesso, como a de Mocchi, representa mais do que as simples caracterizações sociológicas da antiga gestão empresarial da indústria do espetáculo lírico, em seu período áureo no Brasil. Esses homens assumiram a dupla função de "mecenas" e empresários, marcando o caráter personalista e tradicionalista dos eventos líricos que, muitas vezes, eram cercados por interesses vários. Os "ganhos e perdas" financeiros com o teatro lírico revelam-nos, ao final, quão arrebatadora pode significar a paixão pela ópera.

Por outro lado, a questão do agente teatral é paradoxal, porque representa interesses definidos, nem sempre pessoais, mas sem dúvida, políticos locais e internacionais[14]. Todo este complexo apresenta-se de maneira muito interessante e desafiador para um olhar sociológico, em se tratando de uma figura híbrida e contraditória, que torna defasada qualquer tentativa de enquadramento conceitual típico-ideal do sujeito em relação à complexidade de sua ação histórica.

Enquanto intermediário entre a empresa e o artista ou entre a empresa e a companhia de ópera, o agente teatral é o elo necessário para a unificação entre a oferta e demanda no mercado do espetáculo lírico, cujo sistema de organização se baseia no movimento de companhias itinerantes (ALONGE, 1988).

A indústria operística italiana, no século XIX, tornou-se assim um verdadeiro produto cultural de exportação para o resto do mundo, particularmente para os teatros latino-americanos e especialmente o Brasil. Para o agente teatral tornava-se muito vantajoso o percentual de um contrato americano que chegava a 10% contra os 5% de provisão sobre um contrato de cantor italiano, como constava nos termos do contrato entre a STIn e STIA.

---

[13] Em 1912, Walter Mocchi consegue a primeira concessão nos teatros brasileiros. Vale notar aqui que nos folhetos e cartazes de divulgação das temporadas oficiais brasileiras da época, constam somente o nome de Walter Mocchi, sem nenhuma referência a STIn. Ocorre também frisar que na documentação da STIn, não resulta o nome do Brasil no elenco dos países com os quais mantinha uma associação internacional, no período em que Mocchi já era concessionário do Theatro Municipal de São Paulo.

[14] Os documentos da STIn, nos apresentam de maneira clara como se davam as relações no âmbito teatral de Walter Mocchi, os teatros italianos e os teatros dos países latino-americanos.

> O contrato dos artistas antes estabilizados em torno de 5 a 6 % sobre o pagamento do cantor até cerca de 1880; depois disso, fica evidente que a expansão do mercado operístico, especialmente na América do Sul, influenciou um aumento da provisão do agente teatral, que se beneficiava dos cachês bastante diferenciados e alguns milionários, de cantores célebres no contexto dos teatros latino-americanos[15] (ALONGE, 1988: 6-7).

Os negócios de Mocchi na América do Sul passariam, então, a ser sustentados por duas organizações teatrais: a STIA e a STIn. Tais documentos nos fornecem importantes elementos para o entendimento da relação entre o empresário de ópera italiano e o Brasil, através dos mecanismos de gestão teatral do teatro italiano do início do século XX:

> Fundada em 1908, em Roma, a STIn tinha como objetivo desenvolver o exercício da indústria teatral do modo mais amplo e sem nenhuma espécie de exclusão. Consequentemente a sociedade poderá também construir ou adquirir teatros, assumir concessões e empresas teatrais, tanto para espetáculos líricos como dramáticos ou de outros gêneros, tanto na Itália como no exterior[16] (COPPOTELLI, 1999: 220, tradução nossa).

Associando-se a Charles Seguín, proprietário do Teatro Coliseo e depois do Colón na Argentina, Mocchi realizou um programa comum a todos os maiores teatros sul-

[15] "Il contratto degli artisti prima stabilizzati in torno al 5 - 6 % su corrisposto al cantante fino a 1880; dopo ciò, resta evidente che l'espansione del mercato operistico, specialmente in America del Sud, ha influito ad aumentare la provvisione dell'agente teatrale, che otteneva un beneficio di *cachê* piuttosto differenziati e alcuni miliardari, di celebri cantanti nel contesto dei teatri latini americani" (ALONGE, 1988: 6-7). Recorremos ainda à seguinte elucidação: "Per nessuna ragione, le due Società potranno stipulare figurare nei contratti commissioni minori di quelle che effetivamente gli artisti pagano. Si fissa di regola il seguente specchietto di commissioni: Artisti in Italia 5%; Europa 6%; America 8%. Fornitori, Case Editrici ecc. Tanto in Italia che all'estero ed in America 5%. Ballerine e cori in Italia 3% in America 5%." ("Por nenhuma razão, as duas sociedades poderão estipular nos contratos comissões menores daquelas que efetivamente os artistas pagam. Fixa-se por regra a seguinte tabela de comissões: artistas na Itália 5%; Europa 6%, América 8%. Fornecedores, editoras, etc. Tanto na Itália como no exterior e na América 5%. Bailarinas e coros na Itália 3% na América 5%") (CONTRATO, [1908, Roma]: Art. 5, tradução nossa).

[16] "Fondata nel 1908, a Roma, la STIn aveva come scopo di sviluppare l'esercizio dell'industria teatrale nel modo più ampio e senza nessuna specie di esclusione. Conseguentemente la società potrà, inoltre, costruire o acquisire teatri, assumere concessione e imprese teatrali, tanto per spettacoli lirici come drammatici oppure di altri generi, sia in Italia che all'estero" (COPPOTELLI, 1999: 220).

americanos, incluindo os teatros brasileiros e chilenos e graças a um ponto de referência europeu e a um programa artístico de prestígio, permitindo o início de uma grande operação internacional de sucesso, por muitos anos, como nos informa Coppotelli:

> Graças ao apoio financeiro de Seguín (1 milhão de pesos como capital inicial) em pouco tempo foi criada a (S.T.I.A) – Società Teatrale Ítalo-Argentina, que em alguns meses conseguiu controlar cerca de 12 teatros sul-americanos: Colón, Coliseo, Odeon, Avenida e Constitución de Buenos Aires, Opera e Olimpo de Santa Fé, os teatros municipais de Santiago do Chile, Concepción e Talca e Sócrates de Valparaiso. O trust sudamericano, todavia, não teria tido razão de ser sem uma sólida ligação com a Itália[17] (1999: 221, tradução nossa).

O sistema empresarial de Mocchi operava em um processo ininterrupto e de rotatividade de temporadas, ou seja, no mês de maio abriam-se as temporadas da América do Sul quando os teatros italianos estavam fechados e vice-versa. Tratava-se de uma importante coincidência propícia para os negócios de Mocchi que, elaborando uma precedente e adequada campanha publicitária das temporadas, tornava a ópera um produto cultural desejável e indispensável para um público burguês em busca de afirmação e reconhecimento social[18].

Na gestão de Mocchi dois terços da bilheteria estavam assegurados pelo sistema de assinaturas, cujas cifras chegavam a 2 milhões de liras italianas. A estratégia passava pela elaboração minuciosa do programa do cartaz, ou *cartellone,* que se transformava em um produto de irresistível consumo para os assinantes do teatro. Assim, através da "especulação baseada em um preventivo ativo, dificilmente mutável", assegurava-se o sucesso de toda temporada, eliminando o chamado "risco passivo". O projeto de Mocchi pode ser assim resumido:

---

[17] "Grazie al supporto economico di Seguín (1 milione di pesos argentini come capitale iniziale) in poco tempo è stata creata la (STIA) – Società Teatrale Ítalo-Argentina, che in pochi mesi è riuscita a controllare circa di 12 teatri sudamericani: *Colón, Coliseo, Odeon, Avenida* e *Costitución* di *Buenos Aires, Opera* e *Olimpo di Santa Fé*, i teatri Municipali di Santiago del Chile, *Concepción* e *Talca* e *Sócrates* di Valparaiso. Il trust sudamericano tuttavia non avrebbe avuto ragion d'essere senza un saldo collegamento con l'Italia" (COPPOTELLI, 1999: 221).

[18] As referências históricas de Carelli (1932), bem como dos documentos do Archivio Storico Capitolino, Fondo STIn (1908-1913), f(55), envelope 3, nos oferecem um retrato do público da ópera sul-americano da época, especialmente aquele argentino, como sendo um público rico e exigente, apaixonado pela ópera e pelos artistas italianos e pronto a pagar grandes cifras por um espetáculo do gênero.

> [...] reunamos todos estes teatros sul-americanos em um *trust* chefiado por uma única sociedade e com base em um grande teatro italiano, onde possa atuar uma temporada de primeira ordem. A flor da arte lírica italiana será de difícil colheita porque o milagre de um trabalho estável, prolongado e bem remunerado atrairá para nós uma massa artística; e do lado industrial a atuação da ideia não poderá não ter êxito, sendo assim abolida da América a concorrência[19] (CARELLI, 1932: 147, tradução nossa).

Este tipo de gestão teatral, que resultava concretamente no controle absoluto de alguns teatros, era comum no sistema italiano, e isto não seria uma absoluta novidade, não fosse a possibilidade deste tipo monopólio acontecer em âmbito intercontinental com um profícuo resultado financeiro:

> Estes casos felizardos, ou melhor dizendo, estas especulações baseadas sobre um orçamento ativo, dificilmente mutável, são verificados, como eu disse, nos teatros da América do Sul e especialmente naquele da Ópera de Buenos Aires, tornando-se uma espécie de mina preciosa habilmente e quase exclusivamente desfrutada por sagazes negociantes[20] (CARELLI, 1932: 187, tradução nossa).

Porém a fundação da (STIA), que nasceu sob os auspícios da STIn em 1907, seria extinta e logo em seguida transformada em uma outra sociedade, a La Teatral, gerenciada exclusivamente por Mocchi:

> A Teatral naquele momento gerenciava o Costanzi de Roma, a Agência Ítalo-sul-americana em Milão, o Coliseo de Buenos Aires, o Municipal do Rio e o de São Paulo, o Teatro do Santiago do Chile, o Solis de Montevidéu, a Ópera de Rosário, e

[19] "[...] riuniamoci tutti in questi teatri sudamericani in un *trust,* per far fronte ad una società e con base di un grande teatro italiano, dove si possa ospitare stagione di prima classe. Il fior dell'arte lirica italiana sarà difficile cogliere perché il miracolo di un lavoro stabile prolungato e ben remunerato attirerà verso di noi una massa artistica; e della parte industriale l'attuazione dell'idea non può che funzionare, in questo modo verrà abolita dall'America la concorrenza" (CARELLI, 1932: 147).

[20] "Questi casi fortunati o per meglio dire, queste speculazioni basate sopra un preventivo attivo, difficilmente mutabile, si verificano, come ho detto, nei teatri dell'America del Sud e specialmente in quello dell'Opera di Buenos Ayres, divenuta una specie di miniera preziosa abilmente e quasi esclusivamente sfruttata da sagaci affaristi" (CARELLI, 1932: 187).

> ainda duas companhias de operetas de sua propriedade: a Mechetti e a Caramba! Cada uma dessas custava cerca de 10 mil liras por dia enquanto a administração de todos os teatros somava uma cifra fantástica[21] (CARELLI, 1932: 170, tradução nossa).

Através da análise dos folhetos de divulgação e dos cartazes da temporadas de ópera no Theatro Municipal de São Paulo, entre 1913 e 1926, deduzimos que os negócios de Mocchi no Brasil eram diferenciados dos da Argentina e Chile; isto explica porque não encontramos nos documentos da STIA referências aos teatros brasileiros[22].

O resultado deste *trust* é bem claro: Mocchi garantia, ao mesmo tempo, um controle exclusivo e diferenciado dos grandes teatros brasileiros e o controle dos maiores teatros latino-americanos. Com a nova La Teatral (1910) que havia nascido das reminiscências da STIA e a sustentação de uma base de monopólio italiano da STIn (fundada em 1911), Mocchi conseguiu levar para estes teatros os artistas e os grandes nomes da ópera lírica que passavam pelos principais teatros italianos, especialmente pelo Costanzi que, de 1912 a 1926, passou a ser administrado por sua esposa, a soprano Emma Carelli.

> Nos primeiras dias de janeiro de 1910, um novo terremoto investe as duas Sociedades: a S.T.I.A. é suprimida e de suas cinzas, sob a direção pessoal de Mocchi, nasce La Teatral, que assume a direção dos teatros que foram da Sociedade teatral ítalo-argentina (e que foram mudadas em relação a 1907: agora a La Teatral gerenciava, além do Coliseo de Buenos Aires, o homônimo teatro de São Paulo, o teatro de Santiago, o Solis de Montevideo e a Ópera de Rosário)[23] (COPPOTELLI, 1999: 232, tradução nossa).

---

[21] "La Teatral in quello momento aveva il Costanzi di Roma, l'agenzia Italo-sudamericana a Milano, il Coliseo di Buenos Ayres, il Municipal di Rio de Janeiro e São Paulo, il Municipal di Santiago do Chile, il Solis de Montevideo, la Opera de Rosario, e ancora due compagnie di operette di sua esclusiva proprietà: la Mechetti e la Caramba. Ogni una di queste costava cerca di 10 mila lira al giorno, mentre l'amministrazione di tutti i teatri sommava una cifra fantastica" (CARELLI, 1932: 170).

[22] Os documentos da STIA consideram os seguintes teatros: O Costanzi de Roma, o Coliseo e depois o Colón de Buenos Aires, e o Teatro Municipal de Santiago do Chile.

[23] "Nei primi giorni di gennaio del 1910, un nuovo terremoto investe le due società: La S.T.I.A. è soppressa, e dalle sue ceneri, sotto la gerenza personale di Mocchi, nasce La Teatral, che assume la direzione dei teatri che erano stati della Società teatrale italo-argentina (e che erano cambiati rispetto al 1907: ora La Teatral gestiva, oltre il Coliseo di Buenos Ayres, l'omonimo teatro di San Paolo, il teatro de Santiago, il Solis di Montevideo e l' Ópera di Rosário)" (COPPOTELLI, 1999: 232).

Com a La Teatral, Mocchi conseguiu o monopólio exclusivo dos teatros brasileiros, especialmente do Theatro Municipal de São Paulo e, no mesmo período, continuou a administrar também o Costanzi, teatro italiano que produzia ópera para o Brasil. Tratava-se assim, de uma ação inusitada para a indústria da ópera, através da qual Mocchi "com enorme confiança, de poder encontrar novo dinheiro, seja na Itália como na América"[24], em um novo ambiente social, onde não existiam homens com a sua cultura e capacidade criativa.

> Para esclarecer bem a minha ideia, eu preconizo um único organismo teatral central, sob a forma de sociedade limitada e ligado a tantos organismos filiais quantos são os teatros italianos e sul-americanos e as indústrias teatrais [...] como modo de ter uma autonomia jurídica desta entidade, diremos assim, jurídica, de todas estas entidades, de modo que a morte eventual de uma unidade não prejudique ou comprometa a vida do organismo central[25] (COPPOTELLI, 1999: 231, tradução nossa).

Tratava-se notadamente de um projeto de monopólio de 15 anos consecutivos, em uma estrutura segura, inovadora e de grande inteligência "lá onde sempre existe a felicidade – jovens povos prósperos, terras virgens, mercados ricos"[26] (CARELLI, 1932: 146, tradução nossa). Somente no Theatro Municipal de São Paulo, sob a direção do empresário Walter Mocchi, foram encenadas 88 óperas de 41 compositores, sendo dezessete italianos, dez franceses, oito brasileiros, quatro alemães e dois russos, compreendendo o repertório geral das temporadas nada menos de 270 espetáculos[27], e graças a esse monopólio os teatros italianos La Scala de Milão e o Costanzi de Roma não tiveram suas temporadas

[24] "[...] con enorme fiducia, di poter trovare nuovi soldi, sia in Italia che in America" (COPPOTELLI, 1999: 146).

[25] "Per fare luce alla mia idea, io preconizzo un organismo unico teatrale centrale, legato con la forma di società in accomandita a tanti organismi filiali quanto lo sono i teatri italiani e sudamericani e quante industrie teatrali [...] come modo per avere una autonomia giuridica di questa entità, diremmo così, giuridica, di tutte queste entità, di modo che a morte eventuale di una unità non pregiudichi o comprometta la vita dell'organismo centrale" (COPPOTELLI, 1999: 231).

[26] "[...] laddove c'è sempre felicità – giovani popoli prosperanti, terre vergine, ricchi mercati" (CARELLI, 1932: 146).

[27] A empresa lírica de Mocchi atuou por 15 anos consecutivos no Brasil, de 1912 a 1926. Walter Mocchi assumiu a concessão do Theatro Municipal de São Paulo com a empresa La Teatra*l* de Mocchi, sob a direção de Luiz Alonso – cuja companhia era formada por elementos do Teatro Costanzi de Roma, Da Rosa Mocchi e Empresa Segreto & Bonacchi (CERQUEIRA, 1954).

interrompidas nos períodos mais difíceis da Primeira Guerra Mundial, enquanto todos os outros teatros italianos foram fechados[28].

O desenlace dessa história foi uma contínua negligência do grupo italiano em relação aos negócios de Mocchi na América Latina[29], o que gerou uma grande tensão entre as sociedades STIn e STIA e os constantes desentendimentos entre Walter Mocchi e Enrico de San Martino, resultando na falência do projeto de Mocchi, com a extinção da STIn em 1926[30]. Nesse mesmo ano, a La Teatral perdeu a concessão do Theatro Municipal de São Paulo para a companhia Segreto & Bonacchi, evidentemente italiana, sob a organização de Silvio Piergilli. Consolidou-se assim o fim do monopólio de Mocchi, fato este que, longe de significar o fim da influência da gestão italiana nos teatros brasileiros, menos ainda possibilitou a criação de uma organização teatral voltada para os artistas brasileiros e os interesses nacionais.

Crítica ao modelo de gestão do teatro lírico italiano

Gino Monaldi, em seu livro *Impresari celebri del secolo XIX*, tece uma crítica que parece estar direcionada a Walter Mocchi. Nela enumera duas categorias de empresários de ópera: os da América e os da Itália, "estes últimos na realidade, ao invés de verdadeiros empresários poderiam ser chamados de gestores ou representantes de 'capitalistas índigenas'"[31] (MONALDI, 1918: 186, tradução nossa). Ainda em menção depreciativa, define-os como representantes de "uma classe, um séquito especial que foge dos limites daquele tipo característico que estabelece a figura moral do verdadeiro empresário"[32]

[28] No Archivio storico capitolino, Fondo della STIn, pasta f(55), envelope n. 3, encontram-se todos os documentos do Teatro Argentina em Roma, cujas fontes comprovam a convenção entre o teatro La Scala e o teatro Colón através da empresa La Teatral, que tinham como concessionários o Duca Visconti di Modroni e Walter Mocchi no ano de 1915.

[29] Constata-se através da documentação dos Arquivos da STIn, bem como dos relatos de alguns personagens fundamentais na consolidação das Sociedades, especialmente o Conde Enrico de San Martino, uma certa divergência de visão empresarial entre Mocchi e os sócios italianos. As relações entre as sociedades eram marcadas por vários desentendimentos e iniciativas que visavam desvincular o monopólio dos teatros italianos daqueles sul-americanos (COPPOTELLI, 1999).

[30] A sociedade extinguiu-se quando o governador de Roma adquiriu em bloco as ações da STIn e o Costanzi então se transformou no Real Teatro d'Opera di Roma (CARELLI, 1932: 151. COPPOTELLI, 1999: 234).

[31] "Questi ultimi in realtà, anzi che impresari veri e propri, potrebbero chiamarsi gestori o rappresentanti di capitalisti indigeni" (MONALDI, 1918: 186).

[32] "[…] una classe, un ceto speciale che esorbita da quel tipo caratteristico che stabilisce la figura morale del vero impresario" (MONALDI, 1918: 189).

(MONALDI, 1918: 189, tradução nossa). Paradoxalmente, a salvação das temporadas dos teatros italianos em época de crise veio dos mesmos "capitalistas indígenas" que, aliás, também eram italianos.

Também a crítica nacional não poderia deixar de atentar para os impactos estéticos deste tipo de gestão teatral e seu monopólio no cenário cultural musical brasileiro:

> A Emprêsa é obrigada a trazer os rouxinóis célebres, maravilhosos e caríssimos, porquê só eles a fazem ganhar dinheiro (A Emprêsa reconhece pois que ganha dinheiro). A Emprêsa é obrigada a montar sempre as mesmas e safadas óperas porquê só estas os rouxinóis ensinados aprendem a cantar. O público só vai no teatro atraído pelos nomes célebres. O público só vai no teatro quando levam as óperas inúteis, gastas e batidas. Nisso tudo persiste ainda e sempre o mesmo regime de falsificação. [...] Tem muito tenor, muito soprano, muito barítono principiando carrreiras, ansioso por se celebrizar e, barato. Uma temporada menos luxuosa, mais copiosa e de deveras artística, podia ser feita com eles, e então, os trezentos contos, além de bem empregados, seriam suficientes (ANDRADE, 1976: 196).

Já ecoavam na São Paulo de meados do século XX os descontentamentos por parte da crítica local e da população a respeito da manutenção de uma estrutura que não representava diretamente os anseios sociais do povo paulista. As empresas italianas que reclamavam continuamente da insuficiência da subvenção dos recursos públicos para as temporadas oficiais do Theatro Municipal de São Paulo, nem sempre eram consideradas de alto nível artístico:

> A Temporada Lírica Oficial se baseia num despropósito de erros, escondidos debaixo da mais irritante hipocrisia. Nenhum interesse verdadeiro a justifica. A nacionalidade está abolida. A cidade está abolida. O povo está abolido. A arte está abolida. Uma ou outra manifestação mais legítima, não passa de hipocrisia pra enganar a realidade. Hipocrisia do governo da cidade que mantém uma comissão pra vigiar a elevação artística da temporada. Hipocrisia de uma comissão arcaica, absolutamente desprovida de ideal legitimável. Hipocrisia de empresa que se queixa de não fazer arte porque o governo não a protege suficientemente (ANDRADE, 1976: 193).

Ao se tratar de entretenimento sem fins lucrativos, com subsídio do poder público, é preciso atentar para a relação entre vendedores e consumidores, no contexto

específico do empreendimento operístico. É notório que, entre os séculos XIX e XX, o ambiente cultural na cidade de São Paulo era essencialmente aristocrático, direcionado a uma elite que podia pagar os altos custos de sua bilheteria, demarcando as diferenças de classes e raça que excluía dos teatros a população de negros, mulatos e a classe operária branca do país.

Outro fator contraditório no ambiente da lírica brasileira em meados do século XX consistia na "descompromissada" atuação das companhias italianas, em relação aos teatros brasileiros sob a sua concessão. Ao que tudo indica, os projetos culturais, que eram frutos das grandes aspirações humanistas de modernização, tão marcantes no contexto político-ideológico brasileiro do século XX, não chegavam à maior parte da população, e muito menos às classes baixas da sociedade paulista, como bem nos relata Mário Andrade:

> O público que vai ao Municipal não representa absolutamente o povo da cidade, que elegeu os donos da Prefeitura, pra que esta subvencionasse uma Empresa, pra que esta por preços exorbitantes satisfizesse uma elite. O povo foi abolido da manifestação melodramática *oficial* da cidade (ANDRADE, 1976: 194).

Ao questionar a legitimidade das empresas italianas que transformavam o mercado musical brasileiro em monopólio, Mário de Andrade aponta para o cerne da questão: a prefeitura era responsável pela subvenção das temporadas líricas, por uma determinada quantia, o que, segundo os empresários, era insuficiente para gerir as temporadas. A empresa, por sua vez, trazia grandes nomes a somas exorbitantes, segundo o *star system* que havia se configurado naquele período. Isto permitia que, no Brasil, os teatros pagassem até cinco vezes mais pelo cachê de qualquer artista estrangeiro.

Porém a gestão de monopólio dos teatros brasileiros pelos italianos e a implantação do sistema de *cartellone* acarretavam uma outra problemática: o círculo de repetição das mesmas óperas nas temporadas oficiais, especialmente as de repertório verista, em prejuízo do investimento em temporadas líricas nacionais, gerando ainda uma limitada compreensão da totalidade estética das obras operísticas. Especifica Andrade que "é dessa forma que o nosso povo está educado em arte dramática, pelos mesmos senhores W.C. e Cia., que nos têm desgraçado musicalmente" (1976: 205).

O musicólogo Luiz Heitor de Corrêa Azevedo parece ser bem mais complacente com Mocchi, ressaltando que ele teria sido responsável por trazer grandes nomes de cantores para o Brasil e que depois da Revolução de 1932 teria tentado tirar novo partido da situação, chegando a trabalhar em um projeto que visava a criação de um teatro

aparelhado com os seus corpos estáveis nacionais (AZEVEDO, 1950). No entanto, a documentação italiana evidencia-nos que Mocchi, em nenhum momento da realização de seus projetos com o Brasil, prescindiu da administração e sujeição de sua base de sustentação italiana, o Costanzi de Roma.

Essa forma de monopólio das companhias italianas, que durou até pelo menos a Segunda Guerra Mundial, não se justificava a não ser em prejuízo dos cachês dos cantores brasileiros que eram inferiores aos dos italianos. Estes últimos não superavam a qualidade vocal dos nossos cantores brasileiros.

Cabe aqui porém uma ressalva: embora a relação entre a Itália e o Brasil tenha representado vantagens econômicas para os empresários e artistas estrangeiros, contribuiu inegavelmente para a formação de um público mais exigente para a ópera lírica paulistana, dada a qualidade do repertório de cartaz e das possibilidade da vinda de grandes vozes da ópera que as agências teatrais de Mocchi ofereceram aos teatros brasileiros.

A crítica nacionalista ao monopólio de gestão teatral de Walter Mocchi, bem como a subordinação estética da ópera brasileira aos interesses comerciais italianos, nos oferece uma necessária visão dialética e sugere um saudável contraponto às visões eurocêntricas e positivistas, presentes nas narrativas histórico-musicológicas da época.

Por isso, longe de reforçarmos aqui um inócuo discurso nacionalista, salientamos a importância de uma análise crítica que faça contraponto às visões estabelecidas, objetivando abrir futuras indagações que desvendem novos fenômenos, atinentes ao contexto da formação e consolidação da indústria operística brasileira.

Referências

ALONGE, Roberto. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Roma: Editori Laterza, 1988.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1976.

AULER, Guilherme. *Os bolsistas do Imperador.* Petrópolis: Tribuna de Pretópolis, 1956.

AZEVEDO, L.uíz Heitor de Corrêa. *Música e músicos do Brasil.* Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1950.

BELARDI, Armando. *Vocação e arte:* memórias de uma vida para a música. São Paulo: Casa Manon, 1986.

CAMARGOS. Márcia. *Villa Kyrial* – crônica da belle époque paulistana**.** São Paulo: Senac, 2001.

CARELLI, Augusto. *Emma Carelli:* trent'anni di vita del Teatro Lirico. Roma: P. Maglioni, 1932.

CENNI, Franco. *Italianos no Brasil.* São Paulo: Edusp, 2003.

CERQUEIRA, Paulo de Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: Guia Fiscal, 1954.

COLI, Juliana. *Vissi D'arte: por amor a uma profissão.* São Paulo: Annablume, 2006.

CONTRATO entre a STIn e STIA. [1908, Roma]. Archivio storico capitolino (ASC), Fondo della STIn (1908-1913), f(55), envelope n. 3.

COPPOTELLI, Maria Rita. Il Fondo della Società Teatrale Internazionale (1908-1913) conservato presso L'Archivio storico capitolino di Roma. *Fonti Musicali Italiane*, Roma, v. 4, p. 219-234, 1999.

DURAND, José Carlos. *Arte, privilégio e distinção*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FRAJESE, Vittorio. *Dal Costanzi all'Opera.* v. 2. Roma, Capitolium, 1977-78.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira.* Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

MASCAGNI, Pietro. *Epistolário*. Seleção de Mario Morini, Roberto Iovino e Alberto Paloscia. Università degli Studi di Firenze. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1996. v. 1.

MONALDI, Ginno. *Impresari celebri del secolo XIX*. Rocca S. Casciano: Cappelli, 1918.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo.* São Paulo: Saraiva, 1954.

ROSSELLI, John. Agenti teatrali nel mondo dell'opera lirica italiana dell'Ottocento. *Rivista Italiana di Musicologia*, n. 17, p. 134-154, 1982.

_____. *L'impresario d'opera*. Turim: EDT, 1985.

Juliana Marília Coli é pós-doutoranda (bolsa Capes) em Comunicação na Universidade Paulista-SP e pesquisadora junto ao Centro de Estudos em Música e Mídia (MusiMid/SP). Doutora em Ciências Sociais pelo IFCH/Unicamp e Pós-Doutora pela Universidade em Musicologia/Pavia (Itália). Suas pesquisas enfatizam os campos do trabalho musical artístico, música e midia, história da ópera, música e sociedade,performance no mundo da ópera lírica. Autora do livro: *Vissi D´arte: por amor a uma profissão,* Editora Annablume, 2006 e Co-organizadora do livro: *Entre Gritos e Sussurros: os sortilégios da Voz cantada*, Editora Letra e Voz, São Paulo, 2012. colijuiana@gmail.com