

Um barítono nos trópicos

A baritone in the tropics

Alessandra Vannucci

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
alevannucci@gmail.com

Resumo: A partir de 1850, após a inauguração de linhas de navegação a vapor com destino aos principais portos latino-americanos, a viagem transatlântica virou produto de consumo. Os gigantescos navios embarcavam todas as classes sociais e todas as profissões – mas aos emigrantes de nacionalidade italiana, na América Latina, era atribuído um especial talento canoro. Na corte carioca, a concorrência no mercado do teatro lírico era tamanha que alimentava torcidas adversárias, a favor ou contra um ou outro intérprete; assim como sustentava uma intensa exploração dos artistas por parte de agentes com dúbia moral. O presente ensaio aborda esse mundo pelo olhar de Giuseppe Banfi, um carpinteiro que desembarcou no Rio de Janeiro em 1857, em plena febre lírica, sendo logo contratado como corista do Teatro Lírico Fluminense e como solista em igrejas. Depois de ter seus pertences roubados, ele empreende uma fabulosa jornada pelo interior do Brasil, atravessando os estados de Minas Gerais e São Paulo, subindo montanhas, traspondo rios e vagando na selva até chegar a Curitiba, após três meses de viagem. Já de volta à Itália, ele narrou as suas aventuras em um diário. Entre relato de viagem e romance de formação, seu registro pode ser lido como libelo de tolerância em que é encenado o encontro entre índios gentis e bárbaros europeus, perdidos nas mais extremas regiões do continente americano. A música, por ser linguagem que potencializa a alteridade, é tática essencial desse surpreendente diálogo intercultural.

Palavras-chave: mercado teatral no Brasil; século XIX; canto lírico; relato de viagem.

Abstract: From 1850 on, with the inauguration of steam navigation routes headed for the main Latin American ports, the transatlantic journey turned into a consumer product. On huge ships all working classes, with their different occupations, have embarked – and in Latin America Italian immigrants were especially acknowledged for their talent for singing. In the Imperial Court of Rio de Janeiro, the competitiveness in the lyric theatre market was such that fed rivalry among those who were for and those against this or that singer, as well as sustained an intense exploitation of the artists by agents of ambiguous moral standards. This paper approaches this context through the eyes of Giuseppe Banfi, a carpenter that landed in Rio de Janeiro in 1857 – under full lyrical fever – and was immediately hired as a chorus member at the Teatro Lírico Fluminense and as a singer in some churches. After having his belongings stolen, he started on a fabulous journey through the states of Minas Gerais and São Paulo, reaching Paraná after a three-month trip. Back to Italy, he recounts his adventures in a diary that, combining characteristics of both travel account and *Bildungsroman* genres, can be read as a manifesto on tolerance in which the encounter of gentle natives and barbarian Europeans, both lost in the extreme regions of the continent, is staged. Music, as a language that does not set aside differences but rather enhances otherness, is an essential tactic in this intercultural dialogue.

Keywords: theatre market in Brazil; 19th century; opera singing; travel accounts.

Recebido em: 1º de março de 2017.

Aprovado em: 18 de agosto de 2017.

O delírio lírico

O Brasil, assim como a Argentina e o Uruguai, desde o início do século XIX acolheu navegantes, missionários, artistas e muitos exilados italianos: da Toscana, do Piemonte, de Vêneto e de Gênova – para todos, porto de partida – fugiram patriotas ilustres (como Giuseppe

Garibaldi) que desenvolveram pela América Latina a sua missão de apoio aos movimentos revolucionários. O breve Reino da Itália, instituído por Napoleão, reforçava nos patriotas a aspiração à Independência; a declaração repentina da Independência do Brasil, proclamada a 7 de setembro de 1822, por D. Pedro I, demonstrava a possível realização do sonho frustrado em pátria. Enquanto o século avançava, centenas de viajantes se tornavam milhares de emigrantes, por vezes instruídos, mas, em sua maioria, iletrados levados a atravessar o oceano pela miragem de uma nova vida num país jovem, independente e lançado numa corrida febril em direção ao progresso.

A América do Sul – muito antes da América do Norte – se tornou (também) uma miragem publicitária graças à qual os empresários das companhias de navegação, que controlavam aquela rota, lucravam com o gigantesco mercado negro dos êxodos causados pela fome. A partir da metade do século XIX, com a inauguração das linhas a vapor saindo de Gênova em direção aos principais portos latino-americanos, a viagem transatlântica em primeira classe se destacou nos jornais como produto de luxo. Para preencher os porões dos navios, agentes espalhados em todo o norte da Itália recrutavam trabalhadores sob contrato, garantindo condições ideais, porém, no outro hemisfério. A viagem podia durar 40 dias e não era desprovida de riscos; no entanto, nem as condições de extremo desconforto da travessia nem a incerteza do futuro em um “alhures” tão distante quanto desconhecido pareciam desencorajar quem estava pagando o quinhão de um quinquênio de péssimas colheitas, de taxas crescentes e de insurreições contínuas, reprimidas pelos exércitos estrangeiros. A maior parte dos emigrantes fugia do serviço militar. Uma espécie de febre da viagem contagiava não apenas os já arrojados comerciantes, mas até os arraigados camponeses, estimulando famílias inteiras a pedir passaporte para zarpar para o outro mundo. Ignorando as condições de escravidão às quais eram reduzidos os emigrantes, descrições bucólicas dos efeitos da “lei da terra”, que em 1850 aboliu no Brasil as antigas sesmarias hereditárias, alimentavam o imaginário de terra prometida, onde, juntamente com os lotes férteis, distribuíam-se vacas e farinha branca. E quem, podendo ficar rico do outro lado do oceano, ficaria no país a cair morto de fome, de cólera ou de guerra? Para as legiões de deslumbrados, o Eldorado estava nos trópicos.

Indivíduos de todas as classes sociais e versados em mil profissões se apresentavam ao embarque: empregado, sapateiro, camponês,

produtor de vinho, de instrumentos musicais, ator. Mesmo declarando no desembarque uma profissão que mal conheciam, muitos aventureiros se arranjavam depois como charlatães, engraxates, sanfoneiros de rua – artes ambulantes no limite da mendicância. De modo que o emigrante italiano veio a ser considerado hábil a qualquer ofício manual e, por pressuposto, dotado de vocação artística, especialmente para o canto. A música os dignificava. Já em 1843, o casamento do Imperador D. Pedro II com a princesa napolitana Theresa Christina Maria de Bourbon havia contribuído para propagar a admiração pelas artes italianas como moda dominante, e isso facilitava a inserção de emigrantes provenientes do *Bel Paese*, ainda mais se fossem artistas.

O governo financiava as temporadas de ópera mediante loterias ou na parceria com sociedades de amadores abastados, que gozavam do usufruto de camarotes, porque, “além do deleite público e de um orgulho nacional bem fundado, também a tranquilidade, a moral e a paz, os bons costumes, tudo reclama a proteção do governo em favor de uma Companhia Italiana”, conforme aponta o Relatório de 22 de julho de 1835 do Ministério do Império (*apud* LUCCHESI, 1986, p. 13). Além disso, a coroa promovia iniciativas para difundir a arte entre as classes menos abastadas, segundo o Relatório de 10 de abril de 1852 do Ministério do Império (*apud* LUCCHESI, 1986, p. 13). Em 1856, com o objetivo de cultivar o talento dos nativos, Dom Pedro subsidiou a fundação da Imperial Academia da Ópera Nacional, que ele manteve pessoalmente até 1863. Ainda, o governo fez frente com diligência insólita à sequele funesta de incêndios que transformaram em cinzas, ao menos por três vezes em 10 anos (1851, 1856 e 1859), o único palco da corte adaptado à ópera, o Teatro São Pedro de Alcântara (já Teatro Real de São João). A primeira vez, supriu construindo em três meses um palco provisório, dito, de fato, Teatro Provisório, inaugurado com quatro bailes públicos no Carnaval de 1852, a tempo para que não se perdesse a abertura da temporada lírica da Companhia Lírica Fluminense, que ali estabeleceu sede. O teatro, que devia servir por três anos, durou por 23 anos, até que um gigantesco teatro de tijolos, o Imperial Teatro Pedro II, substituiu-o, e para a sua construção foi necessário subsidiar três loterias.

O gosto de D. Pedro II pelas artes corroborava seu projeto de refundar a identidade de seu jovem Estado, emancipando-o do passado colonial; a ópera especialmente, como aponta Marco Lucchesi (1986, p. 15), “tornou-se símbolo da nacionalidade em formação”. Alimentado

pela refinada cultura humanista do imperador, que tinha predileção pela Itália como pátria da beleza e berço das artes, tal projeto promovia no imaginário de italianos e brasileiros uma espécie de consanguinidade eletiva que facilitava a convivência. Se o francês era língua indispensável nas conversas elegantes, o italiano era obrigatório na formação musical das moças. Em 18 de março de 1855, festejando o aniversário da imperatriz, o escritor José de Alencar lembrou aos seus leitores do *Correio Mercantil* o quanto a cultura brasileira era devedora da “boa terra da Itália”, sem falar nos

artistas que daí nos tem vindo, e das belas noites de teatro que devemos a sua escola e aos seus gênios musicais; lembremos que é lá, nesta terra clássica das artes e do belo [...] no meio daquelas ruínas seculares de tantas gerações que passaram, na terra em que nasceu Virgílio, que o poeta brasileiro foi beber as últimas inspirações de seu poema nacional, como que para imprimir-lhe esse cunho de grandeza e de sublimidade que o tempo tem deixado na história daquele povo. Tudo isso deve o Brasil à Itália (ALENCAR, 1962, p. 131).

Prosseguia anunciando os futuros desembarques de celebridades itálicas, com o auspício de que “os bons espetáculos, o exemplo e o ensino de artistas talentosos certamente beneficiarão o estudo da música italiana entre nós, contribuindo ao crescimento de talentos nacionais” (ALENCAR, 1962, p. 131).

A imperatriz acatou literalmente a sugestão: deu bolsas de estudo na Itália para artistas brasileiros particularmente dotados, como o compositor Carlos Gomes, que, graças a esse incentivo, após a sua estreia no Rio, à ilustre presença das Majestades Imperiais, recebeu ingentes subsídios para estudar em Milão e lá seguiu carreira. E parece óbvio que os emigrantes italianos mais em evidência – especialmente os intelectuais ou aqueles com ambições de assim se tornarem, ou outros que marcavam reuniões na livraria-tipografia de Francisco de Paula Brito, no Largo do Rossio, atual Praça Tiradentes – se empenhassem na campanha para o financiamento das temporadas de ópera italiana, para a reconstrução do Teatro São Pedro e para a organização de festas de acolhimento para *mattatori* (atores donos de companhias) e musas italianas de passagem. A livraria funcionava também como salão de chá – ali passavam as tardes o ator João Caetano, o poeta Gonçalves Dias, os escritores Machado de

Assis e José de Alencar – e como *box-office* dos teatros: ali se imprimiam e se vendiam ingressos, livretos bilíngues para as obras em cartaz e folhetos com as árias mais conhecidas. Era uma espécie de círculo onde “o debutante nas letras encontrava o conselheiro de Estado e o cantor italiano dialogava com o ex-ministro. Deseja conhecer o último acontecimento parlamentar? A nova ópera italiana? Novidades e boatos de todo tipo? Basta ir lá” (MARTINS, 1978, v. 2, p. 499). Anunciando a publicação, por obra de Paula Brito, do livreto bilíngue dos *Arabi nelle Gallie*, com “novo sistema interlinear” de tradução, o *Diário do Rio de Janeiro*, em 28 de janeiro de 1855, auspiciava “tornar o italiano uma língua familiar a todos no Brasil. Todos os diletantes devem aprendê-lo, obrigatoriamente. É incontestável: para poder apreciar a ópera, é preciso saber italiano”.

A paixão pelo *bel canto* se expandia, distinguindo-se na moda cosmopolita da corte como um verdadeiro delírio lírico que a todos contagiava. “Será belíssima, estupendíssima e tudo quanto quiser, mas como a ouço todos os dias por essas ruas e casas [...] já não a posso aturar: todos cantam *Casta diva!* É uma epidemia!”, exclama a personagem Josephina na peça *O diletante* (ato único, cena 2), de Martins Pena, escrita dois anos depois da estreia da *Norma*, de Bellini, no Rio de Janeiro. A mania lírica fomentava o mercado e atraía frotas de cantores de ópera, franceses, alemães e, naturalmente, italianos – em alguns casos, contratados no rol de especialistas pelo simples fato de serem naturais da península. “Aqui não se canta se não árias de ópera até nas festas religiosas. Bellini e Donizetti dominaram os púlpitos”, brinca o pintor francês Charles Ribeyrolles, exilado no Brasil entre os anos 1858 e 1859, depois de ter participado dos movimentos de 1848, em Paris, em seu diário de viagem *Brésil pictoresque* (publicado em Paris, em 1861). “O piano faz barulho em todas as salas [...] invadiu tudo, até os depósitos de bananas” (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 209). Era o teatro, segundo ele, o verdadeiro entretenimento carioca, “apesar do calor”: “os brasileiros amam a arte, e nós também”. O Teatro Ginásio Dramático e o Teatro São Januário “valem certamente as pequenas plateias de Londres” (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 172), enquanto até mesmo o circo equestre no Parque da Boa Vista era mais bem frequentado do que a opereta francesa. Entretanto, “o mais procurado, mais rico e melhor instalado é o grande teatro lírico italiano”. A direção do Lírico, “generosamente subvencionada, faz concorrência para os contratos às academias de música mais afamadas da Europa; e se nem sempre apresenta vozes frescas, os prodígios, acontece-

lhe, às vezes, contar em seu elenco franco-italiano celebridades e talentos” (RIBEYROLLES, 1980, v. 1, p. 173).

Eis o problema: apesar da presença constante do imperador na tribuna e de seus esforços pedagógicos, faltavam “vozes frescas”; a ópera continuava sendo colônia de artistas italianos e franceses. Para estimular a concorrência à Companhia Lírica, que mudava de empresários, sopranos e coristas, sem perder o monopólio do gosto, o imperador financiou a fundação da Ópera Nacional, sob a condição de que pelo menos metade de seu elenco fosse constituído por brasileiros. Entretanto, ninguém estranhou o fato de que fossem encarregados pela direção da Ópera Nacional antes o músico espanhol José Amat e depois o maestro italiano Gioacchino Giannini, radicado no Rio de Janeiro e professor de Carlos Gomes até o jovem partir para Milão. Paula Brito, que das colunas de seu “jornal de moda e variedades” (*A Marmota Fluminense*) apoiava com tons incendiados a futura produção nacional, publicou o libreto da ópera anunciada para estreia da Ópera Nacional (*Norma*) com tradução interlinear em português. O *clímax* da competição se deu na metade de outubro do mesmo ano, quando duas *Normas* estrearam ao mesmo tempo: uma no suntuoso Teatro São Pedro de Alcântara, recém-reconstruído depois do segundo incêndio para sediar a Ópera Nacional, a outra no Lírico Fluminense, em sua precária sede no Teatro Provisório.

O Provisório era um barracão com a plateia arredondada para hospedar, caso precisasse, espetáculos circenses, dominada por 124 balcões dispostos em quatro ordens, mais a galeria e decorada com retratos de Bellini, Verdi, Donizetti, Rossini e outros, sobre um fundo rosa de gosto duvidoso. Vale dizer que, mesmo feio como era, o teatro possuía uma boa acústica, logo percebida pelos empresários que não o desprezavam e haviam feito dele o templo dos diletantes. No ano seguinte, o terceiro incêndio do Teatro São Pedro e a morte, logo em seguida, de Giannini arruinaram as ambições de quem ousava competir com os italianos, quando se tratava de cantar. Após duas temporadas de vida financiada, a Ópera Nacional foi extinta. O governo prometeu juntar o que restava dela à companhia italiana, em uma única empresa cuja missão seria realizar 110 apresentações nos dois anos seguintes, das quais pelo menos 46 deveriam ser em língua portuguesa, assim articulando a participação de alunos formados pelo Conservatório de Música nas produções, mas a promessa nunca se cumpriu.

O episódio abre uma fresta que ilumina um interessante percurso de civilização. A construção da identidade nacional brasileira, empreendida com a Independência e, portanto, em fase de emancipação de Portugal, já na metade do século se consolidava em volta de um imperativo cosmopolita que, paradoxalmente, tendia a desqualificar potenciais qualidades autóctones. O velho mundo era sempre, de todo modo, projetado diante do novo como um modelo; para superá-lo era necessário compreendê-lo e adquiri-lo, ao menos superficialmente. A abertura dos portos havia acelerado o processo de internacionalização dos mercados de consumo. Da Europa se importavam vinhos e águas minerais, especiarias, perfumes, doces, tecidos, chapéus, bengalas, joias, modistas e modas “de primeiro mundo”, assim como prostitutas mais requintadas e cantoras presumivelmente mais dotadas do que as locais. O perfume de lavanda francesa parecia incomparável: e os ricos empacotavam as suas camisas e as enviavam pelo correio para Paris, para que fossem arrumadas nas lavanderias de lá. Um classificado do *Jornal do Commercio* (8 nov. 1858) mostra a absurda xenofilia que contagiava o respeitável público da corte: em uma cidade imersa na floresta, oferecia-se a amadores “uma grande porção de canários, melros, cochichos, rouxinóis e outros pássaros, todos bons cantores, com grande sortimento de gaiolas do mais apurado gosto e preços cômodos, tudo importado da Europa”. Grandes obras imperiais, como “o encanamento do rio Maracanã, o telégrafo elétrico, a iluminação a gás, estrada-de-ferro deixaram de ocupar a atenção pública ante o fulgor de Madame Stoltz” (*Jornal do Commercio*, 25 jun. 1852).

Madame Stoltz era a meio-soprano francesa que havia acabado de desembarcar no porto da corte. Na ausência de campos esportivos e de um parlamento democrático, os diletantes (em grande parte estudantes, artistas e intelectuais) frequentavam os teatros com o frenesi de defender a diva predileta, fresca de sucesso em Viena, Paris ou Milão. Ora em nome de Madame Stoltz, ora de Madame La Grua ou da venerada Augusta Candiani, a paixão provocava batalhas campais entre torcidas opostas: verdadeiras rixas com arremesso de flores e legumes, desafios poéticos e fogos de artifício. Assim descreve os acontecimentos Machado de Assis, em seu folhetim mundano *A mão e a luva*.

Uma noite a ação travou-se entre a legião lagruísta e a falange chartonista, com tal violência, que parecia uma página da *Iliada*. Desta vez, a Vênus saiu ferida do

combate; um estalo rebentara no rosto da Charton-Demeur. O furor, o delírio, a confusão, foram indescritíveis; o aplauso e a pateada deram-se; a peleja passou aos jornais. “Vergonha eterna (dizia um) aos cavalheiros que cuspiram na face de uma dama” “Se for mister (replicava outro) daremos os nomes dos aristarcos que no saguão do teatro juraram desfeitear Mlle. La Grua” “Patuléia desenfreada!” “Fidalguice balofa!” (ASSIS, 1874, cap. II).

Uma tal homérica guerra teria merecido, sugeria Machado, avaliações de bom gosto; o fanatismo, porém provocava reações extravagantes e excessivas, segundo insinua um cronista italiano, “tanto nos elogios como na censura: não é raro o caso de ver passar os espectadores de um partido a outro sem razão ou, melhor, por instigação daqueles que agem à surdina” (*La Fama*, 24 mar. 1856). Mas quem poderia desejar agir “à surdina”? Embora fosse vigente a proibição ao público de exceder nos aplausos e aos artistas de atender as repetidas chamadas à ribalta (em casos desse tipo, intervinha a polícia e executava-se a prisão), a compra do ingresso dava o direito inalienável de “patear”. Ou seja, o público podia bater os pés e o bastão sobre o soalho, caso desaprovasse a execução, que, assim, era prejudicada quando não era interrompida. A ingenuidade dos diletantes acabava oferecendo um excelente alibi aos empresários, que podiam justificar faltas no ordenado e demissões sumárias com a desculpa da desqualificação de uma artista que tivesse sido pateada. Não surpreende que as cantoras menos amadas pelo público oferecessem bailes de máscara para promover seus partidos de torcedores, como o baile ocorrido no Carnaval de 1855, no Teatro São Januário, por uma (não melhor designada) soprano italiana. Até a sublime Candiani, ao anunciar seu benefício alguns anos antes, pedira a proteção do público “procurando todos os meios de poder agradá-lo” (*Jornal do Commercio*, 4 ago. 1845).

O infortúnio de desagradar o público carioca ocorreu à cantora francesa Arsène Charton-Demeur, escriturada pelo empresário José Manoel de Araújo, em 1855, pela fabulosa quantia de 120 mil francos franceses. Graças à chegada da *primadonna*, Araújo havia arrancado de João Caetano a gestão (e o respectivo financiamento público) do Teatro Lírico Fluminense; poucos dias depois, porém, nos dizeres do empresário, a diva já “fazia pirraça” após ter sido pateada durante a *Semiramide*. Para se poupar do confronto com a segunda voz feminina,

a contralto Annetta Casaloni, Madame Charton se declarou acometida de uma febre nos brônquios e cancelou três apresentações, provocando a ira dos assinantes e um certo desejo de vingança no empresário. Voltando à cena na *Semiramide*, Madame Charton foi novamente pateada; e dessa vez (segundo o *Diário do Rio de Janeiro*, 30 jan. 1855) sob o comando do próprio empresário, já que a execução não dava motivo para tanto rigor. O tumulto acabou motivando voz de prisão para dois espectadores.

Uma onda de comentários sobre as normas de civilidade que deveriam limitar a expressão das paixões teatrais encheu as páginas dos jornais. Ao público tirano capaz de exigir a humilhação dos artistas correspondiam artistas preocupados em enfatizar todo e qualquer esforço para agradá-lo. E como se poderia exigir de um artista que tivesse talento e, ao mesmo tempo, fosse servil? Uma publicação a pedido no *Correio Mercantil* de 3 de fevereiro de 1855 denuncia terem acontecido “atos de verdadeiro despotismo” como “que julgando ter motivos de queixa contra certos artistas e se constituindo juízes dos agravos [o público] exige a reparação em cena e os obriga a porem-se de joelho e pedirem perdão a proferirem tal grito e cantarem tal copla”. Em 6 de fevereiro, outra publicação a pedido, dessa vez no *Diário do Rio de Janeiro*, assinada “A Civilização” e endereçada “ao exímio chefe de polícia”, convidava a refletir acerca da necessidade de obrigar a plateia a abandonar tais modos incivis, já que, se

antigamente se frequentava o teatro para rir e fazer barulho, hoje o teatro é um lugar sério, sobremaneira o Lírico, onde vamos para ouvir o canto e gozar do espetáculo do convívio de tanta gente distinta e belas mulheres, em um grande salão iluminado, de modo a que fiquem as conversas particulares reservadas aos intervalos; tais emoções são próprias de uma seleta sociedade, enquanto a confusão criada nas galerias é inconveniente, ainda mais em presença de Suas Majestades Imperiais.

Em 19 de março, Madame Charton deu novamente *forfait* adiando a estreia do *Trovatore*, substituído naquela noite por *Arabi nelle Gallie*; para assistir ao espetáculo que gozava da preferência dos diletantes foi preciso esperar o dia 7 de setembro, comemoração da Independência, enquanto no Campo da Aclamação, em frente ao teatro, dava-se o torneio romano com corridas de cavalo, saltos mortais, competições de

charretes e até um balão aerostático. O braço de ferro com o empresário terminou com a derrota da cantora, que, humilhada e riscada dos cartazes que anunciavam a sucessiva temporada, no final do ano regressou à França. A temporada seria idêntica para o gigantesco Lírico Fluminense e para o pequeno Teatro Santa Teresa, em Niterói; nela apareciam com destaque os nomes de Emilia La Grua (meio-soprano) e de Anna de la Grange (soprano); enquanto pelo crédito de tenores atendiam os nomes de Camolli, Devoto, Gentili e Balestra-Galli. Todos novos, como prova de que o empresário (que administrava ambos os teatros, únicos naquela altura, para a ópera na corte) havia começado a perambular pela Europa à procura de talentos que quisessem fazer um tremendo sucesso do outro lado do oceano. Uma vez desembarcados, os artistas descobriam não haver alternativas, caso a realidade não respeitasse as promessas ou caso o empresário traísse os termos do contrato.

A novidade agradou o temível público, por algum tempo. Duas temporadas mais tarde, um leitor do *Jornal do Commercio* sob a assinatura “Indignado” pôs em ridículo o agente Araújo, que de Paris anunciava um programa mais “de primeiro mundo” do que o precedente: “se nada ainda temos de notável para mostrar aos estrangeiros, lhe mostraremos na cena lyrica as primeiras celebridades, contratando um assombro de artistas europeus para verem aumentar o número dos pensionistas do teatro que percebem ordenados fabulosos sem cantar” (*Jornal do Commercio*, 7 nov. 1858). Passados dois dias, o fantasmagórico Araújo escreveu de Turim à *Marmota Fluminense*:

Achei aqui desacreditadíssimo o nosso Teatro Lírico e tive medo de fazer fiasco. Avaliei bem [...] a força dos meus inimigos no Rio, que inundaram a Europa de cartas dirigidas a jornalistas e artistas e entrei no desempenho de minha missão, a qual me vou saindo excelentemente. Escriurei para 1859 os melhores artistas da Europa, não tive de escolher entre aqueles que queriam vir ou não, porque nenhum me recusou escritura, triunfei dos meus adversários. No ano de 1859 o nosso Teatro Lírico será o primeiro do mundo.

As condições que Araújo declarava ter obtido eram de fato bem vantajosas para o empresário, se comparadas ao modelo de contrato vigente na Itália (ver ROSSELLI, 1985): salário mais baixo, descanso

não retribuído, obrigação de aceitar novos papéis e retribuição por noite cantada. Paula Brito em pessoa deu respaldo ao empresário, garantindo aos leitores da *Marmota Fluminense* que os jornais internacionais admiravam o Brasil e seu Teatro Lírico, oficialmente representado por Araújo, que também e não incidentalmente era amigo dele. No número sucessivo da *Marmota Fluminense* (17 dez. 1858) veio à tona que a diva do momento, Madame de la Grua, era feliz no Rio de Janeiro; por sua vez a diva de ontem, Madame Charton-Demeur, entrevistada em Paris, declarou que jamais sofrera, naqueles trópicos, de febre nem por falta de pagamento nem por ter sido pateada; pelo contrário, justificava na entrevista o direito do público a fazê-lo, caso a cantora não agradasse.

Contudo a guerra não acabou por aí. No dia 21 de novembro, o tenor Carlo Balestra-Galli foi pateado durante o segundo ato da *Traviata* e como resposta não cantou a célebre *cavatina*. Na galeria, deu-se início à mais assombrosa rixa no final da qual a polícia prendeu seis espectadores, feito que o *Jornal do Commercio* (23 nov. 1858) comentou com desolação, sem excluir a possível consequência de que a distinta plateia, perante tamanha baixaria, começasse a desertar do teatro. Galli havia sido demitido dois dias antes, por ter trocado socos com um corista e brigado feio com o maestro em língua italiana (*Jornal do Commercio*, 20 nov. 1858); por desagravo, ele acusava a administração de não ter sido pago durante dois meses, mesmo honrando os termos do contrato. O administrador do teatro pediu restituição do pagamento antecipado referente a seis meses de contrato, dos quais apenas dois, alegou, haviam sido honrados; Balestra-Galli, por sua vez, afirmou ter tido despesas para a rescisão de contrato com o Teatro San Carlo, de Nápoles, muito superiores à antecipação recebida de Araújo, que sozinha não teria sido suficiente nem mesmo para cobrir a passagem do navio; ainda revelou que a soma prometida por Araújo era de 106 mil francos anuais, e não de míseros 36 mil; finalmente exigiu que lhe fosse retribuído o valor percentual relativo à soma prometida ou denunciaria aos jornais europeus a falência do teatro, comprometendo a missão do agente carioca, ainda na Europa (*Jornal do Commercio*, 21 nov. 1858), e quiçá o “bom nome desta nação de cavalheiros” (*Jornal do Commercio*, 30 dez. 1858). Apesar do rebuliço, houve processo, e a sentença secamente desfavorável silenciou as pretensões do tenor. Porém, enquanto o juiz decidia o que fazer, o *Jornal do Commercio* (16 dez. 1858) publicou uma carta postada em Milão em 12 de outubro de 1858, na qual G. B. Lampugnani, crítico da

Gazzetta dei Teatri, acusava Araújo de ter lhe oferecido o valor de 200 francos para que “não publicasse uma linha a favor ou contra os artistas do Teatro do Rio, sem que lhe chegasse a ordem explícita dele” e de outras “baixas manobras para comprar o jornalismo europeu”. Convocando como testemunhas da acusação os tenores e sopranos italianos que haviam caído nas ambíguas promessas do agente, o jornalista ampliava o contencioso a uma polêmica transnacional:

O senhor, que do longínquo Brasil se rebaixou a atravessar o oceano para vir, como mensageiro de civilização, a dar lições de urbanidade a nós, filhos degenerados desta velha Europa [...] finque bem em mente que nos contratos jamais se encontra expressa a cláusula que o artista deve ser de agrado ao público; é um problema do empresário se não sabe escolher artistas adequados ao seu palco. [...] O que será uma subvenção, mesmo imperial, diante dos fabulosos cachês que o senhor promete aos artistas? Esgotada a subvenção, o que pode ocorrer num piscar de olhos, quem garante meios para um artista que já se encontra no Rio? Ninguém! Portanto, eis aqui a sua estratégia: boa bilheteria, paga-se; bilheteria ruim, suspendam-se os pagamentos.

A próxima vítima foi Madame de la Grange, que voltou para Itália no final de 1859 com uma broncopneumonia e pobre, por causa, segundo ela, das confusões da administração do Teatro Lírico. O caso provocou um ácido comentário sobre a insalubridade carioca:

Quanto esforço para fazê-la desistir de ir para a horrorosa capital do Brasil: tudo inútil! Se a sorte forçava-a partir, que aprendesse antes o português! Porque [uma vez lá] serão obrigados a assinar uma infinidade de papéis de que não entenderão um acidente e os dólares, de brilhantes, irão se tornar carvão.

A tosse de Madame de la Grange, tão apaixonadamente aplaudida pelo público brasileiro na *Traviata* (mas era tosse verdadeira, testemunha de seu estado febril! Que público cínico... comentaram os jornais), levantou, no anônimo autor do comentário acima, a suspeita de que o

empresário carioca tivesse concebido “o projeto infernal de escriturar os artistas europeus mais célebres para atraí-los ao seu funeral, prometendo cachês fabulosos para, por fim, exterminá-los”.

O baú do viajante

O comentário acima citado, tirado de um recorte de jornal sem autor e sem referência, estava guardado na pasta que atualmente constitui o arquivo de Giuseppe Banfi, pedreiro lombardo (nascido em Varese, em 29 de março de 1830) que com 24 anos de idade deixou a Itália, sem motivos referentes a eventuais condições de miséria mas a uma repentina condição de liberdade advinda após o falecimento dos pais. No dia 6 de setembro de 1854, quando zarpou para o Rio de Janeiro a bordo do navio *Bricche Rosa*, trazia consigo uma pistola e duas roupas boas. Partia atrás do sonho de uma liberdade política que não lhe era permitida em sua pátria, ou talvez, simplesmente, para *far la Merica* e ficar rico. Desembarcado no Rio de Janeiro, corte de D. Pedro II, Banfi logo se empregou como corista do Teatro Lírico, e pouco depois começou a cantar como barítono nas igrejas. Não temos notícias de suas competências sonoras – apenas que se inscreveu na aula de solfejo do Conservatório de Música, adjacente ao Teatro. Já comentamos que o gênio musical, no círculo carioca de fanáticos por ópera, de maníacos por ópera lírica, era considerado uma espécie de patrimônio nacional do povo que havia inventado o gênero: um italiano, por natureza, jamais poderia desafinar.

O nome de Banfi não está nos cartazes da Companhia Lírica Italiana da época; onde consta o nome de Giannini como maestro, de Marietta Baderna como primeira bailarina, de Giuseppina Zecchini como primeira-dama, de Anselmo Brondi e Caterina Castelli como chefes do coro e do fatídico José Manoel de Araújo como diretor de cena. Indícios que saltam dos documentos guardados no arquivo de Banfi lhe atribuem um inesperado papel de protagonista dos acontecimentos até aqui narrados e fazem dele uma preciosa testemunha daquele mundo. Em um caderno datado “Rio de Janeiro, 15/01/1856”, as lacunas ortográficas não chegam a corromper a precisão com que são registrados nomes e datas: trata-se de um arquivo que tem como primeiro interlocutor aquele que o compila. Na trajetória de uma existência, a vontade de arquivar fatos, datas e imagens responde, antes de tudo, a uma exigência pessoal de adequação entre projeto de vida e fragmentos do vivido. No caso de um

viajante, a ruptura biográfica da partida induz a um cuidado máximo, às vezes obsessivo, na compilação e conservação de lembranças que são únicos testemunhos da vida em outro lugar – especialmente quando, como no caso de Banfi, trata-se também de outra vida: aquela do cantor de ópera, profissão jamais exercida em pátria, nem antes nem depois. Uma zelosa lista de títulos numerados e aqui e ali completados pelo nome do compositor, em uma página densa na qual, de entrada, lê-se o título: “Óperas feitas no Teatro Lyrico do Rio de Janeiro desde 1855”, permite-nos comprovar a veracidade dos fatos; uma rápida pesquisa comparativa confirma todos os títulos listados por Banfi como efetivamente realizados no Lírico, na temporada 1855-1856 e nas seguintes. Fazendo parte do coro, ele cantou no Teatro Lírico Fluminense nas óperas *Semiramide* e *Trovatore*, em janeiro de 1855, quando Charton-Demeur, pateada pelo público, recusou-se a cantar; nos *Arabi nelle Gallie*, quando a soprano foi substituída por Giuseppina Zecchini; e no *Don Pasquale*, de 14 de março de 1855, em traje de gala, porque era o dia do aniversário da imperatriz. De sua segunda temporada carioca, Banfi também registra um grande número de trabalhos em igrejas, quase uma vez por semana, com indicação da parte executada: “função de Páscoa”, “Novena”, “Liberame”, “Te Deum” e também “solo” e “duo”, à prova de que Ribeyrolles não brincava quando anotou: “Rossini e Donizetti dominaram os púlpitos!”.

Da pequena e inesperada fortuna que Banfi conseguiu acumular graças ao seu talento musical pouco sabemos, a não ser que lhe foi furtada no dia 7 de abril de 1857, às 14 horas. O furto deve ter tido consequências traumáticas, já que foi seguido pela repentina decisão de abandonar o Teatro Lírico, comprar um burro e um pacote de joias baratas e partir rumo a Antonina, no estado do Paraná, há poucos anos separado do estado de São Paulo. Com seu pequeno capital, Banfi se aventurou nas fabulosas imensidões do interior do Brasil, atravessando florestas e navegando rios, escalando montanhas e picos pela vastidão de três estados (atuais Minas Gerais, São Paulo e Paraná) para, enfim, voltar ao Rio de Janeiro três meses e meio mais tarde, com 200 léguas nas pernas. Tratava-se de uma nova viagem – um sonho de América ainda mais arrojado, pois nas profundezas do continente ele ia descobrir um Eldorado selvagem.

Por um lado, a aventura entre matas gigantescas, chuvas torrenciais, bosques cheios de neblinas e sinistros vales pantanosos o seduz e o apavora; por outro lado, a viagem humana entre “brasileiros” veementes, índios apáticos, italianos malandros e mulheres insolentes o

faz refletir. O encontro entre culturas, no isolamento daquela viagem ao coração das trevas, produz uma bagagem de equívocos, desconfianças recíprocas, gratas surpresas e invenções que seriam desperdiçadas se o viajante não se tornasse, um dia, narrador. De volta à Itália, Banfi se põe a transcrever suas anotações em uma crônica de tom romanesco e místico, sob o título *História e aventuras do Giuseppe Banfi nas extremas terras do Paraná*,¹ onde permuta registros do diário com outros registros de romance de formação, no estilo da dantesca *Vita nuova* que muito nos surpreenderia que Banfi tivesse lido, desprovido como era de qualquer diploma, mesmo da escola primária. Comparado com diários da mesma década, só que escritos por viajantes burguesas, como o *Journal*, de Elizabeth Agassiz, ou as *Lettres*, de V. Leontine, em que a representação de si e da própria cultura é um modelo soberano de estilo e civilização, tendendo a desqualificar o outro e travar o trânsito entre identidades e culturas, o diário de Banfi, por ser escrito de um ponto de vista “menor”, oferece uma forma eficaz de diálogo com aquela realidade. Subvertendo a retórica etnocêntrica que propaga o *business* migratório pela promessa de um indubitável sucesso, seu olhar “de baixo” mostra a fratura entre o sonho de América (um mito pós-colonial, quase uma nova Conquista) e o drama individual da emigração falida.

Na narrativa de Banfi, o imaginário exótico do novo mundo é contaminado pelo retrato de uma terra primitiva, mas não virgem, de modo algum, já que ali prosperam vícios e misérias plantadas pela arrogância dos mais esfarrapados e famélicos conquistadores, chegados à margem extrema do mapa. Entre linhas, toma corpo um panfleto de tolerância em que o autor mostra o grotesco encontro entre bárbaros europeus, aventureiros quase sempre brutais, e seus hóspedes: os gentis e civis, mas frequentemente ingênuos, indígenas. Assim, enquanto narra sobre o outro, o viajante representa a si mesmo em mutação, como se se encontrasse diante de um espelho quebrado. Enquanto descreve aquilo que o surpreende e o amedronta, também narra delicadas, mas decisivas transformações de sua personalidade e de sua perspectiva cultural. Sua viagem é um rito de iniciação: vai muito longe para descobrir algo de si. No Brasil, o nosso artista italiano emigrante mostra saber agir no espaço social amplo, sem se arvorar na nacionalidade como um *lobby* defensivo

¹ Conservada, assim como o caderno antes citado, no Archivio Ligure della Scrittura Popolare, na Universidade de Gênova.

nem como preconceito de superioridade, mas defendendo uma espécie de patriotismo artístico que estimula a sua missão cosmopolita e ao mesmo tempo o faz disponível às trocas. É singular sua vontade de mergulhar no território. “Imaginem” – anuncia na primeira página do diário – “que agora começa a obrigação de ter que se adaptar a tudo”. Imediatamente, o encontro com um compatriota surdo, iracundo e supostamente doutor, desacreditado pelos péssimos resultados de suas terapias, revela a absurda pretensão de superioridade da assim chamada civilização, na selva, onde seus valores são aviltados justamente por aqueles que deveriam exaltá-los. A narrativa ganha um ritmo de comédia:

Disse [o doutor], desta matéria não sou muito *cognitus in verus*, ao ouvir este latim, me dava vontade de rir, mas, dirigindo-se a mim, o intrépido Doutor disse: e o senhor? eu, respondi, canto como Baixo Barítono. hein? hein? ele disse com uma gargalhada estúpida, o senhor seria um Marítimo [?] é impossível [!] disto pois tenho entendimento: o senhor jamais poderia ser navegador. peço desculpas, mas eu não disse Marítimo; então o que? gritou o indomável Doutor pondo-se de pé, em minha Casa você vem desmentir o que acabou de falar [?] e com quem o senhor acha que está falando [?], então eu estava prestes a responder: com um imbecil, mas me calei.²

O dote que de modo mais eficiente enceta a troca com o território é a música, entendida como uma especialização ampla e suficiente para convalidar sua habilidade em qualquer trabalho no âmbito do espetáculo – lembramos que Banfi, ao desembarcar pedreiro no Rio de Janeiro, sem hesitação havia se metido a corista. Mesmo um tanto desconfortável, ele se adapta às expectativas dos interlocutores, como quando lhe oferecem um

² “Rispondeva [il dottore], di questa materia non sono molto *cognitus in verus*, io nel sentire questo latino mi cominciava a venire da ridere, ma l'intrepido Dottore rivolgendosi a me diceva: e voi? io, li rispondeva, canto il Basso Baritono. ha? ha? faceva con riso piuttosto stupido, voi un Maritimo [?] é impossibile [!] di questo poi m'intendo, che voi non potete mai essere stato maritimo. chiedo scusa, ma io non dissi Maritimo; come? rippeteva l'indomabile Dottore rizzandosi in piedi, in Casa mia smentire quello che avete detto [?] e con chi credete di parlare [?], io stava per rispondergli: con un imbecille, ma mi arestai” (BANFI *apud* VANNUCCI, 2008, p. 89). Respeitamos a ortografia e a pontuação originárias no italiano.

órgão quebrado para tocar e ele alega não ser possível, então pedem-lhe para consertar o instrumento e ele declina (“não é nossa profissão”); mas, perante a irritação do hóspede, proprietário do instrumento, logo promete dar um jeito:

Como então? replicou enfurecido o dono, se recusa-se [?] pois eu sei que os Europeus sabem fazer tudo; dizendo isso, ele mandou trazer o órgão que era daqueles que se tocam com a manivela e eu disse de novo: é impossível, senhor. Fique sabendo que cada um de nós domina um ofício só, e, veja, não é esta a minha profissão. E eu lhe digo [ele disse] que é para consertá-lo de algum modo; então eu, ao ver esse homem com os olhos esbugalhados, disse: de fato, eu até poderia dar um jeito, mas não tenho as ferramentas, faltam até mesmo algumas partes e parafusos, mas daqui a dois meses eu estarei de volta e então vou trazer tudo o que precisa para consertá-lo da melhor maneira possível; desta forma, ele ficou satisfeito e me disse: aguardo, sem falta.³

De volta ao Rio de Janeiro, Banfi retornou ao seu ofício de corista, conseguindo renovar o contrato com o Teatro Lírico, enquanto o escândalo do agente Araújo estourava nos jornais. Após a aventura da viagem ao interior, ele já não esperava grande coisa da metrópole, que começava a lhe parecer provinciana: a cidade, anotou, não vale o esforço que exige; corre-se nela o risco de ver “os dólares transformar-se em carvão”. Cantava sem interrupção, poupando tudo que podia para comprar a passagem que satisfaria o seu novo sonho americano: partir para Nova York. “Em 27 de novembro” – registrou no caderno – “ganhei 920 mil reis e foi um grande alívio, pois no mesmo dia resolvi ir embora do Brasil”. Como conseguiu ganhar uma tal soma em tão pouco tempo não sabemos com certeza; mas é evidente que as cartas foram dadas de tal modo no Teatro que ele achou por bem entrar na briga entre artistas e administração e tornar-se porta-voz de um contencioso sindical em

³ “Come? rispose foribondo, ricasate [?] io so per avere inteso a dire che voialtri Europei sapete far tutto, io li tornai a dire: é impossibile, sappiate che ognuno di noi sa che un sol mestiere, e per ciò questo non è nostro affare. Ed io vi dico di rangiarlo in qualche modo; allora vedendo quest’uomo che li cominciava a sortirci gli’occhi dalla testa, comincia a dirgli: veramente lo potrei accomodare un poco ma ci manca i ferri, fra due mesi noi saremo di ritorno ed allora porteremo con noi tutto l’occorente per accomodarlo come meglio potremo, in questo modo ne fu in parte sodisfatto”.

consequência do qual foi demitido, junto com Balestra-Galli. Em 23 de novembro de 1858, o *Jornal do Commercio* publicou um relato dos fatos do ponto de vista do senhor Dionysio Veja, administrador do Teatro Lírico:

Banfi entrou no ano passado, sem contrato; por três vezes foi afastado por ter criado problemas e reclamações em termos pouco respeitosos. Empregou-se por um tempo na Ópera Nacional que deixou para voltar ao Lyrico, com promessa de se corrigir. Quando se apresentou exigindo ser pago, com modos descontrolados, eu não lhe devia salário, mas apenas uma gratificação que lhe havia prometido caso cantasse mais de dez vezes num mês. Na qualidade de gerente do Teatro Lyrico, não podia tolerar, nem posso fazê-lo agora, que qualquer artista me falte o respeito no exercício de minhas funções. Esta é a razão pela qual demiti o corista Banfi e como ele poderei demitir qualquer outro artista que queira imitá-lo.

No *Jornal do Commercio* do dia seguinte (24 nov. 1858), Banfi replicou às afirmações do administrador, declarando que todas são falsas exceto a última, ou seja, o fato de que o teatro estaria “disposto a demitir todos aqueles que queiram imitar o meu comportamento” e “nesta postura do Administrador não se vê senão uma ameaça direcionada aos colegas para que não ousem reclamar o dinheiro que é devido; dinheiro que pertence a eles por direito e não como gratificação”. A reivindicação de Banfi diz respeito a todos os artistas nas mesmas condições de exploração e desrespeito do contrato, que ele aqui denunciava: artistas obrigados a efetuar sistematicamente réplicas no Teatro Santa Teresa de Niterói, que deveriam ser compensadas à parte com um bônus que o administrador se recusava pagar. Por alguma razão, o vigoroso apelo do corista Banfi ameaçou o administrador muito mais do que os desacatos do divo Balestra-Galli. No dia seguinte, o administrador, em nome do teatro, veio a se desculpar pelo “atraso” no pagamento, justificando-se com o fato de que Banfi era “um principiante” empregado no Lírico sob a condição de que estudasse solfejo (*Jornal do Commercio*, 25 nov. 1858). Talvez tenha sido desse modo que Banfi conseguiu a quantia que lhe servia para embarcar rumo a Nova York. Lá chegando, deu seu jeito, fazendo comércio e cantando em teatros e igrejas, sempre no rol de baixo-barítono, durante três anos, antes de regressar à Itália, em 1861.

Havia arrecadado o suficiente para construir uma casa em Bolzaneto, no interior, e se casar com uma jovem do lugar. Montou seu próprio negócio de charcuteiro; nasceram seus dois filhos. Entretanto, periodicamente, descia até o porto de Gênova e embarcava rumo a novas aventuras americanas, tanto de comércio como canoras. Como milhares de outros emigrantes, Banfi havia encontrado nos Estados Unidos aquele “recurso integrativo” (GIBELLI, 1989) que o Brasil lhe havia negado: um lugar do outro lado do mundo onde tentar a sorte, buscar ocasiões, investir seu talento e *far la Merica*. No caso peculiar dele, porém, o sonho americano significou a possibilidade de levar uma vida completamente diferente da sua vida normal e cotidiana: uma segunda vida, uma vida de artista.

FIGURA 1 – Teatro Provisório do Rio de Janeiro, 1853. Fondo Banfi, Archivio Ligure della Scrittura Popolare, Genova.



Fonte: Fondo Banfi, Archivio Ligure della Scrittura Popolare, Genova.

Referências

AGASSIZ, Elizabeth. *Viagem ao Brasil* (1865-1866). Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1938.

ALENCAR, José de. *Ao correr da pena: folhetins do Correio Mercantil*. São Paulo: Literart, 1962.

ASSIS, Machado de. *A mão e a luva*. 1874. Disponível em: <<https://google.com/search?q=A+m%C3%A3o+e+a+luva&rlz=C301C1Z1g1VxCZgT>>. Acesso em: 14 jul. 2017.

GIBELLI, Antonio (Org.). *Tra due sponde: l'emigrazione ligure tra evento e racconto*. Genova: Sagep, 1989.

LEONTINE, Virginie. *Lettres inédites sur Rio de Janeiro et diverses esquisses littéraires*. Evreux: Imprimerie de Monnier, 1872.

LUCCHESI, Marco. Mitologia das plateias: a ópera e a casa de ópera na corte. *Setembro*, Rio de Janeiro, n. 1, 1986.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978. v. 2.

RIBEYROLLES, Charles. *Brasil pitoresco: álbum de vistas, panoramas, monumentos e costumes*. São Paulo: EDUSP, 1980. v. 1.

ROSSELLI, John. *L'impresario d'opera: arte e affari nel teatro musicale italiano dell'Ottocento*. Torino: EDT, 1985.

VANNUCCI, Alessandra. Artistas estrangeiros no Brasil. In: FARIA, João Roberto (Org.). *História do teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 2012. v. 1. p. 275-295.

VANNUCCI, Alessandra. Gli attori viaggianti. *Letterature d'America*, Roma, n. 97, 2003.

VANNUCCI, Alessandra. *Uma amizade revelada: epistolário entre o Imperador Dom Pedro II e Adelaide Ristori*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2004.

VANNUCCI, Alessandra. *Un baritono ai tropici: diario di Giuseppe Banfi dal Paraná*. Reggio Emilia: Diabasis, 2008.

