

**Simbolismo e tardo-modernidade da Europa à Amazônia:
uma reflexão sobre imagens de cantores e personagens
de óperas de Mascagni, entre os séculos XIX e XX**

Luciane Viana Barros Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas; GT RIDIM-Brasil - AM

Nos anos compreendidos entre 1850 a 1910, a Amazônia viveu seu auge econômico proporcionado pelo Ciclo da Borracha, que possibilitou vultosas arrecadações ao Amazonas e ao Pará. Ambos receberam enorme fluxo de estrangeiros e brasileiros de outras regiões e as capitais destes estados tiveram um rápido desenvolvimento urbano. Os ganhos culturais decorrentes deste crescimento econômico e social beneficiaram a população de Belém e Manaus, que se revelaram ávidas pelo teatro musical. Em meio a operetas e revistas, a ópera foi um gênero que envolveu maior sofisticação pela dimensão dos recursos envolvidos, pela associação de habilidades artísticas a serviço de sua realização e a pretensão em trazer artistas e mesmo companhias inteiras da Itália e da França, anualmente. Como consequência da difusão da música em Manaus e Belém, alguns músicos que haviam estudado no exterior decidiram seguir a carreira da composição e vieram escrever para o teatro lírico. A atividade musical referente ao norte do Brasil, ainda pouco conhecida no restante do país, revelou-se rica e sensível por meio da publicação de estudos musicológicos de Márcio Páscoa (1997; 2000; 2006; 2009).

A recuperação deste patrimônio musical permitiu melhor entendimento sobre o teatro musical na Amazônia em sua fase áurea, em que todo o Brasil sonhava erguer-se ao nível das grandes nações para, em igualdade de prestígio e respeito, impor-se por seus méritos científicos e culturais. (PÁSCOA, L. In: PÁSCOA, M. 2009, p.13). Ao verificar a diversidade de manifestações culturais e artísticas nas cidades de Belém e Manaus durante

o Ciclo da Borracha, observou-se a ausência de estudos referentes à iconografia e iconografia musical no que concerne à imagem dos artistas viajantes do teatro musical neste período. É de grande interesse o conjunto documental fotográfico, que mesmo disperso, reúne informações importantes sobre a vida musical, a estética e os elementos cênicos utilizados para os espetáculos da época.

O interesse pelo documento fotográfico ampliou-se a partir da segunda metade do século XX, com a “dilatação do campo do documento” (LE GOFF, 1986, p.34), quando os historiadores passaram a considerar categorias variadas de testemunho. Pierre Francastel, sob influência da Escola dos Annales, argumentou que o documento artístico “é ao mesmo tempo revelador de saberes técnicos e de esquemas de pensamento” (1993, p. 81), e pode ser considerado tão seguro quanto um documento escrito. É sob tal viés que se pesquisa um conjunto fotográfico que reúne imagens de artistas viajantes em trânsito nas cidades de Manaus e Belém, presentes nas companhias artísticas de teatro musical. Almeja-se com isso, contribuir com informações históricas, artísticas e estéticas para a recomposição de um patrimônio cultural, partindo da premissa de Theodore Adorno de que não se trata de conservar o passado, mas de realizar a sua esperança.

Neste artigo, procura-se desenvolver a análise iconográfica e iconográfico-musical de imagens específicas de cantores integrantes das companhias artísticas viajantes que circularam entre as cidades de Belém e Manaus entre 1850 e 1910. As imagens foram selecionadas a partir do conjunto documental já organizado em categorias de análise, com o objetivo de verificar aspectos técnicos, formais e sociais nelas contidos, assim como analisar trajes, gestual e elementos cênicos da composição. Para a realização *deste estudo das imagens* foram seguidos os procedimentos metodológicos de Erwin Panofsky.

Erwin Panofsky (1892-1968), historiador da arte alemão, propôs três etapas de análise da obra de arte em três níveis de significado: a descrição pré-iconográfica (tema primário ou natural subdividido em factual e expressional), a análise iconográfica (tema secundário ou convencional) e a interpretação iconológica (significado intrínseco ou conteúdo). Na descrição pré-iconográfica, aborda-se o mundo dos motivos artísticos pela identificação de formas puras. Na análise iconográfica, verifica-se o campo das imagens, histórias e alegorias presentes na obra, bem como sua relação com fontes literárias.

A interpretação iconológica aproxima-se da análise de pressupostos que revelam a atitude básica de uma nação, de um período ou de uma crença religiosa, constituindo-se no mundo dos valores simbólicos. Esta etapa transita pela história dos sintomas culturais. (PANOFSKY, 2014, p. 51-52)

Historicamente, os termos **iconografia** e **iconologia** têm sido muitas vezes usados livremente e de forma intercambiável. No entanto, uma distinção entre os dois pode ser feita: a iconografia envolve a coleta, a classificação e análise de dados, a partir do qual o tema ou assunto de uma obra de arte é deduzida. Iconologia, por outro lado, aprofunda a partir dos resultados de iconografia, as tentativas para explicar obra de arte e todo o seu significado. Com referência ao contexto cultural mais amplo, o estudo iconológico aponta características de uma obra de arte que pode ser vista como um sintoma cultural específico. Qualquer forma de expressão artística significativa é suscetível ao estudo iconográfico e iconológico. O pesquisador deve estar ciente do contexto histórico da obra em questão e juntamente com as histórias de estilo, recepção, materiais e outros, a iconografia e a iconologia podem contribuir para o melhor entendimento de uma obra de arte. (TIMMERMANN, 2017)

No sentido moderno, a expressão **iconologia** foi utilizada por Aby Warburg (1866-1929), em sua palestra (1912) sobre os afrescos do Palazzo Schifanoia em Ferrara. Para ele, a iconologia estava intimamente ligada ao contexto sociocultural e científico, que poderia superar com o tempo a história da arte tradicional. O primeiro estudioso a diferenciar corretamente o método iconográfico do iconológico foi o historiador de arte holandês G. J. Hoogewerff (1884-1963) (LASH, 2016).

Após o exame sistemático dos temas (iconografia), a iconologia colocaria em questão a interpretação, procurando compreender o sentido simbólico, dogmático ou místico em formas figurativas (1931). Apesar de seus estudos pioneiros, tanto Warburg quanto Hoogewerff não ofereceram uma base científica adequada para a iconologia. Erwin Panofsky (1892-1968) desenvolveu as bases sistemáticas para a iconologia. Seus princípios metodológicos foram inicialmente estabelecidos na introdução de *Herkules am Scheidewege* (*Hércules na encruzilhada*, 1930). Nesse período apresentou a sistematização do método iconológico em *Estudos de Iconologia* (1939), com pequenas modificações em *Significado nas Artes Visuais* (1955).

A abordagem de Panofsky foi moldada significativamente pelo seu contato com Aby Warburg (1866-1929) e com Ernst Cassirer (1874-1945). Dentre as influências de Panofsky, percebe-se a noção de Max Dvořák (1874-1921), sobre a história da arte como história intelectual ou história das ideias. Pode-se notar ainda influência dos estudos do sociólogo austríaco Karl Mannheim para os avanços do método de Panofsky ao focar uma interpretação tripartida cujo objetivo é penetrar as diversas camadas de significado de uma obra de arte (ARMSTRONG, 2016). Para cada nível de análise, Panofsky enumera os equipamentos necessários para o intérprete e formula os princípios de correção da interpretação: a descrição pré-iconográfica (1ª etapa), a análise iconográfica (2ª etapa) e a interpretação iconológica (3ª etapa).

Sobre o conjunto documental fotográfico¹, até o momento foram reunidas setenta e seis fotografias de cantores de ópera, opereta, regentes e produtores, organizadas nas seguintes categorias: a) fotografias de encenação, feitas em estúdio com trajes de cena (representação de personagens); b) fotografias de estúdio (gabinete); c) fotografias em cartão postal (utilizadas para divulgação e colecionismo, ou mesmo como cartão postal).

A estética da fotografia oitocentista, segundo Fabris (1993, p.8), segue os princípios adotados pelos artistas visuais na pintura e artes gráficas: “A experiência com a câmara escura interessava os pintores em busca de imagens mais nítidas e de perspectiva mais exata”. Os experimentos técnicos foram aprofundados por Niépce e Daguerre, um litógrafo e, o outro, pintor e cenógrafo, respectivamente. De modo geral, os fotógrafos oitocentistas tinham uma formação relacionada às artes visuais e muitas vezes buscavam o experimentalismo, ou então, a fotografia documental. Para além da discussão sobre os processos mecânicos de captação da imagem, alguns fotógrafos estavam inspirados pelo propósito de quebrar paradigmas da arte acadêmica e explorar a linguagem própria da fotografia, vista como objetiva e científica, mas inter-relacionada com os meios de composição herdados da pintura.

Neste estudo foram selecionadas duas imagens, categorizadas como fotografias de encenação. Uma fotografia retrata barítono Francesco Nicoletti no papel de Kyoto em *Iris* de Pietro Mascagni, e a outra mostra a sopra-

¹ Este conjunto fotográfico foi reunido inicialmente pelo musicólogo Márcio Pascoa em sua obra *Cronologia Lírica de Belém* (2006).

no Tina Poli Randaccio na criação absoluta do papel de Parisina, da ópera *Parisina*, também de Mascagni. Estas imagens foram escolhidas por se destacarem do padrão usual de representação das demais fotografias do conjunto.

O registro fotográfico sobrevivente de Francesco Nicoletti como Kyoto trata de uma fotografia de estúdio com traje de cena (Figura 1). Nicoletti interpretou este papel nas seguintes ocasiões: em 1899 e 1900, no Teatro Comunale de Ferrara; em 1902, no Teatro Goldoni em Livorno e no Teatro dal Verme em Milão; em 1904, no Teatro Sociale em Rovigo; em 1906 no Teatro Bellini em Catânia e no Politeama em Florença; em 1907, no Teatro dal Corso em Bologna; em 1908 no Teatro Filarmônico em Verona; em 1909 no Teatro La Fenice em Veneza; em 1910 no Teatro Sociale de Cento. Mascagni considerou a interpretação de Kyoto feita por Nicoletti uma das suas preferidas. (PÁSCOA, 2006, p. 275).

O baixo-barítono era filho de um advogado e pretendia seguir a carreira jurídica até que se envolveu com a música, iniciando pelo estudo do violoncelo com Ferdinando Forino (1837-1905). Posteriormente, mudou para o canto e estudou com Tommasini, e depois na Academia Santa Cecília em Roma com Venceslao Persichini (1827-1899).

Isso o conduziu ao palco do teatro Costanzi de Roma em 1889 para desempenhar o papel de Oroveso em *Norma* e realizar a estreia italiana da ópera *Patria* de Paladilhe. Esteve em seguida no Teatro Argentina contracenando com Nellie Melba em *Lucia di Lammermoor* e nas estreias de *Mala vita* de Umberto Giordano e *Cimbelino* de Nicolo van Westerhout. A excelente voz e o desempenho correto levaram-no a bons teatros e a se engajar em temporadas de êxito. Esteve no Scala de Milão em 1897 para *La Sonnambula* e depois, em 1902 para o concerto da *Nona Sinfonia* de Beethoven. Ainda uma última e talvez mais importante temporada no célebre teatro milanês em 1914 na estreia de *Parsifal* naquela casa, desempenhando o papel de Klingsor com vinte e sete récitas de janeiro em diante. (Idem)

Esteve em Nice, seguindo para a turnê em vários países europeus. Em 1908, teve a oportunidade de estar na reabertura do Teatro Colón de Buenos Aires, na criação absoluta de *Aurora* de Ettore Panizza. Esteve também em muitos teatros da América do Sul e do Norte, chegando até mesmo a Honolulu. Transitou dos papéis de baixo na sua primeira década e meia de carreira para as partes baritonais ou baritonais graves, depois disso, vindo a

se revelar um cantor de grandes recursos vocais. Foi destacado ainda como Scarpia em *Tosca*, o Conde de Luna em *Il trovatore* e Germont em *La traviata*. (PÁSCOA, 2006, p.275)



Figura 1. Francesco Nicoletti como Kyoto, em *Iris* de Mascagni. Coleção Particular. (Fonte: PÁSCOA, 2006, p. 123).

O cantor esteve em Belém em duas ocasiões, em 1894 e 1895. Na temporada lírica de 1894 cantou em *Aida*, *Ernani*, *La Forza del Destino*, *Lucrezia Borgia*, *Il trovatore*, *Faust*, *Un Ballo in Maschera*, *Il Guarany*, *La sonnambula*, *Ruy Blas*, *La Gioconda* e *Carmen*, (de fevereiro a junho, no Theatro da Paz). A temporada lírica de 1894 no Theatro da Paz em Belém foi realizada pela Companhia de Joaquim Franco, que renovou todos os cantores dos elencos de anos anteriores. No elenco do ano de 1894, estavam as sopranos Leonilde Gabbi e Palmira Ramini, as meio-sopranos Natália Barbini e Elena Scar-

latti, os tenores Carlo Bulterini, Giulio Ugolini, Riccardo Petrovich e Alfredo Volebele, os barítonos Salvatore Vinci e Bartolomeo Dadone e os baixos Francesco Nicoletti e Vincenzo Gasparini, além dos comprimários, dirigidos pelo maestro Silvio Barbini. Nicoletti contracenou com todos, e teve boa recepção da crítica: “Não houve peça que descurasse em fazer. O resultado foi que seu benefício atraiu uma das maiores atenções da temporada” (PÁSCOA, 2006, p.115) Retornado em 1895, cantou novamente em *Aida*, *Il trovatore*, *La forza del destino*, *Lucrezia Borgia*, *La Gioconda*, *Mignon* e *Un Ballo in Maschera*, agora na Companhia de Gama Malcher.

A obra visual acima, cujo fotógrafo ou estúdio são desconhecidos até o momento, apresenta os seguintes elementos de composição: o cantor está representado de perfil, vestindo um kimono, com uma peruca com penteado em coque de caracterização japonesa, principalmente inspirado nas estampas que circularam toda a Europa nas últimas décadas do século XIX e primeiras do século XX. Como elementos cênicos percebe-se um biombo e um leque. Os aspectos da composição foram planejados, pois o kimono evidencia o panejamento e os volumes, além do contraste formal do preto e branco. As aplicações de luz estão no rosto e nas mãos do cantor, e também no leque e nos detalhes lineares do kimono. Vale ressaltar o gestual: Kyoto espreita para além do biombo. O personagem é fotografado num fundo escuro com poucos focos de luz, como se emergisse das profundezas. Destaca-se o enquadramento da fotografia, que valoriza a figura humana, misturada com os elementos cênicos.

Estes elementos visuais se relacionam à dualidade presente na ópera, que segue o orientalismo na estética do *fin-de-siècle*, presente nas duas últimas décadas do século XIX e primeira do XX. Os compositores do início do século XX tinham o desejo de superar a estruturação fechada das formas do melodrama tradicional e com isso buscaram soluções teatrais experimentais. Neste período houve uma inclinação ao primitivismo arcaizante, a polêmica dos confrontos com o sentimentalismo, a volta ao antigo com reorientação ao neoclassicismo ou ao revivalismo dos estilos do passado. Ainda como manifestação romântica, percebe-se dentro desse orientalismo a busca por outros lugares, a evasão no tempo e no espaço. (HAUSER, 1995, p. 663)

A estética romântica foi sistematizada criticamente pelo grupo reunido em torno dos irmãos Schlegel na Alemanha, a partir de 1797, ao qual se ligaram Novalis, Tieck e Schelling. A filosofia de Jean-Jacques Rousseau (1712 - 1778) influenciou a base das formulações românticas alemãs e teve

forte impacto no pré-romantismo do *Sturm und Drang* [Tempestade e Ímpeto]. Considerado um precursor do romantismo por seu pessimismo em relação à sociedade e à civilização, Rousseau discorre sobre uma natureza humana pura, corrompida pela cultura. Como consequência, destaca-se no romantismo a da exaltação da natureza, da simplicidade da criação, da nostalgia do primitivo e do culto do gênio original².

O centro da visão romântica do mundo é o sujeito, suas paixões e traços de personalidade, que comandam a criação artística. Esta estética caracteriza-se pela valorização da imaginação, do sonho e nela percebe-se a evasão no tempo (na Idade Média gótica, por exemplo) e no espaço (nos lugares exóticos, no Oriente, nas Américas). Nas artes visuais, o nome do alemão Caspar David Friedrich (1774 - 1840) associa-se diretamente às formulações dos teóricos do romantismo. Suas obras revelam uma natureza expressiva, na representação das grandes extensões de mar, montanhas e planícies cobertas de nuvens ou neblina que se estendem ao infinito, as rochas e picos, e o homem solitário em atitude contemplativa, compõem a imagística do romantismo: a natureza como *locus* da experiência espiritual do indivíduo, a postura meditativa do sujeito, a solidão e a longa espera.³

Estas características fazem parte de uma poética anti-naturalista, da fuga da realidade objetiva e que se traduz num refugiar na dramaturgia de sonho, lendas, fábula, divagação onírica e fantástica. Em *Iris*, vê-se uma nova atitude que reúne a ambiguidade, na música e no libreto de Luigi Illica que era simpatizante do simbolismo e do d'annunzianismo, que está propenso a revelar ao público conservador da Itália umbertina tanto a atmosfera pútrida e doentia da poesia de Baudelaire e do simbolismo de Maeterlinck, quanto a retomada do dualismo *scapigliato* de Boito, como as suas contraposições entre bem e mal, anjo e demônio, inocência e perversão. O libreto de *Íris* possui assim o aparato exótico de sugestão boitiana, baudelairiana e maeterlinckiana, e corresponde aos arquétipos da fábula, segundo o modelo estruturalista de Wladimir Propp em *Morfologia da Fábula*. (PALOSCIA, 1998, p.94)

² ROMANTISMO. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3640/romantismo>>. Acesso em: 13 de Jul. 2017. Verbete da Enciclopédia.

³ Idem.

Mascagni cria na música uma atmosfera exótica e orientalizante subsidiado no elemento da cor local, pois utiliza recursos tímbricos e instrumentos japoneses na orquestração, misturado com o melodismo italiano, além de escalas modais e hexatonais. (GIRARDI, 2017) O exotismo floreal com humor funéreo e espectral, visto como influência da *scapigliatura*, e o gosto pelo fabuloso e pela divagação fantástica e onírica, vem da inspiração do compositor e seu libretista em estéticas diferentes que estiveram vigentes no século XIX, tal como o estilo Biedermeier da primeira metade do século XIX, que de certo modo se relacionam com Caspar David Friedrich e parte do ambiente germânico já descrito.

Mascagni, com sua curiosidade intelectual, esteve atento à solicitação do melodrama europeu. Desse modo, *Iris* possui uma ambientação exótica condicionada pela moda nipônica difundida na Itália e na restante Europa no final dos Oitocentos através da Grande Exposição Universal de Paris. (PALOSCIA, 1998, p.92)

William Ashbrook afirma que Íris prenuncia o orientalismo de *Madama Butterfly*, cinco anos e três meses antes (1980, p.744). A pequena Íris, protagonista da ópera, é uma heroína de fábula, e como no dualismo *scapigliato* vive numa zona de transição, de penumbra entre a realidade e o sonho. Seu estado é de uma criatura insidiada por personagens maléficos e negativos, pois como num processo iniciático, sofre raptos, tortura e a crueldade dos adultos, até a sua morte e transfiguração em menina-flor. Há momentos de aparição dos incubos de Iris em sonho: o polvo, o dragão, a serpente, o espectro, que são encarnações do mal, do prazer, evocando os dualismos presentes no esquema dramático: Iris – o Bem; o pai cego, Osaka e Kyoto – o Mal. (RIZZACASA, 1998, p.71)

A decadência de *Iris* representa a trinca exotismo – erotismo – morte, inspirada na dramaturgia do oriente sanguinário de Flaubert. A análise da ópera, de acordo com Paloscia (1998), deve ser feita logo a partir do Hino ao Sol, que é a primeira parte cantada logo em seguida à abertura. Iris é a verdade que descende do Sol-Bem, uma região superior ao mundo terreno corrompido. Percebe-se uma estética metafísica em oposição ao mundo físico, polos opostos que se não se tocam; o sol apenas banha a terra com sua luz e lhe proporciona a vida. O drama simbolista estabelece a correspondência entre elementos cenográficos e musicais. A visão do oriente antigo e bárbaro colaborou para a construção do mito do progresso ocidental,

levando a reconhecer que há uma história mais antiga e maior que precede o Ocidente, mas que é bárbara e arcaica.

O personagem Kyoto é um rufião, um cafetão, diretor do prostíbulo, escondido sob a idônea profissão do ator. Não é um papel fácil, pois trata-se de um personagem ambíguo. Kyoto tem duas cenas importantes, a cena do teatrinho, subsidiado por Osaka para atrair Iris, e a da exposição de Iris aos frequentadores da Casa Verde da imaginária Yoshiwara.

Destaca-se que esta ópera foi feita em Belém em 1905, com um elenco que envolveu Laura Silva como Iris, Edoardo Castellano como Osaka, Carlo Farinetti como Kyoto e Michele Fiore como o Cego, que é o pai da personagem principal. (PÁSCOA, 2006, p.196)

Quando *Iris* foi encenada em Belém, Tina Poli Randaccio integrava a temporada, mas não cantou esse papel. Randaccio cantou Iris em duas ocasiões somente em sua carreira, distantes no tempo, porque era verdadeiramente uma soprano-dramático. Tanto que Mascagni confiou a ela a criação de *Parisina*, um personagem que em termos dramaturgicos, psicológicos e musicais seria totalmente diferente da adolescente simbolista de *Iris*. (VENTURI, 1998, p. 108)

Tina Poli Randaccio nasceu em Ferrara em 1879. Estudou no Liceu Rossini em Pesaro antes de estrear no Teatro Donizetti de Bérgamo, na temporada de 1901/02, como Amelia em *Un ballo in Maschera*. Ao final desta temporada havia cantado *Salvator Rosa* e *Il Trovatore* com muito sucesso. Retirou-se momentaneamente para aperfeiçoar-se voltando a cantar em Messina numa produção de *Andrea Chénier* já ao lado de Ruggero Randaccio, com quem se casou em 1904. Ao lado do marido, partiu para a digressão que envolveu o Teatro dal Verme, em Milão, a consequente temporada sul-americana, quando cantou no Rio de Janeiro, em São Paulo e Belém, indo mais tarde à Cidade do México.

No fim de 1905, estava de volta à Europa fazendo temporada no Teatro São João do Porto. O ano de 1907 começou em Turim e estendeu-se até Bucareste. Na temporada de 1907/08 do Teatro Régio de Parma, atuou em *Tristão e Isolda* e fez duas obras de Mascagni, com quem trabalhou algumas vezes, incluindo a criação absoluta de *Parisina* em dezembro de 1913 no Scala de Milão. Nesta casa já havia representado *Siegfried* e *La fanciulla del west*, ópera que cantou também em Lucca, a convite de Puccini. (PÁSCOA, 2006, p. 280)

Haviam também somado ao seu currículo algumas importantes casas de ópera na Itália e fora dela, como o San Carlo de Nápoles e o Teatro Real de Madri. Sua intenção em se tornar conhecida em seu país natal levou-a a Florença, Bologna, Modena, Verona, Treviso, Trieste, Ravenna, Ancona, Cesena e Forli. Também já havia feito uma segunda viagem ao Brasil, oportunidade em que criou *La boscaïnola*, de Gomes de Araújo, em São Paulo. (PÁSCOA, 2006, p. 281)

Partiu então para compromissos que envolviam Havana, Santiago do Chile e Buenos Aires, cidades importantes para consolidar o prestígio. Contracenou com Beniamino Gigli no começo da carreira deste tenor em 1914. Após seu *debut* em Havana, viajou a muitas cidades tanto em Cuba quanto da América Central, como Santiago de Cuba, Camaguey, Cienfuegos, até atingir a Costa Rica, trajeto que ela faria ainda mais uma vez em futura temporada. Chegou a ficar ausente da Itália por um ano, quando da Primeira Guerra, pois muitos teatros permaneceram fechados temporariamente. Em sua única temporada no Covent Garden (1920), ela cantou *Tosca*, em performance louvada por força emocional, mas criticada por desigualdades (STEANE, 2017) .

Foi destacada intérprete dos papéis protagonistas de *La Gioconda*, *Aida*, *La fanciulla del west*, *Il trovatore*, *Cavalleria rusticana*, *Tosca*, dentre outros títulos que executou ao lado dos maiores nomes da sua época. Para muitos, ela foi a maior soprano dramática do primeiro terço do século XX. Parou de cantar em 1936, contando cerca de 35 anos de carreira. O marido Ruggero Randaccio que havia se retirado dos palcos após a primeira digressão brasileira, tornara-se seu professor e empresário a partir daí. Tina Poli Randaccio viveu mais vinte anos após a sua aposentadoria, sem nunca mais ter envolvimento musicais. Faleceu em Milão, em 1956. Deixou um pequeno, ainda que indeterminado número de gravações, para HMV, Odeon e Fonotipia. (PÁSCOA, 2006, p. 281).

A fotografia de estúdio com traje de cena selecionada mostra a soprano na criação absoluta do papel título de *Parisina* de Mascagni (Figura 2). Na imagem, a composição possui dois planos com orientação diagonal e foco de luz pontual na figura humana e nos elementos cênicos. O ambiente de fundo escuro, revela a soprano Tina Poli Randaccio reclinada no chão, com vários tapetes sobrepostos, reproduzindo a ideia de um movimento felino – uma mulher animalesca que obedece aos instintos primitivos. Esse elemento pode ser observado no gesto do braço e no modo como pousa

os dedos da mão no tapete. Ela veste um traje longo escuro, com tecido acetinado e estampado floral em brocado, de mangas longas e decote redondo. Usa um sapato de veludo de ponta. Utiliza um camafeu e brincos. Outros objetos da composição são uma lanterna oriental/sarracena e uma harpa, atributo musical com o qual Parisina aparece na corte na descrição do libreto. A harpa possui sete cordas e como decoração uma efígie clássica. Um livro está apoiado na base da harpa; é o livro que Parisina lê no terceiro ato: *Tristão e Isolda*.



Figura 2. Tina Poli Randaccio na estreia absoluta de *Parisina*. Coleção particular. Fonte: PÁSCOA, Márcio. **Cronologia Lírica de Belém**. Belém: Associação de Amigos do Theatro da Paz, 2006, p.184.

A composição remete aos temas orientais retratados na pintura de Delacroix, como em *Mulheres da Algeria* (1834, Louvre). A cena é ambientada no início do terceiro ato, quando Parisina é descrita deitada sobre tapetes, num quarto ricamente decorado, mas iluminado apenas por uma lanterna no chão. A harpa serve de apoio ao livro, referido como o romance de *Tristão*. A luz banha seu rosto e o livro. Ela ouve um som que vem dos jardins do palácio, um coro que canta: Que fogo é este que arde e não se consome?

Mesmo trecho cantado pelo personagem Ugo ainda no primeiro ato, antes de se tornar seu amante.

A ilustração de *Parisina* (Figura 3) elaborada pelo pintor neoimpressionista italiano Plinio Nomellini provavelmente foi inspirado nesta fotografia, com objetivo de se tornar cartaz e/ou frontispício da publicação da partitura. Nomellini frequentava o círculo de Gabriele D’Annunzio, o libretista da ópera. No pôster colorido vêem-se os mesmos elementos, mas a personagem possui uma expressão sofrida e confusa, e sua veste parece mais despojada, mas o ambiente privado, os elementos cênicos e o gesto da figura foram mantidos.

Parisina de D’Annunzio foi idealizada como sucessora de Francesca da Rimini na trilogia sobre a família Malatesta, e tornou-se a segunda *literaturoper* de Mascagni. Na villa D’Este, Ugo (tenor) explica seu dilema para o amigo Aldobrandino (baixo). Sua mãe Stella de Tolomei (mezzo-soprano) chega, lamentando ter sido repudiada pelo seu pai, Niccolò d’Este (barítono). Ela incita Ugo contra Parisina Malatesta (soprano), a nova esposa de seu pai e a insulta publicamente. Com fúria, Ugo sai do palácio, mas durante uma peregrinação ao Loreto, depois de ter liderado uma batalha vitoriosa contra piratas, ele se joga aos pés de sua madrasta Parisina e eles se apaixonam violentamente. Niccolò os descobre e os condena à morte, que eles aceitam serenamente como o único resultado possível de sua união. (GIRARDI, 2017)

Na história original, recuperada no poema de Lord Byron e no libreto de Gabrielle D’Annunzio, parte da história se passa no Pallazo Schifanoia em Ferrara. Provavelmente, para a primeira montagem da ópera, o figurino pode ter sido inspirado em elementos renascentistas presentes nos afrescos do Pallazo. Cenas das estações do ano, dos arcanos com conteúdo pagânico e místico, reforçam ainda mais o gosto desta criação pela inspiração histórica e pelo dualismo, bem e mal, religiosidade e paganismo, até a espiritualidade alternativa do final dos oitocentos de cariz simbolista. O Pallazo Schifanoia é citado diretamente no libreto de *Parisina*, no primeiro ato, em que Parisina entra com um grupo de mulheres com instrumentos musicais e conforme o libreto⁴, vem como num grupo do triunfo de Vênus representado nos afrescos do palácio. Há uma segunda citação, quando Nicolo d’Este chega ao palácio, e a referência novamente é a cena de caçadores do afresco.

⁴ O libreto de *Parisina* está disponível em: http://www.librettidopera.it/zpdf/parisina1913_bn.pdf



Figura 3. Ilustração de *Parisina* de Pietro Mascagni, de Plínio Nomellini, 1913. Galeria Wolfsoniana, Gênova.

Outra fotografia (Figura 4) que complementa a primeira montagem desta ópera representa Tina Randaccio no segundo ato de *Parisina*. Ela estaria no convento de Loreto, com um vestido branco longo, de inspiração renascentista, arranjo de cabeça com véu e colares de pérolas. A fotografia de estúdio mostra uma composição em que a cantora está sobre um degrau, e sua capa é arrumada para evidenciar o traje. O gestual utilizado, inspirado na *mise-en-scène* de repouso, enfatiza o caimento da manga e o modelo da vestimenta. No libreto, há indicações do vestido de Parisina no segundo ato: tecido de armelino de ouro, cascos de prata, véu de cândia, colares e anéis, pérolas e outras pedras, além da capa flamenga.

Parisina possui um libreto⁵ de aproximações com o viés fantasioso do romantismo mórbido, a volta ao passado, a obsessão por um mundo funéreo e uma inquietação pela morte. Também é uma ópera simbolista e onírica, em que a personagem principal lê a história de muitas mulheres iguais

⁵ Idem.

a ela, como em *Francesca da Rimini* e *Tristão e Isolda*. Parisina potencializa as visões oníricas da mulher, remete ao sonho dentro do sonho, mesmo esquema utilizado em *Íris*, na evocação do exotismo seguido de erotismo e morte.



Figura 4. Tina Poli Randaccio em *Parisina* de Mascagni. Coleção Particular. Disponível em: <http://forgottenoperasingers.blogspot.com.br/2011/09/tina-poli-randaccio-1879-1956.html> Último acesso em 19 de julho de 2017.

Alguns elementos convergentes são percebidos na concepção estética das narrativas líricas abordadas: nostalgia do passado, evasão no tempo e no espaço, inadequação existencial dos personagens. O simbolismo presente relaciona o discurso do amor seguido de morte em atmosfera de sonho. As fotografias que mostram Nicoletti e Randaccio em trajes de cena evocam uma cuidadosa composição cênica em ambiência de época, fundamental para a compreensão das montagens das óperas que representam.

Referências

- ARMSTRONG, Philip. "Iconography and Iconology." **Encyclopedia of Aesthetics**. **Oxford Art Online**. Oxford University Press, accessed July 20, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t234/e0278>.
- ASHBROOK, William. Pietro Mascagni. In SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. London: Macmillan, 1980, vol.11.
- D'ANNUNZIO, Gabriele. **Parisina** – Tragedia Lírica. Testi di Gabriele D'Annunzio e musiche di Pietro Mascagni, 1913. Disponível em: http://www.librettidopera.it/zpdf/parisina1913_bn.pdf. Último acesso em 18 de Agosto de 2017.
- FABRIS, Annateresa. A fotografia oitocentista ou a ilusão da objetividade. **Revista de Artes Visuais (UFRGS)**, Porto Alegre, v.5, n.8, p. 7-16, 1993.
- FRANCASTEL, Pierre. **A Realidade Figurativa**. 2. Ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.
- GIRARDI, Michele. "Mascagni, Pietro." **Grove Music Online**. **Oxford Music Online**. Oxford University Press, accessed August 16, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/17964>.
- _____. "Parisina (ii)." **The New Grove Dictionary of Opera**. **Grove Music Online**. **Oxford Music Online**. Oxford University Press, accessed August 16, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O903833>.
- _____. "Iris." **The New Grove Dictionary of Opera**. **Grove Music Online**. **Oxford Music Online**. Oxford University Press, accessed August 16, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005795>.
- HAUSER, Arnold. **História Social da Arte e da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

- KOSSOY, Boris. **Os tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo**. 3ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- LASH, Willem F. “Iconography and iconology.” **Grove Art Online. Oxford Art Online**. Oxford University Press, accessed July 20, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/grove/art/T039803>.
- LE GOFF, Jacques. **Reflexões sobre a história**. Lisboa: Edições 70, 1986.
- LORENTE, Juan F. Esteban. **Tratado de iconografía**. Madrid: Istmo, 1990.
- PALOSCIA, Alberto. Iris tra Oriente, favola e simbolo. In: In: VENTURI, Fulvio (org.) **Iris, 1898-1998: il centenario**. Livorno: Circolo Masini/Casa Editrici Debate Otello, 1998.
- PANOFSKY, Erwin. **Estudos de iconologia**. Lisboa: Estampa, 1995.
- PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. (4ª. Ed.) São Paulo: Perspectiva, 2014.
- PÁSCOA, Márcio. **Cronologia Lírica de Belém**. Belém: Associação de Amigos do Theatro da Paz, 2006.
- _____. **Cronologia Lírica de Manaus**. Manaus: Valer/Governo do Estado do Amazonas, 2000.
- _____. **Ópera em Belém**. Manaus: Valer, 2009. Série Ópera na Amazônia (1850-1910)
- _____. **Ópera em Manaus**. Manaus: Valer, 2009. Série Ópera na Amazônia (1850-1910)
- REVILLA, Federico. **Diccionario de iconografía y simbología**. Madrid: Cátedra, 2012.
- RIZZACASA, Alesandro. In paesi di Iris non è il Giappone. In: VENTURI, Fulvio (org.) **Iris, 1898-1998: il centenario**. Livorno: Circolo Masini/Casa Editrici Debate Otello, 1998.
- SALKELD, Richard. *Como ler uma fotografia*. Trad. D. Fracalossi. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.
- STEANE, J. B. “Poli-Randaccio, Tina.” **Grove Music Online. Oxford Music Online**. Oxford University Press, accessed August 16, 2017, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41611>.
- TIMMERMANN, Achim. “art history and its methods.” **The Oxford Companion to Western Art. Oxford Art Online**. Oxford University Press, accessed August 16, 2017, <http://www.oxfordartonline.com/subscriber/article/opr/t118/e114>.
- VENTURI, Fulvio (org.) **Iris, 1898-1998: il centenario**. Livorno: Circolo Masini/Casa Editrici Debate Otello, 1998.
- WARBURG, Aby. **El renacimiento del paganismo: aportaciones a la historia cultural del Reancimento europeo**. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

