

A monarquia teatral de Adelaide Ristori

História das viagens em volta ao mundo de uma trágica italiana do século XIX

Alessandra Vannucci
PUC-Rio

No âmbito da cena romântica, a tradição italiana do *grande attore* (titular de companhia) apropria-se dos espaços concedidos pelo melodrama, do qual herda o jogo de cena ilustrativo e o drama verista, reinterpretando-lhe a convencionalidade com inusitados estratagemas poético-visuais; estrutura, assim, sua fortuna ao longo do século XIX, reformulando seu estilo à medida que amplia seu alcance, de nacional, tornando-se mundial. Exaltando a primazia do ator ‘encarnado’ no papel e dominando com sua eloquência e presença cênica os heróis românticos (de linhagem clássica ou shakespearianos) aos quais dão vida em italiano, os *grandi attori* Gustavo Modena, Tommaso Salvini, Cesare Rossi, Adelaide Ristori, Giacinta Pezzana e, finalmente, Eleonora Duse concentram em sua atuação virtuosística a qualidade comunicativa do espetáculo – assim provocando ampla participação afetiva da platéia e sistematicamente atribuindo ao artista a excepcionalidade do herói – e estimulam o culto de sua personalidade com posturas divísticas que prevalecem sobre as incertezas da fortuna cênica. No entanto, tais elementos de persistência (transpondo o estratagema romântico de arte = vida em estratégia de sobrevivência) coexistem, não raramente, com sofisticadas experiências de civilização literária, como no caso da parceria de Ristori com o dramaturgo Paolo Giacometti, no objetivo de tomar providências quanto à escassez de heroínas na obra de Shakespeare; ou do devotamento da ‘divina’ Duse à causa da estréia mundial de D’Annunzio e de Ibsen.

Aproveitando-se da perdurante incidência estilística e do sucesso suficientemente estável de seus atores titulares, as companhias italianas reorganizam seus objetivos e modalidades empresariais, substituindo a gestão familiar do *capocomico* por uma incipiente estrutura de *marketing*, cujo produto é o próprio *grande attore*, e empreendendo *tournées* internacionais-intercontinentais de grande sucesso comercial, decretado por meio da fama adquirida pelo nome principal. Nessa transição, elaborando um conflito interno entre a herança estrutural da *commedia dell’arte* (enquanto saber artesanal) e a idéia iluminista da reforma individual (de matriz intelectual), a cultura teatral italiana auto-exila-se dos confins territoriais e dos condicionamentos estético-políticos do mercado peninsular e procura projetar-se em horizontes mais amplos. Por um lado, na vida cigana dos cômicos e na exibição no palco das atrizes, ainda se percebe algo de impudico, assimilável ao exercício da prostituição (a que muitas ‘filhas de arte’ eram realmente obrigadas, segundo sua condição, quer para fornecer o guarda-roupa, quer simplesmente para complementar o escasso salário); entretanto, por outro lado, é no palco que se aplaudem os marcos

da civilização moderna, revelando um processo histórico de promoção social da figura do ator, que (após a unificação italiana realizada pelo regime monárquico dos Savoia em 1860) cumpre passagens decisivas, encarregando o teatro de novas tarefas para a formação da consciência nacional. No contexto de auto-afirmação que anima o *Risorgimento* italiano, as *tournées* dos atores ao exterior (embora provocadas, de fato, pela crise endêmica do sistema produtivo após a cessação das subvenções públicas) vêm a ser consideradas missões patrióticas, pois a fortuna conquistada no exterior, repercutindo na pátria como sinal de um correto reconhecimento do ‘gênio itálico’, é explorada pela mídia no mote da exaltação da Itália como Nação de grande, estimada e unitária cultura.

Como destino preferencial das viagens intercontinentais das companhias italianas, seguindo os itinerários traçados pelos conjuntos de ópera, destaca-se a América Latina, a partir de 1850: em razão, principalmente, do estabelecimento de linhas de navegação a vapor entre o Rio de Janeiro e a Europa, garantia de melhores condições para travessia do Oceano; como, também, em virtude da imigração já maciça em Montevideú, Buenos Aires e São Paulo e de inovações civilizatórias, nessas metrópoles, incidindo nos padrões de comportamento.¹ Na década de 1880, cerca de 40% das companhias italianas de teatro e 10% das dialetais encontram-se mensalmente entre Argentina, Brasil e Uruguai, cujos teatros se tornam pautas rotineiras para duplicar a temporada além-mar, durante o verão europeu. Inicialmente pelo caminho latino-americano, reestruturam-se em escala continental as condições de concorrência do mercado nacional – expressando, aliás, a competição em tons até mais acirrados do que na própria pátria, onde os proveitos possíveis numa temporada somavam quantias consideravelmente menores e onde o retorno de um triunfo nas Américas, relatado em detalhes pelas revistas especializadas, se quantificava na garantia de *cachés* bem mais ricos.

No entanto, se não raro o Eldorado realizava suas promessas, propiciando rápidos e conspícuos ganhos, isso acontecia à minoria, à custa de uma viagem cansativa, de incerta e imprevisível fortuna e de uma empreitada teatral com risco de desastres, considerando a alta incidência de doenças letais e a imprevisibilidade de resposta da bilheteria. É bem verdade que o apelo saudosista das comunidades de imigrantes italianos, induzidos pelo patriotismo a homenagear a notoriedade dos conterrâneos em visita, garantia, potencialmente, uma pré-condição de adesão do público, estipulando condições midiáticas de manipulação do gosto; por outro lado, porém, é preciso salientar que tais condições exigiam a instrumentalização da arte do ator de acordo com a tipicidade conjuntural enfrentada no exterior. Pediam-se para viagem – além da bagagem completa de figurinos e maquiagem que não raro determinava o êxito da seleção – uma marcação sublinhada

¹ Como a instalação da iluminação a gás, do abastecimento de água, dos serviços de esgoto e de bondes; a construção de

e enfática, uma declamação expressiva para alcançar o espectador desacostumado ou ignorante do idioma, uma coloração grandiloqüente de tons, gestos, reações na contracena: instando enfim à fixação de ‘tipos’ histriônicos funcionais a qualquer papel e estimulando a persistência de módulos recitativos melodramáticos, que seriam mantidos por gerações na linhagem familiar, além de apropriados pelas companhias concorrentes.

Nesse cenário, tão provinciano e ao mesmo tempo crescentemente cosmopolita, Adelaide Ristori enquadra-se em posição proeminente: seja por ser a principal referência da ‘cena feminina’ (é a primeira mulher empresária/titular de sua própria companhia, montada para empreender longas viagens; é a primeira entre todos os atores e atrizes a empreender tais longas viagens; a primeira italiana a receber máximos elogios dos críticos da *Académie*), seja pela projeção social que consegue após seu casamento com o Marquês Capranica del Grillo, bem aproveitada na prudente gestão de seu papel público, em que profissão, poder, família e feminilidade se conjugam de maneira impecável aos olhos da opinião pública.² Abrindo caminho para o movimento feminista italiano, a Ristori, com sua feliz conciliação entre artista de sucesso e mulher consciente de seus deveres éticos e sociais, representa o marco inicial da emancipação burguesa da figura de atriz, embora permanecendo ideologicamente alinhada com as idéias dominantes, coagidas pela moral católica, a respeito do papel feminino. Em nome do sucesso obtido no mundo inteiro e tendo em vista os amplos retornos propiciados à classe por suas conquistas (que fazem até seu mestre Gustavo Modena declarar que ‘o teatro italiano fora da Itália chama-se Ristori’³), a atriz é coroada ‘rainha da cena’ pelo meio teatral e conclamada ‘a Cristóvão Colombo da Arte Dramática’.⁴ Por outro lado, por força de seu *status* social tão cuidadosamente administrado, Ristori tem sua carreira internacional de atriz investida de especial referenciamento, que se reflete na delegação, por parte do rei Vitório Emanuele, de missões diplomáticas cada vez mais honrosas. Nesse quadro de excelência e de profissão de fé monárquica pode-se ler, por exemplo, a longa amizade da Ristori com o Imperador Dom Pedro II, cultivada desde 1869 (primeira viagem da atriz ao Brasil) até a morte do imperador, mediante um intenso epistolário⁵ e encontros marcados por bilhetes em Roma, em Paris e no Rio, onde, por ocasião de sua segunda viagem (em 1874), a atriz será acolhida com pompa extraordinária pela corte e com diplomática deferência pelo corpo consular italiano.

estradas de ferro, de linhas de telégrafo e telefone, viabilizando as condições exigidas por uma economia de *tournée*.

² Testemunham essa lucidez os inúmeros episódios edificantes protagonizados pela marquesa-atriz com apoio de suas amigas grã-finas (como, por exemplo, a graça para um condenado à morte, obtida na Espanha em 1872, ou as freqüentes sessões beneficentes na América Latina) e propalados pela imprensa, devidamente assessorada.

³ Carta para Francesco dell’ Ongaro, Paris, 31.12.1857, in MODENA: 1955.

⁴ O galã Francesco Ciotti, em nota publicada no *diário Il Corriere della Sera*, 15.2.1891, in GUERRIERI: 1993,63.

⁵ 67 cartas autógrafas e assinadas por Dom Pedro, conservadas no Fundo Ristori, MBA, Gênova, enquanto não foram encontradas traças, nos arquivos públicos brasileiros, das cartas encaminhadas ao imperador por parte da atriz.

A tarefa de formação da consciência nacional e de regeneração dos costumes assumida pela cena realista italiana, embora aparentemente ‘fora do lugar’, não resultava, porém, sem significação em sua representação latino-americana, pois, no Brasil do segundo reinado, mobilizado por amplo processo civilizatório – em que o teatro (em sua declinação realista) vinha se propondo como instrumento moralizador – ela integraria uma peculiar idéia burguesa de nacionalidade, ao mesmo tempo cortesã e liberal. O gosto afinado pelo *bel canto* (afirmando nas casas de ópera das metrópoles do mundo inteiro o prestígio do idioma italiano e a excelência de seus intérpretes) tornara-se, na corte de Dom Pedro II, um marco de civilização da recém-ex-colônia, que entende sua emancipação nacional como um movimento de reaproximação às modalidades modernizadoras européias. Apropriado como projeto político, o apoio imperial à ópera justificava o brilho da presença das Majestades nas representações de gala, tornando o teatro uma sala de visita marcada por excepcional exibição de etiqueta, palco urbano das ascensões sociais,⁶ assim legitimando a tendência espiritualizante, pedagógica e moral exigida pela arte. Antes da construção do Imperial Teatro Dom Pedro II e do Teatro Lírico Fluminense (que hospedará a Ristori em suas duas passagens pelo Rio), o governo sustentava a temporada lírica integralmente (no caso do Teatro São Januário) ou em parceria contratual com sociedades formadas *ad hoc* por particulares, porque, “além do deleite público e de um orgulho nacional bem fundado, também a tranqüilidade, a moral e a paz, os bons costumes, tudo reclama a proteção do governo em favor de uma Companhia italiana”.⁷ A moda cosmopolita dominante no Rio de Janeiro – em nome da qual, enquanto o francês se torna instrumento obrigatório para o trânsito social, se empreende a educação musical das moças em italiano – convencionava a pressuposição da excelência harmônica da ‘divina língua’ de Dante, como a mais legitimada descendente da tradição grega e a mais apta ao ofício artístico.⁸ O gosto apurado e competente pela ópera italiana, organizado em torcida em favor de uma ou outra cantora pelo furor partidário dos *dilettanti*, propicia, no imaginário público, uma feliz convivência entre a italianidade e a lusofonia no *topos* espiritual-idiomático de uma genérica tradição ‘latina’ que se arroga prerrogativa expressiva quanto à paixão e ao lirismo, extrapolando os limites da lógica dramática e estendendo-lhe os benefícios de poliglotismo próprios ao universo musical:

“Que uma cantora, qualquer que seja a sua nação, possa percorrer o orbe inteiro e em todo elle festejada, facilmente se compreende: falla a língua universal, são notas de músicas as syllabas

⁶ É nessa ótica que o Imperador Pedro II institui e financia, de 1857 até 1863, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, destinada a formar cantores e difundir a paixão pela ópera também nas classes carentes.

⁷ Relatório de 22.7.1835 do Ministério do Império, *apud* LUCCHESI: 1986,13.

⁸ Entre outros, Antonio Feliciano del Castilho exalta Ristori porque “coube-lhe a mais harmoniosa de todas as línguas, na qual se espelha de longe o antigo grego, de perto o antigo romano, e que [...] domina ainda pela sua suavidade temperada de energia”. *In* DEL CASTILHO: 1869, 7.

que articula. Mas para que simplesmente declamando possa uma Italiana fazer delirar de entusiasmo, chorar de emoção, estremecer de terror Russos, Allemães, Inglezes e outros cuja língua não tem menor analogia com a della, é mister, um talento como poucos pode crear a natureza. Se pois ao simples nome da Ristori os theatros se enchem em países onde o povo não leva consigo a esperança de compreender uma só palavra atirada do alto do tablado [...] como não sucederia o mesmo [...] entre nós que fallamos *essa língua na qual quando imagina/ com pouca corrupção crê qua é latina*, latina de que é filha primogenita a italiana?”⁹

Avantajando-se pelo privilégio lírico até sobre a ilustre *Mme. Rachel*, já em 69 a Ristori consagrara-se na cena carioca com seu repertório de nobres heroínas dedicadas ao bem da pátria, ao bom governo e ao bem em geral, reconquistando o consenso burguês quanto a uma tradição teatral de saltimbancos (a italiana, dada por decaída, e a contemporânea) e ressuscitando, sob o auspício dos críticos, a musa trágica em suas sutis variações passionais entre sublime e patético; pois

“A tragica francesa [*Mme. Rachel*] não possuia, como possue *Mme. Ristori*, a belleza musical de uma voz sentimental, para exprimir o amor, a ternura, as magoas d’alma com tal certeza, que, por uma mágica ilusão, parece que se está assistindo a uma representação lyrica. Atribui-se a equivoco ter sido *Mme Ristori* contemplada entre as cantoras; mas, na verdade, a sua linguagem declamada engendra o encanto; revela uma traducção lyrica e musical dos intimos sentimentos de sua alma com tal arte, que recorda os coros da antiga tragedia grega”.¹⁰

Fazendo sua primeira aparição, em 28.6.69, “no terrível papel de *Medéa*”¹¹ – de Légouvé, papel recusado por *Mme. Rachel* e por isso mesmo escolhido pela *petite italienne* na ocasião de sua estréia em Paris (1855), quando é consagrada pelos críticos da *académie* – a Ristori parece conclamar o público carioca para a comparação, até pelo fato de pisar o mesmo palco ‘temporário’ em que se exhibira a francesa poucas temporadas antes. Comenta um crítico não isento:

“Com razão Rachel nunca quis apresentar a obra prima [...] Não sentiu jamais ella em seu coração, o mavioso, intimo e profundo sentimento, para poder dar vida a tão bellos versos [...]. Se Rachel excitava o terror exprimindo a colera, a ira, o ciume, a vingança, *Mme. Ristori*

⁹ Luis J. de Oliveira e Castro. *Jornal do Commercio*, 30.6.1869. In DEL CASTILHO: 1869, 62.

¹⁰ P.A.L., *Diario do Rio de Janeiro* de 2.7.1869. *Ibidem*, p 55.

¹¹ *S/a, Semana Illustrada*, 20.6.69. *Ibidem*, p. 18.

lhe é muito superior excitando a piedade, exprimindo a dôr, o desespero, as profundas mágoas do nosso coração”.¹²

O conflito com *Mme. Rachel*, montado (faz questão de sugerir, com certa *nonchalance*, a própria Ristori¹³) pelo fanatismo partidário dos críticos, mas em que incide uma evidente estratégia propagandista, oferece ao público, declina a atriz, a ocasião de apreciar a divergência estilística entre o compasso francês e o realismo italiano – uma tradição de método que Ristori interpreta como pesquisa de pregnância gestual pautada na busca de naturalidade na postura e de intensidade nas intenções, subordinando o rigor da declamação à verossimilhança inspirada no processo emotivo. Como não deixa de induzir Platão,¹⁴

“Cada gesto, cada passo, cada movimento revela uma intenção plástica e dá sempre uma attitude artística. Ella comprehende que, sem a attitude, a personagem seria incompleta; mas, como é artista de seu tempo, e creadora, comprehende também que a attitude e a dicção no theatre devem despir-se de todo tom affectado ou minimamente convencional. Alliar a inspiração à tradição é o segredo dos grandes talentos”.

Em *Ricordi di una vita d'artista*, a imaginária contracena com *Mme. Raquel* é dirigida por Ristori de maneira a exaltar, diante da grande escola à qual pertence a rival, sua peculiar personalidade de intérprete, capaz de adornar os sentimentos corriqueiros com incoercível ‘presença’ cênica capaz de surpreender as expectativas de qualquer *académie* – uma grande intérprete, sugere ela, funda seu gênero e sua escola em razão de sua originalidade.

“Nós duas perseguíamos caminhos opostos, dominávamos diversos modos expressivos. Ela podia até entusiasmar com seus levantes, embora acadêmicos, tão bela era sua dicção e estatuária sua marcação. Nas mais apaixonadas situações, suas expressões, a forma da attitude, enfim tudo era regrado pelas normas compassadas da tradicional escola francesa. [...] Nós, ao contrário, não admitimos que nos pontos culminantes da paixão, na tragédia, nossa pessoa não se descomponha: pois, quando somos atingidos por improvisa dôr ou por subitânea alegria, não é natural o levar imediatamente a mão à cabeça e desarrumar os cabelos? Na

¹² P.A.L., *Diario do Rio de Janeiro*, 2.7.1869. *Ibidem*, p. 57.

¹³ Nos *Ricordi* (pp.39-40) Ristori declara sua admiração pela francesa – não sem a delatar no momento em que, disfarçada na platéia parisiense para assistir à rival em *Myrra*, prorrompe *cette femme me fait mal, je n'en peux plus* – concluindo que “*malgré* a realidade do meu sucesso, estes não desfiguravam em nada a potência do gênio dela”.

¹⁴ Platão (Machado de Assis), *Folhetim do Diario do Rio de Janeiro*, in DEL CASTILHO: 1869, 23.

escola italiana, acreditamos que um dos principais objetivos da interpretação seja o de recriar ao vivo, e de verdade, tudo que a natureza mostra”.¹⁵

Embora fazendo questão de manter, com repertório schilleriano e alfieriano, a *aura de grande tragedienne* (coroa disputada com *Mme. Rachel*), que a condicionaria ao compasso neoclássico, Ristori elabora uma linguagem teatral experimental, concentrada no simbolismo do visível, na ênfase icástica dos gestos memoráveis e na variação dos efeitos vocais, sintetizando verticalmente mais de uma ação no mesmo contexto harmônico¹⁶ e sublimando sugestões contraditórias em poderosas composições de personagem – uma linguagem capaz de provocar sensações universalmente participativas e de dominar a platéia, ocupando os convencionais domínios do melodrama com a pregnância de seus amplos e pausados movimentos.

“Em *Maria Stuart* a Sra. Ristori iguala a Rachel, pela nobre altivez [...] e a excede, na melancolia e na tristeza profunda de suas despedidas, no fervor religioso, na piedade, na clemência de seus últimos momentos, na resignação evangelica da sublime confissão, aparecendo a rainha sempre nobre, sempre altiva, sempre animada de sua própria dignidade.”¹⁷

É com sapiência rítmica, espontaneidade e domínio de cena que a atriz resolve a suspensão emocional da estréia de *Medéia*:

“Absorvido na contemplação do magestoso vulto e como querendo ver e julgar por si mesmo o que tantas vezes ouvira repetir, o público conserva-se silencioso. Mas Ristori aproxima-se a passos lentos, a sua boca abre-se, sonoros, cheios, vibrados por uma voz de melodioso timbre. Com indizível expressão caem os primeiros versos no ouvido do público, e de todos os ângulos prorompem os bravos, as palmas e os aplausos, crescendo sempre, até que no fim do espetáculo [...] um verdadeiro phrenesi parecia haver-se apoderado de todos”.¹⁸

A ‘glacial acolhida’ dos cariocas, destravada em efusão empática diante da presença apaixonada e compadecedora da ‘terrível’ mãe-assassina, marca a memória da atriz:

¹⁵ RISTORI:1887,40.

¹⁶ Alerta Giuseppe Verdi a seus cantores: “quem viu a Ristori sabe que não tem de se fazer que pouquíssimos gestos, aliás, tudo se reduz a um gesto só: que é [na cena do sonambulismo de Lady Macbeth] o de apagar a mancha de sangue que ela crê ter na mão”. *Apud VALENTI*, 1883: 15.

¹⁷ P.A.L. Publicação a pedido do *Jornal do Commercio*. In DEL CASTILHO: 1869, p.145.

¹⁸ Luis J. de Oliveira e Castro, *Jornal do Commercio*, 30.6.69. In DEL CASTILHO: 1869, 62.

“Não um aplauso, um murmúrio de gradimento! Esta frieza inesperada me deixou estupefata, pois a fama da gentileza daquele público para com os artistas é conhecida. Mas ouçam como, ao primeiro efeito cênico, o entusiasmo dissipou a frieza! Quando Medea, com palavras desoladas, desesperada ao ouvir as lamentações dos filhos pedindo pão, exclama *Nutritevi, bevete il sangue mio*, a invocação, saindo impetuosa dos meus lábios e do meu coração, suscitou um frêmito na platéia, resultando numa explosão de aplausos daqueles que batizam um grande sucesso”.¹⁹

Diante dessa intérprete trágica que, sem renunciar ao realismo dos afetos, ressemantiza a adesão emotiva do público em catarse – promovendo, mediante o impacto da ‘verdadeira arte’, o sentimento da possível regeneração social – volta a adunar-se o movimento reformador dos críticos que haviam apoiado o projeto civilizador do Ginásio contra a ‘consciência gasta e impura’ da arte degenerada dos românticos e, por outro lado, contra o desacato da fútil impudência da ‘baixa’ comédia e da revista musical. Expondo o exemplo da Ristori à pública admiração e atribuindo-lhe o mérito de “um protesto sublime contra a depravação do gosto litterário, contra o abastardamento da arte dramática transformada em caricatura lyrica alcazarina”,²⁰ Machado de Assis, escorado no *alter-ego* de Platão, aponta na naturalidade elevada e moral de sua arte a prova de que o teatro deva ser, de fato, espelho do real, mas jamais uma reprodução mecânica e sim vital manifestação de sua melhor parte humana e social. O realismo, quando nele palpita um espírito elevado e uma vontade regeneradora, faz do teatro uma escola de vida, antes de um exercício de estilo.

“Medéa comovia as mães gregas como commove as mães brasileiras; porque qualquer que seja a crosta da civilização, palpita debaixo o coração humano. [...] A casaca substituiu o *chlamyde*, mas o coração humano não variou. O que se deve estudar em Ristori é a parte universal dos sentimentos [...] Muitas rainhas lhe derão para occuparem o throno da arte [...] mas de todas a que pode na immortalidade é Ristori. Assim a reconheceu a crítica francesa, apesa de contar a França talentos como Champsmeslé, Clairon, Mars, Rachel; a todas venceu a divina italiana. Ristori é um modelo que se deve estudar, não imitar: imitá-la seria cometimento impossível e contrário às boas leis do teatro.”²¹

A nobreza avulsa de preocupações comerciais que caracteriza a arte realista da Ristori (mãe e esposa também) e inspira sua representação universal dos sentimentos, torna-se eficaz argumento

¹⁹ RISTORI:1887, 102. Em itálico: “Sustentem-se, bebam o meu sangue!” .

²⁰ Machado de Assis, *Semana Ilustrada*, 20.6.1869. *Ibidem*, p. 18.

²¹ Machado de Assis, *Folhetim do Diario do Rio de Janeiro*. *Ibidem*, pp.24-25.

propulsor no debate civilizador estimulado por Machado, visando ao aprimoramento da sociedade mediante a aquisição de valores burgueses (amor filial e familiar, aposta na feliz estabilidade conjugal e doméstica, etc.), ameaçados pela monetização dos sentimentos. Exaltando na Ristori esse modelo exemplar de mulher/artista em contraposição às ‘mulheres públicas’, modelo de imoralidade (sendo a prostituição ou, ao menos, a provocação de adultério vício atribuído preferencialmente à cantoras, dançarinas e atrizes), a exaltação da Ristori por Machado parece resgatar os auspícios reformistas que haviam caracterizado sua polêmica pessoal contra as indecências da revista musical francesa exibidas no Alcazar Lyrico:

“Apesar de velho não sou carranca e retrogrado e sei aplaudir todas as novidades que o estrangeiro nos traz, passando pela alfândega do bom senso, ou mesmo por contrabando, comtanto que tenha uma capa de moralidade [...] Vssa Excia. [o chefe da Polícia] é um homem ilustrado, que conhece perfeitamente a lingua francesa, e não só terá belas noites de divertimento, como fará um excelente serviço à sociedade em que vive e onde tem milhares de relações com todas as famílias honestas e decentes do Rio de Janeiro, as quaes [...] nunca encontrará nessa *academia*”,²² e ainda “Não sou carranca e desejo o progresso do meu paiz, mas não seguindo *esta* escola de *realismo*, não desejo ver certas *cousinhas* mostradas no theatro. Digne-se a V. Excelência de ir ao Alcazar que há de ter momentos de verdadeiras commoções e então acreditará que [...] eu só almejo ver nesta capital espetáculos onde possam ir as famílias mais graves e honestas do Rio de Janeiro”.²³

Elevando-se desse panorama de desânimo, não distoam a exaltação das virtudes trágicas e a dimensão vistosamente descomunal atribuída à atriz, que se torna em breve ‘Ristori unicamente’, sem prenome, como se sua excepcionalidade a elevasse acima do “comum da humanidade” e fora do alcance “da terra, da morte, do esquecimento”:²⁴

“A musa não morreu, nem podia. Quando a davão por morta, atravessava a terra com as feições da immortal Ristori! Ninguém, sabemos, tem direito de ignorar Ristori: é uma dessas figuras que se impõe a admiração dos povos, e cujo nome, como uma larga aureola, vai além do theatro de seus triumphos [...] A imaginação pública criou uma Ristori dotada de qualidades superiores; mas a realidade aqui foi além da imaginação. Estou que ninguém calculou ao certo encontrar tão peregrino gênio unido a tão acabada perfeição [...] Poucas

²² Dr. Semana, *Semana Ilustrada*, 27.3.64 Grifo original. In ASSIS: 1938, p.252.

²³ *Idem, ibidem*, 3.4. 64. Grifo original. In ASSIS:1938, p.266.

²⁴ Feliciano de Castilho. In DEL CASTILHO, 1869: 3-4.

vezes a Natureza tem sido tão prodiga como foi com esta sua ilustre filha. Não se contentou com o gênio que lhe deu, superior entre os primeiros; deu-lhe uma figura maravilhosamente adaptada ao teatro; figura imponente, sculptural, rosto severo, voz sonora e vibrante, que possui todos os tons do sentimento. [...] E afinal, afim de que a obra lhe ficasse completa, fê-la nascer na Itália! terra clássica da arte [...] e cuja língua harmoniosa entre todas, é um dos mais cabales instrumentos da palavra humana”.²⁵

Tamanha magnificência reflete, aos olhos do público cortesão que assiste à transfiguração da musa nas nobres heroínas do repertório da Ristori, a sua decantada nobreza de valores e postura, cônica ao título de Marquesa e que a dignifica para o convívio com o imperador. Não é por acaso que, uma vez assumida a condição nobiliária, Ristori concentra-se na interpretação de figuras de rainhas (Maria Antonieta, Maria Stuart, Elizabeth da Inglaterra), que acabam lhe atribuindo a denominação por antonomásia; assim, nesse jogo de reflexos entre a atriz/rainha e a marquesa, o próprio *status* social da atriz resulta acrescido:

“O triunfo que esta eximia trágica alcança sobre a cena não é menos brilhante do que o da orgulhosa e poderosa rainha [Elizabeth] sobre a armada espanhola, tendo tido esta em seu auxílio o valor britânico e o furor da tempestade, ao passo que a rainha do palco só tem a sua inspiração e *os seus admiradores*”.²⁶

Sua ‘monarquia teatral’ revela-se, assim, resultado de um cuidadoso processo de produção de consenso, que a própria atriz, empresária de sua imagem, lucidamente programa para compensar as expectativas do público urbano, valorizando e divulgando ora a figura ‘heróica’ de gênio trágico sem mestres e sem escola possíveis²⁷ (em nome do personalismo romântico: “Quem me fallaes de haver tido ela por mestra a afamada Carlotta Marchionni, e ouvido de sua boca a desenejosa profecia: *Serás a rainha da cena?* Ristori é, sim, a rainha da cena, mas a sua arte nunguém lh’a ensinou, porque ninguém a tinha, inventou a ella”²⁸), ora a figura ‘cotidiana’ da mãe/esposa dedicada (em nome do sistema ético burguês), ora, ainda, a figura de ‘santa’, cuja atuação pública

²⁵ Machado de Assis, *Folhetim do Diário do Rio de Janeiro. Ibidem*, pp.33.

²⁶ P.A.L. Publicação a pedido do *Jornal do Commercio. Ibidem*, p.145.

²⁷ Esquivando-se de qualquer descendência ou filiação artística, ao longo de sua carreira a Ristori chegou a constituir um mito de autonomia artística no imaginário das atrizes. Ela só concedeu maior proximidade a Eleonora Duse, a quem convidou a com ela partilhar a cena diante da corte sabaudiense num drama de Giacometti intitulado ‘Mãe e filha’, em 1863, e recomendou pessoalmente ao Imperador Pedro II, por ocasião da primeira *tournee* da Duse na América Latina, em 1885.

²⁸ A . Feliciano del Castilho, *ibidem*, p.4.

exemplarmente virtuosa²⁹ lhe garante a estima dos ‘bons monarcas’ católicos. De seu palco, em 1869, a ‘rainha da cena’ dirige-se à tribuna imperial, onde sabe contar com o apoio patriótico da Imperatriz napolitana Teresa Cristina e com a admiração do monarca (cuja gosto pela Itália, suas artes, sua literatura e sua história política recente – uma pátria unificada, regida por Vittorio Emanuele de Savoia, com quem o Imperador se corresponde – é conhecido por toda a corte). Diante de tamanho auditório, declama um poema em que prefigura alguns dos caracteres de afinidade (orgulho patriótico, utopia monárquica, elogio da moralidade dedicado à Imperatriz³⁰) que lhe agraciaram o favor do Imperador em 40 anos de amizade. Ele, por sua vez, prefacia com gosto erudito a coletânea de artigos (editada *in loco*, porém financiada pela própria Ristori a fim de consagrar para a posteridade sua ilustre visita à cidade), assinando com o nome de D. Pedro de Alcântara, o mesmo nome despojado de altivez com que confiará por longos anos à atriz, nas cartas, suas paixões de leitor e viajante, suas ambições e inquietações políticas e pessoais, até alcançar súbita explosão de intimidade na senilidade do exílio, após o falecimento da Imperatriz.

Incidem também, nesse jogo de espelhos entre pessoa, imagem e personagens que inflama o mito da ‘rainha da cena’, os panegíricos dos *dilettanti*: entre outros, italianos oriundos, jornalistas ou assessores de instituições comunitárias de imigrados em grau de exercer alguma influência nos ambientes burgueses e tornando-se, portanto, preciosos suportes da Cia. Ristori por ocasião da organização da segunda *tournee* à América Latina (1874, primeira etapa da viagem de volta ao mundo que deixará a atriz ausente da Itália por 20 meses e 20 dias, dos quais 170 dias no mar e 17 no trem). Na chegada em 74 a atriz é acolhida triunfalmente: por delegação consular, com grande exibição de hinos e bandeiras italianas ao desembarcar na Bahia, Buenos Aires e Montevideu; por delegação do Império, com toda a pompa exigida no Rio de Janeiro; por representantes da República em Valparaíso, no Chile, etc. Apesar da ocasional presença concomitante de celebridades do *bel canto*³¹ e da concorrência acirrada, à distância de semanas, de dois outros *grandi attori* (Tommaso Salvini e Giacinta Pezzana) em *tournee*, sua fama de ‘rainha’ é homenageada nas estréias por demonstrações de fanatismo: cortejos, chuvas de flores, fogos de artifícios e festas

²⁹ O público carioca de 1869, desde antes da chegada da atriz, é informado de seu fervor religioso (“Ristori é religiosa [...] não podia deixar de ser” Feliciano de Castilho, *ibidem*, p.5) e com relação a obras de caridade, como em Roma, durante as revoluções de 1840 e 48 (“A mão que nos faz estremecer em cena [...] vae curar compassiva e melindrosa as feridas dos hospitais”, *ibidem*).

³⁰ *Del labbro mio, che di servili encomi/ e di laudi comprate è vergin, quale/ s'addice a chi d'Italia è figlia/ in cotesto Eden che Brasil si noma/ di vera libertate respirai/ all'ombra del tuo trono, un'aria pura./ Qui, di Dante il sospiro e del Petrarca/ di Vico e Macchiavello il voto estremo/ d'Alfieri, d'Ugo Foscolo e dei mille/ d'umanità sacerdoti il sogno/ il sublime ideal trovai compiuto: /virtù e sapienza coronate in trono./Magnanimo signor! Monarca Augusto!/Tu della legge esecutor primiero/tu geloso custode del gran patto/ pel tuo popol vivi, e la sua gloria/ la sua grandezza sol tuo fasto sono/ Altri con arti nefande o colla forza/ tu coll'esempio, tu coll'opre imperi./Il modello de regi, il Saggio, il Grande/ E teco chiameran l'augusta/ consorte tua, vero simbol vivente/ d'amore, caritate, Itala stella/ ch'Iddio volle, de popoli a conforto/brillasse nel Brasil pria che nel cielo.* O poema, s/a, data 3.7.69. *Ibidem*, pp.191-192.

³¹ Como Silvana Biancolini, que no mesmo mês canta em Montevideu no *Barbierie di Siviglia*.

“inenarráveis” que, de fato, são descritas em detalhes pelos *dilettanti* em jornais locais, revistas italianas especializadas e nas ‘notas’ anedóticas publicadas *a posteriori* por acompanhantes de *tournée* especialmente arregimentados para esse fim.³²

Exulando das modalidades reducionistas do ordinário empresariado teatral, o sistema de *marketing* da Ristori prefigurava campanhas de propaganda extensiva, atualização permanente da mídia de alcance internacional, fornecimento antecipado de *libretti* bilíngües anunciando o repertório e até interferência nas modas locais (roupas, penteados, perfumes e *gadgets* da diva propostos como objetos de consumo). Tais meios revelam uma moderna estratégia de manipulação da opinião pública em que, exaltando o nome da artista, além de garantir um veículo publicitário para os espetáculos, por um lado projeta-o no inalcançável empíreo das divindades da arte, condicionando-o, por outro, a acessíveis práticas de compra e venda. O processo de organização artesanal e centralizador vigente no *capocomicato* (em que um primeiro ator-capitão de indústria dominava todo o processo produtivo) mostrava-se por demais elementar diante das dimensões americanas, que exigiam delegação de poder e descentralização organizativa mediante engajamento de intermediários e conquista da parceria de produtores locais de *tournées* que pudessem dispor de entradas mais amplas no território, fosse para dobrar a concorrência da ópera nas melhores pautas, fosse para conseguir o apoio de críticos e intelectuais influentes. Tal processo, movido por mentalidade industrial, teimava em exaltar com grande antecipação as expectativas da pública admiração, cuja expressão fanática era prevista como indispensável pelo esquema divista. O retorno desse investimento maior explica-se pelo valor dos frutos visíveis – sem contar os proveitos não relatados pelas fontes oficiais: os ‘mimos’ com os quais a atriz é presenteada na noite em benefício de instituições de caridade e para si mesma são incrustados de esmeraldas, brilhantes, topázios e diamantes, cujo enorme valor é logo quantificado pela imprensa; os doadores são principalmente notáveis (o próprio Imperador, a Imperatriz, políticos de destaque³³) e admiradores associados mediante subscrições.³⁴ A temporada de 1869 – com 92 sessões no Rio de Janeiro (das quais cinco beneficentes), 40 sessões em Buenos Aires (três beneficentes), e 15 sessões em Montevidéu (uma beneficente) – totaliza 1.347 liras italianas [.....] [cercare la parità con la moneta attuale]. Em 1874, mesmo com as temporadas encurtadas pela concorrência de Salvini, que entra em cartaz logo a seguir, os ordenados recolhidos pela Ristori são fabulosos: entre 12.000 e 20.000 liras italianas

³² Quanto a essa segunda visita, ver PIAZZA, Marco. *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo* (1874-75) e GALLETTI, Bartolomeo. *Il giro del mondo colla Ristori*. Note di viaggio. (1876).

³³ Somente do Imperador a atriz recebe, em 69, um bracelete de esmeraldas e brilhantes e, em 74, uma cruz cravejada de brilhantes com, ao centro, um diamante do valor de 10.000 liras italianas; por sua vez, a Imperatriz em 69 presenteia a atriz com um bracelete de pérolas e esmeraldas, a condessa d’Eu, com uma medalha de opalas e brilhantes, etc.

³⁴ Não por menos: em 69, ‘os cariocas’ com um gigantesco topázio de 42 quilates encaixado num diadema de brilhantes.

líquidas por apresentação, nas capitais latino-americanas,³⁵ isto é, cerca de 10 vezes mais do que as 1.600 liras ganhas no mesmo mês em Roma pela rival Pezzana (um sucesso esgotado em *Giovanna d'Arco*, de Salmini).

Ainda que tais dados, divulgados pela própria Cia. Ristori, provocassem incredulidade na pátria (manifestada pelo comentário do agente que publica os cifrões: “Eu refiro, mas essa me parece feia; de qualquer maneira, não será a primeira nem a última mentira que me obrigam a proferir!”³⁶), nessa altura, a vistosa conveniência garantida pela ‘organização Ristori’ havia mobilizado o meio teatral italiano, tradicionalmente nômade e então eletrizado ao grito de *Evviva l’America!*.³⁷ Assim sendo, como já dito, naquele mesmo ano de 74 iam cruzar o caminho além-mar da ‘rainha’ atores da jovem geração, como Tommaso Salvini (ovacionado em palcos de língua inglesa pelas emocionantes interpretações shakespearianas) e a própria Pezzana (que então, desafiadora, reinterpretava a *Medea*, de Legouvé, com intenções emancipacionistas), viajando com companhias ágeis, a serviço do virtuosismo da *star* (conforme o ‘uso Ristori’) e com repertórios adaptáveis a diversos públicos (conforme a economia do negócio). Estrutura-se, assim, um mercado de acirrada concorrência entre *grandi attori* para garantir a exclusividade das praças latino-americanas, concorrência da qual se aproveitam os agentes locais. É a linguagem inaugurada pela Ristori que conquista os públicos internacionais, definindo a estética do *grande attore* no exterior, assim como é seu modelo de gestão empresarial de companhia e de imagem que permite o sucesso daquela estética. Contudo, a experiência consagrada coincide com um processo de mercantilização progressiva e de alienação da arte do domínio qualitativo do ator, feito mercante de si mesmo, pois, se a necessidade de adaptar-se a outros públicos transformara a economia do negócio, agora, a otimização dessa economia incidia nos estilos de interpretação e vinha transformando o *grande attore* num histriônico *mattatore*.

NB: Este ensaio resume ampla pesquisa, financiada pelo CNPq, a ser publicada na íntegra.

Fontes primárias

Museo Biblioteca dell’Attore (MBA), Genova.

Fundo Ristori (Doação Giuliano Capranica):

67 cartas autografadas do Imperador Pedro II para ‘Illustre Marchesa Del Grillo’ ou ‘Adelaide Ristori’

Cartas de diletantes e agentes da Argentina, Brasil, Uruguai.

Materiais de *tournée*, fotografias e manifestos.

Coleção da revista *L’Arte Drammatica*.

MONTAZIO, E. *La Ristori in America*. Impressioni aneddoti narrazioni. Firenze: Tipografia e libreria teatrale Galletti, Romei &C, 1869.

³⁵ 102.500 liras italianas em 12 apresentações (uma beneficente) no Rio de Janeiro, 47.700 £ nas cinco (uma beneficente) em Montevidéu e 215.600 £ nas oito em Buenos Aires.

³⁶ *L’Arte Drammatica*, 10.4.1875, n.22, ano IV, p. 4.

³⁷ É o auspicioso título da matéria com que *L’Arte Drammatica* celebra em 25.7.74 (ano II, n.38, p.3) o triunfo da Ristori no Brasil, a expectativa pela chegada de Salvini, os cifrões do sucesso da Pezzana já de volta; quase prefigurando uma nova ‘conquista’ pela arte, já que, dos ouros e das glórias da outra, os italianos foram excluídos.

PIAZZA, Marco. *Con Adelaide Ristori nel giro del mondo* (1874-75) Lettere di viaggio di Marco Piazza. A cura di Dino Piazza. Prefazione di Dario Niccodemi. Milano: Edizioni Italego, 1948.

Biblioteca Nacional (BN), Rio de Janeiro

Coleção B. Otoni, BN-Obras Raras, 90,1,37:

DE CASTILHO, Antonio Feliciano. *Homenagem a Adelaide Ristori*, Rio de Janeiro: Editores Dupont & Mendonça, Americana, Rua dos Ourives n.19 (1869). 199 pp. Com dedicatória: A Ms. Salvini. L'editeur Dupont.

Coleção Theresa Cristina, (Doação Dom Pedro II) BN- Obras Raras, 71,4,23.

RISTORI, Adelaide. *Ricordi e studi artistici*. Torino-Napoli, Roux, 1887.

GALLETTI, Bartolomeo. *Il giro del mondo colla Ristori*. Note di viaggio. Roma: Tipografia del popolo romano, 1876.

ADELAIDE RISTORI. 3 retratos, individualmente e em grupo com trajes das personagens representadas. Copenhagen, Dinamarca, 186-?, Hansen & Weller. [um exemplar publicado em *A coleção do imperador*. Fotografia brasileira e estrangeira no século XIX. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1997. Catálogo da exposição realizada de 30.1 a 23.3 de 1997].

Bibliografia citada

ASSIS, Machado de. *Critica theatral*. Rio de Janeiro: Ed. Jackson, 1938.

GUERRIERI, Gerardo. *Nove saggi*. org. por Lina Vito. Roma: Bulzoni, 1993.

LUCCHESI, Marco Américo. Mitologia das platéias: a ópera e a casa de ópera na corte (1840-89) separata da revista *Setembro*, n.1, 1986.

MODENA, Gustavo. *Epistolario*. Roma: Bulzoni, 1955.

VALENTI, Cristina. Introdução, Seminário 'Reperti del grande attore' realizado em Bologna, 15.2-17.3.83. *In Quaderni di teatro*, 21/22, 1983, pp 1-16.