

JOSÉ LUIZ ÁGUEDO SILVA

IL TROVATORE E O LIBRETO BELCANTISTA

Dissertação apresentada no Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção do Título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso

CAMPINAS
2009

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

Ag92t

Águedo-Silva, José Luiz.

Il Trovatore e o libretto belcantista / José Luiz Águedo-Silva. --
Campinas, SP : [s.n.], 2009.

Orientador : Maria Betânia Amoroso.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Cammarano, Salvatore. Il Trovatore. 2. Ópera. 3. Libretos. 4.
Bel Canto. I. Amoroso, Maria Betânia. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

oe/iel

Título em inglês: Il Trovatore and the belcantistic libretto.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Cammarano, Salvatore. Il Trovatore; Opera; Libretto;
Bel Canto.

Área de concentração: Literatura e Outras Produções Culturais.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

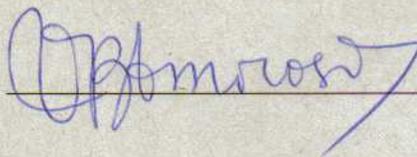
Banca examinadora: Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso (orientadora), Prof. Dr. Eric Mitchell
Sabinson, Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl. Suplentes: Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo e Prof. Dr.
Emerson Tin.

Data da defesa: 12/03/2009.

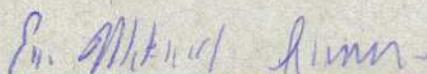
Programa de Pós-Graduação: Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária.

BANCA EXAMINADORA:

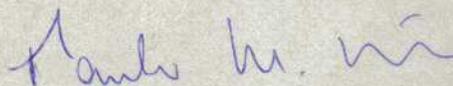
Maria Betânia Amoroso



Eric Mitchell Sabinson



Paulo Mugayar Kuhl



Mário Luiz Frungillo



Emerson Tin



IEL/UNICAMP

2009

Dedico este breve trabalho àqueles que poderiam ser considerados suas duas personagens principais: Giuseppe Verdi e Salvatore Cammarano. Por conseqüência, fica minha homenagem aos compositores e libretistas italianos, maiores e menores, que em quase quinhentos anos de alguma forma contribuíram para a expansão desse “espetáculo multimídia” – como diria Sergio Casoy.

Não posso deixar de dedicar esta dissertação também àquela que me fez descobrir o maravilhoso mundo da ópera: Maria Callas. Sem ela, eu jamais teria querido assistir a uma ópera no Theatro Municipal de São Paulo (coisa que fiz pela primeira vez em 5 de novembro de 1998) nem teria começado a estudar canto lírico, há quase dez anos. Se por um lado não tenho o mesmo talento incomensurável da divina cantora, é certo que compartilhamos o mesmo amor imorredouro pela ópera.

AGRADECIMENTOS

A meus pais, por todo o apoio que sempre me deram em todas as iniciativas que tomei na vida, e pelo carinho e a dedicação que sempre tiveram para comigo.

A minha família, que direta ou indiretamente também sempre me apoiou em tudo.

A meus amigos-irmãos Leandro e Raphael, irmãos que a Vida me deu, que foram fundamentais não só nos anos de Mestrado, mas em todos os aspectos.

A meus grandes amigos e minhas grandes amigas Rodrigo, Paulo, Charlene, Vanina, Denise, Junior, Luana, Mayra, Marina, Thamy, Veridiana, Yonne, Mari, Tasha e tantos outros e outras, cujos nomes completariam várias páginas, pela compreensão e a ajuda sempre que possível.

À Profa. Dra. Maria Betânia Amoroso, que me concedeu a honra de ser minha orientadora, pela dedicação e pela paciência que teve para comigo desde os tempos da graduação.

Ao Prof. Dr. Eric Mitchell Sabinson, por aceitar participar da banca, por me ajudar a conseguir boa parte da bibliografia e pelas longas e maravilhosas conversas, desde o ano 2000, que tivemos sobre esse assunto que tanto amamos: a ópera.

Ao Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühn, por também aceitar participar da banca, me ajudar na bibliografia e pelas excelentes aulas sobre ópera ministradas no Instituto de Artes.

Ao Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo, pela grande colaboração dada na qualificação, e ao Prof. Dr. Emerson Tin, ambos também participantes da banca.

Ao Prof. Sergio Casoy, pela ajuda na obtenção de bibliografia e por sua importância como pesquisador de ópera em nosso país.

A meus professores de canto, André Minutti e Vânia Pajares, que também foram grandes responsáveis pelo aprofundamento de meu amor pela ópera.

Aos integrantes da AEPTI (Associação dos Escritores, Pintores, Poetas e Trovadores de Itatiba), que me viram amadurecer e sempre me incentivaram a crescer cada vez mais.

Aos integrantes da ABAL-C (Associação Brasileira “Carlos Gomes” de Artistas Líricos, de Campinas), pelo apoio a mim e pela dedicação à arte lírica, que deve ser perpetuada até o fim dos tempos.

Enfim, a todos os demais que de alguma forma contribuíram em minha jornada de estudos.

“Torniamo all’antico. Sarà un progresso.”

Giuseppe Verdi, a Francesco Florimo

“Scolpisci nella tua testa a lettere adamantine: il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire – cantando.”

Vincenzo Bellini, a Carlo Pepoli

RESUMO

A ópera sempre teve, desde seus primórdios, uma grande importância para a sociedade, tanto como fonte de lazer como transmissora do pensamento de uma época. E era esta característica que Giuseppe Mazzini (1805-1872), o maior teórico do *Risorgimento*, considerava primordial: a ópera repassaria a seus ouvintes os ideais *risorgimentali*. Para isso, era necessário que sobretudo libretistas e compositores estivessem engajados nessa causa. Era o caso de um dos mais representativos libretistas do século XIX, Salvatore Cammarano (1801-1852), prolífico autor, que escreveu libretos para diversos compositores em quase vinte anos de carreira. Dada a sua importância para a História da ópera, enquanto um de seus criadores mais ativos, ele foi escolhido como o objeto principal de nossa pesquisa.

Tomamos como objeto de estudo, entre os mais de trinta libretos que Cammarano escreveu, a obra que consideramos a síntese do período: *Il Trovatore* (1853), ópera em quatro partes com música de Giuseppe Verdi (1813-1901). *Il Trovatore* nos parece essencial para ir mais a fundo nas pesquisas sobre o Romantismo na Itália. Numa época em que o romance tentava se fixar, a ópera teve uma participação fundamental na divulgação não só dos ideais do *Risorgimento*, como já citado, mas também na propagação de elementos do movimento romântico, então em voga. Na ópera, o período que coincide com o Romantismo europeu costuma ser chamado Bel Canto tardio, e são consideradas suas datas limite os anos de 1823 (quando da *première* da *Semiramide*, de Gioacchino Rossini e Gaetano Rossi) e 1853 (justamente com a *Il Trovatore* – sendo este mais um motivo para a escolha dessa obra).

Dentre os objetivos de nossa pesquisa está o de proporcionar um estudo em português sobre o libreto, uma vez que a literatura relacionada ao assunto é escassa em nossa língua. Além disso, quisemos fazer um panorama da evolução do texto operístico com o passar do tempo, mostrando diferenças e pontos de vista, culminando na última obra de Cammarano, analisada mais profundamente.

Palavras-chave: Libreto, Ópera, Bel Canto, Salvatore Cammarano, Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, Romantismo, *Risorgimento*.

ABSTRACT

Opera has always had, since its first years, a great importance to society, as a source of leisure and as a transmitter of the thoughts of a time. And the last characteristic is the one which Giuseppe Mazzini (1805-1872), the most important theorist of *Risorgimento*, considered essential: opera would be able to pass to its listeners the *risorgimentali* ideals. In order to do that, it was necessary that librettists and composers were engaged in this cause. That was the case of one the most representatives librettists of the 19th century, Salvatore Cammarano (1801-1852), prolific author, who wrote librettos for several composers in almost twenty years of a career. Given his importance to opera history, as one of its most active creators, he was chosen as the main object of our research.

We chose to study, among more than thirty librettos written by Cammarano, the work that we consider the synthesis of the period: *Il Trovatore* (1853), opera in four parts set to music by Giuseppe Verdi (1813-1901). *Il Trovatore* seems essential to us in order to go further in our understanding of Italian Romanticism. In a time when the novel tried to fix itself, opera had a fundamental participation in spreading not only the *risorgimentali* ideals, as already said, but also the Romantic elements present in the age. In opera, the period which coincides with the European Romanticism is usually called late Bel Canto, and its limit dates are 1823 (when *Semiramide*, by Gioacchino Rossini and Gaetano Rossi was premièred) and 1853 (with *Il Trovatore*).

Among the objectives of our research is to provide a study in Portuguese about libretto, since the literature related to this subject is scarce in our language. Besides, we wanted to make an overview of the evolution of operatic text over time, showing differences and points of view, culminating in the last work of Cammarano, which we analyzed more profoundly.

Keywords: Libretto, Opera, Bel Canto, Salvatore Cammarano, Giuseppe Verdi, *Il Trovatore*, Romanticism, *Risorgimento*.

SUMÁRIO

Introdução	p. 1
Capítulo I – Das origens ao <i>Settecento</i>	
1.1 Origens	p. 3
1.2 O libretto e o libretista	p. 5
1.3 <i>Seicento</i>	
1.3.1 Os primeiros libretistas	p. 29
1.3.2 O libretto seiscentista	p. 32
1.4 <i>Settecento</i>	
1.4.1 O libretto reformado	p. 38
1.4.2 Metastasio	p. 45
1.4.3 Lorenzo da Ponte	p. 49
1.4.4 Gluck e mais reformas	p. 51
Capítulo II – O <i>Primo Ottocento</i>	
2.1 Bel Canto	p. 53
2.2 A estrutura belcantista	p. 55
2.3 As palavras no Bel Canto	p. 60
2.4 Bel Canto e melodrama	p. 63
2.4.1 Amor	p. 67
2.4.2 Política	p. 68
Capítulo III – <i>Il Trovatore</i>	p. 71
Considerações finais	p. 109
Bibliografia	p. 111

INTRODUÇÃO

Nestes mais de quatrocentos anos de ópera, muito se falou sobre o espetáculo operístico, mas principalmente no que tange à música (à composição, mais especificamente) e à sua apresentação nos palcos. Porém, um elemento essencial nesse conjunto muitas vezes foi deixado de lado: o libreto. Quando citado, o libreto é geralmente criticado, por ser considerado “menor”. Através de nossa pesquisa, que se utilizou principalmente de bibliografia publicada a partir de 1950 – quando a Libretística passou a ter força – pudemos perceber que o ato de escrever libretos não era realmente “menor”, como consideravam os críticos do passado. Operação complexa, sempre envolveu diversas variáveis – de âmbito artístico, social e político.

Num momento em que surgem cada vez mais registros em áudio e vídeo de óperas então deixadas de lado, quisemos tentar entender o motivo desse “ressuscitar” de obras, algumas praticamente mortas desde sua *première*. São obras de vários períodos, mas o primeiro a ser trazido de volta à vida foi o Bel Canto, que equivale praticamente ao *Primo Ottocento* (primeira metade do século XIX, na Itália). Isso aconteceu a partir da década de 1950, impulsionado por grandes figuras do meio operístico – como o soprano Maria Callas, fundamental para esse *revival*. Nessa mesma época surgiram, também, mais estudos acerca de elementos da ópera, como o libreto, o texto musicado pelos compositores.

Unindo um gosto nosso particular ao interesse sobre libretos (e literatura, em geral), decidimos nos ater ao mencionado período, cujas obras são as mais conhecidas até os dias de hoje. Sendo o Bel Canto bastante prolífico, tivemos de reduzir as obras estudadas, até afunilarmos nosso foco sobre aquela considerada o ápice belcantista, *Il Trovatore* (1853), com música de Giuseppe Verdi e libreto de Salvatore Cammarano¹. Embora a parte musical também nos interesse, este estudo se relacionará principalmente à parte textual da *Il Trovatore* e à obra de Cammarano, aclamado como um dos maiores libretistas de sua época.

Esta pesquisa está dividida em três capítulos, cada um deles se aproximando mais e mais de nosso objetivo principal. O primeiro trata desde as origens até o *Settecento*; o segundo, do Bel Canto em geral; por fim, o terceiro é uma análise da *Il Trovatore* – na qual também trazemos à tona elementos da obra cammaraniana.

¹ Embora o próprio Cammarano grafasse seu nome “Salvadore”, decidimos manter a grafia “Salvatore”, mais recorrente na bibliografia sobre o libretista.

Um dos motivos que nos fez escolher Cammarano como nosso objeto de pesquisa foi justamente essa imensa consciência que ele demonstra ter sobre os elementos que compõem a feitura da ópera em seus libretos e em suas cartas. Parece-nos essencial que um bom libretista seja capaz de compreender as motivações de seu tempo, aplicando essa compreensão na arte.

CAPÍTULO I – DAS ORIGENS AO SETTECENTO

1.1 Origens

O termo “libreto” tem origem muito concreta: vem do italiano “libretto” (“livrinho”, “livreto”). Os livretos eram publicados e vendidos (ou distribuídos) no começo de cada récita de ópera, a fim de que os espectadores pudessem acompanhar o que estava sendo cantado. É o que hoje se chama “programa”.

O primeiro deles surgiu pouco depois daquela que se considera a primeira ópera, *Dafne*, e foi publicado em 1600 por Giorgio Marescotti (Sadie, 1995, p. 1186). Embora a maior parte da música tenha se perdido, o libretto foi conservado, sendo um importante registro histórico.

As publicações não se constituíam apenas pelo texto da ópera apresentada: tinham também, além dos nomes do compositor e do libretista, os cantores do elenco, o *régisseur*, o *impresario*, o coro, o corpo de baile (se presente) e os demais funcionários – maquinistas, iluminadores, cenógrafos (id., p. 1185; Smith, 1970, p. 16). Posteriormente, alguns deles trariam em branco o espaço reservado aos cantores, para que os próprios espectadores escrevessem os nomes dos intérpretes da récita a que assistiram (Black, 1984, p. 21).



Frontispício da ópera *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi. Estão nele presentes o título, o tipo de obra, o autor, o local e a data da primeira apresentação e o nome daquele a quem foi dedicada.

Da obra, as informações eram a data, a extensão (número de atos e cenas) e a constituição da orquestra. Até o século XVIII era comum que os libretos tivessem, logo no início, o *argomento*, comentário escrito pelo próprio libretista que explicava os fatos que ocorreram antes de a trama da ópera acontecer – isso porque muitas delas começavam *in medias res*. Quando escreviam os *argomenti*, não raro os libretistas se dirigiam diretamente ao leitor ou ao espectador, usando expressões como “ai lettori” (“aos leitores”) ou “l'autore a chi legge” (“[d]o autor a quem lê”). Havia uma relação muito próxima entre escritor e leitores, e tal fórmula já era utilizada na literatura, sendo posteriormente transferida para o libreto.

No início, eram publicados em Florença, uma vez que a cidade foi o berço do espetáculo operístico, em formato *in quarto* pequeno, contendo de 12 a 20 páginas (Sadie, 1995, p. 1185). Posteriormente, quando a ópera passou a ser apresentada em mais partes da Itália², os libretos também eram impressos em outras cidades. Era o caso de Veneza, cujos libretos costumavam ter uma forma própria: depois de informações como data e nome da pessoa a quem se dedicava a obra, o libretista escrevia um prefácio grandiloquente no qual agradecia as benesses do homenageado (Smith, 1970, p. 16).

² Embora nessa época ainda não fosse um país só, chamaremos os Estados da península itálica de “Itália”, para facilitar a nomenclatura.

Os tipos de libreto impresso eram dois, segundo Smith (ibid., p. 17). Os vendidos ou distribuídos pouco antes das récitas eram chamados *cereni*: eram impressos em papel barato, em formato bolso, com vários erros tipográficos; serviam exclusivamente para que os espectadores acompanhassem a récita, sendo absolutamente descartáveis ³. Os oficiais eram feitos com maior cuidado, muitas vezes revisados pelo próprio libretista, e serviam para colecionadores. Ambos os tipos são de interesse para as pesquisas sobre o espetáculo operístico: os *cereni* mostram principalmente o tipo de repertório de determinado teatro, a frequência com que determinados cantores eram contratados, a presença de certo *impresario*; os oficiais, por sua vez, são a base para uma edição crítica mais confiável – já que, como dito, muitos deles passaram pela revisão do próprio autor.

A partir do século XIX, com a instalação de energia elétrica nos teatros, a publicação dos *cereni* começou a ser mais cuidadosa, de forma que durassem mais tempo, pois, além das informações sobre a récita, havia outras (sobre a ópera, o compositor, o libretista) que poderiam ser lidas em casa, depois da apresentação – até hoje é assim. Com o tempo, passou-se a chamar “libreto” a parte textual (geralmente em versos) das óperas, escrita pelo profissional qualificado para tal: o libretista. Suas funções e sua relação com o libreto serão apresentadas no tópico seguinte.

1.2 O libreto e o libretista

Traçar um perfil do que foi o libretista desde os primórdios não é uma tarefa fácil (é o que diz Della Seta no início de seu importante ensaio ⁴), ainda mais porque não aconteceu o mesmo que com a parte musical: tratados e críticas sobre ópera existem desde o século XVI, mas os estudos sobre libreto passaram a ser mais incisivos apenas a partir dos anos 1950. Enquanto a música teve uma documentação escrita bastante frequente, o libreto é estudado sobretudo a partir do ponto de vista moderno em relação ao passado. Tratados de música são encontrados nos mais diversos períodos, mesmo naqueles pré-ópera. Seus autores, que em geral eram compositores,

³ Até o século XIX as platéias não ficavam totalmente no escuro, como é costume atualmente – costume esse implantado por Richard Wagner.

⁴ Il librettista. In Bianconi, L.; Pestelli, G. **Storia dell'opera italiana**, v. IV, Il sistema produttivo e le sue competenze. Florença: Olschki: 1987, p. 233-291.

descreviam a música de seu período ou teorizavam sobre o funcionamento da mesma, caracterizando-se quase sempre como uma “gramática musical”.

Antes da década de 1950, ainda que em menor número, eram encontrados estudos (ou descrições) de libretos. Ao fazermos uma pesquisa sobre tais publicações, uma das mais antigas com que nos deparamos foi “Mie idee sul libretto per musica”, do libretista Antonio Ghislanzoni. Tal publicação é interessante não só por se tratar de um texto a propósito de nosso objeto de estudo, mas por ser obra de um profissional da área – ainda mais de alguém que escreveu para Verdi, um dos compositores que mais exigiam dos libretistas, trabalhando muito próximo deles. Escritos por libretistas, encontramos “Musicisti e librettisti”, escrito em 1904 por Salvatore di Giacomo; “Librettisti e poeti verdiani”, um capítulo do livro *Verdi: studi e memorie*, publicado em 1941 por Giuseppe Adami, que trabalhou com Giacomo Puccini; e “Composer and libretist”, de 1966, escrito por Eric Crozier, autor de vários libretos para Benjamin Britten.

Com o passar dos anos, as publicações sobre o assunto são mais numerosas. Na década de 1950 destacamos *Il libretto e il melodrama* (de Andrea della Corte, 1951), *Il libretto per musica attraverso i tempi* (de Ulderico Rolandi, 1951), *Opera as Drama* (de Joseph Kerman, 1956) e *Stile, tradizioni e convenzioni del melodramma italiano del Settecento e dell'Ottocento* (de Tullio Serafin e Alceo Toni, 1958). Os quatro livros falam não só nas características do gênero libreto, bem como de suas mudanças através dos séculos – sobretudo no caso dos dois primeiros. Comparando-se o primeiro grupo ao segundo, percebemos que há diferença na abordagem: enquanto os libretistas principalmente descrevem o fazer libretístico de seu tempo (por vezes comparando a convenções anteriores), os estudiosos têm por objetivo dar um panorama histórico do gênero, apontando suas transformações.

Na década seguinte, os estudos libretísticos continuam. Um dos artigos que se destacam no estudo da relação entre libreto e literatura é o de Ulrich Weisstein, “The libretto as literature”⁵, no qual o autor faz paralelos entre libretos de ópera e textos literários contemporâneos (peças e romances, basicamente), mostrando os pontos de aproximação e de distanciamento entre os dois gêneros.

O que torna ambos próximos é o fato de vários libretistas terem se baseado em peças e romances já escritos – a porcentagem de histórias “originais” é mínima – para escreverem seus versos, ainda que passando por adaptações relativas às convenções libretísticas. E a escolha

⁵ In **Books Abroad**, v. XXXV, 1961, p. 16-21.

dessas obras não se dava ao acaso: eram transformadas em libreto geralmente aquelas que haviam de alguma forma feito sucesso com o público, de modo que este já tinha certo conhecimento a respeito do enredo. Quando iam à ópera, era não só para ver aquela obra que tinham lido ou visto, mas também para descobrir como tinha se dado a transformação de um gênero a outro.

Um elemento que diferencia a ópera de outros gêneros artísticos é a possibilidade de falas simultâneas, algo impensável quando se trata de teatro falado (Weisstein, 1961, p. 17-18) – uma vez que as palavras, nesse tipo de teatro, são o principal. Na ópera, os versos são um dos elementos que constituem o todo do espetáculo, e muitas vezes sua inteligibilidade se perde em favor de uma massa sonora, que causa maior impacto no espectador ⁶. O autor também menciona (id., p. 18) o tratamento diferenciado que a ópera dá ao tempo, não sendo ele algo totalmente linear. Nos momentos de expressão de afetos (seja um *cantabile* ou uma *cabaletta*), o tempo se suspende e se dilata, e a música serve para reforçar o que dizem os versos – “A música [...] não expressa o fenômeno em si, mas apenas a natureza intrínseca de todos os fenômenos [...]. As palavras, porém, dão nome as emoções” ⁷.

Weisstein menciona também (id., p. 19) a curta extensão dos libretos, sobretudo quando comparados às obras que lhes deram origem. Durante a ópera, os versos se apóiam na música; então, poucas palavras eram necessárias para se criar o efeito semelhante no teatro falado, cuja base é a palavra. Essa diminuição na extensão levava, por conseqüência, a uma simplificação geral no esquema operístico, ocorrendo em todos os níveis – enredo, personagens, ações. Além disso, era comum que, sobretudo até o Verismo, os versos fossem repetidos diversas vezes num mesmo trecho – como nas óperas de Rossini, por exemplo. Weisstein diz que isso acontecia quando “o libretista falhava em deixar espaço suficiente para a música” (id., *ibid.*). Discordamos desse ponto de vista, pois acreditamos que a repetição tenha duas causas básicas: a) as convenções próprias do gênero e b) certo direcionamento ao público, que teria maior facilidade em recordar os trechos quando houvesse repetição (musical ou textual). Como diria Maria Callas: “Se você sai de uma ópera sem se lembrar de nenhum trecho, é porque ela não é boa”.

O autor traz um parágrafo importante à nossa pesquisa, mostrando uma ligação entre a música e o libreto que não aconteceria num teatro falado: a subserviência de um dos elementos

⁶ Vide o caso do quarteto “Bella figlia dell’amore”, da *Rigoletto*, que foi elogiado pelo próprio Victor Hugo (a ópera se baseia em sua peça *Le roi s’amuse*), dizendo que jamais teria conseguido um efeito daqueles apenas com o teatro falado.

⁷ “Music [...] does not express the phenomenon itself but only the inner nature of all phenomena [...]. Language, however, names the emotions” (Schopenhauer, Weisstein, 1961, p. 18).

em relação ao outro. Se no teatro é apenas pela palavra que o autor conseguia determinar o caráter das cenas, na ópera o elemento musical seria mais forte que os versos, sobrepondo-se a eles e sendo-lhes um complemento na expressão das ações. Segundo suas próprias palavras:

A avaliação que Hofmannsthal faz de seus libretos recorda a imagem romântica preferida para a relação entre poesia e música: o leito no qual o compositor derrama a água revigorante de suas melodias. Goethe, que idolatrava Mozart e Cherubini, mandava seu libretista “seguir a poesia como um riacho segue os interstícios, as saliências e os declives das rochas”. Mas enquanto a teoria operística está centrada na alegação de que a poesia chega perto de ela própria ser música, Goethe “romanticamente” acredita na subordinação da poesia. Para ele, como para Mozart, “a palavra deve ser a serva obediente da música”.⁸

Esse interessante parágrafo nos mostra dois movimentos: um de concordância entre artistas de séculos diferentes – Goethe, do fim do XVIII; Hofmannsthal, de cem anos depois dele – acerca de como a música age sobre o libreto, como “água que dá vida às palavras, passando por entre elas”; outro, de pontos de vista diferentes: se para Goethe (como para Mozart e outros compositores) o libreto é um servo da música, para Hoffmannsthal o libreto em si já tem música, que seria decodificada posteriormente pelo compositor e transformada em ópera.

A imagem de Goethe aproxima os versos de um libreto às rochas e pedras por que passa a água, representada pela música. Através de tal imagem, seria possível afirmar que, para os românticos, a música se entranhava no libreto, englobando-o e mesmo alterando-o quando necessário. Lembremos que, com o tempo, as rochas de um rio se transformam pela força da água. Assim, o elemento musical é mais forte, embora o texto continue tendo sua importância. Já para Hofmannsthal, o libretista deveria escrever seu texto pensando não só nas características estruturais do drama operístico, mas também na própria musicalidade dos versos, a partir da escolha de palavras que levassem a um resultado musicalmente satisfatório. Caberia ao compositor, então, extrair essa musicalidade e a partir dela compor a música para a ópera.

⁸ “Hofmannsthal’s evaluation of his librettos recalls the favorite Romantic image for the relationship between poetry and music: the riverbed in which the composer pours the enlivening water of his melodies. Goethe, who idolized Mozart and Cherubini, enjoined his librettist ‘to follow the poetry just as a brook follows the interstices, jutting and declivities of the rocks’. But whereas Hofmannsthal’s theory of opera centers in the claim that poetry comes ever so close to being itself music, Goethe ‘Romantically’ believes in the subordination of poetry. For him, as for Mozart, ‘the word is to be the obedient servant of the music’.” (Weisstein, 1961, p. 20).

O libreto não seria apenas mera base para a criação do espetáculo operístico, mas, sobretudo a partir do fim do século XVIII, era pensado pelo libretista em conjunto com o próprio compositor, que também tinha em mente o resultado final. Weisstein cita (p. 21) o caso de Mozart e sua *Die Entführung aus dem Serail*, para qual o compositor dissera ao libretista as palavras que queria para determinadas cenas. Tal exemplo nos mostra que, na gênese de uma ópera, não existe apenas o movimento de criação da música a partir do libreto, mas também o contrário: o compositor, já tendo em sua mente a música para algumas cenas, também imaginava certas palavras que combinariam melhor com os temas musicais – cabendo ao libretista lapidar a idéia inicial e transformá-la em versos de libreto.

Isso se liga diretamente ao que Stendhal e Auden dizem sobre o libreto (id. *ibid.*): ele não deve ser lido como uma obra literária, pois se trataria, antes, de um “esquema” para o compositor poder criar sua obra – participando com maior ou menor intensidade do fazer libretístico. O problema desse ponto de vista é esquecer que a ópera também é o libreto, e não apenas a música que dele se resultou. Assim, não é apenas um “esquema” que posteriormente pode ser deixado de lado, mas sim uma parte intrínseca do espetáculo operístico, a parte que torna mais forte a relação entre a música e a literatura.

Weisstein conclui da seguinte forma:

Para os contrários a esta tentativa de aproximação [libreto e literatura] por ele violar o espírito sob o qual muitos libretos foram concebidos (isto é, sua subordinação à música), posso apenas responder que também nos privaríamos do prazer de estudar os rascunhos de uma pintura, o *bozzetto* de uma escultura, os projetos de um prédio ou o roteiro de um filme. Pode até ser que no caso do libreto a porcentagem de fracassos literários seja excepcionalmente alta e que seja necessário muito tempo para se separar o joio do trigo, mas por que se desanimar ante esse aspecto? Há chances de que o estudante do libreto como literatura tenha um retorno justo por seu investimento em tempo e esforço.⁹

⁹ “To those who object to this approach [libreto e literatura] because it violates the spirit in which many librettos were conceived (i.e., their subordination to music) I can only answer that by the same token we would deprive ourselves of the pleasure of studying the sketches for a painting, the *bozzetto* of a sculpture, the plans for a building, or a film script. It may well be that in the case of the libretto the percentage of literary failures is exceptionally high and that much time would be required to separate the grain from the chaff. But why be discouraged by such a prospect? Chances are that the student of the libretto as literature will get a fair return for his investment in time and effort” (Weisstein, 1961, p. 22).

Ou seja: ainda que em muitos casos o estudo do libreto como literatura talvez não fosse pertinente, toda e qualquer pesquisa sobre o assunto terá saldo positivo, também pelo fato de o gênero não ser tão estudado – pelo menos até a data da publicação, quando a libretística passava a ganhar cada vez mais força.

Três anos depois, o mesmo autor publicou *The Essence of Opera*, no qual apresenta trechos de artistas (compositores, romancistas, dramaturgos, poetas, libretistas) famosos expressando suas opiniões sobre o espetáculo operístico – desde o *Cinquecento*, quando do surgimento da ópera, até alguns contemporâneos à publicação. O primeiro trecho traz os criadores da *Euridice* (1600), o libretista Ottavio Rinuccini e o compositor Jacopo Peri. Ambos tratam das características do novo espetáculo, fazendo sua aproximação com os ideais gregos (veremos isso mais detalhadamente no item sobre o *Seicento*) e sobre a música da época. Constituem um importante ponto de partida.

Rinuccini menciona uma característica típica da transformação de uma obra literária previamente escrita em libreto operístico: a possibilidade de mudanças no enredo ou, como costumava acontecer principalmente até o século XVIII, a alteração do fim – constituindo o *lieto fine* (“final feliz”):

Poderá parecer a alguém que foi muita ousadia de minha parte alterar o fim do mito de Orfeu, mas assim me pareceu conveniente em tempo de tanta alegria ¹⁰, tendo como justificativa o exemplo dos poetas gregos, em outros mitos, e nosso Dante ousou afirmar que Ulisses submergiu em sua viagem, diferente do que Homero e outros poetas disseram. ¹¹

O libretista aqui cita apenas a mudança do final, mas, se fôssemos fazer uma análise comparativa entre o libreto e a versão do mito tomada como base, perceberíamos que houve outras alterações, uma vez que o gênero operístico pede isso, dadas as suas características próprias. Como nessa época a ópera ainda estava em seu início, provavelmente notaríamos que as

¹⁰ O motivo da alegria mencionada pelo libretista era nada menos que o casamento de Henrique IV e Maria de Medici (*Euridice* é dedicada à rainha). Assim, mesmo que no mito o fim fosse trágico, não seria possível que num dia tão festivo fosse representada uma tragédia com final funesto, sendo necessária a alteração.

¹¹ “Potrà parere ad alcuno, che troppo ardire sia stato il mio in alterare il fine della favola d’Orfeo, ma così mi è parso convenevole in tempo di tanta allegrezza, avendo per mia giustificazione esempio di poeti greci, in altre favole, e il nostro Dante ardì di affermare essersi sommerso nella sua navigazione, tutto che Omero, e gl’altri poeti avessero cantato il contrario” (Weisstein, 1964, p. 19). A citação, no livro, está em inglês. Preferimos fazê-la no idioma original e, para isso, nos utilizamos do libreto da *Euridice* obtido no site <www.librettidopera.it>.

transformações não seriam ainda padronizadas, como aconteceria posteriormente com o fortalecimento desse espetáculo. Na seqüência, o prefácio de Peri trata sobretudo de questões musicais – que, embora pouco abordadas em nosso estudo, uma vez que nos focamos mais no texto, precisam ser mencionadas. O compositor conta como foi inspirado pelo libreto a criar sua música ¹².

Uma vez que a relação entre literatura e ópera está presente em toda a nossa pesquisa, consideramos importante mencionar, também, as opiniões de dois escritores (em *The Essence of Opera*) acerca do espetáculo operístico. Pierre Corneille (apud Weisstein, 1964, p. 28) acreditava que a massa sonora resultante do canto misturado à orquestra tornava ininteligível o texto, sendo este o principal elemento para o entendimento da ação e para seu desenvolvimento. Dessa forma, apenas trechos de pouca importância para o entendimento total da obra é que poderiam ser cantados – como acontece em sua *Andromède*. Stendhal, por sua vez, não dava muita atenção para o que era cantado ¹³, e sim pelo efeito daquelas palavras (quaisquer que fossem) unidas à música por elas inspirada. O autor francês costumava, inclusive, escrever versos novos para seus trechos preferidos (apud Weisstein, 1964, p. 194). Isso que nos parece ser um tanto contraditório: se são os versos originais do libretista que causam o efeito tão admirado por Stendhal, esse efeito não se perderia quando novos versos fossem acrescentados? Acreditamos que sim, pois, como já dito, vemos libreto e música intrinsecamente ligados, sem a separação com que Stendhal e outros escritores (contemporâneos a ele ou não) viam esses dois elementos.

Em outras palavras: sobretudo para aqueles que lidavam com a palavra escrita (e encenada, como no caso de Corneille), o libreto aparecia como algo totalmente subjugado à música, tendo pouca importância na construção de um sentido maior, sendo esse sentido expressado pela própria música. Não importava o quê os trechos cantados pudessem significar, mas sim como o compositor conseguia transmitir musicalmente as emoções inspiradas pelos versos ¹⁴.

Os estudos acerca do assunto continuam, e na década de 1970 existe um *boom* de publicações a propósito do libreto, na tentativa de enfim se escrever uma história do gênero. Uma

¹² Trataremos mais sobre o assunto ao falarmos especificamente sobre o Bel Canto.

¹³ Aqui, reencontramos um conceito do autor francês sobre o libreto, como já mencionado em “The libretto as literature”, de que o texto libretístico é apenas um “esquema” para o compositor criar a música.

¹⁴ É importante, também, abrir um pequeno parêntesis para lembrar sobre os períodos dos dois autores acima mencionados. Enquanto Corneille está inserido na tradição clássica francesa, que remonta principalmente à Antigüidade greco-romana, Stendhal se encontra num período posterior, do florescimento do Romantismo, ainda que o Classicismo continuasse sobrevivendo.

das mais importantes delas é *The Tenth Muse* (1970), de Patrick J. Smith, que faz um panorama sobre o libreto desde seus primórdios ¹⁵. Na introdução de seu livro, afirma Smith em relação à abordagem das publicações sobre ópera até então, reforçando o que já dissemos sobre os estudos acerca do libreto:

Os que lidaram com o assunto [...] produziram discussões de grande valor que eram reflexões de suas épocas e das condições que a ópera então tinha, e não tanto avaliações objetivas da relação entre palavra e música. ¹⁶

A idéia de que na ópera há primazia do texto sobre a música vem do fato de a palavra ter sido a base para a criação do espetáculo operístico, sendo a parte melódica (principalmente no início) um mero acompanhamento. Smith afirma (ibid., p. ix-x) que o declínio da importância da parte textual advém de um fator externo: as óperas passaram a ser apresentadas não apenas em Florença, onde nasceu, mas em Roma e em Veneza, onde o público tinha preferência pela música e, mais ainda, pelo espetáculo. E também houve mudança no público: se antes era um espetáculo de corte, privilégio de nobres e ilustrados, tornou-se um evento aberto a todos, inclusive com cobrança de ingressos. Assim, havia espectadores dos mais diversos extratos sociais – e os mais simples, se não eram motivados pelos versos, eram-no pela parte propriamente espetacular, como o uso de maquinário.

Conforme a ópera foi se desenvolvendo, e se distanciando do teatro falado/recitado, não se podia julgar um libretista apenas por sua capacidade de escrever versos, uma vez que ele tinha se tornado um dramaturgo:

Considerar o libretista meramente poeta é denegrir sua função na criação da ópera, pois na imensa maioria dos casos o libretista suplantou a força motriz original para a composição da ópera e criou o nó dramático em torno do qual o trabalho foi construído. ¹⁷

¹⁵ Nossa pesquisa tem nesse livro um de seus alicerces, pois nos forneceu tanto informações quanto bibliografia da área.

¹⁶ “Those who have tackled the subject [...] have produced discussions of greater value as reflections of their ages and of conditions of opera at the times in which they wrote than as objective evaluations of the relation of word and music” (Smith, 1970, p. ix).

¹⁷ “To consider the librettist merely a poet is to denigrate his function in the creation of an opera, for in the vast majority of cases the librettist supplied the original, motive force for the composition of the opera and created the dramatic node around which the final work was constructed” (Smith, 1970, p. x).

O autor continua, dizendo que um dos motivos para a desvalorização do libretista é que se costuma, enquanto espectador (e amante da ópera), ver apenas o resultado da obra, ou seja, a parte cantada e encenada. Se, como nos propomos neste estudo, voltarmos para a gênese da ópera, perceberemos claramente a função e a importância do libretista. Afinal, aquele que escreve o libreto não apenas fornece versos para o compositor, mas é quem tem uma visão da ópera como um todo, e cria o texto, as personagens, as situações, os cenários. É ele o responsável pela transformação de obras literárias em ópera, identificando e selecionando os pontos essenciais ao desenrolar da trama, bem como fazendo as alterações necessárias conforme as convenções próprias do gênero libretístico. Além disso, é o libretista que deve saber o que funciona no palco tanto do ponto de vista dramático como, em muitas situações, o que agradaria ao público – elemento importante a qualquer espetáculo –, levando também em consideração a estrutura do teatro que abrigaria a ópera – como no caso das obras que pediam maquinário, por exemplo. Libretista e compositor são dois artistas completos que, trabalhando em conjunto, chegam ao resultado que se vê no palco. Apesar de o compositor ser geralmente o mais lembrado nos dias de hoje, seria injusto negar a participação essencial do libretista na criação de uma ópera.

Smith afirma (ibid., p. xii) que o principal critério para se julgar um libreto era a qualidade de seus versos, uma vez que as palavras tinham mais importância e que havia a relação estreita entre o libreto e a poesia. Porém, esse julgamento se tornou anacrônico quando a música passou a ser vista como o elemento mais importante do espetáculo operístico. Levando em conta a mudança de critérios, diríamos que a forma de avaliar um libreto não está apenas em como seus versos foram escritos (se são “bonitos”, “musicais” etc.), mas também em como o texto se estrutura, como se liga à música e qual a sua influência no resultado da obra. E conclui sua introdução da seguinte forma:

O libreto [...] teve altivez, dignidade e honra por si só como um componente vital da ópera; e seus autores, os grandes libretistas, mostraram não apenas uma rápida amostra de si mesmos e de suas mentes, mas também [...] um conhecimento de dramaturgia operística.

18

¹⁸ “The libretto [...] has had stature, dignity, and honor in its own right as a vital component of opera; and its practitioners, the great librettists, have shown not only a glimpse of themselves and their minds but also [...] a command of the dramaturgy of opera” (Smith, 1970, p. xiv).

Na continuação, o autor passa por todos os períodos da ópera até o início do século XX, tratando das três tradições operísticas principais: italiana, francesa e alemã. (Há um capítulo, também, sobre as operetas de Gilbert and Sullivan, compostas no período vitoriano.) Nesse panorama, Smith trata das mudanças ocorridas no gênero – mudanças essas de que trataremos melhor a partir do próximo item.

No mesmo ano foi publicada a versão final do artigo “Parole e musica nel melodramma”, do compositor Luigi Dallapiccola. Foi publicado dez anos depois, em inglês, no livro *Verdi Companion*, sob o título “Words and music in nineteenth-century Italian opera”¹⁹. Já o início desse artigo é interessante para a nossa pesquisa:

Há cerca de trinta anos, quando fui perguntado por Edward J. Dent se conhecia algum tratado italiano descrevendo os princípios da composição de árias na ópera italiana, eu teria de responder que não. Agora, porém, acredito que existia no mínimo uma tradição para a composição de árias, perpetuada oralmente e por meio de exemplos.²⁰

Se, por um lado, não foram escritos tratados sobre a escrita de árias (nem sobre formas de libreto), por outro se percebe que uma tradição oral e “exemplar” foi perpassada através dos tempos – o que também explicaria a semelhança entre versos de libretistas diferentes.

Dallapiccola, em todo o seu artigo, mostra que a música inspirada pelos versos tem estreita relação com eles – ou seja, o caráter da música (calmo, apaixonado, tenso, raivoso, agitado) acompanha de perto o que as personagens dizem, havendo início, clímax e resolução tanto musical quanto textualmente. Ele traça, também, um panorama de comparações entre a fórmula das árias (quodras com clímax no terceiro verso ou oitavas com clímax no quinto e no sexto versos) e exemplos tirados de diversos poetas, como Dante, Hugo e Baudelaire, aproximando o libreto à literatura – e, mais pontualmente, ao teatro.

O autor trata mais de Verdi, e termina seu artigo com uma análise aprofundada do trio cantado por Amelia, Riccardo e Renato na *Un Ballo in Maschera*, inclusive criando um complicado esquema (ibid., p. 131) relacionando os versos do libretista, Antonio Somma, às

¹⁹ A primeira versão é citada na bibliografia, de 1966. (N. do A.)

²⁰ “About thirty years ago, when I was asked by Edward J. Dent whether I knew any Italian treatise describing the principles of the composition of arias in Italian opera, I had to answer in the negative. Now, however, I believe that there existed at least a tradition for composing arias, one perpetuated orally and by example” (Dallapiccola, 1980, p. 121).

tonalidades utilizadas pelo compositor. Conclui, porém, com aquela opinião tendenciosa apontada por Smith, atribuindo a importância maior ao autor da música (ibid., p. 133).

Em 1977, Folco Portinari escreveu o artigo “‘Pari siamo!’: sulla struttura del libretto romantico”, tendo transformado a publicação num livro em 1981 – intitulado “*Pari siamo: Io la lingua, egli ha il pugnale.*” *Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti*. No prefácio, o autor questiona se o estudo do libreto enquanto gênero literário seria pertinente. Se num primeiro momento a resposta seria negativa, ele afirma que não se pode considerar o texto libretístico como meramente teatral, pois há algo que o diferencia da dramaturgia recitada: sua relação intrínseca com a música. Assim, a pesquisa sobre libreto deve levar em conta não só os elementos próprios do teatro (uma vez que a base está nele), mas as características do gênero libretístico (Portinari, 1977, p. 9).

Portinari acredita que não se deva considerar o libreto operístico um gênero, e sim um “fenômeno”, dada a sua dependência da música (ibid., p. 10). Aqui, pode-se perceber que o autor segue uma linha de pensamento diferente da de Smith (e de outros) e também da nossa, pois consideramos sim o libreto um gênero, com suas próprias convenções e características.

De que serviria então *Pari siamo!*, se o libreto seria um mero “fenômeno” absorvido pela música? Segundo Portinari, seu livro traça um panorama histórico do melodrama italiano no século XIX, apresentando a proximidade do gênero teatral com o texto operístico. E, para escrevê-lo, o autor levou em conta quatro pontos:

- 1) O libreto se assemelha ao roteiro, tem função análoga, é parte de uma “cooperação” e não resultado ou obra autônoma.
- 2) A consequência imediata é a indiferença pelo texto. É o caso de Rossini, que transfere as árias (e não somente elas) de uma ópera para outra, sem se preocupar com o texto ou com o argumento.
- 3) Da história do libreto só poderá constar (justamente pela sua frágil autonomia) um número muito limitado de textos, considerando o enorme número de obras produzidas, textos paradigmáticos não *per se* (não por valor e qualidades intrínsecas) mas porque se salvam pela música. De qualquer modo, não faria sentido, a não ser em nome da evocação erudita de larvas mortas, a análise de textos que se tornariam somente literários na integração musical – e de uma literariedade medíocre – já que são condicionados pelas suas funções.

4) Como qualquer outra história, a da evolução do libreto coincide com a história da evolução da cultura e do gosto, em particular do literário, que se acompanham de perto. Corre-se o risco, dessa forma, de se deparar com uma possível estaticidade estrutural do libreto e sua evolução ser vista sob outros aspectos, de tramas, de ideologias: o romântico, o burguês, o verista...²¹

Se, por um lado, havia compositores que trabalhavam de perto com seus libretistas, muitas vezes sugerindo versos ou cenas, havia também os que não se preocupavam com o texto, escrevendo a mesma música (ainda que com leves diferenças) para versos diferentes. Como cita Portinari, Rossini talvez tenha sido o maior exemplo disso: não raro ele reutilizava seus temas musicais para compor óperas novas. Ficou famoso o caso da *sinfonia* da *Il Barbiere di Siviglia*: originalmente composta para a *Aureliano in Palmira* (1813), foi depois usada na *Elisabetta, Regina d’Inghilterra* (1815) e, finalmente, no ano seguinte, na ópera mais famosa de Rossini²².

A transposição de temas musicais, porém, não era aleatória, e se dava principalmente quando os novos versos tinham a mesma métrica dos antigos – em geral, *ottonari*²³ com a terceira e sétima sílabas tônicas – e quando o caráter melódico combinava com o caráter (alegre, triste, melancólico, furioso) do texto. Neste último caso, podia acontecer de o compositor alterar levemente a harmonia para que música e versos tivessem o mesmo caráter.

A ênfase do autor é, como se pode perceber, apresentar o texto operístico como absolutamente dependente da música e impensável enquanto algo dela dissociável. Ainda que isso não possa ser negado, notamos que Portinari entende o libreto como “fenômeno” menor do espetáculo operístico. Para ele, sendo o libreto algo “menor”, ao se escrever sua História só é possível levar em consideração um número reduzido dentre os milhares já escritos – valendo-se,

²¹ “1) Il libretto è come una sceneggiatura, analoga alla sua funzione, una porzione di un “collettivo”, non un risultato né un’opera autonoma.

2) Sul suo rovescio sta l’indifferenza per il testo. È il caso di Rossini, che trasferisce le arie (e non soltanto) da un’opera all’altra, non curandosi del testo né dell’argomento.

3) Una storia del libretto finisce col poter prendere in considerazione (proprio per la sua gracile autonomia) solo un limitatissimo numero di testi, soprattutto in proporzione all’enorme numero che se n’è prodotto, testi paradigmatici non in sé (per bontà e qualità intrinseche) ma perché salvati e proposti dalla fortuna della musica. D’altronde non avrebbe alcun senso, se non l’evocazione erudita di larve morte, l’analisi di testi che diventerebbero puramente letterari dell’integrazione musicale, e di una mediocre letterarietà, condizionati come sono dalla loro funzioni.

4) Come ogni altra storia, quella dell’evoluzione del libretto coincide con la storia dell’evoluzione della cultura e del gusto, specie letterario, parallelo. Si rischia, cioè, di trovarsi di fronte a una possibile staticità strutturale del libretto e a una sua evoluzione su altri moduli, di trame, di ideologie: il romantico, il borghese, il verista...” (Portinari, 1977, p. 13-14).

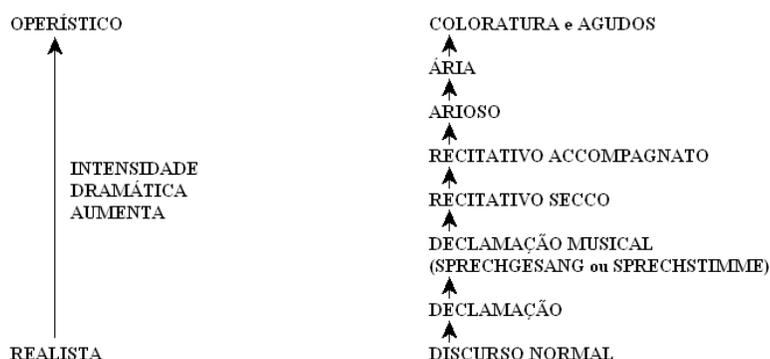
²² Falamos de uma parte instrumental, mas os trechos cantados que foram reaproveitados são inúmeros. Essa prática, comum também a Bellini e Donizetti (e até a Verdi), será tratada novamente quando nos aprofundarmos no Bel Canto.

²³ Seguiremos, em nosso texto, a métrica poética italiana, que conta uma sílaba a mais que a contagem que utilizamos no Brasil. Desse modo, um *settenario* é, para nós, um verso de seis sílabas; um *ottonario*, de sete, e assim por diante.

assim, de um recorte da produção total. É necessário levar em consideração, além disso, que no fazer libretístico houve evoluções impulsionadas por diversos fatores, que vão desde o cenário histórico, a política até a participação do público (a “evolução do gosto”, como diz o autor), por exemplo. Acreditamos que um panorama histórico do libreto também deva se valer de análises literárias, uma vez que a origem das convenções libretísticas está nas regras literárias, tendo se modificado aos poucos conforme a evolução do gênero operístico.

No resto do livro, o autor se foca apenas no século XIX, também traçando um panorama histórico (assim como Smith) das mudanças ocorridas nos libretos da ópera italiana oitocentista. A aproximação com a literatura é maior aqui, já que o autor pretende falar do gênero melodramático e sua relação estreita com a ópera a ele contemporânea ²⁴.

No mesmo ano do livro de Portinari, Gary Schmidgall publicou *Literature as Opera*, no qual faz uma relação de certo modo inversa à que estamos propondo: ele avalia e demonstra as características operísticas de textos literários que posteriormente seriam transformados em ópera, afirmando que as escolhas não foram aleatórias. Para Schmidgall, “operístico” é o distanciamento da “realidade”, ou seja, uma imensa estilização – e um grande exagero, segundo W. H. Auden (p. 10) – do que se considera a “realidade”. Schmidgall traça um interessante esquema, mostrando que quanto maior a intensidade emocional, mais aumenta o distanciamento do “real”, até que o texto se torna puramente música:



²⁴ Como não poderia deixar de ser, reservamos no Capítulo II um item à parte para tratar especificamente desse gênero teatral que tanto influenciou os libretos belcantistas.

Partindo do considerado “realista”, temos os três primeiros níveis ainda sem música: discurso normal, declamação/inflexão e declamação musical ²⁵. Os dois primeiros são utilizados principalmente no teatro falado: de modo geral, o discurso normal, em peças modernas e contemporâneas; a declamação, em obras até o século XIX – mais em melodramas ou tragédias. Já a declamação musical (*Sprechgesang*) é um conceito moderno de música, sendo utilizado desde o Expressionismo (fim do s. XIX) até os dias de hoje, tanto nas criações clássicas como nas populares. Ela se aproxima muito do item seguinte, o *recitativo* sem acompanhamento ²⁶.

Os dois tipos de *recitativo*, *secco* (“sem acompanhamento”) e *accompagnato* (“acompanhado”) são elementos primordiais da ópera, pois é através deles que a ação se desenrola. A diferença principal é que o primeiro conta apenas com um contínuo como base, tendo notas escritas e prosódia próxima de um texto falado; o segundo, por sua vez, tem um desenho mais melódico, misturando-se ao resto da música da ópera, não se diferenciando tanto dela. Por sua vez, o *arioso* é o que poderíamos de chamar de mistura entre *recitativo* e ária, por ter o caráter declamado daquele e o desenho melódico desta. Seria como uma “ária declamada”, ainda que com distinção tênue da ária propriamente dita.

A ária é, desde os primórdios da ópera, o centro do espetáculo operístico, no qual a personagem expressa seus sentimentos, havendo uma suspensão da ação. Aqui, o caráter é mais melódico que discursivo, acontecendo muitas vezes de haver repetição de texto – o que não acontece no *arioso*. Outro tipo de ária que poderíamos incluir entre os dois últimos itens do esquema de Schmidgall é a *cabaletta*, um trecho mais rápido, cantado duas vezes (a segunda com variações), que fecha a *scena* belcantista ²⁷. As repetições e as variações fazem com ela se distancie mais do “real” que a ária comum. Algumas árias e quase todas as *cabalette* estão carregadas de coloraturas, ornamentos vocais utilizados sobretudo no Bel Canto – com o passar do tempo, as coloraturas foram menos utilizadas. Como mostra o esquema, elas são música pura, e alargam os versos do libreto, ampliando-os para além da métrica em que foram escritos.

A tese defendida por Schmidgall é a de que muitos dos textos literários que se tornaram ópera já tinham em si elementos próprios desse gênero de espetáculo, sendo posteriormente aproveitados pelos libretistas, ainda que com as alterações características do texto

²⁵ Apesar do nome, esta última é mais uma aproximação musical recitada que um texto cantado.

²⁶ Preferimos chamá-lo de *recitativo secco*, uma vez que existe um acompanhamento – no caso, um contínuo (cravo ou fortepiano) dá apenas a harmonia de apoio, sendo geralmente usada a relação tônica-dominante.

²⁷ Além de fechar a *scena*, a *cabaletta* também era um momento para o intérprete mostrar seus dotes vocais.

operístico. Em seu livro, o autor explora justamente essas obras, mostrando quais são seus elementos operísticos e como foram aproveitadas e transformadas em libreto. Cada capítulo trata de uma delas, a saber: *Orlando, Ariodante e Alcina*, de Händel; *Le Nozze di Figaro*, de Mozart; *Maria Stuarda* e *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti; *Benvenuto Cellini*, de Berlioz, e *Macbeth*, de Verdi.

Tomaremos por exemplo o capítulo que trata do período que estudaremos com maior profundidade – no caso, as citadas obras de Donizetti.

Maria Stuarda teve como ponto de partida e inspiração a peça homônima de Schiller, um dos autores mais apreciados pelos românticos e pelos compositores belcantistas. São inúmeras as composições extraídas de suas peças e de seus poemas. Essa ópera de Donizetti teve diversos problemas em sua criação. O primeiro deles foram as várias censuras ao libreto, de Giuseppe Bardari; em seguida, as duas cantoras principais, que faziam o papel de Maria Stuarda e de Elisabetta I se estranharam no palco, até que o próprio compositor teve de intervir. A *première* aconteceu somente no fim de 1835 (estava prevista para julho), e foi interdita novamente pela censura, sendo apresentada mais uma vez apenas em 1865. Atualmente, voltou a ser apresentada com certa frequência, e é conhecida sobretudo pelo confronto entre as duas rainhas.

Uma das primeiras razões pela escolha para a peça de Schiller é a simetria que nela se encontra (ibid., p. 120): tanto Mary Stuart quanto Elizabeth I têm participação igual, e a organização igualmente simétrica facilitou a atribuição das vozes e dos trechos cantados. Por outro lado, porém, o número de personagens teve de ser reduzido (de dezessete para seis) para atender a uma exigência do estilo belcantista.

O Bel Canto tem como característica uma ação relativamente sintética (em oposição aos longos dramas wagnerianos), fazendo com que Bardari tivesse de cortar partes “acessórias” (como a discussão sobre a participação de Mary Stuart no assassinato do marido ²⁸). Assim, todo o primeiro ato acabou sendo eliminado – o que Schmidgall afirma (ibid., p. 122) não ter sido uma grande perda para os ouvintes e espectadores que conhecem os fatos históricos, já que a idéia principal do enredo se manteve.

O terceiro ato da tragédia de Schiller é o mais operístico (ibid., p. 123): é nele que acontece o confronto entre Mary Stuart e Elizabeth I, recheado de convenções de que o Bel Canto

²⁸ Isso não só aumentaria a extensão da ópera como enfraqueceria a vontade de Donizetti de mostrar Maria Stuarda como heroína.

se utilizava, como repetições e exageros, levando cada verso para um clímax ainda maior que o anterior; na música, isso é aproveitado através de um *Allegro furioso* ²⁹. É interessante notar como esse confronto, considerado pelos críticos da época pela sua “natureza artificial e retórica” (ibid., p. 127), é absolutamente melodramático – e, por conseqüência, transformável em ópera belcantista.

Para Schmidgall, *Lucia di Lammermoor* é “uma das mais felizes traduções líricas da História da ópera” (ibid., p. 133), também pelo fato de a história original, *A noiva de Lammermoor*, explorar um dos temas preferidos pelo Bel Canto, o amor incondicional e impossível, tal qual o de Romeu e Julieta. Não à toa essa é a mais famosa obra de Donizetti ³⁰, que na época estava em seu auge.

Outro detalhe importante de que Schmidgall trata é que eram transformadas em ópera geralmente as obras literárias que faziam sucesso entre o público, como as tragédias de William Shakespeare, os romances de Sir Walter Scott ou os dramas de Victor Hugo. Além das já citadas características operísticas encontradas nessas obras, o fato de os espectadores as conhecerem de antemão era interessante. Vemos a importância do público para a ópera – tocando, assim, num ponto fundamental da discussão do libreto como o gênero, sendo o público parte integrante do espetáculo operístico.

No fim, o autor fala da crise da ópera moderna, acarretada pelo movimento de desconstrução que perpassou todo o século XX, movimento esse pouco propício à ópera. Além disso, os autores modernos não tinham mais a “elevação” que a ópera pede, estando cada vez mais próximos do “real” – e, como vimos no esquema há pouco mencionado, esse tipo de espetáculo se distancia, e muito, do que se considera “realidade”. É como diz Schmidgall:

A atmosfera deste século [o XX], em geral, pareceu favorecer o menor que a vida em vez do maior que ela, o realismo em vez do romantismo, os não-heróis em vez de anti-heróis e heróis. O irresistível *élan* se esvaziara. Essa tendência não é saudável para a ópera, que é essencialmente uma arte imodesta e elevada, e requer certa altitude para poder voar. Infelizmente para os compositores de ópera, muitos dos mais importantes autores modernos claramente têm medo de altura. ³¹

²⁹ Esse andamento mostra não só o quão veloz é o trecho, mas seu caráter, dado pelo confronto.

³⁰ Essa foi sua primeira colaboração com Salvatore Cammarano, nosso objeto de estudo.

³¹ “The atmosphere of this century [o XX], to speak generally, has seemed to favor the smaller over than larger than life, realism over romanticism, non-heroes over anti-heroes and heroes. The overwhelming urge has been deflationary. This trend is not salutary for opera. Opera is essentially an inflationary and elevating art form and

Os compositores de ópera dependiam principalmente de peças teatrais – ainda que romances e contos também tenham sido bases para libretos –, e a nova constituição da dramaturgia moderna – principalmente no que tange a concepções de enredo, desenvolvimento de personagens e caracterização do diálogo (mais naturalista) – era pouco propícia à criação de novas óperas. A abstração e o extremo racionalismo dos autores novecentistas vão totalmente contra os preceitos da ópera, que se liga fortemente às emoções e aos sentimentos humanos, ao que lhe é primordial. Metafísica e reflexões complexas não são elementos operísticos.

Em suma, as características “operísticas” de um texto que não são encontradas com frequência na literatura moderna são, segundo Schmidgall (ibid., p. 367): “[...] expansividade lírica, amplo vigor narrativo, grandeza implícita ou explícita, individualidade comovente de caráter, força apaixonada, foco psicológico e retilineidade de impacto”³². Como se não bastasse isso, os novos conceitos musicais e as experimentações harmônicas iam numa direção diferente daquela que se considerava “música operística” até então, contribuindo para o agravamento dessa crise.

Schmidgall conclui seu livro reforçando essa disparidade entre a arte moderna e as características próprias da ópera, que sempre teve como principal elemento a elevação e o exagero³³. Somente com uma conscientização de dramaturgos/libretistas e compositores para essa problemática é que a ópera moderna (e contemporânea) poderia voltar a ter o mesmo papel que outrora:

A ópera enquanto gênero depende inevitavelmente do estilo grandioso, do gesto elevado e da elocução retumbante. Enquanto os dramaturgos e compositores não confiarem nesses efeitos – e a desconfiança é geral atualmente –, a ópera continuará a ser uma forma de arte com dificuldades.³⁴

requires a certain altitude in order to take wing. Unfortunately for composers of opera, many of the most important modern authors are distinctly afraid of heights” (Schmidgall, 1977, p. 360).

³² “[...] lyric expansiveness, extensive narrative vigor, implicit or explicit largeness of scale, impressive individuality of character, passionate force, psychological focus, and directness of impact”.

³³ Utilizamos “exagero”, aqui, não num sentido pejorativo, mas como uma característica própria do Romantismo, que costumava tratar dos assuntos numa clave sempre ampliada – retomando a expressão “maior-que-a-vida”, cunhada por Schmidgall.

³⁴ “Opera as a genre depends unavoidably on the grand style, the elevated gesture, and resounding utterance. So long as dramatists and composers mistrust these effects – and this mistrust is general today – opera will remain a troubled art form” (Schmidgall, 1977, p. 370).

Literature and Opera termina com um apêndice de citações (de escritores, poetas, libretistas, compositores) sobre o espetáculo operístico. A maior parte delas critica os libretos e o fazer libretístico, qualificando-os como algo menor:

O que um libretista precisa é de um conhecimento, não de grande poesia, mas de dramaturgia operística... Grande poesia musicada não é uma receita ideal para ópera. De fato, não há grande obra dramática que a música operística não arruinaria. (Eric Bentley) ³⁵

O que é má literatura (ou poesia) pode ser boa língua de libreto. (Donald Grout) ³⁶

Convenções operísticas não são necessariamente anti-dramáticas, mas são anti-literárias. (Paul Henry Lang) ³⁷

Os anos 1980 também trazem muitas contribuições para o estudo do libreto. São de 1982 três artigos importantes sobretudo à nossa pesquisa, por tratarem especificamente da *Il Trovatore*, mas também tratam do libreto como um todo. São eles: “Towards an Explanation of the Dramatic Structure of ‘Il trovatore’”, de Pierluigi Petrobelli (traduzido por William Drabkin), “Characters, Key Relations and Tonal Structure in ‘Il trovatore’”, do próprio Drabkin, e “The Dramatic Structure of ‘Il trovatore’”, de Roger Parker. Os três tratam não só da estrutura dramática dessa ópera, mas também das relações entre a música de Verdi e o libreto de Cammarano, bem como de seus resultados – sobre isso nos aprofundaremos no Capítulo III. Ainda sobre *Il Trovatore* e Cammarano, e sobre o libreto em geral, é publicado em 1983 um artigo de John Black que levaria, no ano seguinte, à edição do livro *The Italian Romantic Libretto: a Study of Salvatore Cammarano*. Black faz relações entre a obra cammaraniana e o contexto sócio-político-histórico do libretista, bem como descreve as características principais da construção de seus libretos. É mais um dos textos fundamentais para nossa pesquisa.

Quatro anos depois, Gary Tomlinson publica “Italian Romanticism and Italian Opera: An Essay in Their Affinities”, no qual trata da ópera oitocentista e de sua relação com o Romantismo na Itália, ocorrido de forma diferente que em outros países da Europa – sobretudo França, Alemanha e Inglaterra, os principais pólos desse movimento.

³⁵ “What the librettist needs is a command, not of great poetry, but of operatic dramaturgy... Great poetry set to music is not an ideal recipe for opera, in fact there is no great dramatic poetry written that operatic music would not ruin” (apud Schmidgall, *ibid.*, p. 373).

³⁶ “What is bad literature (or poetry) may be good libretto language” (apud Schmidgall, *ibid.*, p. 376).

³⁷ “Operatic conventions are not necessarily anti-dramatic, but they are anti-literary” (apud Schmidgall, *ibid.*, p. 378).

Tomlinson cita (1987, p. 43-44) as críticas ao libreto de fins do século XVIII e começo do seguinte. Uma delas é de Mme. de Staël ³⁸, que comparou os libretos às peças francesas (as tragédias de Corneille e Racine em primeiro plano), afirmando que aqueles eram muito inferiores frente a estas. Isso acontecia porque, para a escritora, faltava maior unidade dramática a eles, elemento que havia de sobra na dramaturgia francesa. Alguns autores concordavam com ela e acreditavam que os italianos tinham de deixar de lado os temas da Antigüidade, adequando-se ao novo estilo que surgia nos países do Norte da Europa (Alemanha e Inglaterra, principalmente), onde se tinha preferência pelos temas medievais. Para esses autores, ter como base um passado relativamente próximo era mais propício à reflexão modernas sobre religião, sociedade e conhecimento (ibid., p. 44). Havia, claro, as opiniões contrárias, daqueles que acreditavam na tradição (neo)clássica como a mais adequada. Tomlinson afirma (ibid., p. 45) que o Romantismo italiano foi palco de um confronto entre as duas tradições opostas, em todos os campos artísticos – e, claro, na ópera.

O Romantismo literário passou a influenciar o libreto operístico, sobretudo na escolha dos temas. Os libretos, que antes tratavam basicamente de enredos greco-romanos, começaram a tratar de amores impossíveis, histórias medievais e lúgubres, mais ao gosto dos românticos. Isso também servia para maior proximidade e identificação do público, que cada vez mais se via representado no palco – ainda que com a estilização tipicamente operística ³⁹.

O artigo de Tomlinson também trata de um ponto importante à ópera oitocentista, principalmente depois da década de 1820: o nacionalismo, que na ópera se mostrou como um aliado ao *Risorgimento*, a luta pela união dos Estados italianos em um só país. O principal defensor político *risorgimentale* foi Giuseppe Mazzini, que inclusive escreveu um tratado (Mazzini, 2001) sobre como a música era importante às causas do movimento. Mazzini acreditava que a ópera tinha um papel fundamental na conscientização política (e mesmo religiosa) da população (ibid., p. 50), uma vez que atingia fortemente a todas as classes. E, usando da expressão “cor local”, cunhada por Victor Hugo ⁴⁰, acreditava que o espetáculo

³⁸ Segundo Tomlinson, trata-se de um artigo escrito em janeiro de 1816 que Mme. de Staël publicou no primeiro número de um periódico milanês.

³⁹ Aqui nos referimos a certas caracterizações e idealizações que são feitas na ópera, e que se modificaram com o passar do tempo, cada vez se aproximando do naturalismo.

⁴⁰ Em seu célebre texto *Do grotesco e do sublime*, originalmente escrito em 1827 como prefácio ao drama *Cromwell*. Esse prefácio é o mais importante manifesto romântico, sendo um marco no período.

operístico deveria justamente apresentar ao público essas características próprias da Itália, numa forma de valorização e construção do sentimento nacionalista.

Os grandes compositores operísticos do século XIX, cada um a seu modo, foram responsáveis pelas transformações na ópera, sendo suas contribuições diferentes à medida que o tempo avançava:

As reformas românticas também atingiram a ópera, vislumbradas por Rossini, experimentadas por Bellini, adotadas por Donizetti, defendidas por Mazzini. E nas obras de Verdi elas amadureceram, transformando-se em um drama musical de Romantismo vigoroso, talvez mais vívido em sua ilusão dramática e irresistível em suas paixões que qualquer dramaturgo romântico tenha produzido.⁴¹

Mazzini cita os quatro compositores acima como essenciais às causas do *Risorgimento*, tendo contribuído muito para que o movimento tivesse força e atingisse seus objetivos. Para o pensador político, o mais importante deles todos foi Verdi, que conseguiu não só difundir as causas *risorgimentali* em suas obras como ajudou a amadurecer o próprio Romantismo na Itália. A relação entre Verdi e o *Risorgimento* é muito importante, e dela trataremos posteriormente no item destinado exclusivamente a esse movimento.

Em 1987 foi publicada uma importante coleção: trata-se de *Storia dell'opera italiana*, edição em seis volumes organizada por Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli. É uma das principais coletâneas sobre o assunto, abrangendo artigos sobre música, libreto, interpretação, encenação e demais elementos formadores do espetáculo operístico. Dela podemos citar o artigo “Il librettista”, de Fabrizio della Seta, no qual é traçado um histórico da atividade do *librettista di professione* com a evolução da ópera.

A que categoria pertence esse *librettista di professione*? Para o autor (ibid., p. 234), ele está sem dúvida na classe dos escritores profissionais. O “fazer libretístico” (digamos assim) é uma criação literária comparável a escrever romances, peças ou poemas. Muitos deles, inclusive, dedicaram-se quase que exclusivamente à escrita de libretos – como Cammarano, que abandonou o teatro quando passou a trabalhar com compositores.

⁴¹ “The Romantic reforms came to opera as well, glimpsed by Rossini, essayed by Bellini, embraced by Donizetti, championed by Mazzini. And in Verdi’s works they matured into a music-drama of vigorous Romanticism, more vivid in its dramatic illusion and overwhelming in its passions, perhaps, than anything the Romantic playwrights produced” (Tomlinson, 1987, p. 60).

Desde a Antiguidade à figura do escritor está atrelada a do intelectual, aquele que exerce “uma atividade racional e livre, ainda que ligada ao menos racional e menos material dos meios de expressão do homem, a palavra” (id., *ibid.*, p. 234). Como praticante de algo tão elevado, o escritor ocupava na sociedade os cargos mais elevados (diplomata, cortesão etc.), condizentes com seu nível (*ibid.*, p. 235). Esse tipo de obra levava os literatos a se perguntarem o quão digno e elevado seria escrever textos para tal espetáculo – o que temos chamado de “fazer libretístico”. Esse questionamento se dá, segundo Della Seta, devido a três motivos principais:

- 1) O literato descobre ser apenas parte da engrenagem de um mecanismo produtivo do qual não é o idealizador e nem mesmo o responsável.
- 2) O aspecto literário da ópera é colocado no mesmo plano, e logo em seguida subordinado, ao componente musical e ao espetacular.
- 3) As escolhas do público privilegiam claramente no plano econômico os outros operadores do teatro operístico.⁴²

Enquanto os literatos eram os únicos responsáveis pelas obras finais, ao escreverem seus textos (em prosa ou poesia), aqueles que se enveredaram pela escrita libretística eram meras personagens (ou consideradas como tal) na grande máquina da ópera – que, se no início tinha apenas motivações artísticas, com o tempo também passou a ser movida pelo dinheiro, uma vez que se tornara um espetáculo pago. Logo, um libretista tinha de ter em mente que seu texto estaria ligado à música e que deveria agradar ao público pagante. Na continuação, Della Seta trata justamente, de modo histórico, da figura do libretista e de sua evolução nos diversos períodos.

Em relação aos estudos sobre ópera, a década seguinte começou com o livro de David Kimbell, *Italian Opera*, publicado em 1991. Nele, o autor fala da ópera italiana desde seus primórdios e de suas mudanças com o passar dos anos. No que se refere a nosso assunto principal, o libreto, e à “língua operística” em geral, Kimbell traça um histórico sob um ponto de vista distinto do dos livros que mencionamos até agora, pois o autor começa antes da criação da ópera em si, no final do século XVI: retrocede um pouco mais no tempo e conta como eram as

⁴² 1) Il letterato scopre di essere solo un ingranaggio in un meccanismo produttivo di cui non è né l'ideatore né il responsabile.

2) L'aspetto letterario dell'opera viene messo sullo stesso piano, e ben presto subordinato alla componente musicale e quella spettacolare.

3) Le scelte del pubblico privilegiano nettamente sul piano economico gli altri operatori del teatro d'opera. (Della Seta, 1987, p. 235)

variedades lingüísticas faladas na península italiana, sobretudo as principais – siciliano, napolitano, toscano, veneziano e florentino. Embora as óperas mais famosas tenham sido escritas nesta última, houve também tradição operística nas outras (a *opera buffa* napolitana, por exemplo), ainda que em menor quantidade.

Dois anos depois da publicação de *Italian Opera*, foi lançado o segundo (e último) volume da antologia *Opera & Libretto*, organizada por Giovanni Morelli. O livro traz diversos artigos sobre a relação entre música e libreto em diferentes períodos da ópera – principalmente da italiana.

Um dos artigos que nos chama a atenção é “Felice Romani e il melodramma”, de Emilio Mariano, trata das características do libreto e, posteriormente, do estilo desse importante libretista. Na primeira parte, Mariano discorre sobre a transição entre Classicismo e Romantismo. As reformas propostas por Ranieri de’ Calzabigi (através das óperas de Gluck, das quais trataremos posteriormente) não tinham atingido a Itália, então libretistas e compositores precisavam de novos parâmetros para atender às novas demandas.

Nessa época de transição, ao contrário do que acontecia até fins do século XVIII, a figura dos libretistas já tinha perdido o prestígio de que gozava, como informa o verbete “librettista” do *Rimario italiano o Vocabolario ortografico*, de Francesco Antolini, publicado em 1839: “Libretista: título de desprezo de quem faz libretos de óperas teatrais, sendo indigno do de ‘poeta’”⁴³. Como se pode ver, o libretista era considerado menos que um poeta, praticamente um mero “versejador teatral”, visão essa pouco apurada se levarmos em consideração o que Smith dizia (1970, p. 230) sobre esse profissional, ou seja, o responsável por diversos elementos essenciais à ópera.

No início do século XXI, mais precisamente em 2003, acontece na Università La Sapienza, em Roma, um congresso importantíssimo para o estudo do libreto. Em 2005, foi publicado o resultado desse congresso: *Dal libro al libretto. La letteratura per musica dal ’700 al ’900*, organizado por Mariasilvia Tatti. Dele comentaremos os dois artigos introdutórios, muito importantes à nossa pesquisa.

O primeiro deles é de Daniela Goldin Folena, “Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto”. A autora classifica o texto literário original de “maior” e o libreto dele resultante de

⁴³ “Librettista: titolo di sprezzo di chi fa libretti d’opere teatrali, come indegno di quello di poeta” (apud Kimbell, 1991, p. 167).

“menor” (2003, p. 7). Embora essa adjetivação possa, num primeiro momento, parecer pejorativa, ela se justifica por uma explicação posterior de Folena (id., ibid., p. 7), para quem o libreto não poderia ser classificado como gênero literário, por ser “incompleto” e “servo de outras linguagens artísticas”. Assim, seria impossível pensar no libreto como uma obra total ou colocado em cena sem a música, como se fosse um teatro falado.

Um ponto interessante em que a autora toca, e através do qual concorda com Smith, é dizer que para ser um bom libretista não é necessário apenas saber fazer bons versos, e sim organizar todo o libreto conforme as convenções próprias do espetáculo operístico. Tanto é que Folena comenta (ibid., p. 8) que grandes poetas italianos – como Leopardi e Manzoni – não necessariamente teriam tido êxito ao escrever libretos. E mais: na mesma página, a autora afirma que boa parte da literatura italiana foi influenciada pelos libretos de ópera (sobretudo dos séculos XVIII e XIX), num caminho inverso ao que se esperaria. Se considerarmos que o romance romântico não “vingou” na Itália como na França ou na Alemanha, talvez não fosse exagero dizer que o texto operístico preencheu essa lacuna na História da literatura italiana ⁴⁴.

Para mostrar as mudanças ocorridas na relação livro-libreto com o passar do tempo, Folena cita alguns exemplos de óperas famosas e suas fontes literárias. Ela cita libretistas importantes (Zeno, Metastasio, Da Ponte, Romani) e as contribuições para a história do libreto operístico. Nesse breve panorama, trata inclusive de Cammarano, nosso objeto de pesquisa, a quem chama de “o libretista romântico por excelência” (ibid., p. 15), por reunir em si o resumo de todas as características do libreto romântico, nos mais diversos níveis – temático, estrutural, rítmico, métrico. Folena continua e faz um comentário (ibid., p. 16-18) sobre os compositores que, tendo um apurado senso de teatralidade e um grande conhecimento de dramas, trabalhavam sempre próximos a seus libretistas, influenciando várias de suas escolhas. O maior exemplo disso é Verdi, embora outros seguissem a mesma linha – como Puccini.

O artigo seguinte é “Il libretto: a che cosa serve?”, de Pierluigi Petrobelli, no qual o autor diz que todo estudo sobre libreto, seja qual for o ponto de vista (literário, estético, lingüístico, histórico etc.), deve levar em conta que o texto operístico não é autônomo, estando sempre ligado à música para o qual foi escrito (Petrobelli, 2003, p. 21), bem como as convenções

⁴⁴ É o que comenta Asor Rosa: “È quel medesimo periodo [o *Primo Ottocento* e as três primeiras décadas do *Secondo Ottocento*] in cui trionfa quel tipico racconto musicale, che è l’opera (Verdi, Donizetti, Bellini), un’altra delle varianti possibili del piú classico narrativo italiano: un modo tutto nostro per esprimere il romanzesco, passando per il bel canto e non per la pagina scritta (argomento tutto da studiare da questo punto di vista)” (2002, p. 273).

próprias do período a que o libreto pertence – de certa forma retomando o que já havia sido dito por Portinari alguns anos antes.

Seguindo o que Folena já adiantara no artigo anterior, Petrobelli dá alguns exemplos de como compositores influenciaram na criação do texto operístico. O primeiro deles (ibid., p. 23-26) é bastante detalhado, sobre o “Brindisi” do Ato I da *La Traviata*, de Verdi. Este, após escolher o enredo de sua nova ópera (baseada na peça *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas Fils), compôs a música do brinde e escreveu, no fim da página, como imaginava a situação, incluindo até alguns versos que poderiam ser usados na versão final. O segundo exemplo (ibid., p. 26) é um pouco diferente do anterior. Trata-se da *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, de Claudio Monteverdi. Ele mesmo escolheu um dos episódios da obra *Gerusalemme liberata*, de Torquato Tasso, e fez as modificações que achou necessárias para transformá-lo em libreto (escrito pelo próprio compositor) – mudanças de versos, cortes.

Os dois últimos exemplos (ibid., p. 27) tratam do aspecto sonoro: a música e a ação dramática idealizadas pelos compositores só combinariam com determinado tipo de verso. Verdi queria, em sua *Rigoletto*, uma balada (“Questa o quella”, do Ato I) que demonstrasse o caráter libertino do Duque de Mântua. O primeiro verso dessa balada era, originalmente, de difícil dicção, e o libretista (Francesco Maria Piave) conseguiu torná-lo mais cantável, mantendo a primeira idéia do compositor. O segundo exemplo é da *La Bohème*, de Puccini, que pensou numa valsa (“Quando m’en vò”, do Ato II) para uma das personagens e, através de um esquema bastante simples, mostrou a um dos libretistas (Giuseppe Giacosa) exatamente o que queria.

Concluindo, Petrobelli afirma (ibid., p. 28) que o texto de uma ópera não é único, mas duplo: um idealizado pelo compositor e outro escrito pelo libretista. Eles podem diferir quanto a língua, concepção dramática, versos, estrutura. O resultado, o libreto “oficial”, seria um misto de ambos – sempre atrelado, como lembra novamente o autor, à música para a qual foi escrito.

Após termos tratado, ainda que resumidamente, da história dos estudos sobre libreto, passemos a discorrer agora sobre a história do próprio libreto, mostrando as alterações que sofreu. Veremos, de forma panorâmica, o *Seicento* e o *Settecento*, culminando no *Primo Ottocento* – que ficará para o capítulo seguinte.

1.3 Seicento

1.3.1 Os primeiros libretistas

Conforme Della Seta (1987, p. 235), ser escritor, seja de prosa ou de poesia, não tinha, até o Renascimento, o mesmo prestígio de que outras profissões gozavam. Foram os renascentistas que conseguiram elevar essa atividade, transformando-a em algo digno diante da sociedade.

Na verdade, segundo o autor (ibid., p. 234), a figura do literato sempre esteve ligada à do intelectual, que unia o pensamento racional, concreto, à palavra, o meio menos material de expressão humana. Essa “imaterialidade”, porém, fazia com que se dedicassem às letras principalmente aqueles que não sabiam pintar ou esculpir, já que pintura e escultura eram as duas artes mais valorizadas até o século XVI. Nesse caso, escreviam quase por *hobby*, sendo seu cargo principal algum de prestígio social, como diplomata ou membro da corte. Num sentido oposto, o musicista passou a ser cada vez mais desprezado, apesar da expansão da música nos séculos XVI e XVII. A nosso ver, isso se deveu também devido à imaterialidade da música, um meio ainda mais etéreo que a própria palavra.

A ópera nasceu no final do *Cinquecento*, fruto do trabalho da Camerata Fiorentina – um grupo de artistas e intelectuais que se reuniram em Florença a fim de discutir sobre a Arte e seu futuro. A Camerata era formada por diversos nobres ⁴⁵ que se dedicavam aos mais variados ramos artísticos (principalmente música e literatura), à filosofia e à ciência. As reuniões aconteciam na propriedade do Conde Giovanni Bardi ⁴⁶, em Florença, e tinham como objetivo decidir novos paradigmas para a Arte – todos baseados em preceitos clássicos gregos e romanos, sobretudo gregos: Aristóteles era o norte literário para o novo gênero de espetáculo. Foi a partir do século XVI que sua *Poética*, praticamente desconhecida na Idade Média, ressurgiu com toda força, dada a necessidade de renovação e, para os artistas da época, de uma volta aos ideais da Antiguidade.

Esse espetáculo não era meramente lúdico, tendo também um caráter de apreciação do belo e de moralização do espírito. E tudo isso através do conceito de imitação (*μίμησις*): a arte

⁴⁵ Além do próprio Conde Giovanni Bardi, alguns dos integrantes eram Girolamo Mei, Vincenzo Galilei, Giulio Caccini, Emilio de' Cavalieri, Jacopo Peri e Ottavio Rinuccini.

⁴⁶ Por esse motivo, a Camerata Fiorentina era também chamada de Camerata de' Bardi.

deve imitar a Natureza, tida como o exemplo mais perfeito possível. Um dos preceitos seguidos era de que o texto deveria se sobrepôr à música e ser absolutamente inteligível – essa clareza já era mencionada por Aristóteles ⁴⁷. Há nisso um caráter prático: uma vez que o texto também era uma forma de ensinamento e moralização, quem escutasse deveria compreendê-lo perfeitamente.

Para tal, a polifonia então em moda, elemento de origem flamenga, teria de ser substituída por um acompanhamento mais simples, de forma que a linha melódico-textual se destacasse ⁴⁸. Isso culminou na valorização da monodia – ou seja, o canto acompanhado apenas por um instrumento, não sendo mera transformação lírica dos versos em música, mas sim a música que partia dos próprios versos (Kimbell, 1991, p. 45), seguindo a inflexão natural da fala (Machado Coelho, 2000, p. 43) ou o que lhe era considerado natural. Esse era, para os membros da Camerata Fiorentina, um conceito essencial, e acabaria tendo como consequência a criação de um novo gênero dramático musical: a ópera ⁴⁹.

Comenta Machado Coelho (ibid., p. 48) que os Medici, importante família aristocrática de Florença, no início não se entusiasmaram muito com a ópera, não vendo para ela um futuro promissor. Entretanto, alguns compositores da época, como Caccini, logo perceberam todo o potencial do novo gênero.

Os primeiros libretistas foram geralmente poetas conhecidos e respeitados no meio literário, levando seu prestígio para o fazer libretístico. Seu papel era mais prestigiado, na época, que o do compositor – e era comum, até o século XIX, que um mesmo libreto fosse musicado diversas vezes. Vale lembrar que, apesar da grande importância atribuída ao libretista no período, era o compositor o responsável pela organização estrutural do drama operístico, uma vez que a ópera jamais foi uma peça com música incidental (Kimbell, 1991, p. 89), e sim uma união entre o libreto e a música por ele inspirada.

Como afirma Della Seta (1987, p. 237), a consolidação do novo gênero fez com que o libreto de ópera passasse a contar com regras próprias, às quais os poetas – não eram ainda chamados “libretistas” – deveriam estar atentos na hora de escrever suas obras. Tais regras estavam em umas das primeiras publicações destinadas aos produtores de libretos: *Il corago o vero Alcune osservazioni per metter bene in scena le compositione drammatiche*, escrita provavelmente depois de 1628. O texto, de Pierfrancesco Rinuccini, traz inúmeros conselhos para

⁴⁷ “A qualidade principal da elocução poética consiste na clareza” (*Poética*, XXII, 1).

⁴⁸ Esse é um dos princípios do Bel Canto.

⁴⁹ A primeira obra chamada “ópera” foi a *Dafne* (1597), com música de Jacopo Peri e libreto de Ottavio Rinuccini.

aqueles que decidiram escrever um libreto. Entre eles, estava o de sacrificar a poesia no altar da música, sob alegação de que a ópera é apenas um divertimento (id., ibid., p. 238), podendo aquela ser “inferior” – já que o espetáculo operístico em si também seria “inferior”. Essa displicência para com o verso libretístico seria uma das críticas dos setecentistas em relação às óperas do século anterior⁵⁰.

Apesar do caráter lúdico da ópera, os poetas que escreviam libretos ainda gozavam de prestígio, sendo os primeiros na hierarquia dos integrantes do espetáculo operístico, à frente de músicos, cenógrafos etc. Nas cortes, seu reconhecimento também estava assegurado, principalmente durante o *Primo Seicento*. Elas eram a “terra prometida” dos libretistas, lugares aonde não chegava a ignorância do público, incapaz de perceber o refinamento dessa arte (id., ibid., p. 242) – prestando mais atenção ao espetáculo em si. Foi nas cortes dos príncipes italianos – grandes mecenas das artes em geral e, a partir do início do *Seicento*, da ópera – que esse espetáculo nasceu. Contava sempre com muitos recursos, tanto do ponto de vista musical (vários cantores, coristas e instrumentistas) quanto cênico (cenários estilizados e uso de maquinário), e no principio era feito apenas para a diversão dos nobres.

A passagem de espetáculo de corte a espetáculo público não se deu aos poucos, mas através de um marco importante, como afirma Machado Coelho (2000, p. 83): é o dia 6 de março de 1637, quando foi inaugurado em Veneza um teatro aberto ao público, o Teatro San Cassiano, pertencente à família Tron. Embora os venezianos não estivessem alheios ao novo gênero, já que diversas companhias passaram pela cidade desde o começo do século XVII, foi a primeira vez que a ópera tinha um prédio para ser apresentada publicamente.

Segundo o autor, o impacto das companhias operísticas (tanto as itinerantes como as que se apresentariam no San Cassiano) foi muito grande: a ópera suplantou a comédia falada, que era um dos espetáculos de maior sucesso na república veneziana, e os membros dessas companhias eram convidados, inclusive, a participar das mais variadas festividades, fossem aristocráticas ou da elite cultural (artistas, pensadores, cientistas), que também passou a aceitar bem o novo gênero de espetáculo.

A repercussão da ópera no teatro foi muito grande. Além disso, o espetáculo operístico passou a ser visto não só como algo lúdico pelas classes mais baixas, mas, pela burguesia, também como um índice de *status* e uma fonte de renda:

⁵⁰ Essas críticas (e seus desdobramentos) serão mais um ponto de que trataremos no item dedicado ao *Settecento*.

O crescente interesse das camadas populares pelos espetáculos das companhias ambulantes e o fato de as classes sociais em ascensão verem no teatro um sinal de prestígio convenceram-os de que esse era um empreendimento rentável. O futuro se encarregaria de demonstrar que estavam cobertos de razão.⁵¹

Por conseqüência, o fazer libretístico passou a ser parte de uma profissão. Essa profissionalização acabou por trazer certa divisão entre os poetas “verdadeiros” e aqueles que se dedicavam somente a escrever libretos. Começaram as primeiras críticas ao gênero, que passava a ser cada vez mais uma literatura “menor”, longe dos ideais greco-romanos de “boa poesia”. Uma crítica recorrente (Della Seta, 1987, p. 239-240; Smith, 1970, p. 11) era a obrigação de se adequar ao gosto do público, sacrificando a qualidade dos versos e recheando os libretos de lugares comuns apenas para obter sucesso. Não importava se era “boa poesia” (em comparação à dos poetas tomados como exemplo – desde os clássicos até os mais próximos, como Tasso e Guarini), e sim a aprovação da platéia.

Como forma de não “corromper” sua produção literária, uma alternativa que o libretista tinha era a de trabalhar exclusivamente para a corte, que ainda mantinha um refinamento nem sempre encontrado no meio comercial. Era o caso, por exemplo, do Poeta Cesáreo, o poeta oficial da corte austríaca. Esse cargo, que foi ocupado por autores como Zeno e Metastasio, gozava de várias regalias – bem como de reconhecimento dentro e fora da corte.

1.3.2 O libretto seiscentista

As primeiras fontes de que os libretistas se utilizaram foram os poemas pastoris e a mitologia greco-romana. A influência dos já citados Tasso e Guarini, autores de famosas obras pastoris, não se dava apenas do ponto de vista temático, mas mesmo no estilo – Smith comenta (1970, p. 4) que os versos tassianos influenciariam até libretistas como Romani.

Os versos de Tasso se destacam por sua riqueza lingüística e por uma sensualidade que se afirmariam no *Seicento* como um todo, tanto na ópera quanto na literatura. Além disso, o poeta se utilizava de metros pouco usados por seus contemporâneos – característica essa encontrada também em alguns libretos seiscentistas. Guarini, por sua vez, é conhecido pelos

⁵¹ Machado Coelho, 2000, p. 84.

versos extremamente musicais que escreveu, tendo muitos deles inspirado vários compositores do *Seicento*. Suas descrições poéticas proporcionavam uma música carregada de emoções.

Os temas escolhidos de certo modo facilitavam a manutenção dos ideais gregos (como as unidades aristotélicas, por exemplo), uma vez que os textos mitológicos já os seguiam e a simplicidade dos versos pastoris auxiliava o trabalho de transformá-los. Com o tempo, porém, os temas passariam a ser mais variados para agradar ao público, sempre ávido por produções novas. A utilização de máquinas era outro elemento de fascínio da platéia, e com isso os libretistas se viam obrigados a escrever cenas grandiosas, com muitos elementos (cênicos, inclusive) no palco. É dessa época a implantação do *lieto fine* qualquer que fosse o enredo. Mesmo quando o tema era mitológico, o final original era alterado: através da benesse de algum monarca ou de um *deus ex machina* tudo se resolvia e terminava bem.

A estrutura dos libretos era relativamente fixa: costumavam se iniciar com um prefácio (em alguns casos, precedido de uma dedicatória) em que o poeta justificava a escolha de determinado tema ou peça, bem como elogiava a pessoa a quem a ópera fora dedicada. O tema às vezes tinha a ver com a biografia do homenageado, sendo este representado por uma das personagens – o monarca benfeitor, por exemplo. Depois disso, vinha o já citado *argomento*, uma explicação dos fatos acontecidos antes da ação que seria representada no palco. Essa parte se fazia necessária porque a ópera em geral começava *medias in res*, ou seja, no meio de determinado episódio mitológico. O libretista, então, via-se obrigado a contar ao público os eventos anteriores que culminaram na trama representada. Podia, também, fazer um resumo da ópera.

Com o passar dos anos, a extensão e a complexidade desses *argomenti* (que costumavam tratar de trechos complicados dos enredos, muitas vezes carregados de tramas paralelas e disfarces) foi aumentando. Alguns autores aproveitavam para falar sobre a teoria libretística ou sobre a poesia de seu tempo, ou se dirigiam diretamente ao leitor – mostrando que os libretos não eram só ouvidos nas récitas, mas também lidos.

Vejamos um exemplo de *argomento*:

Esta obra tem ares modernos. Não foi feita como prescrevem as antigas regras, mas segundo o hábito espanhol, que representa os anos, e não as horas. No primeiro ato arde Tróia e Enéas, guiado por sua mãe Vênus, escapa dos incêndios e das ruínas. No segundo, ele navega pelo Mediterrâneo e chega às praias cartaginesas. No terceiro,

advertido por Júpiter, abandona Dido. E, já que segundo as boas doutrinas é lícito aos poetas alterar não só as narrativas, mas também os enredos, eis que Dido toma Jarbas por marido. Se é famoso o anacronismo de Virgílio, segundo o qual Dido perdeu a vida por Enéas, e não por seu marido Siqueu, poderão as grandes mentes tolerar que aqui aconteça um matrimônio diferente tanto das narrativas quanto dos enredos. Quem escreve satisfaz o gosto, e por não lhe agradar o fim trágico, a morte de Dido, introduziu-se o mencionado casamento com Jarbas. Não é preciso relembrar ao público como os melhores poetas representaram as coisas a seu modo, são abertos os livros e não é estranha a esse mundo a erudição. Sejam felizes.⁵²

Busenello apresenta, nesse trecho de *argomento*, boa parte da teoria aplicada pelos libretistas da época, ainda que por vezes essa não estivesse totalmente explícita – nem para muitos autores, principalmente para aqueles que apenas copiavam o modelo dos grandes quando escreviam seus libretos.

Um dos elementos que mais chama a atenção é a “modernização” do mito, que seria feita de forma a alterá-lo tanto para seguir as convenções do gênero quanto para agradar ao público. Essas alterações são, como afirma o libretista, totalmente válidas, pois até Virgílio já as fazia – e, se até “os grandes poetas” autorizam essa prática e dela se utilizam, não seria um problema perpetuá-la. Além disso, “os livros são abertos”, cabendo fazer-lhes as mudanças que forem necessárias quando transpostos para outro gênero – no caso, a ópera. E Busenello aponta, ainda, uma das influências recebidas no período: a do teatro espanhol, largamente popular dentro e fora da Espanha⁵³. De certo modo, era um teatro que se aproximaria do Romantismo, em relação a elementos como honra e heroísmo, e do Realismo-Naturalismo, no que diz respeito à representação de lugar e da passagem do tempo – sendo estas quebras das unidades clássicas.

⁵² “Quest’opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle antiche regole; ma all’usanza spagnuola rappresenta gl’anni, e non le ore. Nel primo atto arde Troia, e Enea, così comandato dalla madre Venere scampa quegli incendi, e quelle ruvine. Nel secondo egli naviga il Mediterraneo, e arriva ai lidi cartaginesi. Nel terzo ammonito da Giove abbandona Didone. E perché secondo le buone dottrine è lecito ai poeti non solo alterare le favole, ma le istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. E se fu anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo marito, ma per Enea perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che qui segua un matrimonio diverso e dalle favole, e dalle istorie. Chi scrive soddisfa al genio, e per schifare il fine tragico della morte di Didone si è introdotto l’accasamento predetto con Iarba. Qui non occorre rammemorare agl’uomini intendenti come i poeti migliori abbiano rappresentate le cose a modo loro, sono aperti i libri, e non è forestiera in questo mondo la erudizione. Vivete felici” (*Argomento da La Didone* (1641), ópera em um prólogo e três atos com música de Francesco Cavalli e libreto de Giovan Francesco Busenello).

⁵³ Otto Maria Carpeaux menciona, em seu capítulo sobre o Siglo de Oro (1960, p. 728), como o teatro espanhol do período foi-se transformando até culminar na linguagem operística. (Agradecemos ao Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo pela lembrança da obra.)

O vocativo que encerra esse trecho, “Sejam felizes”, nos mostra o quanto o libretista estava preocupado com o público ao escrever sua obra, seguindo não só os preceitos clássicos (ainda que com modificações, como o transcorrer de horas se transformar num passar de dias, por exemplo), mas dirigindo-se diretamente àqueles que assistiram às récitas, e que poderiam discordar das alterações efetuadas. O público, desde o início do espetáculo operístico, era um “indicativo de qualidade”, pois o sucesso de uma nova obra dependia sobretudo dele.

Os libretistas tinham de ter em mente, além das características já citadas, que seus textos poderiam sofrer censura oficial da Igreja. Não acontecia isso em todos os teatros, e a severidade dos censores era bastante variável, mas não raro um libreto tinha de passar por alterações, mesmo que fossem apenas algumas palavras. Muitas vezes, para evitar a possível censura, os libretistas já no *argomento* se justificavam, dizendo que a utilização de temas mitológicos (logo, pagãos) era apenas um recurso artístico e declarando-se totalmente católicos:

Declara o autor que todas as palavras e frases referentes a divindade, numes, ídolos, idolatria, estrelas, céu, destino, sorte e similares são simplesmente artifícios escritos para adornar a poesia, ou para enfatizar as orações. Quanto ao resto, o próprio autor, que escreve como poeta, vive e crê religiosamente na fé cristã.⁵⁴

A personagem principal costumava ser um herói cavalheiresco que passava por várias peripécias (entre elas, desafiar e derrotar um tirano) para, enfim, unir-se a sua amada – o *finale* era grandioso e triunfal, às vezes com participação do coro. Entre as cenas de peripécias e eventos, havia algumas que eram recorrentes em várias óperas, pois agradavam muito ao público. Pode-se citar como exemplo as de sonambulismo e as de leituras de cartas (ambas aproveitadas posteriormente pelo Romantismo⁵⁵). Havia, também, árias que tinham pouca importância na trama e eram inseridas para dar certo “intervalo” à platéia, como as *arie di sorbetto*⁵⁶: enquanto eram cantadas, o público estava geralmente tomando sorvete – vendido naquele momento. Os disfarces eram outro recurso muito utilizado pelos libretistas. Essas identidades secretas eram

⁵⁴ “Protesta l’autore, che tutte le parole, e le frasi toccanti deità, numi, idoli, idolatrie, stelle, cielo, destino, sorte, e altre simili cose, sono semplici trascorsi di penna per l’adornamento della poesia, o per enfasi dell’orazione. Nel resto l’autore medesimo, che scrive come poeta, vive, e crede religiosamente come cristiano”. Esse é o trecho final do *argomento* da *La Statira* (1655), ópera em um prólogo e três atos com música de Francesco Cavalli e libreto de Giovan Francesco Busenello.

⁵⁵ Lembramo-nos, no primeiro caso, de dois exemplos: *La Sonnambula* (1831), de Vincenzo Bellini e Felice Romani, e *Macbeth* (1847) de Verdi e Francesco Maria Piave; no segundo, *La Traviata* (1853), também de Verdi e Piave.

⁵⁶ Esse tipo de ária também chegou ao século XIX, sendo um exemplo a “Il vecchiotto cerca moglie”, da *Il Barbiere di Siviglia*.

todas reveladas ao fim da ópera, garantindo a resolução dos problemas e o *lieto fine* característico, que contribuíam para manter a tensão do drama e a atenção do público até o final.

Do ponto de vista textual, o libreto também foi ganhando formas próprias, tanto em relação à métrica quanto à rima. Com o tempo, a ária se tornou o centro do texto libretístico ⁵⁷, e sua versificação passou a ser mais trabalhada. A métrica das árias costumava variar, podendo haver quantidades diferentes num mesmo trecho. Geralmente se constituíam de duas estrofes, cada uma com três ou quatro versos, e um esquema de rimas não-padronizado – a metrificação se tornaria mais regular com a evolução da ópera, chegando mais consolidada ao *Primo Ottocento*.

A ária é o momento mais lírico de uma cena. Por “lírico” entendemos “expressivo”: é nessa hora que a personagem fala como se sente em meio ao enredo em que se encontra. O tempo da ação se dilata e se suspende, transformando-se muitas vezes num tempo psicológico e todo particular. Era também na ária que os intérpretes tinham a oportunidade de mostrar seus dotes vocais, uma vez que várias delas apresentavam um *ritornello*, a partir do qual os cantores repetiam determinado trecho – com variações ⁵⁸. Foi nesta época que começou o culto aos cantores, prática que culminou, nos nossos tempos, no culto às grandes estrelas.

Vejamos alguns exemplos ⁵⁹ de árias do *Seicento*, com esquemas diferentes de métrica e de rima:

Ária de Ottavia, da *L’Incoronazione di Poppea* ⁶⁰, Ato I, Cena 5:

Se non ci fosse né l’onor, né dio,	A	(endecassillabo)
Sarei nume a me stessa, e i falli miei	B	(endecassillabo)
Con la mia stessa man castigherei,	B	(endecassillabo)
E però lunge dagli errori intanto	C	(endecassillabo)
Divido il cor tra l’innocenza e ’l pianto.	C	(endecassillabo)

⁵⁷ Smith comenta (1970, p. 27) que a *Claudio Cesare* (1672), com música de Giovanni Antonio Boretti e libreto de Aurelio Aureli, tinha sessenta e seis árias.

⁵⁸ Essa estrutura levaria, posteriormente, à criação da *cabaletta*.

⁵⁹ Os trechos escolhidos foram os que mostraram certa regularidade quanto à divisão em sílabas, que se tornaria cada vez mais fixa até o período que estudamos, o *Primo Ottocento*. Foram retirados do site Libretti d’opera italiani (<<http://www.librettidopera.it/>>), acessado diversas vezes durante nossa pesquisa.

⁶⁰ Ópera (1643) em três atos com música de Claudio Monteverdi e libreto de Giovan Francesco Busenello.

Ária de Attila, da *Attila* ⁶¹, Ato I, Cena 3:

Al mio brando resistere chi può?	A	(decassillabo)
S'al fulgor de l'acciar fulminante	B	(decassillabo)
Reso pallido, e tremante	B	(ottonario)
Da comete anco 'l cielo s'armò.	A	(decassillabo)
Al mio braccio resistere chi può?	A	(decassillabo)

Mas nem só de árias se constituía um libreto seiscentista: além delas havia duetos e coros, embora em menor número – a participação do coro só passaria a ser mais efetiva a partir do fim do século XVIII, e seria importantíssima no XIX. O outro elemento constitutivo do texto libretístico era o chamado *recitativo*, sobre o qual começamos a falar anteriormente. É no *recitativo* que acontecem diálogos e monólogos, fazendo a ação da ópera caminhar. O enredo se desenrola e avança, sendo entremeado pelas árias, que lhe dão continuidade. Ao contrário do esquema métrico das árias, os *recitativi* eram mais regulares: seus versos tinham sempre sete ou onze sílabas – com mais ocorrência de *enjambements* que nas árias. Não eram necessariamente rimados, constituindo-se mais de um discurso direto metrificado.

Alguns exemplos de *recitativo*:

Recitativo de Sant'Alessio, da *Il Sant'Alessio* ⁶², Ato II, Cena 4:

M'è noto il dolor vostro, e noto insieme	A	(endecasillabo)
M'è lo sperar, ch'a dipartirne invita.	B	(endecasillabo)
Ma se giusto è il dolor, vana è la speme;	A	(endecasillabo)
Ché forse in parte incognita e romita	B	(endecasillabo)
Si cela Alessio, e quanto più il cercate,	C	(endecasillabo)
Più da lui vi scostate	C	(settenario)
E forse sì cangiato è nel sembiante,	D	(endecasillabo)
Ch'ancor se lo vedeste,	E	(settenario)
Nol riconoscereste.	E	(settenario)

Recitativo de Giasone, da *Il Giasone* ⁶³, Ato I, Cena 10:

Regina, in questo giorno	(settenario)
Giurai passar nel mostruoso arringo,	(endecasillabo)
E per uscir, o glorioso o morto,	(endecasillabo)
All'impresa fatal pronto mi accingo;	(endecasillabo)
A te, nume di Colco,	(settenario)
Maestosa Medea,	(settenario)
Raccomando me stesso.	(settenario)

⁶¹ Ópera (1672) em três atos com música de Pietro Andrea Ziani e libreto de Matteo Noris.

⁶² Ópera (1631) em um prólogo e três atos com música de Stefano Landi e libreto de Giulio Rospigliosi.

⁶³ Ópera (1649) em um prólogo e três atos com música de Francesco Cavalli e libreto de Giacinto Andrea Cicognini.

Os dois exemplos mencionados mostram como poderia haver ou não rimas nos *recitativi*, sendo essa mera escolha dos libretistas. Porém, em muitas obras era comum que os dois últimos versos antes de uma ária fossem rimados, ainda que não tivessem a mesma quantidade de sílabas poéticas. Percebe-se, também, a elevação com que as personagens falam – elevação essa já encontrada nas árias. Isso se deve tanto às posições que ocupam socialmente quanto ao fato de ser uma *opera seria*, logo, mais próxima da tragédia clássica (que tratava de ações elevadas realizadas por personagens elevadas).

As estruturas descritas se manteriam assim no século seguinte, cada vez mais regulares e padronizadas. Um dos responsáveis pelo início dessa padronização foi Zeno, criador de libretos que seriam musicados por vários compositores. Ele é o arco de ligação com a ópera do *Settecento*, da qual trataremos a partir de agora.

1.4 *Settecento*

1.4.1 O libreto reformado

Se o *Seicento* foi o período em que a ópera se solidificou como espetáculo e seu libreto como gênero, o *Settecento* foi responsável por lapidá-los ainda mais, dando-lhe contornos muito próximos aos da grande ópera do século XIX, quando o gênero atingiu seu auge de público e de sucesso. Perto do final do *Seicento*, com o declínio do uso do maquinário, viu-se a necessidade de uma reforma na concepção das óperas (Smith, 1970, p. 63), uma vez que não cabiam mais as cenas grandiosas (e, por vezes, espalhafatosas) de obras anteriores. Essa seria a primeira reforma por que o espetáculo operístico passaria ao longo de sua História, num período que agora prezava muito mais a *semplicità* clássica, sem a grandiosidade barroca – que só voltaria aos palcos com o Romantismo, transformada.

Como comentamos no item anterior, houve uma ampliação dos temas utilizados nos libretos ao longo do século XVII. Tal ampliação, porém, levou a certa diluição dos primeiros objetivos da Camerata Fiorentina, sobretudo em relação à manutenção dos ideais gregos – entre eles, as já citadas unidades aristotélicas. Aliás, o retorno a essas unidades foi uma das demandas dos reformistas. Para eles, libretistas do *Seicento* haviam tomado liberdades demais, acabando

por deturpar o que os gregos consideravam uma obra bem escrita, tendo como objetivo apenas o entretenimento frívolo (e baixo) do público.

Um dos críticos mais importantes do período foi Ludovico Antonio Muratori, historiador italiano. Para ele (apud Della Seta, 1987, p. 245), era necessário que todos os excessos do século anterior fossem eliminados, e que o texto voltasse a ser mais importante que a música, não sendo por ela subjugado:

Uma vez estando os teatros da Itália reservados aos atores, que não acreditam poder conseguir a satisfação dos ouvintes se não a estimulam com palavras pouco honestas, ou estando a tragédia e a comédia – por assim dizer – efeminadas pelo uso abusivo da música, não poderão jamais chegar a sua perfeição. E, na verdade, tanto a criação quanto os versos estão atualmente sujeitos à música, quando se deveria fazer o contrário.⁶⁴

A “efeminação” da ópera se daria pelo abuso da parte musical sobre a textual, ou seja, as cadências e coloraturas exageradas não tinham relação com o libreto ou com a situação cantada, sendo antes usadas para mera exibição vocal. Neste ponto, Muratori também critica os cantores – e, indiretamente, o culto a eles.

A ópera não era um espetáculo fechado, como apresentado nos dias de hoje. Naquela época (e mesmo posteriormente), havia várias “versões” e “edições”, muitas delas sem o conhecimento (nem o consentimento...) dos autores. Essas mudanças costumavam ser feitas pelos próprios intérpretes, que por vezes chegavam a inserir trechos de outras obras para se exhibir⁶⁵. Assim, os reformistas queriam que essas liberdades cessassem, retornando-se ao que a Camerata Fiorentina preconizava. Era preciso ter um modelo que cultivasse a *semplicità* clássica.

A criação da Accademia dell’Arcadia, uma academia literária formada em 1692 com o intuito de criar regras e preceitos que deveriam ser seguidos pelos escritores da época, seria fundamental para que as reformas na ópera fossem colocadas em prática. Basicamente, seus três objetivos eram:

⁶⁴ “Imperciocché essendosi i teatri d’Italia raccomandati a’ recitanti, che non credono di poter conseguire gradimento dagli uditori se non lo svegliano con motti poco onesti, o pure essendosi la tragedia e la commedia per dir così effeminate nel troppo uso della musica, non potranno giammai pervenire alla lor perfezione. E nel vero sono ora costretti e l’invenzione e i versi a servire alla musica, quando pur dovrebbe farsi il contrario” (apud Della Seta, 1987, p. 245).

⁶⁵ São dessa época as chamadas “árias de baú”, árias complicadas e virtuosísticas que os cantores levavam sempre consigo nas viagens e exigiam que os compositores de algum modo as inserissem na ópera que cantariam, qualquer que fosse seu tema.

- 1) Reação ao chamado *cattivo gusto barocco*, cortando todos os excessos e primando pela *semplicità* – “Inutilia truncat” (“Corta o inútil”) era o lema dos árcades.
- 2) Culto dos modelos clássicos – voltou-se a considerar a Arte como imitação da Natureza ⁶⁶, segundo a teoria de Aristóteles.
- 3) Predomínio da razão sobre a emoção e valorização do caráter moralizante da Arte, muitas vezes apresentada didática e doutrinariamente.

Passou-se a tomar como bons exemplos de dramaturgia as tragédias de Corneille e Racine, tanto por seguirem os princípios gregos quanto por serem concisas e por colocarem em prática esses princípios. Porém, é preciso lembrar que, sobretudo para Corneille, as unidades aristotélicas eram relativamente “elásticas”. Por exemplo: a unidade de espaço era por ele entendida como “uma cidade”, não necessariamente um único lugar (como nas tragédias gregas) – sua *Medéia* se passa em diversos lugares de Corinto; sua *Poliuto*, em diversos de Melitena etc. Esse *alargamento* teria reflexos também na ópera do *Settecento*.

Além disso, como comenta Machado Coelho (2000, p. 168), há diferença entre os usos das unidades no *Seicento* e no *Settecento*: no século XVII elas podiam ser seguidas à risca, já que os dramas eram mais breves, com ação mais simples e espaço restrito; no século seguinte, o alargamento que citamos acima aconteceu naturalmente, uma vez que as tramas se tornaram mais complexas e não seria possível manter o mesmo esquema de antes – afinal, “Antes de mais nada, os autores sabiam que o público queria se divertir” (Ulderico Rolandi, apud Machado Coelho, *ibid.*). Assim, o que a *Accademia* propunha era, acima de tudo, uma prática que se mostraria pouco funcional quando colocada no palco. Era o conflito sempre existente entre a visão dos críticos e a do público – e os compositores e libretistas perante suas platéias.

E, nesse caso, também era um conflito entre os próprios artistas, partidários de dois lados diferentes: os árcades e os antigos, com visões opostas sobre conceitos artísticos. As

⁶⁶ “A crença de que na natureza reside toda a beleza, pureza e espiritualidade, donde a prática do bucolismo com toda a sua carga estilizada de ingenuidade e inocência” (Machado Coelho, 2000:170).

discussões giravam em torno justamente do uso das unidades aristotélicas e de como poderiam ser aplicadas ⁶⁷.

Os árcades tinham como objetivo não só os ideais gregos, mas também um retorno à simplicidade do estilo pastoril, clássica, em oposição ao excesso de adornos utilizados durante o Barroco ⁶⁸. Seus preceitos haveriam de nortear diversos libretistas, uma vez que alguns de seus membros também escreviam libretos – como Silvio Stampiglia, Zeno e Metastasio. Almejava-se, ainda, alcançar as platéias não apenas para entretê-las: o tom grandioso das novas obras também tinha por objetivo dar exemplos nobres aos espectadores, num sentido de educá-los, instruí-los.

A ópera seiscentista tinha misturado tanto os gêneros (tragédia e comédia, no caso) quanto as classes sociais, o que também era criticado pelos reformistas. Propôs-se uma separação rígida: na *opera seria*, com exceção de confidentes, todas as outras personagens deveriam ser nobres e valorosas; a *opera buffa*, por sua vez, era menos valorizada.

A *opera buffa* vinha de tradições como a *Commedia dell'Arte*, gênero teatral cômico que fez muito sucesso sobretudo no Renascimento. Sua característica principal era a sátira sócio-política, por vezes ofensiva (Kimbell, 1991, p. 286), e havia nela personagens típicas, como Arlecchino e Colombina. Embora as situações fossem parecidas, havia muita improvisação por parte dos atores (Machado Coelho, 2000, p. 195). Na ópera, isso se traduz primeiramente nos *intermezzi*, óperas rápidas e com duas (às vezes três) personagens, apresentados geralmente entre os atos de uma *opera seria*. Depois, a *opera buffa* passa a ser apresentada como espetáculo único, e ganha cada vez mais força. Ainda no século XIX, mais afeito ao drama e aos arroubos românticos, ela se faz representar sobretudo por Rossini e Donizetti. Em oposição a isso, entre os libretistas há preferência pela tragédia, sendo a comédia considerada um gênero menor. Logo, os temas e sentimentos atrelados a personagens nobres seriam igualmente elevados, como teorizava Aristóteles ⁶⁹.

O principal articulador das reformas propostas pela Accademia foi Apostolo Zeno, Poeta Cesáreo entre 1718 e 1729. Perito em textos clássicos greco-latinos, tinha por objetivo dar

⁶⁷ Uma discussão semelhante aconteceu no século XVII, relativa às tragédias, quando da *première* da *Le Cid*, de Pierre Corneille.

⁶⁸ Apesar de simples, essa tentativa de reforma vinha de um meio aristocrático e embasado no teatro francês, bastante elitista (Smith, p. 67).

⁶⁹ “Sendo a tragédia a imitação de homens melhores que nós, convém proceder como os bons pintores de retratos, os quais, querendo reproduzir o aspecto próprio dos modelos, embora mantendo semelhança, os pintam mais belos. Assim também, quando o poeta deve imitar homens irados ou descuidados ou com outros defeitos análogos de caráter, deve pintá-los como são, mas com vantagem, exatamente como Agatão e Homero pintaram Aquiles” (*Poética*, XV, 14).

uma “caracterização grega” (Kimbell, 1991, p. 185) a seus libretos. Foi ele o criador do *dramma per musica*, como a ópera era então chamada, e sabia que não se tratava de um drama qualquer: os afetos deveriam ser trabalhados de forma mais variada que na tragédia teatral, para serem posteriormente caracterizados através da música – sobretudo nas árias, uma vez que os *recitativi* continuavam, em sua maioria, a ser *secchi*, ou seja, acompanhados apenas por um contínuo.

Embora tivesse consciência das regras do gênero, Zeno era guiado pela ação: escrevia longos *recitativi* e deixava as árias (que continuavam sendo o núcleo da ópera) para o fim das cenas – reforçando as já conhecidas *arie di sortita* (“árias de saída”): a personagem cantava e saía, dando o “gancho” para que a cena seguinte pudesse começar. A criação de longos *recitativi* e de líricas *arie di sortita* acabaria por agradar tanto aos intelectuais – uma vez que nos *recitativi* havia diversas reflexões literárias, filosóficas e morais (Kimbell, 1991, p. 187) – quanto ao público em geral, que se deliciava com as interpretações das árias. Outra consequência desse esquema *recitativo-ária* é que a figura do compositor não se fazia importante, uma vez que os libretos eram estruturados principalmente para serem obras inteiras, sem necessidade do canto.

Com tantas saídas de palco, era preciso criar artifícios além dos típicos da tragédia teatral para que tais saídas se mostrassem coerentes com a ação. Assim, as tramas se tornaram mais complexas, ainda com a presença de disfarces e mal-entendidos, involuntariamente aproximando Zeno da tradição cômica:

O planejamento de enredos para os *drammi per musica* realmente aproximou os autores mais das tradições da comédia que da tragédia, pois os ingredientes básicos eram elementos como “intriga, disfarce, identidade trocada, peripécias...”⁷⁰

Apesar da complexidade dos enredos, o número de personagens dos libretos de Zeno era em geral seis (no máximo oito), todas de alguma forma interligadas pelo amor. Este, porém, era um tema secundário, já que o principal era outro: o herói tentando recuperar seu trono roubado, ou algo semelhante. Todas as personagens eram movidas por sentimentos nobres, e o enredo se baseava no jogo de emoções – sendo o maravilhoso, elemento recorrente nas óperas do

⁷⁰ “Indeed the devising of plots for *drammi per musica* brought authors closer to the traditions of comedy than of tragedy, for the basic ingredients came to be such elements as ‘intrigue, disguise, mistaken identity, *peripateia*...’” (Kimbell, 1991, p. 188). O trecho entre aspas é uma citação do artigo “The rehabilitation of Metastasio”, de Raymond Monelle, publicado em 1976 no periódico *Music and Letters*, e se refere a Metastasio – mas, segundo Kimbell, pode ser estendido também a Zeno.

Seicento, totalmente eliminado (Smith, 1970, p. 69; Machado Coelho, 2000, p. 174). Conjuntos e coros quase não existiam. Os duetos passaram a ser incorporados à *opera seria* no decorrer do *Settecento* por influência da *opera buffa*. Os coros, por sua vez, se resumiam a fins de atos ou das óperas (quando todos cantavam) ou a alguma parte festiva da ação, como um banquete.

O conhecido *lieto fine* não foi adotado nos primórdios da *opera seria* (id., *ibid.*, p. 172), uma vez que os autores queriam seguir as tragédias clássicas exatamente como eram. Machado Coelho afirma que a adoção desse tipo de final não foi propriamente uma exigência do público, mas uma forma de agradar ao rei Carlos VI, em cuja corte não era de bom tom apresentar finais tão trágicos. Eles também eram criticados pelo mesmo motivo apontado por Horácio em sua *Arte poética*⁷¹: as mortes não deveriam ser apresentadas no palco, mas acontecer longe dos olhos do público e ser narradas por alguma personagem – como nas tragédias greco-romanas.

O número de atos não era fixo, variando entre três e cinco – este último é o número de atos da tragédia francesa, que era uma das fontes preferidas por Zeno (e pelos libretistas da transição entre o *Seicento* e o *Settecento*). Em seus *argomenti*, o autor fazia questão de mencionar de onde havia retirado os enredos e por que razão os havia escolhido. É o caso de sua *Merope*:

Querendo Aristóteles, no capítulo XV de sua *Poética*, dar um exemplo do mais perfeito reconhecimento nas ações trágicas, o qual ocorre quando as pessoas não sabem da atrocidade dos atos que estão para cometer senão depois do perigo em que se encontram ao cometê-los, refere-se ao exemplo de Eurípides, em cuja tragédia *Cresfonte* faz com que Merope reconheça o filho quando está para matá-lo. Assim como essa tragédia de Eurípides não foi conservada, da mesma forma é difícil tanto adivinhar o artifício com que conduziu a fábula quanto saber o argumento sobre o qual discorre. Quanto ao artifício, há um pequeno indício em Plutarco, o qual, em seu tratado *Do uso dos alimentos*, refere-se a Merope, pronta a envenenar o filho que não conhecia, e que passou a conhecer com a oportuna chegada de um velho que lhe faz saber da verdade. Depois, quanto ao argumento, acredito haver encontrado as possíveis circunstâncias não menos em Pausânias (livro IV) que em Apolodoro (livro II de sua *Biblioteca*). E foi restringindo-me a isso que julguei mais oportuno o modo como desenvolvi o enredo.⁷²

⁷¹ Diz Horácio, no verso 185: “Ne pueros coram populo Medea trucidet” (“Que Medéia não mate os filhos diante do público”). O mais interessante é que Sêneca, anos depois, faria com que Medéia fizesse justamente isso, matando um de seus filhos em cena.

⁷² “Volendo Aristotele nel 15. capo della sua *Poetica* dare un esempio della più perfetta riconoscenza nelle azioni tragiche, la quale avviene allorché le persone non conoscono l’atrocità dell’azione che son per commettere se non dopo il pericolo in cui sono state di commetterla ne reca l’esempio di Euripide, in quale nella sua tragedia intitolata

Através do início do *argomento* (depois desse primeiro parágrafo, é descrito o enredo em si) é possível perceber o trabalho minucioso de Zeno não só em pesquisar as fontes clássicas⁷³ para criar seu libreto, mas o que era mais interessante nelas e, mais importante ainda nesse caso, como extrair o essencial das poucas informações para compor toda a trama.

Ainda que grande artífice e consciente de seu papel de libretista, Zeno não era um bom poeta (Smith, 1970, p. 71; Machado Coelho, 2000, p. 174). Ele se preocupava principalmente com os *recitativi*, escritos em prosa poética e cheios de reflexões intelectuais, e não dava quase nenhuma importância às *arie di sortita*. Tanto que, quando de sua parceria com Pietro Pariati, as árias ficaram a cargo deste (Parker, 1996, p. 34), uma vez que o próprio Zeno se cansara de escrevê-las. Chama-nos a atenção, também, uma particularidade apontada por vários autores (Smith, 1970, p. 68; Kimbell, 1991, p. 178; Machado Coelho, 2000, p. 171): Zeno não se interessava de forma alguma pela música, e sua preocupação era totalmente textual – o que explicaria o “enfado” em escrever árias.

Uma questão que poderia ser levantada em relação a isso é se Zeno realmente não era bom poeta ou se não se esforçava, sobretudo nas árias de seus libretos, a fazer algo com maior qualidade – afinal, lembremos que ele pensava no libreto como obra completa, que poderia ser apresentada como teatro falado apenas excluindo-se as árias. Smith afirma (e Machado Coelho confirma) que Zeno realmente não tinha qualidades poéticas, que posteriormente Metastasio teria de sobra. Seus libretos são arrastados, de ritmo quebrado e cheios de clichês. Havia também o fato de muitas de suas obras serem encomendadas, o que pedia maior velocidade para serem terminadas – e, invariavelmente, menos apuramento.

As árias de Zeno tinham métrica ainda variável, bem como o esquema rímico utilizado. Os *recitativi*, por sua vez, ainda eram escritos em *settenari* e *endecasillabi*, e continuavam se tratando de monólogos ou diálogos que faziam a ação andar – sempre em estilo elevado, combinando com as personagens que os proferiam.

Cresfonte fa che Merope riconosca il figliuolo nel momento medesimo in cui ella sta per ucciderlo. Siccome questa tragedia di Euripide non è stata conservata dal tempo, così egli è difficile e l'indovinare l'artifizio con cui egli avesse condotta la favola, e 'l sapere tutto l'argomento su cui l'avesse distessa. Quanto all'artifizio, se ne ha un piccolo barlume in Plutarco, il quale nel suo trattato *Dell'uso de' cibi* riferisce che Merope, nell'atto di svenare il figliuolo non conosciuto da lei se non come assassino del suo figliuolo medesimo, vien trattenuta opportunamente dall'arrivo di un vecchio da cui le vien fatto conoscere che quegli era il suo proprio figliuolo. Quanto poi all'argomento, io ho creduto di averne trovate tutte le possibili circostanze non meno appresso Pausania nel lib. 4 che appresso Apollodoro nel lib. 2 della sua *Biblioteca*. Ed ecco in ristretto quel tanto che ho giudicato più acconcio alla condotta del mio disegno” (apud Gronda e Fabbri, 2003, p. 189).

⁷³ Note-se que a primeira fonte é justamente do teórico considerado mais o mais importante: Aristóteles.

Alguns trechos de Zeno:

Ária de Faramondo, da *Faramondo*⁷⁴, Ato I, Cena 5:

Son rival, non infedele:	A	(ottonario)
E son chiedo, al caro bene	B	(ottonario)
Che tu renda libertà.	C	(ottonario)
Con lasciarlo in tanto pene	B	(ottonario)
Tu gl'insegni crudeltà.	C	(ottonario)

Ária de Roberto, da *Griselda*⁷⁵, Ato I, Cena 7:

Già col vostro splendor	A	(ottonario)
Voi m'accendete il cor,	A	(ottonario)
Care pupille.	B	(quinario)
Ma forza è, in questo dì,	C	(ottonario)
Che si spegnano sì	C	(ottonario)
Le mie faville.	B	(quinario)

Apesar da irregularidade do número de sílabas na segunda ária, pode-se dizer que o esquema métrico utilizado se tornaria praticamente um padrão para as óperas posteriores, mesmo até o século XIX (ainda que no *Primo Ottocento* as estrofes costumassem ter quatro versos, e não três).

Todas essas alterações iniciadas por Zeno seriam uma formatação inicial da *opera seria*, que se consolidaria a partir dos libretos de Metastasio, o mais influente libretista do século XVIII.

1.4.2 Metastasio

O crítico Francesco de Sanctis (apud Kimbell, 1991, p. 194-195) afirmou, em sua *Storia della letteratura italiana*, que Zeno e Metastasio estavam muito próximos, sendo o primeiro responsável pela estruturação do *dramma per musica*, e o segundo, pela consolidação do gênero, dada a qualidade poética de seus versos e seu entendimento sobre música. Metastasio é, segundo comenta Smith (1970, p. 76), o exemplo máximo da força que um libretista podia ter sobre os compositores. Famoso poeta e grande conhecedor de literatura, ele chegava até a sugerir

⁷⁴ Ópera (1698) em três atos com música de Carlo Francesco Pollarolo.

⁷⁵ Ópera (1718) em três atos com música de Antonio Maria Bononcini.

àqueles com quem trabalhava como deveriam compor a música de determinados trechos por ele escritos.

Nascido Pietro Trapassi, foi descoberto cantando nas ruas pelo Maestro Gravina, um dos fundadores e principais membros da Accademia dell'Arcadia. Foi o próprio Gravina que deu ao poeta o apelido grego Metastasio, e haveria de deixar-lhe toda a sua fortuna quando o jovem Pietro tinha apenas vinte anos. E, como que prevendo o futuro brilhante de seu pupilo, o maestro não poderia ter lhe dado apelido melhor: logo a fama de Metastasio se espalharia por toda a Europa.

Kimbell (1991, p. 192) afirma que o mais importante na relação entre Metastasio e a *opera seria* é que pela primeira vez na História um grande poeta se voltara para o teatro musical, encantando compositores com a beleza e a eloquência de seus versos. Tanto é que, mesmo décadas depois de sua morte, alguns de seus libretos continuaram a ser musicados. Além do talento como poeta, outra vantagem que Metastasio levava sobre Zeno era gostar de música e conhecê-la muito bem, melhor do que qualquer outro libretista anterior (id., *ibid.*, p. 193). E ainda que, como seu sucessor, preferisse pensar em seus libretos também como “tragédias musicáveis” (ou seja, que poderiam ser apresentadas como teatro declamado), seus versos eram dotados de grande musicalidade. Além disso, o interesse pelo drama e pelo teatro em si era tanto que Metastasio iniciaria uma prática que alguns libretistas posteriores – como Felice Romani e Salvatore Cammarano – acabariam seguindo: o próprio autor costumava dirigir as cenas, instruindo os cantores como poderiam interpretar os papéis.

Tendo essas informações em mente, percebemos porque todos os compositores do *Settecento* queriam musicar um libreto de Metastasio. Além da fama de simpático e gentil (o que faria com que trabalhar com ele não fosse penoso), os conhecimentos literários, musicais e teatrais do libretista se traduziam em suas obras de modo a formar a união perfeita entre as três artes, como já queriam os idealizadores da Camerata Fiorentina.

Do ponto de vista estrutural, uma das primeiras mudanças de Metastasio na *opera seria* foi fixar o número de atos em três. Cada um deles tinha sua função dentro da trama, e essa estrutura se repetiu em todos os libretos.

O primeiro ato – exposição – apresentava todos os elementos e as personagens que constituíam a trama, bem como suas motivações, seus planos e seus conflitos. Assim como nos libretos de Zeno, o número de personagens era reduzido (em geral, havia seis deles). Havia

sempre um herói ou uma heroína, um antagonista (um tirano, por exemplo), os amados por eles e os confidentes. No segundo, a trama se desenvolvia – e, muitas vezes, se complicava. É neste ponto que alguns autores (Smith, 1970, p. 77; Kimbell, 1991, p. 193) comentam que o enredo, apesar de “sério”, tem elementos tipicamente empregados na *opera buffa*, como as trocas de identidade e os mal-entendidos. Porém, são tratados de forma diferente, jamais com o intuito de provocar o riso.

O clímax da ação acontecia no terceiro ato, levando ao *dénouement* – os disfarces eram revelados e os mal-entendidos, explicados; os tiranos tornavam-se clementes e perdoavam os erros dos protagonistas – o que solucionava todos os problemas e culminava no *lieto fine* tradicional, cantado por todos. Esse tipo de finalização aconteceria em todos os libretos de Metastasio, com exceção de sua *Didone Abbandonata*, em cujo fim Dido se suicida diante das chamas que consomem a cidade. Nos outros, por mais complicada que pudesse parecer a história, os nós sempre se desatavam no fim, chegando a um final feliz para todos.

Continuavam existindo as *arie di sortita*, embora mais bem trabalhadas. Elas não só eram o ápice da cena, mas garantiam o gancho para a cena seguinte. Os conjuntos não tinham grande importância para Metastasio, que acreditava na força das árias (Parker, 1996, p. 36), e o coro era, se não ausente, reservado para os fins de atos e o *finale* triunfal. Embora esse esquema *recitativo-aria di sortita* tendesse a atrapalhar o desenvolvimento pleno da ação, ainda que os libretos de Metastasio jamais fossem tão arrastados quanto os de Zeno, as árias eram momentos grandiosos, e os compositores aproveitavam para criar trechos musicais compatíveis. Eram *arie da capo*, ou seja, a primeira parte era cantada novamente com variações – o que também servia para a exibição vocal dos cantores.

Como na ópera seiscentista, a ária era o momento mais lírico da cena, quando a ação parava para a personagem exprimir seus sentimentos frente ao que lhe acontecia. Smith afirma (1970, p. 81) que as *arie di sortita* de Metastasio são os trechos que contêm os melhores versos do libretista, e não só pelo gancho que dão para as cenas seguintes, mas também por sua qualidade poética.

Enquanto Zeno podia ser desconexo e prolixo, Metastasio era bastante claro e conciso, ainda que se utilizasse largamente de metáforas e outras figuras de linguagem. Essa clareza era essencial sobretudo para os *recitativi* em que havia diálogos e debates, muito comuns na *opera seria*. Apesar disso, quase não havia movimentação cênica, uma vez que havia no

máximo três personagens no palco (como acontecia nas tragédias gregas). Sua clareza também se notava nas didascálias, que descreviam bem como o libretista imaginara as cenas. A temática continuava sendo nobre e elevada (os protagonistas eram aristocratas), e o amor se tornava muitas vezes o foco de toda a ação: poderia acontecer de não só os protagonistas terem seus amados, mas também os confidentes – não havendo nunca a mistura de classes. Havia, porém, algumas tramas paralelas (amorosas, principalmente) no decorrer da ação principal.

Metastasio influenciou não apenas a seus contemporâneos, mas também os libretistas que viriam depois, sobretudo os que mantinham em suas obras um caráter mais próximo do Classicismo, como Romani. Seus libretos seriam musicados diversas vezes, por vários compositores – conta-se que há 1200 óperas com texto seu (apesar de terem sido modificados e adaptados em várias delas). Ele próprio foi influenciado pelos poetas que eram a base dos primeiros libretos, como Tasso e Guarini, mas principalmente pelos autores do teatro clássico francês – Corneille e Racine em primeiro lugar. Os temas continuam a ser, em sua maioria, mitológicos, seguindo a tradição clássica francesa.

Vejamos dois exemplos de árias metastasianas:

Ária de Didone, na *Didone Abbandonata*⁷⁶, Ato I, Cena 5:

Son regina e sono amante	A	(ottonario)
E l'impero io sola voglio	B	(ottonario)
Del mio soglio ⁷⁷ e del mio cor.	C	(ottonario)
Darmi legge in van pretende	D	(ottonario)
Chi l'arbitrio a me contende	D	(ottonario)
Della gloria e dell'amor.	C	(ottonario)

Ária de Clistene, na *L'Olimpiade*⁷⁸, Ato I, Cena V:

Del destin non vi lagnate	A	(ottonario)
Se vi resi a non soggette;	B	(ottonario)
Siete serve, ma regnate	A	(ottonario)
Nella vostra servitù.	C	(ottonario)
Forti noi, voi bella siete	B	(ottonario)
E vincete in ogn'impresa	D	(ottonario)
Quando vengono a contesa	D	(ottonario)
La bellezza e la virtù.	C	(ottonario)

⁷⁶ Ópera (1724) em três atos com música de Domenico Sarro.

⁷⁷ Note-se que aqui a rima é interna: “voglio” e “soglio”. Felice Romani utilizaria o mesmo esquema em vários versos seus, como na *cabaletta* final da *Beatrice di Tenda* (1833), musicada por Bellini: “Della vita a cui m'involo / Porto solo il vostro amor.” (“Destá vida que eu entrego / Só carrego o vosso amor.”).

⁷⁸ Ópera (1733) em três atos com música de Antonio Caldara.

O esquema métrico se mantém regular e a rima tende a ser assim em boa parte das árias metastasianas. O amor começa a aparecer mais, ainda que o estilo tipicamente clássico do século anterior se mantenha. As mencionadas árias são, também, *arie da capo*, que costumam seguir o seguinte esquema: a parte A (os três/quatro primeiros versos) é cantada em andamento mais rápido; a B (os três/quatro últimos), de forma mais lenta; por fim, A é repetida com variações – por isso marcamos A’.

Pietro Metastasio, o maior libretista do *Settecento*, presenciou o auge do poder de um poeta operístico. Porém, como comenta Smith (1970, p. 99), em sua época também começaria o declínio do prestígio do libretista, que a partir de então passaria a lutar contra duas forças que lhe eram opostas: a do compositor e a dos cantores. Sem possibilidade de resistir, sua única alternativa seria entrincheirar-se.

1.4.3 Lorenzo da Ponte

Embora Metastasio tenha se tornado o mais conhecido e musicado libretista do século XVIII, como nenhum outro tinha sido (nem seria), não podemos nos esquecer de outro profissional da área que também foi muito importante no mesmo século: Lorenzo da Ponte. Sua principal parceria foi a com Wolfgang Amadeus Mozart, junto do qual criou uma das principais trilogias da História da ópera: *Le Nozze di Figaro* (1786), *Don Giovanni* (1787) e *Così Fan Tutte* (1790).

Emanuele Conegliano nasceu em 1749, filho de uma família judia, e se converteria alguns anos mais tarde – quando seria rebatizado com o nome pelo qual se tornaria conhecido em toda a Europa. Foi iniciado no fazer libretístico por Caterino Mazzolà, também libretista, que com ele trabalharia posteriormente na adaptação da *La Clemenza di Tito* metastasiana para ser musicada por Mozart. E, assim como Metastasio, teve suas obras transformadas em ópera por diversos compositores, sendo seus trabalhos mais famosos os que constituem a já citada trilogia mozartiana.

A principal contribuição de Da Ponte na história do libreto não foi a preocupação com o gênero nem a intenção de reformas – afinal, ele seguia regras de grandes libretistas de seu tempo, como Metastasio e Goldoni, ainda que imprimisse sua individualidade em suas obras –, mas a grande capacidade que tinha para adaptar obras. Numa época em que a importância do

libretista estava diminuindo, como comentamos no item anterior, Da Ponte foi o responsável por mostrar ao compositor (cuja figura estava em franca ascendência) que aquele que faz libretos é essencial à criação de uma ópera, sendo o texto parte integrante do resultado final. O libretista era, também, um “mediador neutro” entre o compositor e a platéia:

O adaptador [i.e., o libretista] por certo não é neutro, no sentido de ele precisar adicionar algo de seu; e em muitos casos ele não é neutro porque efetivamente destrói as qualidades do original sem colocar, no lugar, nada que se compare a elas. A contribuição de Da Ponte foi demonstrar o poder do adaptador, não só em organizar o trabalho para o palco operístico, mas também em preservar o máximo possível do original na adaptação, assim apagando a si próprio em benefício do escritor original e do compositor. É o que o libretista *não* fez, mais do que ele fez, que afeta o resultado, e nesse resultado o autor original deve figurar como co-libretista.⁷⁹

A parceria que Da Ponte teve com Mozart mostrou como haveriam de ser as parcerias compositor-libretista dali por diante: enquanto o criador do texto passava a ter menos importância que o da música, passava também a ser mais submisso ao compositor, principalmente quando este possuía um senso dramático distinto dos demais – como no caso de Verdi. Embora do ponto de vista formal não tenha criado inovações no fazer libretístico, reconhece-se que seus versos eram muito bem escritos e tinham elegância e clareza, reunindo “o *élan* e a invenção de Goldoni, a graça *àrcade* de Metastasio e a simplicidade de Calzabigi”⁸⁰. Em outras palavras: como libretista do *fin-de-siècle*, conseguiu reunir com propriedade três das principais tradições do *Settecento*.

Também no fim do século XVIII começou-se a ver a necessidade de mudanças na ópera, sobretudo na *opera seria* de tradição metastasiana, que passava a ser considerada saturada por diversos autores, que queriam reformas. Chegou um ponto em que os cantores (as cantoras, principalmente) passaram a dominar nos palcos, sacrificando o texto em prol da pirotecnia vocal

⁷⁹ “The adapter is of course not neutral, in the sense that he must of necessity add something of his own; and in most cases he is not neutral in that he effectively destroys the individual qualities of the original but does not replace them with anything comparable. Da Ponte’s contribution was to demonstrate the power of the adapter, not only in organizing a work for the operatic stage but also in preserving as much as possible of the original in the adaptation, thus effacing himself for the benefit of the original writer and the composer. It is what the librettist did *not* do, rather than what He did, that affects the result, and in that result the original author must stand as a co-librettist” (Smith, 1970, p. 174).

⁸⁰ “[...] the *élan* and invention of Goldoni, the Arcadian grace of Metastasio and the simplicity of Calzabigi” (id., *ibid.*, p. 177).

– abusavam de variações, cadências e coloraturas. Eles tendiam a negligenciar os *recitativi*, quando a ação transcorria, e se focavam nas árias, quando podiam se exhibir (Smith, 1970, p. 141). Com isso, havia inclusive cortes, enfraquecendo os enredos e muitas vezes tornando-os um amontoado de árias e exibicionismo, relegando a dramaticidade a segundo plano. Foi quando o compositor Christoph Willibald Gluck, junto com o libretista Ranieri de' Calzabigi, resolveu intervir, propondo mais reformas – já que a situação se encontrava, em sua opinião, insustentável.

1.4.4 Gluck e mais reformas

Após uma segunda época de “deturpação” – como acreditavam muitos clássicos – por que a ópera passara, ficando por vezes pouco orgânica (Mioli, 1994, p. 30), Gluck acreditava que era essencial retornar aos ideais das primeiras composições operísticas, principalmente no tocante à simplicidade e a continuidade dramática – elemento que, para o compositor, se perdia através do esquema de *numeri chiusi* (*recitativo* + ária).

Francesco Algarotti, um importante pensador do século XVIII, concordava com Gluck quanto à necessidade imediata de reformar. Para Algarotti, o *dramma per musica* era fraco desde o início, uma vez que desde Zeno havia separação entre drama e música (Kimbell, 1991, p. 230). O predomínio dos cantores e a preocupação dos compositores em fazer suas melodias o mais expressivo possível é que ajudaram a levar a essa divisão, contrariando os princípios da Camerata Fiorentina.

A reforma não partiu apenas de Gluck, mas também de mais dois compositores: Niccolò Jommelli e Tommaso Traetta (id., ibid., p. 231). Porém, foram as propostas do compositor alemão que se mostraram mais fortes, sobretudo aplicadas à ópera francesa, que se tornara um modelo a ser seguido.

Gluck procurou um libretista cujo estilo fosse oposto ao de Metastasio, e acabou encontrando em Calzabigi um forte aliado. Seus libretos, apesar de ainda conterem árias, eram mais fluídos e contínuos, sem tantas suspensões e quebras dramáticas como na *opera seria*. Isso acontecia porque o contraste entre os dois momentos não era tão grande como nos libretos metastasianos, e as árias não se destacavam tanto – nem havia tantas *arie da capo*, sendo também eliminadas as repetições de palavras à italiana. O número de personagens e de árias se reduziu, e estas não apareciam necessariamente nos finais da cena – como as *arie di sortita* da *opera seria*.

Como o *recitativo* continuava sendo o motor do enredo, essa parte era a mais extensa das óperas gluckianas (Mioli, 1994, p. 32), tornando o drama mais fluente.

A mitologia foi escolhida novamente como a principal fonte para os enredos. Algarotti (apud Kimbell, 1991, p. 236) acreditava que os elementos mitológicos poderiam acabar se tornando mero espetáculo aos olhos, mas que bem utilizada era o melhor que poderia existir, pois combinava a distância da Antigüidade à grandiosidade (legitimando o espetáculo cênico-musical) e à simplicidade (eliminando as intrigas e as palavras inúteis).

Simples também era a linguagem, que se tornou o mais direta possível. Não existiam mais as intrigas complicadas comuns à *opera seria*, e o enredo caminhava sempre para o *lieto fine* – embora diferente do de Metastasio: não era brusca a resolução dos problemas, e sim aos poucos, acompanhando o fluxo do enredo. A música, por sua vez, acompanhava as mudanças no libreto, sendo subjugada às palavras.

Gluck tinha por objetivo cortar todos os excessos da *opera seria*, tanto os do libreto (cenas longas, figuras de linguagem rebuscadas, descrições extensas) quanto os musicais (sem os *abbellimenti* típicos, principalmente na parte cantada). Esse “enxugamento” da ópera de certa forma influenciaria Richard Wagner, que também primava pela fluidez dramática em suas óperas.

A parceria entre Gluck e Calzabigi é importante não só pelas reformas que ambos propuseram (que, no início, não foram bem aceitas pelo público em geral), mas principalmente porque apontaria para o tipo de parceria que compositores e libretistas teriam a partir do fim do *Settecento*: num movimento contrário ao que acontecia na época de Metastasio, como já comentamos, o nome daqueles se sobreporia ao destes, e havia até o caso de o compositor guiar o trabalho do libretista – como acontecia com Verdi, por exemplo.

Esse “enfraquecimento” da figura do libretista diante da criação operística acabaria não só relegando seu papel para o segundo plano, mas também tornando seu ofício mais desprezado pelos poetas e literatos, que consideravam o fazer libretístico uma atividade “menor” e os libretos uma poesia de mau gosto.

Tendo em mente o desenvolvimento e as mudanças do libreto desde a criação da ópera até o século XVIII, chegamos ao período que mais interessa ao nosso trabalho: a primeira metade do século XIX, conhecida na História italiana como *Primo Ottocento*.

CAPÍTULO II – O PRIMO OTTOCENTO

2.1 Bel Canto

A passagem do século XVIII ao XIX é marcada por inúmeros acontecimentos históricos, tanto do ponto de vista sócio-político como tecnológico. Tudo isso acabou por afetar as formas de arte – e, conseqüentemente, a ópera. No fim do *Settecento*, pela primeira vez na História dos movimentos artísticos, escritores, poetas e compositores começaram a se interessar pelos países do Norte (principalmente Inglaterra e Alemanha)⁸¹, que passavam por um período que traria mudanças imensas ao cenário cultural europeu (e mundial): o Romantismo. Nascido no fim do século XVIII, o Romantismo era fruto do espírito de liberdade proveniente das diversas revoluções ocorridas no período – como a Francesa (1789-1799) e a Americana (1770-1783), do ponto de vista político, e a Industrial, no que tange à tecnologia de produção.

Essa liberdade acabaria por aflorar ainda mais os sentimentos de nacionalismo, que, num país como a Itália, então dividida em diversos territórios (alguns comandados por potências estrangeiras), seria fortíssimo – culminando no *Risorgimento* (ca. 1820-1870), o movimento de unificação italiana. A arte não escaparia ao elemento nacionalista, e a ópera, que na época era o gênero artístico mais importante, seria por ele influenciada.

Segundo Machado Coelho (2002, p. 18), também há outras razões, como a própria localização geográfica da península itálica, cujo caráter mediterrâneo e solar se opunha à melancolia e ao frio típicos de países do Norte. O autor cita um trecho de Benedetto Croce justamente sobre o assunto, apontando os motivos de o movimento romântico não só ter demorado a se fixar, mas como de não ter acontecido propriamente um Romantismo italiano:

⁸¹ Sobre isto poderíamos citar os capítulos XI e XII de *De la littérature*, de Mme. de Staël. (Agradecemos ao Prof. Dr. Emerson Tin pela lembrança da obra.)

Na acepção psicológica e moral da palavra, tal como ela existe na Alemanha especialmente, o Romantismo de fato não existiu na Itália. Não existiu e nem podia existir. Em primeiro lugar porque, naquela época, o espírito italiano estava inteiramente ocupado com outros problemas (nacionais, políticos e sociais); mas também porque na Itália não havia os pressupostos históricos: a Reforma religiosa, o misticismo, a filosofia, a ligação poética com a Idade Média, os mitos e as lendas. Não havia tampouco as fraquezas, os elementos negativos, a melancolia vaga, a sensação de não estar em harmonia com a realidade, que afligem os povos germânicos. Até mesmo as nossas virtudes nacionais impediram o florescimento de um genuíno Romantismo.⁸²

Apesar disso, algumas características principais do Romantismo – como a expressão máxima do eu, os amores intensos (e, muitas vezes, impossíveis), a grandiloquência, a fuga pela loucura ou pela morte – estariam presentes nos novos libretos, sobretudo a partir da década de 1820.

Aplicava-se a expressão “Bel Canto” para as obras que vinham desde o Barroco, sendo a *Semiramide* (1823), de Rossini, considerada pelos críticos como a última ópera belcantista. Porém, nos meios acadêmicos e musicais, até hoje o mais comum é chamar de Bel Canto a produção que abrange quase todo o *Primo Ottocento*, incluindo-se aí compositores como Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini e Verdi. E também assim a chamaremos.

No que diz respeito a nosso assunto, ou seja, o libreto, também houve transformações. Sendo a ópera o espetáculo mais popular da época, era preciso que os libretistas fossem capazes de colocar nas novas obras todos os ideais artísticos propostos pelo movimento romântico. O fazer libretístico encontrava-se, no começo do século XIX, numa fase muito ruim – de acordo com os críticos. Para eles (apud Kimbell, 1991, p. 403), depois de Metastasio não se escreveram bons textos operísticos, e consideravam péssimos os libretistas de até então. As duas únicas exceções eram Felice Romani e Salvatore Cammarano.

No início do *Ottocento*, cabia ao libretista não só escrever textos para serem musicados pelos compositores, mas também cuidar de diversos afazeres no teatro em que trabalhavam⁸³, inclusive sendo o *régisseur* das montagens (Kimbell, *ibid.*, p. 404). Assim, ao escreverem os libretos, tinham em mente, também, como cada trecho funcionaria melhor cenicamente. Além disso, mudanças nos ideais e nos libretos também provocariam alterações na

⁸² Benedetto Croce, apud Machado Coelho, 2002, p. 18.

⁸³ Romani foi o poeta oficial do Scala entre 1813 e 1834, enquanto que Cammarano ocupou a mesma posição nos Teatros Reais de Nápoles de 1834 a 1852.

concepção cenográfica das óperas, levando a um novo tipo de espetáculo. Com a moda do Romantismo histórico, passou-se a representar cenários grandiosos que mostravam ruínas de castelos, cemitérios, cenas ao luar, sempre mostrando a relação entre a Natureza e a ação do homem sobre ela. Novos efeitos de iluminação também foram possíveis (id., ibid., p. 410); combinando-os com os cenários soturnos, criava-se uma atmosfera densa quando fosse necessário. E, também guiadas pelo gosto romântico, cenas de fantasmas e aparições foram mais utilizadas.

Os cantores não foram indiferentes a essas mudanças. Queriam inovar na interpretação cênica e eram, inclusive, incentivados pelos libretistas a fazerem isso (id., ibid., p. 411). Esse seria um princípio da técnica naturalista de interpretação. A propósito do assunto, podemos falar de cantores que passavam tempos em manicômios observando os loucos para depois passarem a experiência que tiveram para os palcos – como os “laboratórios” que muitos atores fazem atualmente.

2.2 A estrutura belcantista

Ao contrário do que acontecia nos séculos anteriores, a partir do século XIX não era raro que os compositores tivessem amplas discussões com seus libretistas, dando suas opiniões sobre os enredos tratados – o maior exemplo disso é Verdi, cujas cartas trocadas com seus libretistas são importantes documentos para se entender a construção de suas óperas e sua própria idéia de drama, vindo a criar inclusive conceitos como *tinta* (a *couleur locale* – “característica local”, digamos – defendida por Victor Hugo) e *parola scenica* (uma palavra-chave para a cena).

Eram os compositores que muitas vezes sugeriam aos libretistas um tema para suas obras, indicando romances e peças teatrais que poderiam ser adaptadas ao espetáculo operístico. As transformações sofridas por uma peça para se encaixar nos padrões operísticos são diversas. Uma delas é a redução do número de atos, principalmente quando a fonte era uma tragédia clássica francesa. Embora o número de atos de uma ópera não fosse padrão, os *melodrammi* costumavam ter três.

Assim como acontecia na *opera seria*, a ópera belcantista passou a ter uma estrutura própria, bastante peculiar, que foi se fixando com o passar do tempo, até se estabelecer plenamente no *Primo Ottocento*. A base *recitativo-ária*, herdada do século anterior, continuava

em voga, porém estruturada de forma diferente. A partir do fim do *Secondo Settecento* e durante todo o *Primo Ottocento* as cenas das óperas se formavam quase sempre do seguinte modo:

ária ou cavatina ⁸⁴	dueto	final central
<i>scena</i>	<i>scena</i>	coro, baile, <i>scena</i> , ária, dueto
<i>tempo d'attacco</i> ⁸⁵	--	<i>tempo d'attacco</i>
<i>cantabile</i>	<i>cantabile</i>	<i>cantabile</i>
<i>tempo di mezzo</i>	<i>tempo di mezzo</i>	<i>tempo di mezzo</i>
<i>cabaletta</i>	<i>cabaletta</i>	<i>stretta</i>

O *recitativo (scena)* é a parte na qual a ação se move com modulações musicais e, muitas vezes, há a presença de um diálogo dos solistas entre si ou com os comprimários (confidentes, aios, damas de companhia etc.). Como nos séculos anteriores, os versos continuavam sendo escritos em *endecasillabi* e *settenari*; porém, geralmente tinham rima. Musicalmente, eram, a partir da década de 1820, preferencialmente *accompagnati* (com orquestra), diferente dos *secchi* (com baixo contínuo), típicos da *opera seria*.

Um *recitativo secco* se aproxima muito da fala, embora os cantores tenham notas para cantar e um baixo para dar o apoio harmônico – basicamente, tônica e dominante. Quando ele se torna *accompagnato*, seria possível dizer que se aproxima mais das partes cantadas, fundindo-se a elas.

O *cantabile* é a primeira suspensão do tempo, e nele a personagem exprime um afeto. Ainda é o momento mais lírico da *scena*, escrito em versos regulares (como a ária da *opera seria*) e terminado por uma cadência bastante ornamentada ⁸⁶. Para fazer a ação andar novamente, é inserido o *tempo di mezzo*. O evento mais comum que acontece nesse trecho é a chegada de

⁸⁴ Os termos “ária” e “cavatina” se equivalem, mas geralmente este último indica a primeira ária de uma personagem (Bianconi, 1986, p. 40). Vale notar que Powers, citado por Bianconi, usa “adagio” em vez de “cantabile”. Preferimos este termo àquele, para não haver confusão com o andamento também chamado Adagio. A notação do autor se baseia no termo usado por Giuseppe Verdi em muita de suas correspondências – ainda que seus *cantabili* estivessem em Largo, Andante ou Allegro. Isso porque o compositor tinha em mente o contraste que deveria haver entre ária e *cabaletta*.

⁸⁵ Momento breve que faz a transição entre o *recitativo (scena)*, conforme o esquema) e o *cantabile*.

⁸⁶ Pode haver diversas variações para cadências, existindo, inclusive, edições que reúnem tais variações. A mais famosa e usada é a Ricci.

alguém ou de alguma mensagem que irá mudar o caráter emocional da *scena*, levando à *cabaletta*. Os *tempi di mezzo* têm o mesmo esquema rítmico dos *tempi d'attacco*.

A *cabaletta* é o momento que o intérprete tem para mostrar seus dotes vocais, pois é um trecho bastante brilhante e virtuosístico. O tempo se suspende novamente e os versos voltam a ser regulares, como no *cantabile*. É importante dizer que a *cabaletta* é originalmente cantada duas vezes ⁸⁷: a primeira como está escrita e a segunda, com variações ⁸⁸. Entre as duas, há um trecho que também poderia ser chamado *tempo di mezzo*, sendo às vezes um diálogo (ou intervenção do coro) e, noutras, apenas orquestral (com um tema musical da *coda*, em geral). Nas apresentações, é comum que as *cabalette* sejam cantadas apenas uma vez, para poupar os intérpretes – que costumam terminar com um agudo final sustentado ⁸⁹.

Esse modelo também era utilizado na *opera buffa*, e através dela é que Rossini implantou o sistema que seria utilizado posteriormente. A segunda parte da ária “Una voce poco fa”, da *Il Barbiere di Siviglia* (1816), de Rossini e Cesare Sterbini, é o que chamaríamos de *proto-cabaletta*, com direito a *tempo di mezzo* (com versos da própria *cabaletta*) e tudo:

ROSINA

Io sono docile, son rispettosa
Sono obbediente, dolce, amorosa;
Mi lascio reggere, mi fo guidar.
Ma se mi toccano dov'è mio debbole
Sarò una vipera e cento trappole
Prima di cedere farò giocare.

Nessa *proto-cabaletta* existe um contraste entre Andante (os três primeiros versos) e Allegro (os três últimos), levando em conta o que fala a personagem. Após um breve *tempo di mezzo*, toda ela é repetida com variações ⁹⁰.

Conhecer todos esses conceitos estruturais é essencial para entender como o libretista do período trabalhava: seus versos eram escritos de forma a se encaixarem em cada um dos

⁸⁷ Uma exceção a essa tradição é a *cabaletta* “Quel sangue versato”, da *Roberto Devereux*. Cammarano escreveu letras diferentes para cada repetição dela, não havendo cortes quando apresentada.

⁸⁸ A edição Ricci também traz variações para as *cabalette*.

⁸⁹ A *cabaletta* se origina basicamente da *aria da capo* da *opera seria*, segundo seu esquema A-B-A', como comentamos anteriormente.

⁹⁰ Conta-se que certa vez o soprano Adelina Patti cantou essa ária para o próprio Rossini, mas com *abbellimenti* demais. Ao término da apresentação, ele teria dito: “Adorei a música. De quem é?”.

trechos que formam a *scena*. Retomando o que foi dito acima, um bom libretista também era aquele que conhecia essa estrutura e através dela escrevia suas obras.

A ópera em *numeri chiusi* (as *scene* belcantistas) era bastante criticada por Wagner (e seus adeptos), pois o compositor pregava uma continuidade musical e textual em suas obras – o próprio Verdi, a partir da década de 1850, passou a buscar essa mesma continuidade. Dizia-se que os *numeri chiusi* quebravam a ação, mas isso não é necessariamente verdadeiro: um bom libretista (aliado a um bom compositor) era capaz de alinhar as cenas de modo que parecessem um fio só; além disso, cada *numero chiuso* era carregado de significado – somando-se todos eles, chegar-se-ia ao “significado maior” do enredo todo. Houve, por outro lado, quem defendesse o esquema em *numeri chiusi*. É o caso do poeta Alfred de Musset, que em seu Discurso de Recepção na Académie Française (1852) elogiou esse sistema justamente por pontuar a ação e proporcionar ao espectador maior entendimento do drama através desses pontos-chave apresentados:

Se se tem uma distração, se se perde uma palavra desses imbróglios que são o mais obscuro possível, acabou-se: o fio [da meada] escapa e o resto do enigma se desenrola diante de si como uma página coberta de hieróglifos dos quais nada se compreende.⁹¹

A ópera belcantista começa com uma *sinfonia*, movimento longo que reúne trechos de melodias que serão desenvolvidas durante a obra, ou um prelúdio, movimento mais curto (mas que tem a mesma função da *sinfonia*). São raras as óperas que não têm esse trecho – uma delas é *Il Trovatore*, que tem apenas alguns compassos de introdução. Em seguida costuma vir um coro, e logo depois uma *scena* penta-partida, tendo a participação do coro também no *tempo di mezzo* e na *cabaletta*. Seguem-se *scene* até o que o ato termina num grande movimento, em geral um *concertato* com todos do elenco – protagonistas, comprimários e coro. É principalmente num *concertato* que se percebe o quanto o texto pode se dissolver num libreto, pois nesse momento todos cantam em contraponto e cada um diz versos diferentes. As palavras se misturam, mas não perdem o sentido, já que constituem a massa sonora junto com a música – que, por sua vez, imprime o afeto do momento. No último ato (seja ele o segundo, o terceiro ou o quarto) existe a

⁹¹ “Si vous avez une distraction, si vous perdez un mot de ces imbroglis qui se font le plus obscurs qu’ils peuvent, c’est fait de vous, le fil vous échappe, et le reste de l’énigme se déroule devant vous comme une page couverte d’hiéroglyphes auxquels vous ne comprenez plus rien”.

resolução de todos os conflitos da ópera. A cena derradeira precisa ser arrebatadora e comovente, de modo a impressionar o público – e, claro, permitir ao intérprete que exiba seus dotes vocais. Para terminar a obra, geralmente eram escolhidos conjuntos ou uma *aria della pazzia* (a “ária da loucura”).

Nas décadas de 1820 e 1830 a *aria della pazzia* tornou-se muito popular. Era uma grande *scena* em que uma personagem, completamente louca, cantava os trechos muito difíceis e arrebatadores, em geral, ao fim do número, morrendo de forma patética ⁹². Embora as *arie della pazzia* fossem principalmente cantadas por sopranos, existe uma curiosa exceção: todo o terceiro ato da *Torquato Tasso* (1833), de Donizetti e Jacopo Ferretti, enquadra-se nesse tipo de ária e é interpretado por um (baixo-)barítono, voz para a qual foi escrito o papel-título.

O número de personagens não era mais fixo, e podia variar muito – farsas e comédias podiam ter duas ou três personagens, enquanto que os dramas, mais de dez (sendo quatro ou cinco principais e o resto, comprimários). A divisão vocal básica ⁹³, como conhecida nos dias de hoje, também vem desse período:

- **soprano**: heroína ou amada do herói
- **mezzosoprano**: vilã ou confidente da heroína (pode ser a protagonista ou um jovem)
- **contralto**: mãe ou bruxa; pode ser um jovem
- **tenor**: herói ou amado da heroína
- **barítono**: vilão, amigo do herói ou o pai (raramente é o protagonista)
- **baixo**: rei, pai ou sacerdote; às vezes, o vilão

Esses “tipos vocais” podem variar, mas no geral seguem os padrões acima descritos. Os *castrati*, que eram a sensação da ópera até o século XVIII e interpretavam tanto papéis masculinos quanto femininos, foram abolidos, fazendo com que os papéis masculinos mais jovens passassem a ser feitos por *mezzosoprani* ou contraltos ⁹⁴.

As vozes médias (*mezzosoprano* e barítono) passaram a ser classificadas oficialmente a partir do século XIX, e a ópera belcantista foi a responsável pela sedimentação do esquema que

⁹² Aqui, usado em relação ao “πάθος” grego – “paixão”, “sofrimento”.

⁹³ As subclassificações são inúmeras, e variam de acordo com a escola de canto – sendo as principais a italiana, a alemã e a francesa.

⁹⁴ Uma das pouquíssimas exceções em que acontece o contrário (ou seja, uma voz masculina cantando um papel feminino) é Mamm’Agata, da *Le Convenienze ed Inconvenienze Teatrali* (ou *Viva la Mamma!*, 1827/1831), de Donizetti e Domenico Gilardoni, cantada por um barítono – proporcionando um grande efeito cômico.

mencionamos há pouco, através da utilização freqüente de determinadas vozes em determinados papéis. E foi também, depois do *Ottocento*, que as escolas de canto passaram a criar subclassificações para cada tipo de voz, algumas baseadas inclusive em compositores (tenor rossiniano, *mezzosoprano* verdiano etc.).

O culto aos cantores, que começara no *Settecento*, tornou-se cada vez mais forte no Bel Canto. Alguns deles impunham não só as coloraturas e cadências, mas inclusive o texto que gostariam de cantar. Também não era raro sacrificarem o texto para se exibirem.

2.3 As palavras no Bel Canto

Dentre os vários artigos de *Dal libro al libretto*⁹⁵ encontra-se o de Luca Serianni sobre a recorrência de determinadas palavras e expressões em óperas verdianas⁹⁶. Seu emprego *ad nauseam* acontecia na ópera belcantista em geral, e era alvo de muitas críticas. Seria possível dizer que existia uma “língua operística”, cujo vocabulário era restrito a um número relativamente pequeno de palavras, usadas de forma semelhante em situações semelhantes. Como diz Serianni, “[...] a língua do melodrama poderia ser descrita como uma língua especial no interior de um código já altamente definido como aquele da poética tradicional”⁹⁷. O melodrama constitui-se principalmente por estereótipos lingüísticos recorrentes, sempre usados em situações recorrentes, formando um código próprio que se definiu desde o início desse tipo literário e foi se aprimorando com o uso. Esses estereótipos recobrem alguns temas comuns nos enredos melodramáticos.

Para transformar um romance ou uma peça o libretista tinha de ter em mente todo o esquema do Bel Canto, bem como essa língua própria. Muitas vezes a transformação era completa, fazendo com que a distância entre o original e o libretto originado fosse imensa. Mais importante que a fidelidade ao texto-base era fazer com que o enredo funcionasse operisticamente – e um dos principais termômetros para medir isso era a aprovação do público. A força do público era muito grande, e o sucesso de uma ópera nova dependia quase que exclusivamente

⁹⁵ Tatti, M. (org.) **Dal libro al libretto**. La letteratura per musica dal '700 al '900. Roma: Bulzoni Editore, 2005.

⁹⁶ Embora o artigo mencionado se refira a obras verdianas, muito do que Serianni diz pode ser perfeitamente aplicado a outros compositores belcantistas, como Donizetti e Mercadante – talvez os dois contemporâneos de Verdi que mais se aproximem dele.

⁹⁷ “[...] la lingua del melodramma potrebbe essere descritta come una lingua speciale all'interno di un codice già altamente definito come quello della lingua poetica tradizionale” (Serianni, 2005, p. 145).

dele. Os compositores e os libretistas sabiam os padrões que agradavam às platéias e tentavam não fugir muito deles, embora houvesse inovações aqui e ali. Como o gosto público muda com o passar do tempo, também as óperas foram mudando, adaptando-se a esse gosto – e, em contrapartida, moldando-o. Alguns desses padrões se mostravam na escolha de palavras e expressões utilizadas pelos libretistas em seus textos, bem como algumas situações típicas do melodrama.

Embora as convenções lingüísticas não fossem exclusividade do Bel Canto, é nesse período que se verifica até uma divisão entre gêneros: havia palavras e expressões atribuídas a personagens masculinas que se diferenciavam das femininas.

Na ópera, o amor é um sentimento vivido por ambos os sexos, embora cada um o verbalize de modos distintos. A fórmula “t’amo” (“v’amo”, para indicar certa distância, ou “l’amo”, para se referir a outrem) é obviamente usada por homens e mulheres. Tipicamente, porém, quem mais a usa são as mulheres em resposta a um pedido dos homens – estes cortejam e aquelas, com maior ou menor dificuldade, cedem. O “t’amo” feminino é, também, uma declaração que tem impacto no correr da trama⁹⁸. Do ponto de vista masculino, o “t’amo” tenoril é decisivo para a personagem que tenor interpreta. Na *Aida*, por exemplo, essa confirmação do sentimento de Radamès pela escrava faz com que ela o envolva em seu plano de fuga.

O amor move o melodrama e influencia nas caracterizações das personagens. A mulher amada é muitas vezes tida como uma figura angelical⁹⁹, imagem essa que demonstra sua pureza e aparece na fala dos heróis: “Pura siccome gli angeli / È vostra figlia, il giuro”¹⁰⁰ ou “Insano!... Ed io quest’angelo / Osava maledir”¹⁰¹. É raro em Verdi que a mulher se refira ao amado usando a idéia de “anjo”, mas acontece: “Sotto il paterno tetto / Un angiol m’apparia / Radiante nell’aspetto / D’amore e di beltà”¹⁰². Também é importante lembrar que, como a relação entre pais e filhos (sobretudo pai e filha) é muito forte, é comum que o pai se refira à filha

⁹⁸ Como na *La Traviata* (II 6), quando Violetta diz ao amado: “Amami, Alfredo, quant’io t’amo”.

⁹⁹ Vale lembrar que a ópera cômica usa esta imagem como ironia: lembremos, por exemplo, da ária “Bella siccome un angelo”, da *Don Pasquale* (1843), de Donizetti e Giovanni Ruffini, em que Malatesta descreve a Don Pasquale como é a sua pretendente, dando-lhe os mais altos atributos.

¹⁰⁰ É o que Alvaro diz ao Marquês de Calatrava para assegurar que Leonora é pura (*La Forza del Destino*, I 4).

¹⁰¹ Manrico se arrepende de momentos antes ter impredado contra Leonora (*Il Trovatore*, IV 4).

¹⁰² Leonora referindo-se a Riccardo, que a abandonara (*Oberto, Conte di San Bonifacio*, I 2).

como seu anjo: “Non è più mio quest’angiol santo / Me lo rapisce invido il ciel!...”¹⁰³ ou “Mina, pensai che un angelo / In te mi desse il cielo”¹⁰⁴.

As heroínas verdianas são geralmente cheias de vontade, capazes de antes influenciar o curso dos eventos que sucumbir a ele, às vezes cedendo à loucura – como acontecia em Bellini (Imogene, da *Il Pirata*, e Elvira, da *I Puritani*) e Donizetti (Lucia, na *Lucia di Lammermoor*, e Elisabetta, na *Roberto Devereux*). O amor que elas sentem é puro e desinteressado, levando até ao sacrifício próprio – sendo, inclusive, um contraste com o amante indigno: “Egli è infame, è traditore / Ed ancora io l’amerei”¹⁰⁵. Apesar da força imensa muitas vezes demonstrada em cena, a fraqueza é recorrente no melodrama, mas só é verbalizada pelas mulheres num momento de desespero (“Aita, o ciel”¹⁰⁶) – quando podem, também, sentir-se morrer (“morir mi sento!”¹⁰⁷). Os homens também pedem ajuda, mas esse pedido geralmente ocorre quando a personagem está ferida ou à beira da morte: “Aita!”¹⁰⁸. É nessas horas, inclusive, que motivos religiosos – “Ciel(o)!” , “Giusto ciel(o)!” , “Gran Dio!” – costumam aparecer, bem como aparecem em momentos de oração, exclamação de surpresa ou espanto. Todas as mulheres costumam ter sua *preghiera* (ou ao menos um momento de conversa com Deus ou com o Céu), mas no caso dos homens as *preghiere* estão tipicamente ligadas aos mais velhos.

O universo masculino tem uma gama mais ampla de valores e representações, e isso se reflete até na escolha das vozes: enquanto a maior parte dos papéis femininos importantes é cantada por sopranos, os papéis masculinos de importância se dividem quase que igualmente entre tenores, barítonos e baixos. Isso, porém, não quer dizer que as personagens masculinas sejam mais profundas que as femininas. Significa apenas que aquelas são representadas com mais variedade.

Nesse gênero formado principalmente pelas paixões humanas, a agressividade também está presente. Ela se mostra através da verbalização de ofensas e ameaças: “vendetta”, “maledetto(a)”, “uccidere” etc. A intenção se mostra ainda mais forte (sobretudo no caso de “uccidere”) quando pronunciada por um homem; quando ditas por uma mulher, referem a um

¹⁰³ Miller lamenta a filha, que está morrendo após ser envenenada (*Luisa Miller*, III 4).

¹⁰⁴ Nessa *scena*, Egberto, dados os fatos anteriores, pensa em suicídio. No *tempo di mezzo* fica sabendo de uma notícia que o faz, na *cabaletta*, rejubilar por uma vingança futura. (*Aroldo*, III 1). Na *Stiffelio* essa ária já aparecia, com o nome de “Lina, pensai che un angelo”.

¹⁰⁵ Outra referência de Leonora a Riccardo (*Oberto, Conte di San Bonifacio*, I 5).

¹⁰⁶ Alzira, quando Gusmano anuncia que Zamoro será condenado ao suplício (*Alzira*, I 7).

¹⁰⁷ Violetta, na *La Traviata* (II 12).

¹⁰⁸ Carlo, quando está ferido (*La Forza del Destino*, III 1).

sacrifício: “Mi svena!”¹⁰⁹. Ambos os sexos proferem “maledetto(a)”, sendo o mais agressivo deles o de Azucena¹¹⁰. E, ligada a essa agressividade está a vingança, um dos principais elementos melodramáticos: embora praticamente exclusiva do mundo masculino, algumas mulheres clamam por vingança quando traídas no amor¹¹¹.

É interessante notar como as expressões mencionadas influenciavam diretamente o imaginário e o cotidiano das mulheres no século XIX. Através do diário de Ernesta Bono Cavallini (1808-1867)¹¹² é possível perceber que a linguagem cotidiana – pelo menos a escrita – estava amplamente impregnada pela linguagem melodramática, mostrando a força que esse gênero tinha em seu apogeu.

Essa língua operística não só tinha situações recorrentes, mas as fórmulas eram também empregadas muitas vezes. Além das expressões já descritas, há palavras que aparecem repetidamente num mesmo libreto, e rimas simples como “cor(e)”, “dolor(e)” “amor(e)” eram mais que comuns. Tudo isso fazia, de certo modo, parte da previsibilidade tipicamente melodramática – e é do melodrama enquanto gênero e suas relações com a ópera belcantista que trataremos no próximo item.

2.4 Bel Canto e melodrama

A criação de um indivíduo absoluto, portador de todos os ideais liberais e honrados, era típica do melodrama, o gênero literário mais difundido (sobretudo na Europa) desde fins do século XVIII. O melodrama tem sua origem justamente na ópera – a palavra vem de “μέλος” (“melodia”) e “δράμα” (“ação cênica”). O termo foi utilizado primeiramente por libretistas, em especial por Metastasio, autor de vários *melodrammi*. Depois é que passou a designar também peças teatrais (mesmo que não tivessem partes musicadas), sobretudo as escritas por autores franceses – como Pixérécourt, considerado o criador do melodrama moderno. Essas peças passaram a ter uma vida própria, constituindo o gênero dramático mais popular da Europa durante quase todo o século XIX. E, num movimento oposto ao original, as características do melodrama teatral passaram a influenciar a ópera a ele contemporânea.

¹⁰⁹ Leonora pedindo ao Conte di Luna pela vida de Manrico (*Il Trovatore*, IV 2).

¹¹⁰ A cigana incita Manrico a, num próximo confronto, matar o Conte di Luna (*Il Trovatore*, II 1).

¹¹¹ Três óperas que discutem amplamente a *vendetta* são *I Lombardi alla Prima Crociata*, *Ernani* e *Rigoletto*.

¹¹² Pertencia a uma culta família de lombardos e seu diário, escrito entre 1859 e 1867, foi estudado por Chiara Righetti, aluna de Luca Serianni.

As óperas belcantistas costumavam ser classificadas como *melodramma*, *melodramma lirico*, *melodramma tragico*, entre outros. Apesar dos diversos “sub-gêneros”, eram antes denominações (feita pelos próprios libretistas) que divisões, pois não havia diferenças formais identificáveis que distinguissem um *melodramma lirico* de um *tragico*. Por outro lado, de forma geral, todos os tipos de *melodramma* compartilhavam algumas características principais, como aponta Accorsi (2001, p. 365-366):

- a intriga prevalece sobre a trama
- a trama prevalece sobre a personagem
- identificação entre caráter e funções das personagens
- personagens como sugestões cultas e literárias
- continuidade das personagens
- identificação com a protagonista feminina
- bipolarização da personagem feminina entre a culpa e a inocência
- a ação conta com poucas personagens
- relação consolatória com o passado, revivido esteticamente
- presença da natureza, também dupla: bucólica e terrível

Os enredos contados num libreto (e num melodrama) geralmente não diferem um do outro: a mesma história era contada de formas distintas, ainda que se mantivessem os tipos de personagens comuns ao gênero – a heroína, o herói, o vilão, os confidentes.

O que os espectadores esperavam ao assistirem a um melodrama (fosse ele teatral ou operístico) era ver como o autor desenvolveria a história e como resolveria toda a intriga por ele criada. Assim, cada cena se tornava importante, dotada de significado, além de funcionar como uma peça de quebra-cabeças que, unida às demais, formaria o significado maior da obra toda. Essa escolha por células menores de significado acabava facilitando a compreensão do público e, de alguma forma, mantendo sua atenção do começo ao fim. Certa tensão perpassava por todas elas, deixando ganchos para que as cenas seguintes a elas se ligassem.

A intriga muitas vezes era complicada e cheia de detalhes os mais diversos. Porém, as cenas aos poucos iam desatando os nós criados no meio do caminho – geralmente de uma forma que o público acabava percebendo como seria o desfecho. Ou não necessariamente: o sucesso de muitos melodramas era justamente a expectativa e a surpresa causadas por um final totalmente inesperado, diferente do que o desenvolvimento parecia estar conduzindo. Um melodrama de sucesso era também aquele que não só prendesse a atenção do público, mas que fizesse dele um “participante” de toda a história contada no palco. Os monólogos e os apartes não eram apenas a

expressão de uma personagem, mas uma forma de levar cada expectador para dentro da peça, tornando-o um cúmplice da ação.

As paixões dominam todo o transcorrer da ação melodramática. Com “paixões” não nos referimos apenas ao amor em si, mas também a outros fortes sentimentos presentes, como o ódio e a vingança. Elas são mais fortes que as personagens, e o fim destas geralmente é um resultado da desmesura.

Como já citado, os melodramas tinham como alguns personagens típicos – basicamente, a heroína, o herói e o vilão. Um triângulo amoroso acontece entre os três (ou entre o casal de heróis e uma vilã, situação menos comum) e leva ao desfecho, que normalmente não era o que se poderia chamar de “final feliz”: a morte de uma ou mais personagens.

O *melodramma* é o ápice da individualidade, a expressão máxima do eu. Talvez por isso, fazendo uma ligação com o que disse Mazzini (2001, p. 51) sobre o caráter individualista da música italiana, que o Bel Canto tenha escolhido firmar sua base na melodia: as óperas belcantistas são pura melodia, pura expressão lírica das personagens, com menor atenção para a harmonia – esta é, na maioria das vezes, um apoio aos cantores. Isso não significa que os compositores belcantistas não conhecessem harmonia ou não se importassem com ela, mas apenas que a deixavam em segundo plano.

Mas o melodrama é, também, a luta do indivíduo contra a sociedade. O herói geralmente é apresentado como um indivíduo marginal ao *mainstream*: é um bastardo, um estrangeiro, alguém com um passado supostamente questionável. Ele terá de enfrentar tudo e todos para levar adiante seus ideais e, ainda por cima, unir-se à sua amada.

Apesar dessas resoluções aparentemente trágicas, de certo modo o *lieto fine* continuava a existir, mas não no enredo (afinal, os protagonistas sofriam as piores penas), e sim do ponto de vista ético e moral: com a morte (a loucura ou o exílio – dois outros meios de anulação, como a morte) daquele personagem marginal à sociedade, ela se preserva e se fortalece. Embora esse aspecto da ópera (e do melodrama) seja bastante político, o centro do enredo melodramático é o amor – assunto que sempre foi tratado nas óperas, e do qual falaremos mais a seguir.

Não era raro que uma mesma personagem (histórica, principalmente) aparecesse em melodramas diferentes. Accorsi (2001, p. 366) lembra bem o caso da Rainha da Inglaterra, Elizabeth I, que aparece em algumas óperas, cada vez mostrada de um ponto de vista diverso.

Quatro exemplos da aparição da monarca são *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* (1815, de Rossini e Giovanni Schmidt), *Il Conte di Essex* (1833, de Mercadante e Romani) *Maria Stuarda e Roberto Devereux* (1837, de Donizetti e Cammarano).

Até hoje, não é à toa que as personagens mais lembradas pelo grande público sejam as femininas: a (suposta) fragilidade das mulheres era muito explorada pelos autores, que colocavam nas heroínas a maior parte das angústias e das dores. Não que o herói não sofra, mas cabe mais à sua amada a concentração do sofrimento. E tal sofrimento também se dá porque é a heroína que costuma se dividir entre a culpa e a inocência. Isso porque seu amor é impossível (por qualquer que seja o motivo) e a possibilidade de sua realização se apresenta ambivalente, tendo ela de combater o que se impõe a esse amor. Porém, como vimos, tal enfrentamento não será impune, e ela terá de pagar com a perda da razão, da pátria ou da própria vida.

Já dissemos que o melodrama trabalha com personagens típicas (basicamente herói, heroína, vilão/vilã e confidentes/empregados). Além de típicas, são geralmente poucas, de modo a concentrar a ação de forma mais intensa em cada uma delas. É certo que há coros, mas estes servem para fazer comentários e observações sobre a cena a que assistem. Em algumas óperas, quando representam o povo, têm maior força, mas mesmo assim seu papel não se sobrepõe ao dos protagonistas e comprimários.

Sendo o presente um tempo de felicidade e realização impossíveis, o herói e a heroína só têm duas alternativas temporais às quais se reportar: o futuro, geralmente atrelado à idéia de morte e ao Céu, ou o passado, quando as alegrias eram concretas e não havia incertezas. Assim, este é o espaço temporal mais escolhido. O passado não é meramente lembrado, mas decorado com os mais belos adornos, de forma a aparecer brilhante e irresistível. É um saudosismo que tem por objetivo encantar tanto os interlocutores como a própria platéia.

Essas evocações ao que já se passou muitas vezes têm ligação com lugares pitorescos e também típicos do imaginário romântico, como bosques sombrios, pântanos, montanhas. E essa Natureza, revisitada pelo Romantismo, não é apenas um espaço em que ações se desenrolam, mas muitas vezes sofre uma personificação: suas forças são muito grandes – vide as cenas de tempestades, ventos, dilúvios que acontecem em diversas óperas¹¹³. Tais conceitos se refletem na

¹¹³ Lembramo-nos agora da *Il Diluvio Universale* (1830, de Donizetti e Rossi), ópera que trata do episódio bíblico a respeito da Arca de Noé.

estrutura do libreto, cujos enredos, embora tenham aspectos diferentes, acabam se repetindo. Essa repetição serve, também, para fortalecer e consolidar o gênero.

As óperas do *Primo Ottocento*, embora pudessem ter desenvolvimentos diversos, giravam em torno de alguns temas principais. Em nossa pesquisa, elencamos os dois que mais aparecem: o amor e a política.

2.4.1 Amor

O amor sempre foi, desde os primórdios da Humanidade, um dos temas mais abordados pelas artes, sobretudo pela literatura. Essa utilização literária seria transferida para a ópera, que exploraria o amor da forma mais intensa possível durante todo o século XIX.

Na ópera belcantista, não só o amor é intenso, mas têm igual grandeza todos os sentimentos a ele relacionados e os desdobramentos por ele causados. São, em geral, amores impossíveis, que terão de enfrentar as maiores barreiras para se concretizarem. Os motivos dessa impossibilidade são diversos (políticos, religiosos, morais). Todo aquele que se envolve num amor assim está de alguma forma se opondo à sociedade, e esta se sobrepõe ao indivíduo: quem atenta contra a moral ou a ética deve ser punido – a maior punição é, sem dúvida, a perda da própria vida. A força moralista do melodrama, de formação burguesa, acaba levando os apaixonados a terem na morte a única solução para a resolução de seus conflitos, que terminarão no Céu. Como diz Edgardo ao final da *Lucia di Lammermoor*: “Se divisi fummo in terra / Ne congiunga il Nume in ciel”.

A morte era, no Romantismo em geral, uma das poucas soluções que esse indivíduo tinha para encontrar-se enfim em paz, fugindo da sociedade que o oprimia ou lhe era oposta. Dessa forma, pode-se dizer que a figura do vilão não mostrava apenas uma personagem de mau caráter, mas poderia se tratar de uma alegoria de uma instituição ou uma classe social. Outras alternativas eram o exílio e a loucura. Esta última foi bastante explorada no Bel Canto tardio, vivenciada sobretudo pelas heroínas depois de perderem seu amor – fosse essa perda para uma antagonista (rival ou não ¹¹⁴) ou para a morte. Em vários dos casos, a heroína também morre

¹¹⁴ Como é o caso da *I Puritani* (1835, de Bellini e Romani), em que Elvira crê ter perdido Arturo, mas tudo não passou de um mal-entendido. Nessa ópera, a protagonista fica louca mais de uma vez, mas recobra os sentidos no fim, quando seu amado volta para ela.

depois de cantar uma ornamentada *scena della pazzia*¹¹⁵. O exílio não era apenas a fuga geográfica, mas um exílio do convívio social. Muitos desfechos terminavam com a heroína, depois de ver sua felicidade impossibilitada pela morte do amado, decide entrar para o convento. Esta opção de fuga era também mais uma face da religiosidade da sociedade burguesa do começo do século XIX. No decorrer de vários libretos, as alusões a Deus e ao Céu são inúmeras. Mesmo quando as personagens não são cristãs, alude-se aos deuses de modo geral. Assim, pode-se perceber que a religião servia não só como uma fuga, mas era principalmente a certeza de uma salvação *post mortem*, a garantia de felicidade àqueles que infelizes foram durante suas vidas.

2.4.2 Política

A política estava muito presente em boa parte dos enredos operísticos. Essa era a época do *Risorgimento*, movimento político que tinha como objetivo principal a união dos Estados da península italiana em um único país: a Itália. O *Risorgimento* durou cerca de cinqüenta anos (entre 1820 e 1870) e influenciou todas as obras de arte de seu período – marcado por seu forte caráter nacionalista. Foi a partir daí que a participação do coro passou a ser muito mais ativa que no século anterior, podendo ele representar diversos grupos – populares, religiosos, soldados, seguidores de algum poderoso. A voz do coro, sobretudo nas óperas nacionalistas, era a voz do povo clamando por seus direitos – vide “Va, pensiero”, da *Nabucco* (1842), de Verdi e Temistocle Solera. O coro mostrava uma união forte e representativa que era essencial aos ideais políticos do momento.

Giuseppe Mazzini, o maior defensor da causa *risorgimentale*, publicou em 1836 a *Filosofia della musica*, na qual fala que a ópera seria o maior veículo para a divulgação dos ideais do *Risorgimento*, por ser amplamente difundida não só pela península italiana, mas por toda a Europa. Para ele (2001, p. 41), era necessária uma renovação nas criações artísticas, uma vez que os tempos também eram novos, com outros pensamentos e ideais. Os compositores de ópera a partir de Rossini teriam por tarefa, através de sua arte, transmitir a todos os novos conceitos trazidos pelo Romantismo.

A ópera, por gozar de imensa popularidade, seria o principal elemento de propagação de todos os ideais liberais propostos pelo *Risorgimento*. Assim, Mazzini vai, em todo o seu livro,

¹¹⁵ A mais famosa delas é, sem dúvida, a da *Lucia di Lammermoor*.

se reportar aos mais importantes operistas de seu tempo, elencando os progressos que cada um obteve na transformação da Arte.

O *Primo Ottocento* passou a registrar mais óperas políticas, que geralmente se remetiam a períodos históricos para descrever uma situação contemporânea – de certa forma, também com a intenção de burlar a censura vigente. Nesse tipo de ópera, sempre se passava uma imagem de libertação, principalmente dos tiranos que oprimiam o povo – uma analogia aos Estados italianos dominados por estrangeiros. A união da população em busca de um ideal era muito importante, sendo o herói encarregado de estar à frente nessa luta. Se não morria pelo amor à heroína, muitas vezes seu destino era morrer pela pátria – como Arrigo na *La Battaglia di Legnano*.

CAPÍTULO III – IL TROVATORE

Como dissemos no capítulo anterior, a ópera acabou assumindo, na Itália, a função “romantizadora” que a literatura teve em outros países europeus – principalmente na França, na Inglaterra e na Alemanha. O Bel Canto foi o elemento fundamental de difusão dos ideais liberais propagados pelo Romantismo, além de ter desenvolvido os elementos mais caros aos românticos, como a busca de expressão máxima do sujeito e do binômio amor/morte.

São várias as óperas que elevam à máxima potência as características românticas, mas provavelmente a que resume e expande todas elas é *Il Trovatore*, a décima sétima ópera de Verdi e o último libreto escrito por Cammarano, baseado no drama homônimo de Antonio García Gutiérrez.

Era tipicamente romântica a mitificação da figura do artista: através desse mito exaltavam sua humanidade e, ao mesmo tempo, davam-lhe certo caráter divino – a genialidade divinal – próprio dos grandes. Com García Gutiérrez não foi diferente.

Filho de um artesão com poucos recursos, o dramaturgo teve a sorte de contar com a boa-vontade do pai, que fez questão de transformar o filho num homem culto – numa época em que a esmagadora maioria da população espanhola era analfabeta. O jovem, então, seguiria a carreira médica. Continuou na Medicina até 1833, quando um decreto de Fernando VII fechou todas as universidades da Espanha. À época, García Gutiérrez já percebera que sua vocação era literária, e que seu lugar era a capital Madrid.

Aqui começa parte do mito, embora algumas fontes afirmem ser a mais absoluta verdade. O “jovem de pálido semblante, vestido de forma desalinhada, murmurando mentalmente um soneto em homenagem à nova rainha ¹¹⁶” (Antonio Ferrer del Río, apud Ruiz Silva, 1997, p. 12) andou a pé, em pleno verão, de sua cidade natal, Chiclana de la Frontera (Cádiz), até a capital do reino, pois sabia que somente lá conseguiria alcançar seus intentos. Após alguns anos trabalhando no mundo literário, trabalhando em jornais e revistas da época, chegou sua grande chance: em 1835 estreara *Don Álvaro, o La fuerza del sino*, do Duque de Rivas, que iniciara na Espanha um novo estilo dramatúrgico; era o teatro da paixão, do exagero, do sombrio – em outras palavras, era o Romantismo explodindo nos palcos espanhóis. No ano seguinte, *El trovador*, um *drama caballeresco* de um autor então desconhecido, estreava com triunfo em 1º de março.

¹¹⁶ Isabel II foi coroada em 1833, após a morte de Fernando VII.

Como dito anteriormente, os conceitos do teatro – e da literatura em geral – estavam mudando, havendo maior atração pela expressão subjetiva em detrimento da razão clássica. De certo modo, isso também ocorria como reflexo do êxito da revolução burguesa, que preferia o Romantismo florescente ao Classicismo, também por este movimento estar intrinsecamente associado à aristocracia. Foi esse um dos motivos do triunfo máximo de *El trovador*, que para sempre marcaria a obra de García Gutiérrez – ele escreveria uma paródia a seu *drama caballeresco* chamada *Los hijos del Tío Tronera* (1846) – e o período romântico em geral.

O leitor que teve acesso a *El trovador* (seja lendo a peça ou mesmo vendo a ópera de Verdi e Cammarano) ri ainda mais do ligeiro *sainete picaresco* em um ato, pela forma como o autor “enxuga” as cinco jornadas do *drama caballeresco* e se utiliza de partes quase idênticas do original – vide o momento em que Inesilla (Leonor) conta a Manuel (Manrique) como confundiu Bartolo (D. Nuño) pelo amado: “¿Qué quieres, Manué? La luna / Era poca, y me engañó.”, ou quando Manuel chega perto de Curra (Azucena) depois de ela cantar uma canção sobre seu passado ¹¹⁷: “¿Qué triste es esa canción!” ¹¹⁸. Curra também revela sem querer que Manuel não é seu filho, mas ele prefere fingir que não entendeu.

A continuação do enredo mostra ações iguais ou muito próximas às de *El trovador*, mas sempre com um comentário posterior ironizando ou satirizando os elementos tipicamente românticos. É o que acontece quando Inesilla chega ao lugar em que Manuel é mantido preso com a cigana e diz que ele pode ir; ela tomou veneno e este começa a fazer efeito. Sabendo do que sua amada fizera, ele apenas comenta: “Inés, ¡sin aulación! / Has jecho una tontería.”. O fim é muito interessante: a troca de identidades também é revelada, mas Curra não se importa muito com o ocorrido: já que Manuel morrera pela mão de Bartolo, que saiba a verdade, num tom exagerado – mas cômico – que se remete diretamente a *El trovador*:

CURRA
Pero ya que tu mano
Lo mató, sarga too juera.
Yo lo robé ar tío Tronera.

¹¹⁷ Na paródia, a mãe de Curra morreu num hospital, depois de ter adoecido gravemente enquanto trabalhava nas minas do rei.

¹¹⁸ Essa frase é exatamente a mesma que Manrique diz no começo da Segunda Jornada, logo após a canção de Azucena.

BARTOLO
¡Entonces, era mi hermano!
¡Mi hermano Curro!

CURRA
De fé.

BARTOLO
¡Y yo lo he matado! ¡Quita...!
Aparta, vieja mardita.
(*La arroja contra el banco.*)

CURRA
¡Ay, mare! Ya te vengué. (*Cae.*)

Nessa paródia, Gutiérrez “ri de si mesmo”, ironizando os exagerados elementos românticos em geral, utilizando-se de *El trovador* para tal intento – talvez pelo fato de o próprio autor considerar seu *drama caballeresco* como um dos principais exemplos dramaturgicos do Romantismo. A “piada” de Gutiérrez é manter uma ação muito próxima da original, embora “baixando o tom”: enquanto em *El trovador* as personagens são maiores e movidas pelas mais altas paixões, em *Los hijos del Tío Tronera* elas se tornam vulgares e muito mais simples que antes – isso se percebe desde o título, já que os filhos do velho Conde de Luna passam a ser de um “tío” (que pode ser traduzido, dentre outras formas, como “sujeito”).

Não se sabe ao certo como Giuseppe Verdi tomou conhecimento pela primeira vez de *El trovador*. Como não foram encontradas traduções desse drama para o italiano, Budden (1992, p. 59) acredita que tenha sido através de uma “tradução de serviço” feita pelo soprano Giuseppina Strepponi, amante do compositor.

Após o sucesso de sua *Rigoletto* (1851), Verdi percebeu que estava implantando uma verdadeira revolução na ópera italiana, e tinha o público a seu lado (Budden, id., ibid.). Viu, na peça espanhola, um dos epítomes do melodrama romântico, uma ótima oportunidade para continuar nessa revolução – essa seria a primeira ópera verdiana que não foi feita sob encomenda. E, para tal, escreveu a Alessandro Lanari, *impresario* de Bologna, pedindo Salvatore Cammarano para escrever o libreto – pela familiaridade com os temas medievais que seriam tratados na ópera. Mandou, então, uma carta ao libretista propondo-lhe uma nova ópera:

O argumento que eu desejaria e que vos proponho é *El trovador*, drama espanhol de Gutierrez.

A mim parece bellissimo, com muita imaginação e situações poderosas.¹¹⁹

Cammarano não era desconhecido de Verdi. Além de ser aclamado como um dos melhores libretistas de sua época, ele e o compositor haviam trabalhado juntos em outras três óperas: *Alzira* (1845), *La Battaglia di Legnano* (1848) e *Luisa Miller* (1849). Embora a primeira delas seja considerada por alguns a pior ópera de Verdi – ele próprio a achava “feia”¹²⁰ –, tem diversos momentos interessantes, tanto do ponto de vista dramático quanto musical. Há um *crescendo* qualitativo na parceria (Mossa, 2001, p. XX), e *Luisa Miller* – baseada na peça *Kabale und Liebe*, de Schiller – já aponta para essa revolução a que o compositor se dedicaria.

Segundo Tatti (2005, p. 117-118), Cammarano tinha uma formação literária muito sólida e uma grande biblioteca sobre teatro – que começou a formar na juventude, quando, com suas economias, comprou livros de Dante e Tasso. Sabia muito bem o francês e tinha, através dessa língua, acesso a obras inglesas e alemãs que chegavam traduzidas a Nápoles. Lamentava não ter conhecido bem o latim e o grego, embora lesse as obras clássicas também através de traduções. Todo esse conhecimento influenciaria tanto a escolha dos temas para seus libretos como a relação que Cammarano mantinha com os diversos gêneros, sendo capaz de adaptar peças e romances para a forma-libreto. Além disso, era alguém que estava totalmente inteirado do ambiente operístico de sua época. Uma prova disso são as listas que Cammarano mantinha (Black, 1984, p. 218), nas quais estavam elencados temas e peças propícios a serem transformados em ópera. E essa atenção não era exclusiva ao ambiente artístico, mas também ao político. O ensaio de Tatti nos mostra que o libretista não só era capaz de absorver os ideais do *Risorgimento* (sobretudo aqueles propostos e difundidos por Mazzini) como os colocava em seus libretos, principalmente os chamados “patrióticos” – como o da ópera *La Battaglia di Legnano*. Era patriota e *risorgimentale*, e capaz de lidar com o poder institucional e a censura – neste caso, assumindo sua responsabilidade ideológica. Cammarano, rodeado pelo ambiente do *Risorgimento*, sabia do potencial cívico e político do espetáculo operístico.

¹¹⁹ “L’argomento che deside[re]rei e che vi propongo si è *El Trovador* dramma spagnuolo di Gutierrez. A me sembra bellissimo; immaginoso e con situazioni potenti” (carta de 2 de janeiro de 1851 in Mossa, 2001, p. 180).

¹²⁰ “Quella è proprio brutta”, teria dito ele.

Apesar dos ideais *risorgimentali*, a escolha dos temas para novas óperas acabava tendo motivos fora do alcance do libretista, como os recursos humanos e financeiros de que os Teatros Reais dispunham. Em outras palavras: de acordo com a companhia que se apresentaria, e com as vozes que dela participavam, era necessário escrever óperas que preenchessem esses requisitos. Porém, o caso da *Il Trovatore* é uma exceção: Verdi e Cammarano começaram a produzi-la antes mesmo de um contrato com algum teatro ser firmado – tanto é que o compositor negociou com vários *impresari* antes de acertar a *première* no Teatro Apollo, em Roma.

Assim como outros libretistas, Cammarano jamais escreveu um libreto “original”, ou seja, todos os seus são frutos de adaptações de obras já escritas, fossem de peças, romances, *ballets* e até mesmo de libretos anteriores – como é o caso de sua *Medea in Corinto*, musicada por Pacini. Uma de suas maiores qualidades era conhecer o gosto e os desejos do povo napolitano de seu tempo, colocando ambos os elementos em seus escritos.

Como já sabemos, Cammarano mantinha uma lista de temas e títulos que poderiam vir a ser transformados em óperas. Essa lista trazia não apenas itens, mas alguns apontamentos do libretista indicando como poderiam ser feitas as transformações. Esses temas, em geral, têm inspiração em algum elemento histórico – real ou fictício –, uma vez que as óperas históricas faziam sucesso no *Primo Ottocento* e despertavam o interesse do grande público. É certo que, na transformação para ópera, passariam pelos filtros do gênero melodramático, recebendo toques de intensidade, exagero e drama, mas continuariam sempre tendo um fundo histórico.

Uma vez que o tema fosse escolhido, Cammarano partia para uma sinopse do enredo. Na verdade, eram duas sinopses: uma bem resumida, com os pontos principais que seriam desenvolvidos, e uma bastante detalhada – chegando a ter cinco ou seis páginas – com toda a estrutura já delineada, inclusive com os diálogos e o desenvolvimento das cenas, já divididas em *numeri chiusi* (Black, 1984, p. 219-221). Este é, aliás, outro ponto que nos chama a atenção: a organização textual de Cammarano. Aliado a seu conhecimento literário e teatral, parece-nos que todo o preparo descrito no parágrafo anterior era essencial para que o libretista pudesse criar uma obra que fosse satisfatória tanto a ele quanto ao compositor.

Uma primeira sinopse também era necessária para ser mandada para a censura, a fim de ser aprovada. Para Black (*ibid.*, p. 233), o mais provável é que Cammarano simultaneamente enviasse uma cópia da sinopse para o compositor, já que algumas dos arquivos de Donizetti e Verdi, por exemplo, não tinham nada que indicasse uma aprovação da censura. Em outros casos,

é possível que ele aguardasse a aprovação antes de entrar em contato com o compositor. Finda (e aprovada) a sinopse elaborada, Cammarano partia para o desenvolvimento do texto corrido em poesia, levando em consideração o sistema belcantista de *numeri chiusi*. Ele mandava os trechos para os compositores aos poucos, para que houvesse discussão sobre cada um deles e, se fosse o caso, eventuais alterações.

Ainda que toda essa preparação demonstre muita organização e um grande senso de dramaticidade e conhecimento acerca do gênero, Black afirma (ibid., p. 246) que a reputação de Cammarano estava sobretudo na qualidade de seus versos, que propiciavam aos compositores uma “musicalidade textual” que iria se refletir na música em si: “Diferente de muitas das linhas de seus contemporâneos, seus versos realmente *soam* bem, e isso já é meio caminho para a expressão musical”¹²¹. Esses versos fazem parte da língua própria do libreto, a qual comentamos no Capítulo II, que se distancia daquela utilizada no cotidiano, e cria o que poderíamos chamar de “poética libretística”. Porém, muitos libretos do *Primo Ottocento* podiam ser confusos e estranhos (histórias sem nexos, enredos mal tramados etc.), enquanto que Cammarano conseguia manter seus textos inteligíveis, com versos sem *enjambements* e uma escrita que propiciava o entendimento e a musicalidade.

Logo após *Rigoletto*, Verdi e Cammarano chegaram a esboçar uma *Re Lear*, baseada na peça homônima de Shakespeare. Por motivos vários, não foi possível levar o projeto adiante, e a ópera acabou sendo abandonada – restou um detalhado esquema que o compositor mandara ao libretista, mostrando como queria a distribuição das cenas, bem como um conjunto de cartas a propósito do projeto. Ambos partiram, então, para *Il Trovatore*. Essa última parceria, porém, não foi tranqüila, sobretudo no início. Cammarano tinha um ritmo próprio de escrita, levando em consideração antes seus princípios que o mercado operístico da época, e Verdi, embora jamais tenha duvidado das qualidades do libretista e também tivesse seus princípios artísticos, pedia maior agilidade na criação da obra, que haveria de ser apresentada ainda em 1852. Através da correspondência entre compositor e libretista, é possível perceber como se deu a relação de ambos no decorrer da produção da *Il Trovatore*.

Nessa correspondência, uma das cartas que primeiramente nos chama a atenção é a escrita ao libretista, na qual o compositor demonstra concepções dramáticas que se alinham ao

¹²¹ “Unlike many of his contemporaries’ lines, they [os versos] actually *sound* well, and to this extent are already half-way to musical expression”.

pensamento wagneriano, ou seja, uma linearidade maior, sem as quebras típicas encontradas no sistema belcantista:

Se nas óperas não houvesse nem cavatinas, nem duetos, nem tercetos, nem coros, nem *finali* etc. etc., e que a ópera inteira fosse (digamos) uma só peça, eu acharia mais conveniente e justo. Por isso vos direi que se se pudesse evitar no princípio desta ópera o coro (todas as óperas começam com um coro) e a cavatina [de] Leonora, e se começasse diretamente com o canto do Trovador, além de fazer um só ato com os dois primeiros, seria bom, porque essas peças assim isoladas, com mudança de cena em cada parte, me dão a impressão mais de peças de concerto que de ópera. Se *pudéreis*, fazei-o.¹²²

Pelo que percebemos, Cammarano não pôde fazer isso. Não por incompetência, é certo, mas por essa proposta de Verdi ser mais avançada que o esquema belcantista em *numeri chiusi* a que o libretista estava acostumado. Apesar de não haver um coro típico inicial, a ópera está quase toda dividida em *scene*, o que de certa forma levou o compositor a atrasar seu intento – que seria satisfeito principalmente nas óperas do fim da carreira.

A demora de Cammarano em responder a Verdi pareceu ao compositor que o argumento não agradara ao libretista, talvez pelo caráter “bizarro” que continha. Mas, segundo o próprio Cammarano, isso não procedia, e era uma suspeita “infundada e até injusta” (Mossa, 2001, p. 195). Esse atraso provavelmente tenha se dado pelo trabalho que foi gasto em transformar o drama em programa (comenta-se isso numa das cartas), mas parece ter sido algo que agradou ao libretista, apesar de Verdi apressá-lo em muitas das missivas.

Ao colocarmos lado a lado peça e libreto, a primeira diferença que nos chama a atenção é redução do número de personagens. Isso acontecia não só pelo fato de o foco da ação incidir sobre poucas personagens, mas principalmente porque não era possível contar com muitos solistas em cada récita – também por questões financeiras. As óperas eram escritas já com o elenco em mente, e as alterações levavam isso em conta. Embora *Il Trovatore* tenha sido a

¹²² “Se nelle opere non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc., e che l’opera intera non fosse (sarei per dire) [che] un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto. Per questo vi dirò che se si potesse evitare nel principio di quest’opera il Coro (tutte le opere cominciano con un Coro) e la Cavatina Leonora, e cominciare addirittura col canto del Trovatore e fare un sol atto dei due primi, sarebbe bene, perché questi pezzi così isolati con cambiamento di scena a ciascunpezzo m’hanno piuttosto l’aria di pezzi da concerto che d’opera. Se lo potete, fatelo” (carta de 4 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 188, e Porzio, 2000, p. 222).

primeira obra de Verdi escrita antes de todos os detalhes anteriores (teatro, cantores, orquestra) terem sido acertados, a experiência de Cammarano levou-o a fazer a redução de praxe:

El trovador

D. Nuño de Artal, Conde de Luna
D. Manrique
D. Guillén de Sesé
D. Lope de Urrea
D. Leonor de Sesé
D. Jimena
Azucena
Guzmán (criado do Conde)
Jimeno (criado do Conde)
Ferrando (criado do Conde)
Ruiz (criado de D. Manrique)
Um soldado

Il Trovatore

Conte di Luna¹²³
Manrico¹²⁴
[suprimido]
[suprimido]
Leonora
Ines
Azucena
[suprimido]
[suprimido]
Ferrando
Ruiz
[suprimido]
Um velho cigano
Um mensageiro

Duas personagens (um velho cigano e um mensageiro) foram criadas, cada um deles tem apenas um ou dois versos, não sendo papéis importantes. (É comum, nas apresentações, que o mensageiro seja cantado pelo mesmo tenor que interpreta Ruiz, já que não aparecem ao mesmo tempo.)

A primeira personagem suprimida é D. Guillén, irmão de Leonor. Na peça, ele se comporta de forma muito semelhante a Enrico, irmão de Lucia, na *Lucia di Lammermoor*: possessivo e zeloso pelo nome de sua nobre família, cujo brasão não admitiria mancha alguma. As outras personagens, no decorrer da obra, referem-se a ele como “orgulhoso” e “convencido”. D. Lope é um seguidor do Conde, e não tem muita importância na trama. Participa de alguns diálogos de forma secundária, e sua supressão não traz nenhum dano ao enredo da ópera. Ferrando, por sua vez, é a fusão do Ferrando original com Guzmán e Jimeno.

Ainda que Verdi tenha sugerido o início logo com Manrico e Leonora¹²⁵, Cammarano achou melhor seguir a peça mais de perto, narrando os fatos que aconteceram anos

¹²³ Muitas vezes na ópera e na correspondência é grafado como em espanhol, “de Luna”.

¹²⁴ Até o fim, Cammarano grafou “Manrique”, como no original. Apenas quando a ópera estreou é que o nome foi italianizado.

¹²⁵ Conforme a mencionada carta de 4 de abril de 1851: “se pudesse evitar no princípio desta ópera o coro (todas as óperas começam com um coro) e a cavatina [de] Leonora, e se começasse diretamente com o canto do Trovador, além de fazer o primeiro ato só com os dois primeiros, seria bom.” (In Mossa, 2001, p. 188, e Porzio, 2000, p. 222).

antes e que seriam determinantes para os eventos mostrados no decorrer da ação ¹²⁶. No *Carteggio* não aparece uma discussão a propósito desta mudança, mas Verdi acabou aceitando a proposta de Cammarano para manter o início como no original. O compositor, com a mudança proposta, certamente acreditava ser mais efetivo um começo *in medias res*, sem necessidade de explicar o que acontecera – pois tudo se explicaria no desenrolar da trama.

A história se passa no século XV, em plena transição entre a Idade Média e a Moderna. Ainda que haja certo anacronismo em relação ao tema, já que os trovadores predominaram duzentos ou trezentos anos antes, García Gutiérrez teria escolhido esse momento por ter sido a época das guerras civis ocorridas em Aragão pela sucessão ao trono, inclusive com claras referências a personagens históricas, como o Conde de Urgell ¹²⁷ – confrontos que também aconteceram no século XIX. Embora não se possa dizer que é uma obra com matiz político, o fundo histórico-político acaba desempenhando um papel de cenário e justificativa para algumas atitudes das personagens e situações que lhes acontecem. Cammarano manteve o período como está no original, também se aproveitando desse ambiente histórico – mesmo que não o explorando como o fez na *La Battaglia di Legnano*.

El trovador está dividida em cinco jornadas (atos). Cada uma se divide em quadros, totalizando doze deles, nos quais há mudanças de cenário. Cammarano reduziu o número de atos (a segunda e a terceira jornadas se fundem num só ato), aos quais chamou de “partes”, e de quadros (de doze para oito). O libretista construiu uma interessante simetria: a primeira e a terceira partes são mais breves, enquanto que a segunda e a quarta são mais longas. Na peça de García Gutiérrez, como era costume nas obras românticas, cada uma das jornadas recebeu um título, que resumia sua ação. Eram, respectivamente: “El duelo”, “El convento”, “La gitana”, “La revelación” e “El suplicio”. Seguindo o exemplo do original, cada parte da ópera também tem um título: “Il duello”, “La gitana”, “Il figlio della zingara” e “Il supplizio” ¹²⁸.

O primeiro programa de Cammarano, que consta numa carta de 1º. de abril de 1851, faz um grande resumo da peça, já propondo basicamente a divisão dos números e um esboço dos versos. É interessante observar como o libretista compõe esse programa, um misto de narração

¹²⁶ Essa apresentação certamente não é “ingênua”, como Budden (1992, p. 72) qualifica a cena, mas uma forma de apresentar o que já ocorrera sem precisar de um *argomento*, então em desuso.

¹²⁷ D. Jaime II, o Desafortunado (1380-1433), o último Conde de Urgell. Em 1413, foi condenado à prisão perpétua e teve seus bens tomados. A partir desse ano, o condado catalão foi anexado à Corte de Aragão.

¹²⁸ Cammarano não fez isso apenas para seguir o original, mas porque ele próprio tinha o costume de dar um título cada ato ou parte de seus libretos.

onisciente, falas das personagens e pré-versos da ópera. E, como Verdi instruíra – ou “desejara”, talvez seria melhor dizer –, Cammarano cortou o coro inicial, e começou com um *racconto*: Ferrando conta a um grupo de soldados do Conde sobre os acontecimentos que se passaram vinte anos antes. Na peça, essa cena é um diálogo (em prosa) entre os três criados, transformando-se no mencionado *racconto*. (Musicalmente, Verdi já apresenta o tema de Azucena, que será retomado quando ela aparecer no palco.)

Aqui nos parece muito interessante um trecho do programa original de Cammarano, que mostra como em ópera muitas vezes um momento de ociosidade é propício a alguém começar a contar sobre algo – que se desenvolverá numa bela ária. Como diz o libretista: “Pois bem, aproxima-se um terceiro [soldado]: ‘já que temos de estar aqui, sem fazer nada, conta a história [que envolve a família do Conde]’”¹²⁹. Em outras palavras: um momento absolutamente prosaico propicia uma pausa dramática – lembremos que na ária o tempo se suspende – para inteirar as demais personagens do que acontece. E não só as personagens: a primeira frase de Ferrando, “All’erta!” também acaba servindo para chamar a atenção da platéia, pois aquele momento será importante para a compreensão do que se segue.

Depois de chamar os soldados, Ferrando conta-lhes uma história tétrica envolvendo a família do Conde: uma cigana fora vista ao lado do berço do filho mais novo, e este se adoentara, vítima do que acreditavam ser mau-olhado. A cigana, acusada de bruxaria, foi condenada à fogueira. Passado pouco tempo, sua filha apareceu e raptou a criança, cujo esqueleto queimado fora encontrado dias depois. O velho conde morreu logo após isso, ainda acreditando que seu filho pudesse estar vivo, apesar de todas as evidências contrárias. A passagem é rápida, mas essa esperança do pai em acreditar que o filho estava vivo já dá uma brecha para o desenlace: os dois rivais – no amor por Leonora e na política – são irmãos, e o Conde de Luna, único sobrevivente, terá de conviver com o tormento de ter mandado executar o Trovador:

¹²⁹ “Ebbene, soggiunge un terzo, poiché dobbiamo star qui oziosi, racconta la storia” (carta de 1º de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 183).

ALCUNI
E il padre?

FERRANDO
Brevi e tristi giorni visse:
Pure ignoto del cor presentimento
Gli diceva, che spento
Non era il figlio; ed, a morir vicino,
Bramò che il signor nostro a lui giurasse
Di non cessar le indagini... ah!... fôr vane!...
(*Il Trovatore*, I 1)

Uma alteração foi feita aqui, por motivos meramente vocais: na peça, Juan (Manrique) é o primogênito, enquanto Nuño é o mais novo; na ópera, como ao tenor sempre cabia o papel de herói, a primogenitura foi trocada, e o Conde de Luna passa a ser o mais velho, interpretado por um barítono – voz que, sobretudo a partir do século XIX, passou a caracterizar personagens com um pouco mais de idade. Do ponto de vista dramático, porém, isso não acarreta mudanças significativas.

Como não poderia deixar de ser, o texto de Cammarano se mostra, em toda a descrição, bastante sombrio e tétrico. O que mais se sobressai talvez seja a palavra “ossame” (“ossada”, “esqueleto”), escolhida para rimar com “infame”, que dá um tom ainda mais sinistro à narrativa (Rescigno in Cammarano, 2001, p. 35):

FERRANDO
[...]
E d'un bambino... ohimè!... l'ossame
Bruciato a mezzo, fumante ancor!

CORO
Oh scellerata!... oh donna infame!...
Del par m'investe ira ed orror!
(*Il Trovatore*, I 1)

Para terminar a primeira cena, a *stretta* “Sull’orlo dei tetti” é cantada por Ferrando e os demais. O *pizzicato* do acompanhamento e o andamento rápido dão um movimento crescente até o clímax orquestral do fim, que coincide com o clímax do texto: todos cantam “Ah! Sia maledetta la strega infernal!”, amaldiçoando a filha da cigana – de certo modo também anunciando o fim da ópera.

A cena seguinte começa nos jardins do palácio. É a primeira *scena* de Leonora ¹³⁰, que fala de seu amor pelo Trovador, e culminará no duelo entre seu amado e o Conde de Luna. Como essa cena não está exatamente assim em García Gutiérrez, Budden afirma (1992, p. 75) que Cammarano, sendo “pobre enquanto inventor”, teria se baseado na *Ernani* ¹³¹ para criar essa situação. Leonora então aparece, ao lado de sua aia Ines, que percebe que sua patroa está ansiosa, aparentemente sem motivo. Ela, então, conta a sua confidente sobre um cavaleiro negro, de escudo sem identificação, que lutou bravamente nos torneios, e por quem se apaixonara – era o Trovador. Totalmente inebriada pelo sentimento que nutre pelo corajoso jovem, Leonora entoou um tipo de *racconto*, no qual conta a Ines como aconteceu seu encontro com Manrico.

A cavatina de Leonora é um dos momentos de maior expressão lírica (textual e musical) não só da ópera como de toda a obra de Verdi. Enquanto o texto fala de um amor que faz a terra parecer o Céu, a música sempre ascendente dá justamente essa sensação, carregando consigo os versos. Era um dos pontos de divergência entre Verdi e Cammarano, como nos mostram suas cartas:

Jardins do palácio; à direita uma escadaria de mármore que leva ao balcão de D. Leonora: é noite avançada, densas nuvens cobrem a Lua. – *Leonora esperou longamente o Trovador; Ines a aconselha a retirar-se: ela está dolente por não poder ter visto seu amado, ao qual queria aconselhar a não correr tantos riscos por ela, entrando furtivamente no palácio, sendo ele proscrito e seguidor de Urgel, que aspira ao trono de Aragão. Ines lembra seus deveres como dama de companhia da Princesa Real, e a leva consigo pela escada de mármore.* ¹³²

Em resposta à sugestão, que consta do projeto original, Verdi tornou a pedir que a cavatina fosse suprimida, ainda que o *racconto* e todo o começo pudesse ser mantido – “Tirai a cavatina [de] Leonora” ¹³³. Essa insistência em retirar a cavatina talvez fosse porque, para o

¹³⁰ Essa *scena* é praticamente igual à da cavatina de Lucia, na *Lucia di Lammermoor*: Lucia entra, fala de seu amor e é aconselhada por sua aia, Alisa, a esquecê-lo.

¹³¹ Ópera (1844) em quatro atos com música de Verdi e libreto de Piave baseada no drama *Hernani* (1830), de Victor Hugo.

¹³² “Giardini del palazzo: sulla destra scalinata marmorea conducente ai veroni di D. Leonora: la notte è inoltrata, dense nubi coprono la luna. – *Leonora ha lungamente atteso il Trovatore; Ines la consiglia di ritirarsi: ela è dolente di non aver potuto vedere il suo amante, al quale volea consigliare di non esporsi più per lei, entrando furtivo nel palazzo, egli proscritto, e seguace di Urgel, che aspira al soglio di Aragona. Ines le rammenta i suoi doveri come Damigella della Principessa reale, e seco conduce per la scala di marmo*” (carta de 1º de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 184).

¹³³ “Sopprimete la cavatina Leonora” (carta de 9 de abril de 1851, in Mossa, id., p. 190, e Porzio, 2000, p. 224).

compositor, Leonora era primeiramente uma comprimária, como comentara na carta de 2 de janeiro de 1851 – “Eu queria duas mulheres: a principal é a *Gitana*, de caráter singular, e da qual tirarei o título da ópera; da outra farei uma comprimária.”¹³⁴ –, sendo duas árias (há uma também na Parte IV) demais para ela. Por outro lado, Cammarano também insistiu em manter a cavatina, mandando toda a *scena* de Leonora (com *recitativo* e *cabaletta*, inclusive) já em versos – “Escrevo esta cavatina esperando que vós a encontreis no Programa.”¹³⁵; numa carta posterior, acreditando ainda na importância dessa parte, mencionou-a novamente: “Demos uma olhada no que me pedis. Deixar de lado a cavatina de Leonora: ainda que nela eu explicava parte do que ocorrera antes, não será impossível colocar isso [os fatos anteriores] no *terzetto*. [...] Quereis a ária de Leonora? Também na minha primeira indicação de Programa ela estava; e retorna”¹³⁶. O compositor acabou cedendo e aceitou enfim a *scena* – somos muito gratos por Verdi tê-la aceitado, concordando com Mossa (2001, p. XXI).

“Tacea la notte placida” é uma cavatina em duas estrofes iguais (cada uma com dez versos), escritas em *settenari*. Tudo remete à celestial elevação trazida pelo amor, que embriaga a jovem. Aqui, como em toda a ópera, a noite aparece novamente, mas desta vez mostrando a outra face de sua dupla natureza: se ela ao mesmo tempo pode ser sombria e terrível, proporcionando a aparição e a manifestação das piores criaturas, também se mostra propícia para os encontros amorosos, para as serenatas apaixonadas. A elevação é expandida pela presença constante da Lua cheia, calada e plácida, a contemplar – e iluminar – toda a cena:

LEONORA
Tacea la notte placida
E bella in ciel sereno,
La luna il viso argenteo
Mostrava lieto e pieno...
(*Il Trovatore*, I 2)

O clima quase bucólico é quebrado pelos acordes do Trovador, que inundam o ambiente e chegam diretamente à jovem, junto com os versos por ele cantados. Antes de serem

¹³⁴ “Io vorrei due donne: la principale la *Gitana* carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell’opera: l’atra ne farei una comprimaria” (carta de 2 de janeiro de 1851, in Mossa, 2001, p. 180).

¹³⁵ “Ho scritto questa cavatina, aspettando il vostro riscontro sul Programma” (carta de 12 de abril de 1851, in Mossa, id., p. 194).

¹³⁶ “Diamo un’occhiata a ciò che domandate voi. Lasciar via la Cavatina di Leonora: quantunque in quella io spiegava parte dell’antefatto, pure non sarà impossibile supplirvi nel Terzetto. [...] Volete l’aria di Leonora? Anche nel mio primo cenno di Programma vi era: vi torni” (carta de 26 de abril de 1851, in Mossa, id., p. 196).

uma serenata, são “versos de prece” como de quem reza a Deus, mas neles se repete um só nome: Leonora. Este trecho mostra o auge da idealização amorosa pregada pelo Romantismo, no qual a mulher amada é colocada no altar-mor do coração do amante, transformando-se num objeto de amor e de culto quase religioso.

Os versos de Cammarano têm ecos do original. Como aponta Rescigno (In Cammarano, 2001, p. 39), Leonor fala que o canto do Trovador, “pleno de terna inquietude”, a seduz. Alguns versos à frente, a sensação de situação celeste aparece novamente:

LEONORA
Era tu voz, tu laúd,
Era el canto seductor
De un amante trovador
Lleno de tierna inquietud.
Turbada perdí mi calma,
Se estremeció el corazón,
Y una celeste ilusión
Me abrasó de amor el alma.
(*El trovador*, I 4)

Do ponto de vista musical, é interessante notar que parte da cavatina de Leonora não é original, pois Verdi já a utilizara numa canção de 1838, “In solitaria stanza”¹³⁷. O trecho que o compositor reutiliza é justamente o *crescendo* ascendente em direção ao clímax. A distribuição das sílabas na melodia é outra, por terem sido utilizadas diferentes formas de compasso (a canção é em 4/4 e a ária, em 6/8), mas a ascendente cromática e a descendente posterior são exatamente iguais, bem como o tom (Lá bemol) e as indicações de intensidade:

¹³⁷ Os versos são de Jacopo Vittorelli (1749-1835). O título carrega em si uma ambigüidade, provavelmente proposital: “stanza” pode significar tanto “quarto”, “cômodo” quanto “estrofe”.

“In solitaria stanza”

le ste; Voi for - se non sa - pre - ste U -

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in Italian. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo is marked 'incalz.' (accelerando).

“Tacea la notte placida”, *Il Trovatore*

li gli ac - cor - di d'un li - u - - to, e

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano or alto register, with lyrics in Italian. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The tempo is marked 'incalz.' (accelerando).

O momento lírico termina numa habitual cadência, usando o último verso (“La terra un ciel sembrò”). Depois disso, o *tempo di mezzo* entra novamente e através dele Ines (que encarna a típica “comprimária palpiteira”) diz à patroa que o Trovador, “quest’uomo arcano”, assusta-a, e a aconselha a esquecer esse amor – “Cedi al consiglio dell’amistà!”, num momento semelhante ao do *tempo di mezzo* da cavatina de Lucia, na *Lucia di Lammermoor*. Como em momentos anteriores, existem indícios do desfecho trágico, indícios esses que reaparecem nas falas das personagens as mais diversas durante toda a trama. Leonora não ouve sua aia e, tranqüila, regozija por esse amor, pelo qual viveria ou morreria. Começa então uma saltitante *cabaletta*, num amplo contraste ao lirismo etéreo da cavatina. Embora criticada por alguns ¹³⁸, é um trecho muito bem construído musicalmente; do ponto de vista textual, Cammarano, ainda no *tempo di mezzo*, usa como gancho o conselho de Ines e Leonora diz que esquecer aquele amor é algo impensável ao coração. Entra, então, na *cabaletta* propriamente dita, também escrita em *settenari*, na qual Ines dá mais um palpite:

¹³⁸ Francis Toye (apud Osborne, 1985, p. 256) afirmou sobre ela que é uma mera desculpa para exibir virtuosidade vocal.

LEONORA

Di tale amor che dirsi
Mal può dalla parola,
D'amor, che intendo io sola,
Il cor s'inebriò.
Il mio destin compiersi
Non può che a lui d'appresso...
S'io non vivrò per esso,
Per esso io morirò!

INES (*da sé*)

Non debba mai pentirsi
Chi tanto un giorno amò. ¹³⁹

\
|
| insieme
|
|
/

As duas saem (de certa forma apontando para a antiga tradição da *aria di sortita*) e entra o Conde. Ele continua no mesmo “tom” do texto da cena anterior: “Tace la notte”, mostrando que a noite ainda é testemunha calada de tudo o que ali se passa. O Conde se mostra cego de amor por Leonora, totalmente imerso no amor idealizado descrito na cavatina anterior (“Ah, l’amorosa fiamma ¹⁴⁰ / M’arde ogni fibra!...” e, quando está para subir para os aposentos da donzela, ouve os acordes e uma harpa: é o Trovador, a quem o nobre teme – “Il Trovator! Io fremo”.

Como comenta Budden (1992, p. 78), a figura do trovador era muito bem quista pelos românticos, por ser um sujeito solitário, absolutamente livre de qualquer amarra, à margem da sociedade, por ele criticada através de seus melodiosos cantos. Esse comentário acaba explicando esse “medo” que o Conde sente: não é apenas pelo fato de o Trovador lhe ser rival no amor, mas também é o “medo” de todo um grupo social diante de um indivíduo que não se lhe subjugava.

A canção de Manrico é regular e simples, refletindo um caráter estereotípico de uma canção de menestréis. Acompanhado por uma harpa, o Trovador canta sobre o amor e o coração:

¹³⁹ Os versos de lamento pelo destino da patroa se assemelham aos de Alisa na *scena* de Lucia (cf. nota 125): “Giorni d’amaro pianto / S’appressano per te!”.

¹⁴⁰ A última palavra era originalmente “vampa”, para rimar com o verso anterior (“Della notturna lampa”), mas Verdi depois acabou trocando por “fiamma”, mesmo comprometendo a rima.

MANRICO
Deserto sulla terra
Col rio destino in guerra,
È sola speme un cor
 Al Trovator!
Ma s'ei quel cor possiede,
Bello di casta fede,
È d'ogni re maggior
 Il Trovator!
(*Il Trovatore*, I 3)

À canção o Conde reage dizendo para si que inveja o Trovador (“Oh detti! Oh gelosia!...”), inveja essa que poderia ser lida de duas formas: uma relacionada ao triângulo amoroso em que Leonora, Manrico e o Conde estão, e outra de ordem mais profunda, social, em que o nobre invejaria a condição de liberdade de seu rival no amor.

A cena que se segue não está no drama original. Nele, Manrique chega antes do Conde e conversa com Leonor, e só depois D. Nuño aparece, travando com o Trovador um diálogo antes de saírem para duelar. Já na ópera existe uma confusão um tanto quanto patética¹⁴¹, proporcionada pela escuridão da noite (ao contrário da noite da serenata, a Lua então se escondera): Leonora vê o vulto de um homem rondando seus aposentos e acredita ser Manrico, declarando-se a ele. Justamente nesse momento chega o Trovador e acredita estar sendo traído; apresenta-se como seguidor do grupo rival ao Conde e, por tudo isso, partem para duelar. O momento antes patético acaba mostrando um ritmo mais bem delineado que o original. Depois de uma troca de farpas entre os rivais, Leonora pede em vão que o Conde seja mais piedoso, mas ele, ultrajado pelo engano e pela presença de Manrico, está furioso. Começa, então, uma *cabaletta a tre* em que cada personagem tem estrofes diferentes, que mostram como se sentem. O nobre começa cantando, e dama e o Trovador, ainda que tenham textos diferentes, cantam juntos posteriormente (Manrico perdoou a gafe de sua amada), para depois os três se unirem. A tensão aumenta a cada compasso, e a música termina de forma apoteótica¹⁴², como que anunciando o grande duelo que acontecerá logo em seguida – e longe dos olhares do público. Os dois partem (em algumas produções, já saem batendo as espadas) e Leonora desmaia:

¹⁴¹ O próprio Gutiérrez reconhecia isso, e acabou por se referir a ela em sua paródia *Los hijos del Tío Tronera*, como comentamos à p. 72.

¹⁴² Maria Callas e o tenor que cantasse com ela a parte de Manrico (principalmente Giuseppe di Stefano) costumavam, diferentemente do que está escrito, segurar um Ré bemol agudo pelos doze compassos que finalizam a *cabaletta a tre*.

CONTE

Di geloso amor sprezzato
Arde in me tremendo il foco!
Il tuo sangue, o sciagurato,
Ad estinguerlo fia poco!

(a Leonora)

Dirgli, o folle – io t’amo – ardisti!...
Ei più vivere non può...
Un accento proferisti,
Che a morir lo condannò.

LEONORA

Un istante almen dia loco
Il tuo sdegno alla ragione...
Io, sol io di tanto foco
Son, pur troppo, la cagione!...
Piombi, ah!, piombi il tuo furore
Sulla rea che t’oltraggiò...
Vibra il ferro in questo core,
Che te amar non vuol, non può.

MANRICO

Del superbo vana è l’ira;
Ei cadrà da me trafitto.
Il mortal, che amor t’inspira,
Dall’amor fu reso invitto.
(al Conte)
La tua sorte è già compita...
L’ora omai per te suonò,
Il suo core, e la tua vita
Il destino a me serbò!
(*Il Trovatore*, I 5)

Além de ter diminuído o número de atos (*El trovador* tem cinco “jornadas”, enquanto *Il Trovatore* tem quatro “partes”), Cammarano fez uma interessante alteração na ordem das cenas ao fundir a segunda e a terceira jornadas: aquela, que corresponde à cena do convento, passou para depois desta, no acampamento cigano. Entendemos que essa mudança é bastante pertinente e acaba dando maior linearidade ao enredo, pois a cena no acampamento se mostra em melhor posição quando apresentada antes – por motivos que mostraremos no decorrer da explanação.

Amanhece e os ciganos martelam suas bigornas. Esta parte da ópera talvez seja a única realmente festiva, em que a atmosfera predominantemente noturna e sombria desaparece por um breve instante. É um coro musicalmente bastante característico, com abuso no uso de triângulos, formação musicalmente irregular e muito simples, sendo a orquestração parecida com a de banda. Tornou-se um dos mais famosos coros de ópera da época, pois o conjunto traz certo

estranhamento ao ouvinte, ainda mais levando em consideração outras obras contemporâneas a *Il Trovatore*.

É então a vez de cantar daquela que Verdi considerava a personagem mais importante da ópera, Azucena, a cigana – ele inclusive pensou, como dissemos, em chamar a ópera *La Gitana*¹⁴³, mas acabou apenas traduzindo o título original para o italiano. Azucena, além de ser um dos maiores desafios vocais para *mezzosoprano*, é uma das personagens mais bem escritas da História da ópera italiana, tamanha é sua profundidade num período em que o psicologismo ainda não estava em voga. Ela é, também, um dos poucos pontos de divergência entre Verdi e Cammarano que encontramos em sua correspondência. No programa original, o compositor não encontrou toda a profundidade que havia achado na peça, e escreveu ao libretista comentando isso:

Parece-me [...] que sobretudo Azucena não conserva seu caráter estranho e novo: parece-me que as duas grandes paixões dessa mulher, *amor filial* e *amor materno*, não estão em toda a sua força.¹⁴⁴

A resposta de Cammarano chega a nos surpreender, por sua visão completamente diferente daquela a que estamos acostumados quando se fala em Azucena. Para ele, não são esses amores, tampouco o desejo de vingança, que movem essa mulher, mas apenas a auto-preservação – comum a qualquer ser humano:

Azucena! Eis onde divergimos, mas talvez mais aparentemente. Dizeis que Azucena é o contraste de amor filial e amor materno, do afeto de Manrique e da feroz sede de vingança; porém, li e reli suas cenas, e não encontro uma sílaba que se refira a isso.¹⁴⁵

¹⁴³ Embora “cigana” em italiano seja “zingara”, Verdi provavelmente manteria o título em espanhol para não haver confusão com *La Zingara* (1822), ópera em dois atos com música de Gaetano Donizetti e libreto de Andrea Leone Tottola.

¹⁴⁴ “Parmi [...] che soprattutto Azucena non conservi il suo carattere strano e nuovo: parmi che le due grandi passioni di questa donna *Amor filiale*, e *amor materno* non vi siano più in tutta la loro potenza” (carta de 9 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 190, e Porzio, 2000, p. 223).

¹⁴⁵ “*Azucena!* Ecco ove divergiamo, ma forse più che altro in apparenza. Voi dite che Azucena è il contrasto dell’amor filiale e dell’amor materno, dell’affetto per Manrique e della feroce sete di vendetta: e pure ho lette e rilette le sue scene, né trovo sillaba che a ciò si riferisca” (carta de 26 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 196).

A continuação dessa carta nos mostra um profundo conhecimento de Cammarano sobre a construção da personagem que Verdi queria como principal, e uma ampliação de sua força dramática quando comparada à Azucena de Gutiérrez.

A cavatina de Azucena conta novamente a história narrada por Ferrando, mas de outro ponto de vista, o da filha da cigana condenada à fogueira. Em cada verso ela relembra os horrores de ter presenciado a execução da própria mãe, que expirando pede que seja vingada. Esse trecho já constava do original, e sua transformação em ária foi amplamente discutida por Verdi e Cammarano – e, posteriormente, Verdi e Bardare. Eis as versões que foram escritas até se chegar a um consenso:

García Gutiérrez

Bramando está el pueblo indómito
De la hoguera en derredor;
Al ver ya cerca la víctima
Gritos lanza de furor.
Allí viene; el rostro pálido,
Sus miradas de temor,
Brillan de la llama trémula
Al siniestro resplandor.

Cammarano

Stride la vampa, il popolo
Urli di gioia innalza
Al giunger della vittima
Bruno-vestita, e scalza.
E gli occhi della misera,
Che al rogo si conduce,
Fiammeggiano al riverbero
Della sinistra luce...

Proposta de Verdi

Stride la vampa, la folla indomita
Urli di gioia al cielo innalza.
Cinta di sgherri giunge la vittima
Bianco-vestita, discinta e scalza...
Sorrìde, scherza la folla indomita
Urli di gioia innalza al ciel.
(da farsi quattro versi)
Sorrìde, scherza, la folla indomita
Urli di gioia innalza al ciel.

Versão final, de Bardare

Stride la vampa! – la folla indomita
Corre a quel fuoco – lieta in sembianza;
Urli di gioia – d’intorno echeggiano...
Cinta di sgherri – donna s’avanza!
Sinistra splende – sui volti orribili
La tetra fiamma che s’alza al ciel!
Stride la vampa! – giunge la vittima
Nero-vestita – discinta e scalza!
Grido feroce – di morte levasi;
L’eco il ripete – di balza in balza!
Sinistra splende – sui volti orribili
La tetra fiamma che s’alza al ciel!

Cammarano escreveu uma tradução em versos do texto de García Gutiérrez, mas Verdi aparentemente quis algo mais impactante. (Não nos é muito compreensível essa sugestão de Verdi, “bianco-vestita”, parecendo-nos mais coerentes as soluções de Cammarano – “bruno-vestita” – e de Bardare – “nero-vestita”.) É possível notar que Bardare praticamente copia a proposta do compositor, fazendo algumas alterações e os versos faltantes. Pelo exemplo mencionado percebemos que, para as mudanças que Verdi pretendia em alguns trechos, Bardare foi o libretista ideal, pois aceitava tudo de bom grado.

À canção de Azucena a reação é igual tanto na peça quanto na ópera ¹⁴⁶, só que naquela quem fala é Manrique, enquanto que na versão operística é o coro, que ouve a tudo. Aliás, é por isso que essa cena, originalmente passada no interior de uma cabana, foi transportada para o acampamento de ciganos, para que houvesse a participação do coro – que, como já dissemos, passa a ter maior importância nas óperas belcantistas.

A última frase da mãe ressoa sempre na mente de Azucena, ecoando em diversos momentos na música. Depois continua sua narrativa, na qual menciona um acontecimento importante: atordoada pelo choro do bebê raptado, num momento de torpor e delírio, acabou jogando o próprio filho no fogo. Este é um dos pontos-chave do enredo. A retomada não é apenas à narração de Ferrando, mas também confirma que o velho conde estava certo em sua crença: Manrico (que se chamava Garzìa) não morrera, e fora criado pela cigana como se fosse seu filho. O Trovador se espanta com tudo aquilo e, então, pergunta quem é ele, se não é filho da cigana. Azucena desconversa e diz que a memória da execução de sua mãe a perturba, fazendo com que

¹⁴⁶ “¡Que triste es esa canción!” e “Mesta è la tua canzon!”.

diga coisas sem sentido. Afinal de contas, como não seria ela mãe do Trovador, uma vez que, quando foi dado como morto na batalha em que lutara, apressou-se para dar-lhe um enterro digno? E, ao encontrá-lo apenas ferido, não cuidara de seus ferimentos?

MANRICO

Non son tuo figlio?... E chi son io, chi dunque?...¹⁴⁷

AZUCENA

(*con sollecitudine di chi cerca emendare involontario fallo*)

Tu sei mio figlio!

MANRICO

Eppur dicesti...

AZUCENA

Ah!... forse...

Che vuoi!... Quando al pensier s'affaccia il truce

Caso, lo spirito intenebrato pone

Stolte parole sul mio labbro... Madre,

Tenera madre non m'avesti ognora?

MANRICO

Potrei negarlo?...

AZUCENA¹⁴⁸

A me, se vivi ancora,

Nol dei? Notturna, Nei pugnati campi

Di Pelilla, ove spento

Fama ti disse, a darti

Sepoltura non mossi? La fuggente

Aura vital non iscovrì, nel seno

Non t'arrestò materno affetto?... E quante

Cure non spesi a risanar le tante

Ferite!...

(*Il Trovatore*, II 1)

Verdi advertiu a Cammarano¹⁴⁹ que não fizesse com que Manrico se ferisse no duelo com o Conde, pois não queria mostrá-lo de forma alguma como fraco. Se ele haveria de se ferir, seria em batalha por seus ideais. Acreditamos que também por isso o libretista alterou a ordem original da peça: García Gutiérrez mostra, na segunda jornada, Leonor no convento e os planos

¹⁴⁷ “¡Vuestro hijo! Pues ¿quién soy yo, quién?...” (*El trovador*, III 1).

¹⁴⁸ Segundo Rescigno (in Cammarano, 2001, p. 54) a edição do libreto feita por David Lawton em 1992 adiciona a seguinte rubrica logo após o nome da cigana: “tutto questo Recitativo molto presso”, mostrando novamente a intenção que Azucena tinha de desconversar a confissão que havia feito.

¹⁴⁹ Na mesma carta de 4 de abril de 1851, citada anteriormente.

de D. Nuño para recuperá-la; posteriormente ele sai a fim de executá-los. A jornada seguinte mostra o acampamento cigano, a narrativa de Azucena e seu diálogo com Manrique, para depois a cena voltar ao convento e se realizar o resgate. Cammarano sabia muito bem resumir a ação de uma peça para encaixá-la no formato operístico, e acabou cortando esse vai-volta, fazendo com que o enredo transcorresse com maior fluidez. Este trecho também foi discutido por compositor e libretista. Cammarano argumentou que o ferimento no duelo não o faria fraco, ao contrário: o Trovador se mostraria ainda melhor, frente a Leonora, se tivesse se ferido em luta por ela em vez de numa guerra, além de ser um elo mais bem executado:

Manrique ferido em duelo amarra melhor a segunda parte à primeira, e não obriga a procurar outras razões e outros esclarecimentos para motivar sua suposta morte: o valor está na magnanimidade e na coragem [...]; e devendo ser consequência da suposta morte dele a resolução de Leonora ao abandonar o mundo ¹⁵⁰, quem poderá negar que é mais verdadeiro, mais dramático, mais forte induzir-lhe a idéia de que Manrique morreu por ela, e não entre as lutas na guerra civil?
¹⁵¹

A narração que Azucena faz a Manrico, de como raptou o filho do velho conde para vingar a mãe a acabou jogando o próprio filho na fogueira, também proporcionou discussões entre compositor e libretista. Esse é um dos trechos mais criticados pelos detratores dessa ópera, pois o consideram muito inverossímil; falam que a culpa é de Cammarano, mas lendo a correspondência percebemos que também ele estava totalmente a par da verossimilhança da trama (como veremos posteriormente, em relação à Parte IV), e faz uma longa explanação sobre a cigana, que só poderia narrar e contar tais fatos se estivesse minimamente demente, alternando momentos de lucidez e de loucura – afinal, “Quando Azucena não raciocina, raciocina melhor o drama” ¹⁵².

Inicia-se um dueto, “Mal reggendo all’aspro assalto”, em que Manrico explica porque não matou o Conde no duelo, quando tinha oportunidade para tal: uma voz do céu lhe disse para

¹⁵⁰ Veremos depois que ela, acreditando que o Trovador está morto, decide entrar num convento. (N. do A.)

¹⁵¹ “Manrique ferito in duello annoda meglio la seconda Parte alla prima, e non astringe a cercare altre cagioni ed altri schiarimenti per motivare la supposta morte di lui: il valore sta nella magnanimità e nel coraggio [...]; e dovendo essere conseguenza della creduta morte di costui la risoluzione in Leonora di abbandonare il mondo, chi vorrà negarmi esser più vero, più drammatico, più possente indurvela la Idea che Manrique è morto per lei, e non fra le pugne di civile dissidio?” (carta de 26 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 195).

¹⁵² “Quando Azucena non ragiona, ragiona meglio il Dramma” (carta de 26 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 197).

não ferir ¹⁵³. Azucena retruca afirmando que essa voz não falou com o nobre, que teria matado o Trovador se a situação lhe fosse favorável. Ela pede que o filho siga sua missão de vingança e que não hesite mais. Ouve-se uma trompa: é Ruiz, mensageiro de Manrico, que anuncia novidades: conta ao Trovador que Leonora, acreditando que seu amado morrera em batalha, está a ponto de se ordenar religiosa. Ele, então, pretende partir prontamente para resgatá-la, mesmo que Azucena tente argumentar que o rapaz ainda se encontra ferido e que aquilo não seria conveniente. Manrico, porém, está decidido, e morreria sem esse amor. Comparando-se o original e o libreto, percebe-se a tensão que Cammarano colocou no *cabaletta a due*, tensão que é complementada pela música de Verdi. García Gutiérrez não abre espaço para uma argumentação da cigana, proporcionando a ela apenas a confissão do que será anunciado posteriormente. Na ópera, esse segredo, ainda que pincelado durante toda a trama, só será devidamente revelado no desenlace:

García Gutiérrez

MANRIQUE

Ahí está

AZUCENA

¿Esperabas a ese hombre?

MANRIQUE

Sí, madre.

AZUCENA

No temas, no me verá. (*se aparta a un lado*)

RUIZ

¿Estáis pronto?

MANRIQUE

¿Eres tú, Ruiz?

RUIZ

El mismo; todo está preparado.

MANRIQUE

Marchemos.

(*El trovador*, III 2)

¹⁵³ De Van (1990, p. 278) afirma que esse erro custará, no fim do drama, a vida do Trovador.

AZUCENA

Se ha ido sin decirme nada, sin mirarme siquiera. ¡Ingrato! No parece sino que conoce mi secreto... ¡ah!, que no sepa nunca... Si yo lo dijea: “Tú no eres mi hijo, tu familia lleva un nombre esclarecido, no me pertenesces...” me despreciaría, y me dejaría abandonada en la vejez. Estuvo en poco que no se lo descubierta... ¡ah! no, no sabrá nunca... ¿Por qué le perdoné la vida sino para que fuera mi hijo?

(*El trovador*, III 3)

Cammarano

AZUCENA

Perigliarti ancor languente
Per cammin selvaggio ed ermo!...
Le ferite vuoi, demente!
Riäprir del petto infermo?
No, soffrirlo non poss'io...
Il tuo sangue è sangue mio!...
Ogni stilla che ne versi
Tu la spremi dal mio cor!

MANRICO

Un momento può involarmi
Il mio ben, la mia speranza!...
No, che basti ad arrestarmi
Terra e ciel non han possanza... ¹⁵⁴
Ah!... mi sgombra, o madre, i passi...
Guai per te, s'io qui restassi!...
Tu vedresti a' piedi tuoi
Spento il figlio di dolor! ¹⁵⁵
(*si allontana, indarno trattenuto da Azucena*)
(*Il Trovatore*, II 2)

Perto de um convento, o Conde e seus seguidores aguardam o momento exato para resgatarem Leonora. É neste momento que se mostra sua parte humana, “menos malvada”, e ele canta sua ária, “Il balen del suo sorriso”, mostrando todo o seu amor pela dama. Os versos originais de Cammarano foram rejeitados por Verdi, que queria algo mais conciso, e coube a Bardare escrever uma nova ária para o Conde. Um dos momentos mais líricos da ópera, está entre as árias verdianas para barítono que trazem maior dificuldade para o intérprete, pela ampla extensão e pela região (a última parte fica quase toda no centro-agudo, mais especificamente no *passaggio* baritonal).

¹⁵⁴ Ao mesmo tempo em que Manrico canta “possanza”, Azucena brada um incisivo “Demente!”.

¹⁵⁵ Na *coda*, Azucena pede que ele fique (“Ferma, deh, ferma!”, “M’odi, deh, m’odi!”) e ele não a quer escutar (“Mi lascia, mi lascia!”, “Perder quell’angelo!...”), retomando versos do *tempo di mezzo* anterior à *cabaletta a due*.

CONTE

Il balen del suo sorriso
D'una stella vince il raggio!
Il fulgor del suo bel viso
Novo infonde a me coraggio!...
Ah, l'amor, l'amore ond' ardo
Le favelli in mio favor!
Sperda il sole d'un suo sguardo
La tempesta del mio cor.
(*Il Trovatore*, II 3)

O dobre dos sinos interrompe a declaração de amor do Conde: Leonora será feita religiosa, e esse é o momento para o plano de resgate ser colocado em prática. Ferrando entra e o nobre avisa que devem ir. Começa, então, uma *cabaletta con coro* bastante peculiar, “Per me l’ora fatale”, que não tem uma *coda* típica em que o cantor possa mostrar seus dotes vocais. Mais próxima da estética que Verdi posteriormente adotaria, a *cabaletta* acaba num *morendo* em que todos vão diminuindo o volume da voz até ficarem em silêncio.

Ouve-se um coro de religiosas anuncia que o rito começará em breve. Ines e um grupo de mulheres chora – o pranto delas se reflete na orquestração – e Leonora pergunta o motivo da tristeza. A aia explica que sua patroa as está deixando para sempre, e a dama pede que não chorem, pois dedicar-se somente a Deus, depois de perder Manrico, é o único jeito de, após a morte, unir-se a seu amado. Vemos aqui mais uma das possibilidades recorrentes do Romantismo: a morte como única possibilidade de realização do que é impossível na Terra, sobretudo o amor.

LEONORA

O dolci amiche,
Un riso, una speranza, un fior la terra
Non ha per me! Degg'io
Volgermi a Quel che degli afflitti è solo
Sostegno, e dopo i penitenti giorni,
Può fra gli eletti al mio perduto bene
Ricongiungermi un dì. Tergete i rai
E guidatemi all'ara.
(*Il Trovatore*, II 4)

Nesse exato instante o Conde chega e, com seu exército, impede que a cerimônia prossiga. Logo depois dele vêm Manrico e seu séqüito com o mesmo propósito. Qual na entrada de Edgardo no casamento de Lucia, a ação se congela por alguns instantes, como se cada um

fosse tomar fôlego antes de decidir o que fazer ante os acontecimentos. Leonora, então, rejubila por ver seu amado são e salvo, não sabendo se ele desceu do Céu ou se foi ela que Lá chegou (“Sei tu dal ciel disceso / O in ciel son io con te?”). Começa então um *concertato* de que todos tomam parte, conduzindo ao clímax máximo que encerra a Parte II. A dama desmaia e Manrico foge, levando-a consigo, o que deixa o Conde ainda mais furioso.

A parte seguinte começa num acampamento em que estão os soldados do Conde, que se preparam para atacar Castellor, onde Manrico e Leonora se abrigaram depois de terem fugido, além de ser o lugar em que o Trovador está comandando as tropas de Urgell – outro grande motivo para o ataque. Ferrando entra em cena saído da tenda do Conde e avisa a todos, num breve *recitativo*, que a batalha do dia seguinte há de ser vitoriosa. Ao fim do coro de soldados, que começa com júbilo e termina num *morendo*, como na *cabaletta* do Conde na Parte II, é a vez de o próprio nobre sair de sua tenda e, não se conformando com o fato de sua amada estar nos braços do rival, promete a si mesmo que a terá de volta. Ferrando chega apressado avisando que um grupo de soldados prendeu uma cigana que rondava por ali. Ela é trazida diante do Conde, que lhe faz um interrogatório.

Este é outro trecho que aparece discutido na correspondência entre compositor e libretista, embora não houvesse divergências a propósito – apenas pontos de vista e sugestões para a composição da cena. Verdi comenta ¹⁵⁶ que o interrogatório mostra bem o caráter da cigana, que se vê impossibilitada de levar sua vingança adiante se for presa pelo Conde – fato que realmente há de acontecer, uma vez que Ferrando a reconhecerá. Cammarano, por sua vez, afirma ¹⁵⁷ que na cena original há algumas lacunas, e que ele próprio a tornou mais interessante fazendo com que houvesse suspense de ambos os lados: o Conde, ao saber que por ali passa uma cigana, vê a necessidade de fazer-lhe perguntas sobre o rapto de Garzia – talvez ela soubesse de algo; o espectador, por sua vez, temeria por Azucena, que a qualquer hora poderia ser reconhecida – e realmente acaba sendo.

Num rápido trecho, quase uma ária, Azucena conta seu sofrimento por ter perdido seu filho. Budden (1992, p. 93-93) bem nota que há ecos da cavatina de Leonora nesta parte, uma vez que as duas mulheres falam do bem mais precioso que têm na vida – o amor e o filho. Porém,

¹⁵⁶ Na carta de 9 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 191, e Porzio, 2000, p. 224.

¹⁵⁷ Na carta de 26 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 197-198.

embora o texto caracterize o sofrer da cigana, é a música que o complementar, através da harmonia utilizada pelo compositor:

“Tacea la notte placida”, Parte I

ver - si me - lan - co - ni - ci, e ver - si me - lan - co - ni - ci un
strain - so soft and low, so soft and low, it was a

“Giorni poveri vivea”, Parte III

es - so pro - vo - ca - mo - re, qual per es - so pro - vo - ca - mo - re,
peace let me go yon - der, Oh a moth - er's plead - ing Oh, a

Ferrando olha bem para o rosto da cigana, que lhe parece familiar – (“Il suo volto!”). Por mais alguns compassos, cuja música se assemelha muito à que Verdi posteriormente utilizaria na *La Traviata*, ele a observa até que finalmente a reconhece e anuncia que aquela é mesmo a cigana que raptou e queimou o filho do conde. Os soldados a seguram mais fortemente que antes, e ela pede socorro a Manrico; o Conde não poderia estar mais exultante: tem em suas mãos um elemento poderoso para chantagear seu rival. Começa uma *stretta* (“Deh, rallentate, o barbari”) muito ágil e com intensidade sempre crescente, em que Azucena acusa o Conde e seus seguidores de bárbaros, dizendo que haverá uma punição de Deus pelo que estão fazendo. Ao mesmo tempo, o Conde está em mórbida alegria, que se traduz em dois versos bastante irônicos: “Meco il fraterno cenere / Piena vendetta avrà!”, já que a única vingança consumada será a da cigana queimada. O final é grandioso, quase como um final de ato, em contraponto ao que virá em seguida.

A cena passa para uma sala vizinha à capela de Castellor, na qual Leonora e Manrico preparam-se para uma cerimônia secreta de casamento enquanto Ruiz cuida da proteção do forte. Apesar da atmosfera tranqüila do lugar, a dama tem um pressentimento quanto ao que possa acontecer (“Di qual tetra luce il nostro imen risplende”) e é acalmada pelo Trovador, que a conforta. A este trecho se seguiria, no original, o sonho de Manrique (que Verdi sugerira manter), mas Cammarano o eliminou – “Retirei o *racconto* do sonho de Manrique porque é supérfluo, e porque já temos os *racconti* de Ferrando e de Azucena”¹⁵⁸. De fato, o mencionado sonho não acrescenta nada ao desenrolar da trama, recordando apenas o que foi dito anteriormente. O Trovador então canta sua ária, “Ah, sì, ben mio, coll’essere”, outro grande momento de imenso lirismo, tal qual em “Tacea la notte placida” e “Il balen del suo sorriso”. Das quatro personagens principais, só Azucena não tem motivos para um momento tão lírico, dada sua imensa desfortuna; cabe a ela apenas uma cavatina tétrica, a já mencionada “Stride la vampa”. A ária de Manrico se assemelha muito à ária final de Edgardo, “Fra poco a me ricovero”, tanto pela estrutura musical quanto pelo fato de os versos caracterizarem um amor melancólico – com a diferença de que Manrico, ao menos naquele momento, acreditava piamente que seu amor se realizaria.

Soa o órgão interno da capela. Verdi, que em sua juventude fora organista, compõe uma singela melodia que ao mesmo tempo traduz a pureza daquele “casto amor” (como Leonora e Manrico o proclamam) e a ligação dos amantes com Deus, fundamental no mundo medieval em que vivem. Os “suoni mistici” mencionados pelo casal seriam a bênção divina de que precisavam. Porém, não há tempo para tranqüilidade: Ruiz entra apressado e avisa¹⁵⁹ que a mãe de Manrico foi raptada e que os raptadores preparam uma fogueira para queimá-la. O Trovador, impulsivo por natureza, age de forma semelhante a como agiu na Parte II: esquece o próprio casamento e seu amor por Leonora para salvar sua mãe do suplício. Essa impulsividade toda culmina na mais famosa *cabaletta* para tenor, “Di quella pira”. Por muito tempo acreditou-se que esse inflamado trecho fora o último escrito por Cammarano; posteriormente descobriu-se que à época de sua morte o libreto estava completo, e que Verdi só contratou Bardare para fazer pequenos ajustes em pedaços que não o satisfizeram.

¹⁵⁸ “Ho tolto il racconto del sogno di Manrique perché superfluo, e perché abbiám già i racconti di Ferrando e di Azucena” (carta de 26 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 196).

¹⁵⁹ Aqui ocorre algo interessante: as falas de Ruiz e Manrico são, respectivamente, “Manrico?...” e “Che?...”. Quando colocadas na música, Verdi sobrepôs o “Che?...” de Manrico à última sílaba de seu nome dito pelo escudeiro, dando a impressão de que é pronunciado “Manrique”.

Há críticos que citam essa *cabaletta* como uma das razões da pretensa inverossimilhança de um enredo bizarro em que uma cigana atormentada joga o próprio filho no fogo num momento de delírio. Dizem que o sistema de *numeri chiusi* do Bel Canto quebra toda a dramaticidade do momento, além de não condizer em nada com o que está sendo dito – Manrico diz que correrá para salvar a mãe, mas continua cantando. Parece-nos, porém, que esses críticos esquecem que numa *cabaletta*, assim como numa ária, a ação se suspende, devendo o tempo ser encarado de forma diferente: a explicação mais plausível para a “Di quella pira” é que se trata de um tempo totalmente psicológico, quase um *à parte*, em que Manrico mentalmente descreve o que sente e planeja seus próximos passos.

MANRICO
Di quella pira l'orrendo foco
Tutte le fibre m'arse, avvampò!...
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
Col sangue vostro la spegnerò...
Era già figlio prima d'amarti
Non può frenarmi il tuo martir!...
Madre infelice, corro a salvarti,
O teco almeno corro a morir!
(*Il Trovatore*, III 6)

A volta ao tempo “real” se dá somente na *coda* da *cabaletta*, quando ele se dirige a seus companheiros aos brados de “All’armi!” – e canta o Dó “de peito” que não está na partitura, mas que foi consagrado pela tradição. Na maioria das gravações, sobretudo aquelas feitas ao vivo, essa *cabaletta* é cantada apenas uma vez, principalmente para poupar o cantor, que se prepara para o agudo triunfal – e, claro, os aplausos da platéia extasiada. E não foi apenas às platéias que “Di quella pira” extasiou: a carga teatral e melodramática imensa que tal *cabaletta* é capaz de produzir foi inclusive usada por Cavour, que, em 1860, da sacada do palácio cantou – desafinadamente, claro – esse trecho para incitar o público a lutar pela unificação. Mesmo com o sofrimento de Leonora – “Non reggo a colpi tanto funesti... / Oh quanto meglio saria morir!” –, Manrico “parte frettoloso” (como diz a didascália) junto de seus soldados para outro resgate. Aqui vemos mais uma herança da *opera seria* e suas *arie di sortita*.

Essa *cabaletta* também se mostra importante porque expõe um dos tipos de amor que Verdi mais explorou em suas óperas, aquele entre pais e filhos – principalmente entre pai e filha (em geral, barítono e soprano). Entre elas estão *Oberto, Conte di San Bonifacio* (1839), *Giovanna*

d'Arco (1845), *Alzira*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Stiffelio*/Aroldo (1850/1857) e *La Traviata* ¹⁶⁰. É completamente oposto à idealização da mulher amada, sendo mais profundo e concreto, já que os laços de sangue são mais fortes que tudo – como diz Manrico a Leonora, “Era già figlio prima d’amarti”; sendo assim, a obrigação de salvar a mãe era mais forte que seu amor pela donzela.

O início da última parte mostra uma ala do Palácio de Aliaferia, numa escuridão imensa – “notte oscurissima”, como diz a indicação de Cammarano. Ruiz conduz Leonora à torre onde Manrico é mantido preso, pois o resgate à cigana fracassou. O escudeiro sai e a donzela fica sozinha, refletindo sobre tudo o que aconteceu. É a ária “D’amor sull’ali rosee”, escrita por Bardare, que mostra outro grande momento lírico da ópera e prenuncia o desfecho da personagem, disposta a se sacrificar pelo amado. Ao fim da ária ouve-se o “Miserere”, um *tempo di mezzo* alongado que constitui um trecho bastante peculiar, quase um *concertato*. Nele, Cammarano e Verdi ampliaram a cena original, já escrita por García Gutiérrez, colocando um coro interno de religiosos pedindo a proteção aos que vão morrer, Leonora absolutamente angustiada e Manrico despedindo-se dela em estrofes trovadorescas. Budden afirma (1992, p. 100) que, apesar de o compositor ter se utilizado da mesma estrutura em ópera anteriores, o efeito alcançado na *Il Trovatore* é perfeito.

A morte ronda não só a música, mas principalmente o libreto. Seja nos versos de Leonora, de Manrico ou dos religiosos, ela aparece sempre, ainda que sob óticas distintas: a dama a vê com terror (“Ah! forse dischiuse gli fian queste porte / Sol quando cadaver già freddo sarà!”), o Trovador, como um triste alívio (“Ah, che la morte ognora / È tarda nel venir / A chi desìa morir!...”.) e o coro, como algo passível a todo ser humano (“Miserere d’un’alma già vicina / Alla partenza che non ha ritorno”).

Manrico pede, em seu lamento, que Leonora não o esqueça, e ela diz que isso é impossível, iniciando então sua *cabaletta* “Tu vedrai che amore in terra”. Esse trecho foi cortado em todas as apresentações e gravações até a década de 1950 ¹⁶¹, quando Herbert von Karajan a

¹⁶⁰ Nesta última não se trata de pai e filha, mas sim de Violetta Valéry e Giorgio Germont, pai de seu amado Alfredo. Na cena em que se encontram, o velho Germont aconselha à moça que desista daquele amor, usando de um argumento terrível: acreditando que o amor de seu filho fosse superficial, a idade agiria contra a beleza dela, e com o passar dos anos Alfredo acabaria procurando alguém mais jovem e bonita. No terceiro ato, quando Violetta está à beira da morte, Germont percebe seu erro e perde perdão. Ela o perdoa, mas já é tarde demais para que seu amor se concretize: ela morre ao final da ópera, vítima de avançada tuberculose.

¹⁶¹ Algo semelhante acontece, com mais frequência ainda, à *cabaletta* de Germont, “No, non udrai rimproveri”, no Ato II da *La Traviata*. Praticamente só montagens e gravações puristas é que a mantém.

restituiu em seu histórico registro de 1956 ¹⁶² – ainda que cantada uma só vez. Embora os versos não acrescentem nada novo ao que a dama dissera anteriormente, tendo sido escritos para atender à estrutura belcantista, não vemos problema em se manter essa *cabaletta*, considerada uma das melhores de Verdi.

LEONORA

Tu vedrai che amore in terra
Mai del mio non fu più forte:
Vinse il fato in aspra guerra,
Vincerà la stessa morte.
O col prezzo di mia vita
La tua vita io salverò,
O con te per sempre unita
Nella tomba scenderò!
(*Il Trovatore*, IV 1)

O Conde entra e Leonora se esconde. Depois de alguns versos ela reaparece e diz que está ali para pedir piedade por Manrico, coisa que o nobre afirma ser impossível (“Io del rival sentir pietà!”). A dama, então, propõe um acordo: se o Trovador for libertado, ela própria se oferecerá ao Conde (“Calpesta il mio cadaver / Ma salva il Trovator!” ¹⁶³). A princípio ele não acredita, mas exulta e, no *tempo di mezzo*, pede que libertem Manrico; enquanto isso, Leonora toma o veneno que estava em seu anel, pois prefere morrer a se entregar a outro (“M’avrai, ma fredda, esanime / Spoglia!”). Este ponto foi sugerido por Cammarano, pois no original Leonora se envenena antes de conversar com o Conde. Verdi questionou a mudança, e o libretista foi muito pontual:

Leonora se envenena (no drama de Gutiérrez) antes de se apresentar a De Luna. Agora, como pode estar certa de que ele poderia dar-lhe a vida de Manrique, como pode calcular que o veneno lhe desse tempo de falar também com Manrique para induzir-lo a salvar-se? Parece mais verossímil envenenar-se uma vez que tenha conquistado De Luna, e para não cair em seu poder depois da fuga de Manrique. ¹⁶⁴

¹⁶² No elenco estão, nos papéis principais: Maria Callas (Leonora), Fedora Barbieri (Azucena), Giuseppe di Stefano (Manrico), Rolando Panerai (Conte di Luna) e Nicola Zaccaria (Ferrando).

¹⁶³ Discordamos completamente de Machado Coelho (2002, p. 50) quando o autor afirma que esses dois versos são risíveis. Ao contrário, acreditamos que se trata de uma expressão mais que apropriada ao desespero terrível de Leonora, que prefere perder a vida a perder o Trovador.

¹⁶⁴ “Leonora si avvelena (nel Dramma di Gotierrez) prima di presentarsi a De Luna. Or come è certa che costui vorrà donarle la vite di Manrique, come può calcolare che il veleno le dia tempo di parlar anche a Manrique per indurlo a salvarsi? Sembra più verisimile avvelenarsi allorché ha guadagnato De Luna, e per non e per non cadere in poter suo dopo la fuga di Manrique” (na carta de 26 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 196).

Este e outros trechos já citados fazem cair por terra as críticas de inverossimilhança que os detratores costumam atribuir à ópera, sobretudo culpando o libretista por isso, uma vez que não se pode negar a coerência interna da obra (no caso, mesmo no original ela se encontrava), apesar de todos os exageros próprios do melodrama, anos-luz distante de preocupações “realistas”. São trechos que mostram o grande conhecimento de causa e total noção de drama, tanto nesse aspecto quanto em outros – como concatenação, suspense etc.

Quando o Conde volta, entram numa *cabaletta a due* em que ambos estão contentíssimos: ela, por morrer pelo amado; ele, porque pensa que finalmente a terá. É o contraste perfeito à atmosfera soturna do “Miserere”, mesmo que a “alegria” mostrada nessa *cabaletta a due* seja um tanto quanto irônica se levarmos em consideração tudo o que se seguirá. Aqui, Cammarano dá inclusive uma sugestão de como poderia ser esta parte do ponto de vista musical:

Sobre o *duetto* anexado de Leonora e do Conde [...], as duas primeiras estrofes eu gostaria que fossem **A solo**, ou então, se vos convier intercalar, que o tempo fosse agitado, e não como um Adagio habitual. Também a *cabaletta* eu imaginei veloz; parece-me que se deveria adicionar uma frase sincopada, quase em rítmicos. Eu digo por dizer, mas decidi por vós mesmo, que sempre sairá um bom resultado.
165

Quando olhamos a partitura, percebemos que Verdi confiou na intuição musical de Cammarano e escreveu toda a *scena* como o libretista havia sugerido, inclusive com as síncopes na *cabaletta a due* que termina o trecho.

A cena muda, e numa cela na torre aparecem Azucena e Manrico. Ela está muito cansada por tudo o que passou, e delira. Neste ponto, Verdi foi muito específico ao pedir a Cammarano ¹⁶⁶ que não fizesse com que a cigana estivesse louca, mas apenas abatida e exausta. O libretista, por sua vez, fala da já citada explicação para a demência de Azucena, pois só ela explicaria determinadas atitudes suas ao longo de todo o drama. Ela fala ao filho que eles hão de voltar para os montes que habitavam, onde felizes viverão; ele, por sua vez, pede que ela descanse:

¹⁶⁵ In riguardo al Duetto accluso di Leonora ed il Conte [...] le due prime strofe vorrei che fossero due **A solo**, o pure, se vi conviene intrecciarle, che il tempo fosse concitato, e non quale di un consueto adagio. Anche la cabaletta l'ho immaginata veloce; mi pare che dovrebbe adattarsi una frase sincopata, quasi a rimbaldi. Io dico, per dire; ma fate voi, che andrà sempre bene” (carta de 23 de agosto de 1851, in Mossa, 2001, p. 215).

¹⁶⁶ Na carta de 9 de abril de 1851 (in Mossa, 2001, p. 191, e Porzio, 2000, p. 225).

AZUCENA

Sì; la stanchezza m'opprime, o figlio...
Alla quiete io chiudo il ciglio...
Ma se del rogo arder si veda
L'orrida fiamma, destami allor!

MANRICO

Riposa, o madre; Iddio conceda
Men tristi immagini al tuo sopor.

AZUCENA (*tra il sonno e la veglia*)

Ai nostri monti... ritorneremo...
L'antica pace... ivi godremo...
Tu canterai... sul tuo liuto...
In sonno placido... io dormirò!

MANRICO

Riposa, o madre: io prono e muto
La mente al cielo rivolgerò.

Leonora entra e pede a Manrico que parta, porque está livre. Ele pergunta qual foi o preço e percebe que a dama se ofereceu ao Conde. Enfurecido, o Trovador impreca contra Leonora, bradando que ela o traiu. Porém, mal sabe ele que, para não se entregar ao nobre, sua amada se envenenara pouco antes. Quando Manrico percebe o sacrifício, é tarde demais: o veneno começa a fazer efeito. Leonora se despede e morre a seus pés. Pouco depois chegam o Conde e seus seguidores. Quando o nobre descobre todo o ocorrido, ordena que Manrico seja executado imediatamente. Azucena desperta e o Conde a leva para uma janela da torre, para que veja a execução de seu filho. A cigana tenta impedi-lo, mas é em vão. Quando o Trovador morre, ela anuncia a terrível verdade, que se insinuara em diversos momentos da ópera: Manrico era o irmão raptado do Conde, que cai em desespero enquanto Azucena morre perto da janela. É interessante observar que o final da ópera não enfatiza só a vingança da cigana, como ocorre na peça de García Gutiérrez. Ainda mais terrível do que ela é o destino do Conde, condenado a viver ¹⁶⁷ depois de ter passado por tão terríveis acontecimentos.

Os versos finais da ópera são do próprio Verdi, que considerou o fim escrito por Cammarano um pouco longo para um momento que pedia grande agilidade. Em 1857, quando da estréia da versão francesa da ópera, o compositor ampliaria o *finale*, aumentando um pouco o

¹⁶⁷ A “condenação à vida” (principalmente quando um dos apaixonados morre e o outro sobrevive) é um mote típico do Romantismo. Outra recorrência de que nos lembramos, numa ópera verdiana, é na *La Forza del Destino*, composta alguns anos depois da *Il Trovatore*. Perto do final, quando Leonora está à beira da morte, Alvaro diz “Tu mi condanni a vivere!”.

tempo entre a ordem do Conde e o despertar de Azucena, para que fosse possível Manrico ser levado ao cadafalso. Para isso, Verdi se utilizou do mesmo tema musical do “Miserere”, com outros versos – escritos por Bardare.

Do ponto de vista vocal, *Il Trovatore* é bastante exigente com os quatro solistas (com Ferrando também), aos quais são atribuídos trechos de difícil execução. Sopranos e tenores, com algumas exceções, sempre foram os astros da ópera, geralmente ganhando os papéis principais. De Van (1990, p. 271) afirma que o tenor encarnava o protótipo do herói, com o qual todos os espectadores – fossem homens ou mulheres – se identificavam e no qual colocavam suas expectativas de vitória. Assim, Manrico e Leonora são, respectivamente, tenor e soprano. Ambos precisam ter uma grande extensão vocal e, sobretudo no caso dela, bastante agilidade – ainda mais porque Leonora tem duas *cabalette*. Para o Trovador, o ideal é um tenor lírico ou um *spinto* e, para a dama, um soprano *drammatico d’agilità* ¹⁶⁸.

Para imprimir um caráter lúgubre à cigana, Verdi escolheu um *mezzosoprano* com ampla extensão vocal (na Parte II, há uma cadência que chega ao Dó 5), e explora tanto os graves quanto os agudos. Continuando o mesmo padrão de voz média, o Conde de Luna foi escrito para barítono ¹⁶⁹, sendo um dos arquétipos do barítono verdiano – levando à já citada alteração no enredo: Manrico é mais jovem que o Conde, enquanto que no original é o contrário. Seguindo esse uso, Ferrando, que já servia os Condes de Luna desde que a cigana fora condenada à fogueira, é cantado por um baixo, voz utilizada para papéis de pessoas de idade, pais, sacerdotes, reis etc. Em outras palavras: o baixo costuma ser, na ópera, a figura que representa a autoridade, o poder, a experiência. Já os comprimários têm participações pequenas e, ao contrário do que acontece em outras óperas, não são papéis muito exigentes. Ines é um soprano (ou um *mezzosoprano* de voz mais aguda) e Ruiz é um tenor.

¹⁶⁸ “Dramático coloratura” ou “Dramatische Koloratur”, um tipo de soprano com ampla extensão, muita agilidade, agudos potentes, graves bem definidos, timbre metálico e muita ponta. O maior exemplo desse timbre foi Maria Callas.

¹⁶⁹ Tornou-se tradicional o uso de um barítono para o papel de antagonista ou vilão: Jago (*Otello*), Scarpia (*Tosca*), Gusmano (*Alzira*), Enrico (*Lucia di Lammermoor*) etc.

A *première* da ópera, ocorrida em 19 de janeiro de 1853, foi um dos maiores triunfos da carreira de Verdi. Apesar do sucesso, as pessoas achavam que a obra era triste demais e tinha muitas mortes – ao que o compositor retrucou, numa carta a Clara Maffei: “E a vida não é mais que morte?”. Devido à censura, palavras relacionadas à religião (até mesmo aquelas que se ligam a “inferno”) ou à política tiveram de ser modificadas, e o público que assistiu às primeiras récitas ouviu versos diferentes dos que conhecemos hoje ¹⁷⁰. Porém, com o tempo, essas mudanças foram deixadas de lado e o texto original prevaleceu (Black, 1984, p. 144-145).

Salvatore Cammarano não viveu para ver sua obra triunfar nos palcos desde a estréia. Apesar das críticas que sofreu durante mais de cem anos, *Il Trovatore* (e a obra cammaraniana, de modo geral) passou a ser vista por outros olhos pelos estudiosos ¹⁷¹, que perceberam características e qualidades antes ignoradas – conforme descrevemos em nosso trabalho. Ele sabia de todo o seu potencial, tanto que escreveu, resumindo não só o que fizera ao transformar *El trovador* em *Il Trovatore*, mas de certa forma elencando as metas que um bom libretista deveria cumprir:

Recapitulando (é necessário deixar de lado por um momento a modéstia) acredito que meu programa se esquia das areias movediças da Censura, serve aos propósitos do Melodrama, tira alguns defeitos do original – conservando a força e a bizarrice das personalidades, a potência das situações e toda a fisionomia do Drama. E na verdade jamais escrevi seguindo tão de perto os passos do original. ¹⁷²

Ao lermos a correspondência de Verdi e Cammarano, pareceu-nos que a relação entre ambos era excelente, com imenso respeito e até afeto, e um reconhecia a grande importância do outro, por vezes se desculpando se preciso fosse fazer objeções. O libretista afirmava que não era o caso de desculpas, e que não havia problemas nas discussões; ao contrário: “Se alguma de minhas idéias não vos agrada, [...] trouxe a mim vossas razões, ainda que se mostre necessário o

¹⁷⁰ Mossa, num dos apêndices do *Carteggio* (2001, p. 407-413), traz as mudanças impostas pela censura.

¹⁷¹ Como o que afirma Folena (2005, p. 15), segundo mencionamos à p. 25.

¹⁷² “Ricapitolando (è pur forza mettere da parte un momento la modestia) son d’avviso che il mio Programma schiva le sirti delle Censure, serve alle condizioni del Melodramma, e toglie alcuni nei all’originale, serbandone la forza e la bizzarria dei caratteri, la potenza delle situazioni, e tutta quanta fisionomia del Dramma. Ed in vero non mai ho scritto seguendo da più vicino le orme d’un qualche originale” (na carta de 26 de abril de 1851, in Mossa, 2001, p. 198).

uso de palavras duras”¹⁷³. É uma relação de total confiança no talento do outro, um entregar-se artístico que nem sempre se vê em parcerias como essa.

No início de seus libretos, era comum que Cammarano escrevesse uma breve explicação sobre as fontes utilizadas e as alterações necessárias – como já fazia Zeno no *Settecento*. Se tivesse trabalhado até o fim no libreto dessa ópera verdiana, é possível que dissesse “ter ousado” transformar em ópera um drama do nível de *El trovador*, semelhante ao que escreveu no pequeno texto que precede a *Lucia di Lammermoor*. Essa “ousadia” foi, sem dúvida, fundamental para a ópera belcantista: se ela seria sepultada para sempre (embora Cammarano não tivesse consciência disso), haveria de ser com uma obra que a representasse mais do que qualquer outra anterior, um esplendoroso – e exagerado, como é costume dos românticos – canto do cisne.

¹⁷³ “Se alcuna delle mie idee non vi garba, [...] portatemi le vostre ragioni, se anche fa d’uopo con duro linguaggio” (carta de 10 de junho de 1851, in Mossa, 2001, p. 203).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A primeira coisa que nos vem à mente nestas páginas finais é o já citado verbete de Francesco Antolini: “Libretista: título de desprezo de quem faz libretos de óperas teatrais, sendo indigno do de ‘poeta’”. Após traçarmos uma linha histórica desde o princípio até o *Primo Ottocento*, pudemos notar que o libretista nada tem de desprezível. No Romantismo, uma das características mais apreciadas numa obra artística era a originalidade e, já que grande parte dos libretos eram adaptados de obras existentes, os românticos passaram a desprezar a função do libretista. Porém, como vimos, o trabalho de transformação de um gênero (peça, romance, poema) em libreto não era mera “cópia”, e sim uma atividade complexa, que exigia dos libretistas não só a noção da forma, mas também o conhecimento das regras dramáticas; era uma operação que, além disso, tinha de levar em conta o gosto das platéias, obrigando a escolha de certas alternativas. Assim, não seria errado dizer que o libretista realmente se fez essencial à criação operística, sendo mais que mera engrenagem desse motor artístico: é uma peça fundamental ao bom funcionamento da máquina.

Vimos que o libretista, essa personagem tão essencial, foi se fortalecendo aos poucos, dos primórdios da ópera até o *Settecento*, representado por nomes como Apostolo Zeno e Pietro Metastasio – tendo este sido o mais poderoso de todos. O século seguinte veria o declínio não só do libretista, mas da ópera como até então era concebida; afinal, o mundo estava mudando, e isso aos poucos contribuiria para novas concepções no fazer operístico.

É Verdi a figura-chave nessa transição oitocentista, e sua importância está nas transformações que propôs à ópera italiana e que nela aplicou, influenciando os compositores que viriam depois. Ao lado de contemporâneos como Donizetti e Bellini, que estavam totalmente atrelados às regras belcantistas (apesar de uma escapadela aqui e ali), ele foi capaz de perceber a necessidade da mudança e de adaptar a ópera segundo as noções dramáticas que lhe eram naturais – ou que, talvez, foram se constituindo ao longo de sua carreira. Aqui ele se aproxima da continuidade dramática de Wagner, embora sempre estivesse ligado ao melodismo italiano – elemento que também mudou durante o *Ottocento*, aproximando-se da fusão com a orquestra que Wagner pretendia, ainda que jamais tenha perdido sua identidade. Entendemos que os libretistas foram responsáveis por “sustentar” as intenções do Maestro, dando-lhe sua contribuição. É verdade que Verdi teve de atrasar um pouco as alterações que tinha em mente (elas seriam

empregadas totalmente em suas duas últimas óperas, *Otello* e *Falstaff*), mas esse “atraso” no final das contas nos parece benéfico: afinal, mudanças bruscas provavelmente não teriam sido bem aceitas pelo público e pela crítica da época, acostumados às convenções da ópera belcantista, e surtiriam pouco ou nenhum efeito – lembremo-nos das reformas de Gluck, que precisariam de algum tempo até serem colocadas em prática.

Cammarano, aqui, é mais que fundamental: ele transformou um grande exemplo de melodrama em grande exemplo de ópera belcantista, talvez o maior de todos eles, a apoteose do gênero – e também o seu crepúsculo. *Il Trovatore* foi como uma síntese de tudo aquilo que acabava: a grandiosidade perdia espaço, e a arte se tornaria, depois dessa ópera, cada vez mais próxima do “real”¹⁷⁴. Também seria um preço que a própria ópera haveria de pagar: quanto mais nos aproximamos de nossos dias, vemos que menos óperas foram escritas – não só pelo fato de o cinema ser o grande espetáculo popular a partir do século XX, mas também porque, relembrando Schmidgall, a “elevação” – ou seja, a grandiloquência, a altivez, a subjetividade extrema – não estava mais presente (ou não se fazia mais importante) dentre os artistas.

Nos últimos anos, sobretudo a partir da década de 1950 – a Época de Ouro da ópera, com inúmeras produções e grandes intérpretes na ativa (alguns que se tornariam verdadeiros mitos) –, vemos a ópera – a belcantista acima de todas – de certa forma renascer. Isso não aconteceu nem acontece em relação à criação de novas obras, uma vez que o espírito do *Primo Ottocento* dissipou-se para sempre, não podendo mais ser recuperado, mas nas produções – algumas envolvendo milhares de dólares – e no resgate de obras “mortas”. Foi uma verdadeira “arqueologia operística”, que teve como causas tanto um entendimento maior sobre as motivações dos artistas oitocentistas e do contexto em que estavam inseridos (vide os estudos sobre ópera que mencionamos em nossa pesquisa) quanto o gosto do público, pois não podemos esquecer que a ópera ainda mantém seu caráter espetacular – e a indústria do entretenimento se aproveita muito desta característica: um gênero que sempre gozou de imensa popularidade continua a chamar a atenção de platéias por todo o mundo, atualmente contando com toda a tecnologia de que dispomos, ampliando ainda mais sua difusão. (Lembremos, por exemplo, o que aconteceu no início de fevereiro, quando da transmissão da *Lucia di Lammermoor*, em *high definition*, em cinemas de diversos países.)

¹⁷⁴ Isso culminaria no movimento operístico chamado Verismo, que se aproxima do Naturalismo literário. Segundo os estudiosos, a ópera que inaugura oficialmente o Verismo é *Cavalleria Rusticana* (1890), com música de Pietro Mascagni e libreto de Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci.

BIBLIOGRAFIA

- ACCORSI, M. G. **Amore e melodramma**: Studi sui libretti per musica. (Modena, 2001).
- ASOR ROSA, A. La storia del “romanzo italiano”. Naturalmente, una storia “anomala”. In **II Romanzo**, v. III, Storia e geografia. Turim: Einaudi, 2002, p. 255-306.
- BLACK, J. **The Italian Romantic Libretto**: A Study of Salvatore Cammarano. Edimburgo: The University Press, 1984.
- BIANCONI, L. (org.) **La drammaturgia musicale**. Bologna: Il Mulino, 1986.
- BUDDEN, J. Il Trovatore. In **The Operas of Verdi**. V. 2: From *Il Trovatore* to *La Forza del Destino*. Londres: Oxford University Press, 1992.
- CAMMARANO, S. **II Trovatore**. [A cura di RESCIGNO, E.] Milão: Ricordi, 2001.
- CARPEAUX, O. M. Poesia e teatro da Contra-Reforma. In **História da Literatura Ocidental**, v. II. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1960, p. 723-796.
- CASOY, S. **A invenção da ópera**. Ou a história de um engano florentino. São Paulo: Algor Editora, 2007.
- DALLAPICCOLA, L. Words and Music in Italian Nineteenth-Century Opera. **Perspectives of New Music**, v. 5, n° 1, 1966, p. 121-133.
- DELLA SETA, F. Il librettista. In: BIANCONI, L. e PESTELLI, G. (orgs.) **Storia dell’Opera Italiana**, v. IV, Il sistema produttivo e le sue competenze. Florença: Olschki, 1987, p. 233-291.
- DE VAN, G. L’eroe verdiano. In MORELLI, G. (org.) **Opera & Libretto I**. Florença: Olschki, 1990, p. 265-280.
- FERRONI, G. Introduzione (I paradossi del libretto). In TATTI, M. (org.) **Dal libro al libretto**. La letteratura per musica dal ’700 al ’900. Roma: Bulzoni Editore, 2005, p. I-VII.
- FOLENA, D. G. Libro e libretto: definizione e storia di un rapporto. In TATTI, M. (org.) **Dal libro al libretto**. La letteratura per musica dal ’700 al ’900. Roma: Bulzoni Editore, 2005, p. 7-19.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, A. **El trovador**. [Edición de RUIZ SILVA, C.] Madrid: Cátedra, 1997.
- GRONDA, G. e FABBRI, P. (orgs.) **Libretti d’opera italiani**. Dal Seicento al Novecento. Milão: Mondadori, 2003.
- KIMBELL, D. **Italian opera**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

- MACHADO COELHO, L. **A ópera barroca italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- _____. **A ópera romântica italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **A ópera clássica italiana**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MAZZINI, G. **Filosofia della musica**. [A cura di SALVATORELLI, L.] Nápoles: Tolmino Srl, 2001.
- MELLACE, R. *La Battaglia di Legnano*. Metamorfosi ideologiche dal dramma borghese all'opera patriottica. In TATTI, M. (org.) **Dal libro al libretto**. La letteratura per musica dal '700 al '900. Roma: Bulzoni Editore, 2005, p. 131-143.
- MIOLI, P. **Storia dell'opera lirica**. Roma: Newton Compton Editori, 1994.
- MOSSA, C. M. (org.) **Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)**. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001.
- OSBORNE, C. **The complete operas of Verdi**. Londres: Victor Gollancz Ltd., 1985.
- PARKER, R. (ed.) **The Oxford History of Opera**. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- PETROBELLI, P. Il libretto: a che cosa serve? In TATTI, M. (org.) **Dal libro al libretto**. La letteratura per musica dal '700 al '900. Roma: Bulzoni Editore, 2005, p. 21-28.
- PORTINARI, F. **Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale**. Storia del melodramma ottocentesco attraverso i suoi libretti. Turim: EDT, 1981.
- PORZIO, M. (org.) **Lettere: 1835-1900 / Giuseppe Verdi**. Milão: Mondadori, 2000.
- SADIE, S. (org.) **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- SCHMIDGALL, G. **Literature as opera**. Nova York: Oxford University Press, 1977.
- SERIANNI, L. **Viaggiatori, musicisti, poeti**: Saggi di storia della lingua italiana. Milão: Garzanti Editori, 2002.
- _____. Maschile e femminile nella librettistica verdiana. In TATTI, M. (org.) **Dal libro al libretto**. La letteratura per musica dal '700 al '900. Roma: Bulzoni Editore, 2005, p. 145-163.
- SMITH, P. J. **The Tenth Muse**: a Historical Study of the Opera Libretto. Nova York: Schirmer Books, 1970.
- STAËL, MME. de. **De la littérature**. [Édicion établie par GENGEMBRE, G. et GOLDZINK J.] Paris: Flammarion, 1991.

- TATTI, M. L'immaginario risorgimentale in alcuni libretti di Salvatore Cammarano. In TATTI, M. (org.) **Dal libro al libretto**. La letteratura per musica dal '700 al '900. Roma: Bulzoni Editore, 2005, p. 115-129.
- TOMLINSON, G. Italian Romanticism and Italian opera: an essay in their affinities. In **19th-Century Music**, v. 10, n° 1, 1986, p. 43-60.
- WEISSTEIN, U. The libretto as literature. In **Books Abroad**, XXXV, 1961, p. 16-22.
- _____. **The essence of opera**. Londres: Collier-MacMillan, 1964.