

A Lanterna Mágica: transferindo ópera e caricatura para o Rio de Janeiro

Paulo M. Kühl

Instituto de Artes / UNICAMP – GT RIDIM-Brasil Campinas/SP

A ópera e os cantores sempre provocaram diferentes reações no público, o que pode ser verificado em jornais, revistas, diários, relatos, mas também em retratos e caricaturas, entre outros. As impressões causadas pela voz e pela música, e igualmente pelos vários elementos que compõem a presença do cantor nos palcos e na vida social, além de suas qualidades vocais, podem gerar imagens poderosas. Ao mesmo tempo, criando uma série de lugares-comuns, tais imagens podem ser usadas em diferentes contextos com diversos propósitos. Ao examinarmos alguns aspectos de *A Lanterna Mágica*, publicada entre os anos de 1844 e 1845 no Rio de Janeiro, encontramos importantes elementos para a compreensão da circulação da ópera, da caricatura e de temas da crítica social na primeira metade do século XIX.

Idealizada por Araújo Porto-Alegre, que é o autor do texto, com desenhos de seu discípulo Rafael Mendes de Carvalho, *A Lanterna Mágica*, “periódico plástico-filosófico”, contém um longo prólogo aos leitores, no qual Porto-Alegre faz uma série de considerações irônicas sobre seu herói, Laverno, “espécie de Mefistófeles, de judeu-errante”, que, juntamente com Belchior dos Passos, atravessa numerosas aventuras, que constituem uma “nova epopeia dos nossos tempos”. Em suas variadas personificações, a proposta de Laverno é “angariar dinheiro e o apreço do público”. Assim, riquezas e glória constituem o principal objetivo do charlatão. Acompanhando os fascículos, há 18 ilustrações e três partituras, uma do recitativo e ária de bravura e dois lundus.

Uma pequena digressão sobre o título do periódico: trata-se de uma referência a um dispositivo ótico, às vezes também chamado de fantasmagoria, que tem como objetivo projetar cenas rápidas, animadas, em geral com pequenas histórias e personagens tipificados, combinando algo da *commedia dell'arte*, algo das silhuetas, algo de fisionomia e da descrição dos caracteres. Além disso, o nome é muito comum em periódicos dentro e fora da Europa: *La Lanterne Magique* (Paris, 1833), *La Lanterna Magica* (1848-1868),

mas também em outros tipos de dispositivos, como *Il Lampione* (1848-1849, 1860-1877), que trazem a ideia de equipamentos que geram os mais variados tipos de imagens ou que iluminam determinados aspectos da sociedade: caleidoscópio, lampião, panorama. No caso dos jornais italianos, também eles com caricaturas, são periódicos voltados para a crítica ao domínio austríaco e sobretudo a questões políticas. De qualquer modo, percebe-se, tanto nos jornais como em panfletos e até mesmo em escritos literários, a fascinação por esse tipo de “diversão”, que apresentava um variado número de personagens, sendo difícil fixar a atenção em algum específico, com uma sucessão de eventos, muitas vezes “mágicos”, trazendo o maravilhoso para dentro da ação.

A publicação brasileira, constantemente citada como o primeiro veículo da caricatura no país, foi bem estudada em textos recentes: Heliana Angotti-Salgueiro, tanto no livro por ela organizado (2003), como em um artigo (2013), mostra a relação da publicação brasileira com *Les cent et un Robert-Macaire*, que contava com as importantes gravuras de Daumier. Nestas, o personagem-título também assume diferentes papéis, como o do médico, do professor, do artista, do vendedor e assim por diante, para enganar pessoas e enriquecer. Angotti-Salgueiro demonstra também a filiação das caricaturas brasileiras, indicando as várias aproximações com aquelas de Daumier. O texto de João Roberto Faria, igualmente publicado no livro de Angotti-Salgueiro, procurou examinar em detalhes os episódios da revista, indicando possíveis relações com outros autores brasileiros. Carlos Costa (2012) traz algumas considerações sobre a estrutura da revista e menciona rapidamente alguns aspectos de sua circulação. Leticia Squeff (2004) apontou o ressurgimento dos personagens da *Lanterna* na peça *Os Lavernos* (1863), aos quais Porto-Alegre junta mais um bando de escroques, que ajudam a construir uma ideia constante de falsidade, acirrando ainda mais a crítica à hipocrisia da sociedade carioca. Minha proposta aqui é mais pontual, a saber, procurar compreender o papel da ópera na publicação, especialmente em sua relação com as caricaturas. Algumas das imagens apresentadas indicam uma relação próxima com a ópera, além, é claro, do episódio mais específico da Sra. Lavernelli, cantora de ópera que surge em alguns momentos e que parece tomar de assalto o herói no último episódio.

A título de esclarecimento, é importante ressaltar que nos *Cent et un Robert-Macaire*, de todos os personagens, apenas um músico aparece (Figura 1): trata-se de um regente de orquestra, no volume 2, n. 93, com texto de Maurice Alhoy (1839). A questão principal do episódio evoca uma longa discussão teórica sobre a relação entre a música e a poesia. Depois de insistir que se buscam sempre novos prodígios e invenções, o autor indica a criação,

por parte da música “pirotécnica, *charivarique* e diabólica”, como algo digno de nota, especialmente com sua ênfase no barulho.

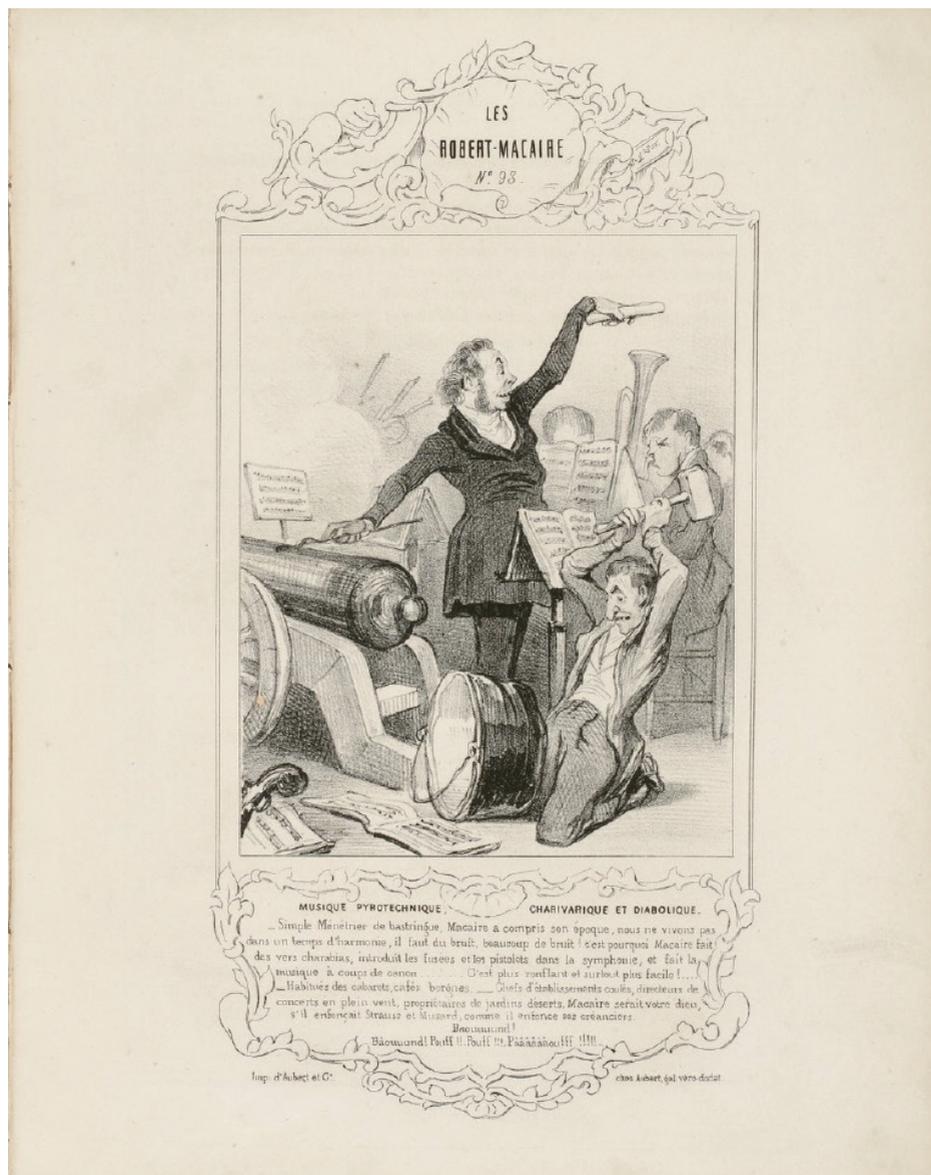


Figura 1: ALHOY, M; HUART, L.; DAUMIER, H., *Les cent et un Robert-Macaire*, Paris: Chez Aubert et Cie., 1839, vol. II, n. 93

Assim, as discussões “antigas” a respeito da primazia da poesia sobre a música são deixadas de lado, já que o que interessava ao grande público eram as novidades e os sons estrepitosos¹. A caricatura mostra o regente-compositor Macaire, em meio a partituras, instrumentos musicais e, em destaque, um canhão prestes a ser aceso, além do personagem em primeiro planos com um martelo, logo antes de desferir um golpe sobre um tacho. O trecho do texto que acompanha a caricatura insiste, justamente, nas virtudes do barulho, característica muitas vezes associada à música de Rossini. Mas, como dito anteriormente, é a única menção mais direta à música nos dois volumes que compõem a publicação. Outros personagens que estão na coletânea francesa, como o homeopata, o comerciante, o médico, etc., aparecem também na *Lanterna*. Assim, a presença de uma cantora de ópera, como uma das possibilidades de enganar a população, é uma escolha específica da publicação brasileira.

Porto-Alegre já alertava, no prólogo da *Lanterna*, que mostraria “o teatro onde se representam as principais cenas da nossa época”, ou no Ato I, cena I, “tratemos de estudar o papel, que temos de representar nesse vasto teatro de eterna e variada comédia”, ou ainda na cena VII, “Meu caro, nós viemos ao mundo para representar em uma vasta comedia: é melhor tomar os assentos da frente; e os apoucados que venham atrás”, construindo assim uma metáfora teatral para o conjunto das ações dos dois personagens. Na primeira imagem da publicação (Figura 2), contudo, encontramos uma pista mais específica sobre qual mundo teatral os autores escolheram: ao discutir os diversos subterfúgios para ludibriar as pessoas, sobretudo com o uso dos nomes estrangeiros, vemos em destaque um cartaz anunciando a apresentação da *Norma* de Bellini no Teatro São Pedro. Assim, uma referência à ópera já aparece logo na primeira ilustração, o que nos sugere, de um lado, a presença central desse tipo de espetáculo na vida carioca, especialmente com a volta das temporadas no Teatro São Pedro a partir de 17 de janeiro de 1844, com a apresentação da *Norma* de Bellini²; de outro, talvez o caráter estruturante que esse tipo de espetáculo terá no periódico. No número 3 da *Lanterna*, há uma carta endereçada aos leitores, na qual algumas ideias sobre ópera aparecem: Porto-Alegre explora a querela Gluck-Piccini na França setecentista, com uma longa discussão sobre a natureza da arte musical,

¹ Aliás, a *Lanterna* também traz algo semelhante na fala de Laverne: “uma nova orchestra com instrumentos activados por vapor, um harmonia dirigida pelo magnete, uma melodia baseada na pilha galvanica fará o assombro do século” (Nos. 8 e 9, cena VIII).

² Para alguns detalhes anedóticos das primeiras apresentações da ópera, veja-se Ayres de Andrade (1967, I, 196-197). Note-se que a *Lanterna Mágica* circulou entre janeiro de 1844 e março de 1845.



Figura 2 - *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro: Typographia Franceza, 1844, n. 1, Acto 1, scena 1

sobre a relação entre harmonia e melodia, sobre o deleite e a verdade nas artes e mais algumas questões muito específicas da música, especialmente da ópera³. É um tema que já aparecera em outros escritos do autor e que é recorrente em suas discussões, especialmente quando quer associar um caráter nacional de determinada produção musical com características específicas das composições. Tal discussão, ainda mais no contexto de uma publicação satírica, pode parecer estranha ao conjunto do texto; contudo, há exemplos importantes onde longas discussões musicais aparecem – apenas como uma lembrança, *Gambara* (1837) e *Massimila Doni* (1837/1839) de Balzac trazem, no seio do texto, tais digressões musicais. A lembrança aqui não deve ser vista de maneira fortuita, uma vez que, ainda que longinquamente, há uma ideia de crítica social tanto na *Comédia Humana* como na *Lanterna Mágica*.

Toda essa digressão serve justamente de prólogo à cena IV, que mostra a grande participação da Sra. Lavernelli, “primeiro soprano do Real Teatro de São Marino”. Aqui configura-se um episódio central de toda a coleção da *Lanterna*: se a homeopatia já havia sido apresentada como uma novidade, como um moda recente no tratamento de doenças, quando os enfermos em busca de salvação acreditam em qualquer tipo de ajuda, os encantos da ópera vêm trazer o conforto tão ansiado por todos dispostos a pagar. Do ponto de vista da verossimilhança, é difícil pensarmos como um homem enganaria seu público com sua voz de falsete, por mais habilidoso que fosse. Mas aqui estamos precisamente no domínio do teatro, do engano consentido e, sobretudo, no domínio da ópera, onde até mesmo o verossímil pode ser sacrificado em prol do grande efeito.

A caricatura da cena (Figura 3) já explicita algumas ideias: vemos uma cantora avolumada, com gestos grandiloquentes, uma feição um tanto apalermada, diante de um público boquiaberto, com coroas de louros prestes a serem arremessadas, em especial por Belchior que está em pé no balcão. Assim, de um lado, temos o exagero da ópera e de seus cantores; de outro, o público estupefato. O texto da cena é uma longa conversa a respeito de como se atingir o sucesso, diante de um público que pode facilmente ser enganado.

³ O autor já havia abordado a mesma polêmica em seus textos na revista *Nitheroy*. Para detalhes, veja-se o meu “A música e suas histórias na obra de Araújo Porto-Alegre” (KOVENSKY; SQUEFF, 2014, pp. 163-175).



Aria de Bravura !!!

*Per el vostre care palme
Sento in petto un puro ardore
Ma nel cuor piu grand'amore
di vostre cari matre.*

Allegro.

*Dilettanti, cari tanti
Che pagate, che vagate
Ribombate, ribombati
Date palme con furor.*

Figura 3 - *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro: Typographia Austral, 1844, [n. 3], [Acto 1], scena 4

Os recursos de tal engano são muitos: desde o nome italiano⁴, o fascínio com os estrangeiros⁵, o passado ribombante, a expectativa criada nos jornais antes da apresentação, o aplauso fácil⁶ que segue a orientação da claque, a ignorância musical do público⁷, a comparação, mesmo que indevida, com outros grandes nomes, apenas com o intuito de exibir uma pretensa erudição⁸, temas constantemente repetidos nos mais variados textos que tratam do mundo da ópera. Acompanham a imagem os versos da ária de bravura, em italiano macarrônico, lançando palavras recorrentes nas óperas, e sobretudo revelando o interesse de Laverno pelo dinheiro do público:

*Per le vostre care palme
Sento in petto un puro ardore
Ma nel cuor più grand'amore
Ai vostri cari mil res.
Allegro
Dilettanti, cari tanti,
Che pagate, che pagate,
Rimbombate, rimbombate
Date palme con furor.*⁹

⁴ “Tu não sabes o mistério que envolve um nome que não se pronuncia com facilidade” (cena V).

⁵ “A estranja é a melhor panaccia conhecida neste país : chegado dela podes impunemente fazer o que quiseres. A estranja é o mais alto firmão que pode dar o Grão Senhor da terra, acobertado com esta extensíssima capa, com esta varinha de condão pode-se caminhar impunemente, porque é carta de segurança ‘em todos os países novos. Pelo patronato da estranja torna-se o feitor de algum herbolário em um botânico profundo, transforma-se o gral farmácio em um instrumento de estética, o sargento em general, o mariola em homem de bom tom, o caiador em retratista, o enfermeiro em médico, o patrão de bote em piloto, o mascate em negociante , o filho espúrio em fidalgo, o fraco em valente , o estúpido em sábio, e fora um nunca acabar narrar-te as metamorfoses do baptismo equinocial” (cena V).

⁶ “a febre imitativa é uma moléstia contagiosa e rápida; as massas não reflexionam; e muita gente, que quer passar por amadora, só espera a ocasião de bater palmas; é a mania do tempo” (cena IV).

⁷ “Vi lançarem cobre a uma voz encantadora, darem pateada a quem sabe alguma musica; o que resta agora depois de tais manifestações ?” (cena IV).

⁸ “mas não faltará quem me ponha acima das Catalanis, das Malibrans, Pastas, Grisis, Persianis, Brambilas, Boccabadatis, Cintis, Unghers, e outros Anjos que fizeram a admiração do Mundo” (cena IV).

⁹ Uniformizamos e corrigimos a grafia das palavras em italiano.

Curioso notar que o texto da ária de bravura da Sra. Lavernelli explicita o intuito do charlatão, a saber, atingir a glória (através dos aplausos) e ganhar o dinheiro. O público, que é diretamente nomeado como pagante, nem por isso parece compreender o significado do que está sendo cantado – mais uma vez surge a crítica a um encantamento excessivo com a ópera e com os estrangeirismos em geral. Se olharmos, por exemplo, para a crítica de Martins Pena (1965, pp. 21-28; 39-45) sobre a chegada do tenor Filippo Tati em 1846, conseguimos vislumbrar a expectativa crescente diante de um famoso cantor, ao mesmo tempo em que sua voz era totalmente desconhecida. Pena menciona a “buzina da fama” que soa, antes mesmo de o cantor ter-se apresentado, criando uma curiosidade e também uma série de boatos que apenas contribuem para um enorme sucesso ou um grande desapontamento.

Depois da primeira aparição, a Sra. Lavernelli sai de cena, para retornar apenas em mais algumas passagens. Na ilustração da cena V (Figura 4), que é cena de um pagode, vê-se um grande cartaz anunciando o benefício para a cantora no Teatro São Pedro. Ela é mencionada novamente na cena XIII, quando Laverno aparece como autor de um tratado musical, para voltar triunfante no último episódio, quando Laverno parece já em delírio. Ele começa a falar como se fosse a própria cantora, sem se dar conta disso, o que não deixa de surpreender Belchior. Os dois decidiram deixar o país e, numa mistura de despeito e desprezo pelo Brasil¹⁰, é a Sra. Lavernelli que assume o discurso, imaginando seus ganhos em novos trabalhos, num surto de *prima donna*:

Eu, que tenho feito com tanto apreço da populaça a Norma do *Belizário*, a Norma do *Barbeiro*, a Norma da *Dama do Lago*, a Norma d’*Anna Bolena*, a Norma do *Furioso*, a Norma do *Torquato Tasso*, a Norma da mímica e da química, e a Norma das gueladeiras que têm tido a fortuna de virem espancar as trevas deste ignorante país e seus diletantes?...

A conversa entre os protagonistas torna-se mais propriamente um diálogo de ópera, quando uma série de reticências e o vocabulário imitam os procedimentos próprios dos melodramas, inclusive porque os personagens passam a falar num italiano um tanto macarrônico:

Lav. Quanto à vontade do povo não é dela que eu hei de comer... Ai... são sete horas!... é noite... meu Deus!

¹⁰ “Sim, não é d’agora que o destino de muitos povos tem dependido de celebres atrizes!... O Brasil por seu turno deve curvar-se ao poderio de meus caprichos e vontades!...” (Nos. 22 3 23, cena V).

estou perdida!... o que hão de dizer agora!... *Denaro, molto denaro io voglio solamente, per fare di Norma in questo paese..., capite, Belchiori mio?*

Belch. *Dunque, mia prima Donna, si voi l'avrette, per che non cambiate l'idea? non mi lasciate per pietà io vi prego de tutto il mio cuor!...*

Lav. *Non é possibile!*

Belch. *Ma, per che?*

Lav. *Il mio padrone m'a detto.... io voglio l'obedire, anche Ia fortuna del mio Spezziale!...*



Figura 4 - *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro: Typographia Austral, 1844, n. 4 e 5, [Acto 1], scena 5

A cena prossegue, com Laverno/Lavernelli como que possuía, falando apenas em italiano, insistindo em sua ganância por dinheiro. Só ao final Laverno volta, sem ninguém compreender o que aconteceu (Belchior supõe ou a “influência do magnetismo” ou um sonho), seguindo-se uma despedida que encerra todo o ciclo. Há algumas questões que são recorrentes e que merecem alguma atenção: a presença constante das referências à *Norma* de Bellini; a centralidade da cantora, como figura preponderante no mundo da ópera; e, sobretudo, a estranha escolha de uma cantora de ópera travestida como o meio mais apropriado para criticar a sociedade carioca daquele momento.

Com relação aos dois primeiros pontos, não existe propriamente uma novidade. Vale lembrar que, com o fechamento do Teatro São Pedro em 1831, e após sua reabertura em 1844 um novo furor toma conta do público carioca com relação às óperas. É justamente na década de 1840 que se vê a retomada das apresentações e um renovado interesse pelos espetáculos, com todas as características próprias do gênero: disputa entre facções de cantores, interesse pelo repertório recorrente (*Norma*, *Barbeiro de Sevilha*, *Belisario*, *Donna del Lago*, *Elixir do amor*, *Anna Bolenna*, etc.), a chegada de trupes estrangeiras constantemente comparadas aos artistas brasileiros, e também a consolidação da crítica musical. Além disso, chegam também companhias francesas de *vaudeville*¹¹, ampliando desse modo a vida operística na cidade. *Norma* desponta, nesse contexto, como uma das predileções do público da época. Representada pela primeira vez na cidade em 1844, torna-se uma ópera recorrente no repertório, o que pode até ser apreendido em várias referências literárias posteriores: em *Sombos d'Ouro*, de José de Alencar (1872), “ouviu uma voz sua conhecida que recordava em surdina um tema da *Norma*”; ou nas *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), “outros adotam o recurso de assobiar a *Norma*”, ou no conto *Trio em Lá Menor* (1896), do mesmo Machado, “a avó tinha a religião de Bellini e da *Norma* e falou das toadas do seu tempo, agradáveis, saudosas e principalmente claras”; ou ainda, no *Diplomático*, “Flauta? ...Queirós tocou a “Casta Diva” ...uma música que até os moleques assobiam na rua”. Claro, há também referências à *Anna Bolena* de Donizetti, ou a algum trecho da *Traviata* ou do *Rigoletto*, ou ainda ao *Ernani*, ao *Otello* de Rossini e assim por diante. Tudo isso atesta o lugar por excelência da música, mais especialmente da ópera, nos vários âmbitos da sociabilidade no Rio de Janeiro: desde propriamente a apresentação de óperas nos teatros, até a difusão do repertório em pequenos saraus, em adaptações para piano ou para conjuntos de instrumentos, ou ainda, a perpetuação de melodias em bandas, ou outras formações, além de mais prosaicos assobios.

¹¹

Para maiores detalhes, ver SCANDAROLLI (2013).

Contudo, a centralidade da *Norma* é justamente amplificada na *Lanterna Mágica*, através do surgimento de cartazes ou partituras (figuras 5 e 6), mas sobretudo na fala enlouquecida de Laverno/Lavernelli, que transforma o personagem Norma na protagonista de todas as óperas e também no canto das gueladeiras, personagens emprestadas dos *Mystères de Paris* de Sue¹².

A questão da centralidade dos cantores, mais especialmente das cantoras, tampouco é uma novidade. Temos exemplos anteriores no Brasil, que vão desde a brasileira Joaquina Lapinha, o *castrato* italiano Fasciotti, até Teresa Schieronni e, a partir da reabertura do São Pedro, Augusta Candiani, Chiara del Mastro, Rosane Stolz, Rachele Agostini. Talvez seja a primeira vez que se viram tantos registros no Brasil do furor causado pela presença de uma cantora na cidade. De folhetos a críticas, de poemas em homenagem a Augusta Candiani¹³ até as recordações, como uma conhecida passagem de Machado de Assis¹⁴, as cantoras representavam o centro das atenções do público, e, na visão de Laverno, tudo lhes era permitido¹⁵. O culto do cantor, mais especialmente da cantora, sempre esteve associado ao interesse pela ópera e já era criticado desde pelo menos o século XVIII. Numa visão mais tradicional, a centralidade do cantor seria um obstáculo para a criação de um espetáculo mais coerente, do ponto de vista das poéticas clássicas. Na visão de seus críticos mais ferozes, compor uma ópera em torno da voz – que parecia ser o que mais atraía o público – era desrespeitar totalmente a primazia do texto e a estrutura regular de um espetáculo. Mas, como se sabe, nem as críticas nem as reformas conseguiram diminuir o interesse pelos cantores.

¹² Vale lembrar que Laverno cita indiretamente a obra de Sue, quando, nos Ns. 20 e 21, cena IV, diz que estava escrevendo os *Mysterios do Theatro*, afirmando que um “gênio suético” o roubou. Para um estudo sobre a difusão do livro de Sue, veja-se SCHAPOCHNIK (2010). O livro foi publicado em forma de folhetim no *Jornal do Commercio*, entre 01 de setembro de 1844 a 20 de janeiro de 1845. O autor do artigo indica o grande sucesso, porém não menciona o caso da publicação de Porto-Alegre.

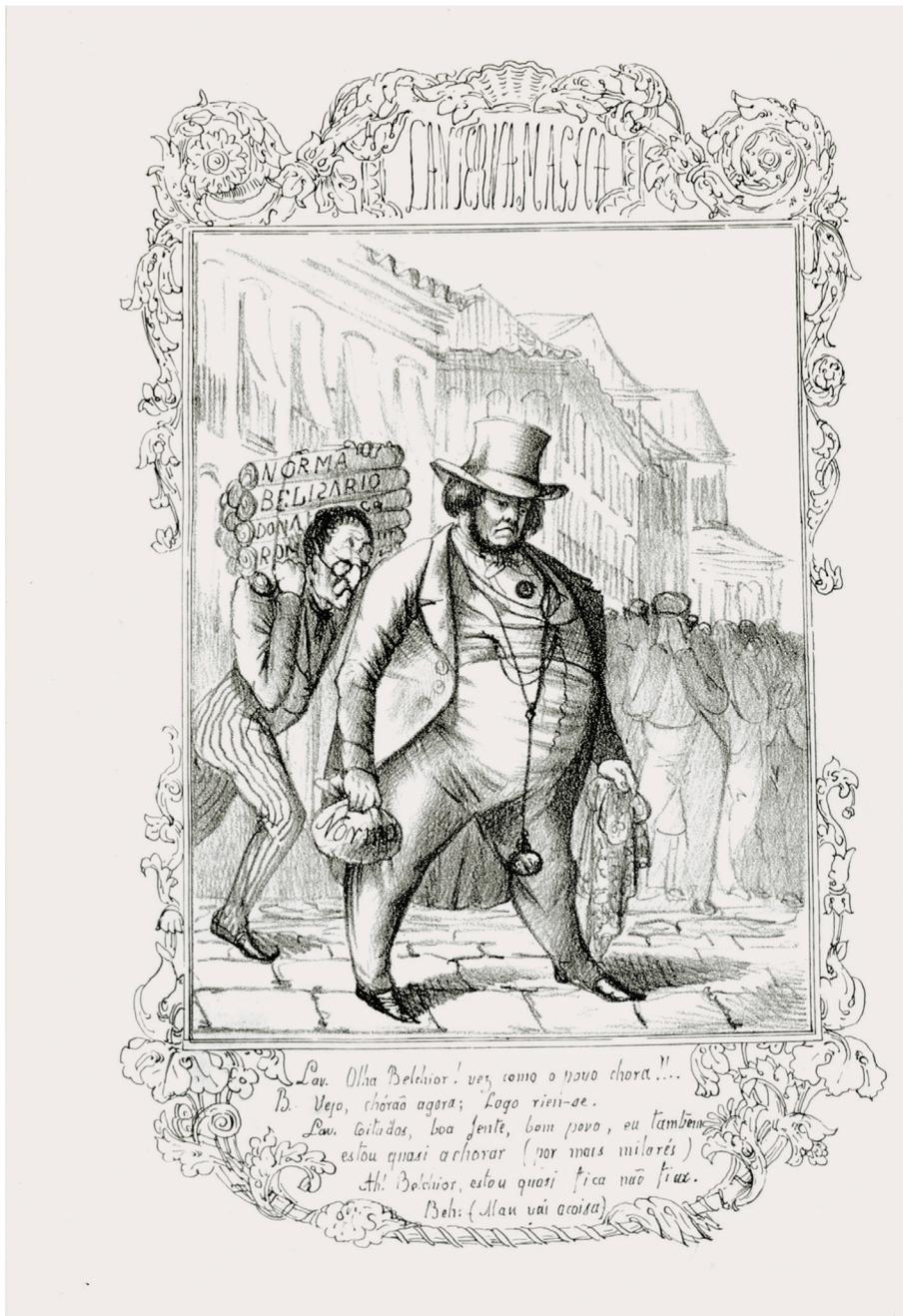
¹³ Como, por exemplo, os de Luís Vicente De Simoni (*Poesias em Louvor de Cantores e Cantoras insignes e notáveis pelo Dr. Luiz Vicente De-Simoni*), com mais de um soneto em homenagem à cantora.

¹⁴ “Tinha eu vinte anos, um bigode em flor, muito sangue nas veias e um entusiasmo capaz d puxar todos os carros do Estado, até o carro do sol – duas metáforas que envelheceram como eu. Bom tempo! A Candiani não cantava, punha o céu na boca e a boca no mundo. Quando ela suspirava a Norma era de pôr a gente fora de si [...]”. *Ilustração Brasileira*, 15 de julho de 1877

¹⁵ “permitted aos cantores meter mais uma ou duas partes em cada compasso ou diminuí-las à sua vontade para ter bravos , palmas , ovações !...” (cena XIII).



Figura 5 - *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro: Typ. de J. J. Barroso e Cia, s/d, n. 11, [Acto 1], scena 10



Lav. Olha Belizario! vez como o novo chora!!..

B. Vêo, chorão agora; Logo rien-se.

Lav. Geladas, boa gente, bom povo, eu também
estou quasi a chorar (por mais milarés)

Ah! Belizario, estou quasi fica não fia.

Beb: (Man vai acorta)

Figura 6 - *A Lanterna Mágica*, Rio de Janeiro: Typog. Brasileira, 1845, n. 22 e 23, [Acto 2], scena 5

No universo da caricatura, contudo, a ópera em geral chama a atenção mais como espetáculo social do que como algo propriamente musical. No estágio atual desta pesquisa, ainda é precipitado falar que são poucas as caricaturas de cantores nos séculos XVIII e XIX: na verdade, tal repertório não foi mapeado sistematicamente. Mas percebe-se que, em geral, é o ir à ópera ou o frequentar o teatro que mais despertou o interesse dos artistas. Mesmo na caricatura da cantora Lavernelli, o que mais se destaca é a reação do público, e, talvez em menor medida, os gestos da cantora. Cantores sempre foram acusados de “exageros” no palco. Aliás, as próprias árias são momentos em que, como dizia Stefano Arteaga, não podendo mais dar conta de seus afetos (que estariam, “por assim dizer, em seu último período”), os personagens entregam-se a um movimento incontrollável da alma. Aquilo que é percebido como exagero, neste caso, poderia assemelhar-se, em certa medida, ao procedimento da caricatura, que busca reforçar determinados aspectos de pessoas ou situações, de modo a, como se dizia em outros tempos, castigar o vício pelo riso. Claro, uma ária séria não levaria ao riso, mas existe aí um parentesco que precisa ser investigado. E curiosamente, o tema “ópera e caricatura” ainda foi pouco investigado¹⁶.

De qualquer modo, a intenção de Porto-Alegre e seu colaborador, com a *Lanterna Mágica*, era sem dúvida a de criticar vários aspectos da vida carioca. Talvez, o vício maior de todos, seja a vontade de enganar o público a qualquer custo; ao mesmo tempo, a ingenuidade das pessoas e sua disponibilidade para acreditar em tudo que parece bom, mesmo sem o ser, também são alvos da crítica. O caso do fascínio pelo estrangeiro é certamente o mais recorrente: num país cheio de contradições e sem identidade, tudo o que parece ser civilizado basta para contentar a massa ignara. Porto-Alegre, em seus diversos textos e em suas incontáveis atividades, sempre procurou, de algum modo, um aprimoramento do país através da educação e de certas medidas civilizatórias. O cunho moralista é muito claro em suas ações e há um constante ressentimento com relação às coisas e pessoas de seu país. De certo modo, um desterrado em sua própria terra, buscou várias maneiras de remediar algumas das situações que o afligiam.

No caso da *Lanterna Mágica*, mais do que em outros escritos, percebem-se talvez os limites de suas propostas. É certo que Lavernelli é um escroque, ainda que simpático e sem nenhuma vontade de contribuir para a melhoria do país; ele exerce as mais variadas atividades, apenas com o intuito de enriquecer e granjear alguma fama, mas ainda assim, sente-se desprezado e incompreendido no país. É como se nem mesmo para um charlatão com muitos talentos houvesse um lugar no Brasil. E aqui entra mais uma vez a

¹⁶ A grande exceção são os estudos de Rowden (2013).

figura da cantora. O delírio final de Laverno/Lavernelli explicita, como já indicou Leticia Squeff, uma crise de identidade, uma impossibilidade de ser para aqueles que querem combinar a experiência estrangeira com a vida no Rio de Janeiro. A ópera, a cantora, apesar de serem uma das grandes contribuições europeias e, portanto, do que era entendido como civilidade, é certamente aqui equiparada ao exagero e, mais ainda, à loucura total, à perda de identidade, ou ainda, à impossibilidade de construir uma identidade combinando o europeu e o brasileiro. A escolha do travesti como a figura emblemática da publicação indica justamente esse não-lugar e esse não-pertencimento, que possibilita uma crítica mais radical, mas que, ao mesmo tempo, não chega a propor uma solução conciliatória para os problemas que afligiam o país e suas pessoas.

Referências

- ALHOY, M; HUART, L.; DAUMIER, H., *Les cent et un Robert-Macaire*, Paris: Chez Aubert et Cie., 1839.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana, *A comédia urbana: de Daumier a Porto-Alegre*, São Paulo: MAB-FAAP, 2003.
- ANGOTTI-SALGUEIRO, Heliana, A comédia urbana: de Robert Macaire à Lanterna Mágica. Representações e práticas comparáveis na imprensa ilustrada no século XIX – entre o romantismo e o realismo. In: *Teresa* revista de Literatura Brasileira [12 | 13] ; São Paulo, pp. 174-191, 2013.
- AREAS, V. A comédia no romantismo brasileiro. Martins Pena e Joaquim Manuel de Macedo. In: *Novos Estudos*, 76, novembro 2008, pp. 197-217.
- AYRES DE ANDRADE, *Francisco Manuel da Silva e seu tempo. 1808-1865 – Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*, Rio de Janeiro: Coleção Sala Cecília Meireles, 1967.
- COSTA, Carlos, *A revista no Brasil do século XIX. A história da formação das publicações, do leitor e da identidade do brasileiro*, São Paulo: Alameda, 2012.
- KOVENSKY, J.; SQUEFF, L. (Org.), *Araújo Porto-Alegre: singular e plural*, São Paulo: IMS, 2014.
- MARTINS PENA, L. C., *Folhetins. A Semana Lírica*, Rio de Janeiro: INL, 1965.
- ROWDEN, C., Memorialisation, Commemoration and Commodification: Massenet and Caricature. In *Cambridge Opera Journal*, 25, July 2013, pp. 139-163.
- SCANDAROLLI, D., *Cenas Esquecidas ou vaudeville, ópera-comique e a transformação do teatro no Rio de Janeiro nos anos de 1840*, tese de doutoramento, IFCH-UNICAMP, 2013.
- SCHAPOCHNIK, N., Edição, recepção e mobilidade do romance *Les mystères de Paris* no Brasil oitocentista. In *VARIA HISTORIA*, Belo Horizonte, vol. 26, nº 44: p.591-617, jul/dez 2010.
- SQUEFF, Leticia, *O Brasil nas letras de um pintor*, Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.
- SUE, Eugène. *Les Mystères de Paris*, Paris: Gallimard, 2009.

