

CAVALLERIA RUSTICANA. DE VERGA A MANZONI

JORGE VAZ DE CARVALHO*

NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX, os escritores Giovanni Verga e Luigi Capuana importaram para as letras italianas o propósito estético de fazer corresponder exactamente a vida e a realidade, o efeito a que Gustave Flaubert chamou o «real escrito». Em reacção ao convencionalismo sentimental romântico e ao artificialismo palavroso do discurso, o *Verismo*, na sua técnica narrativa, opõe-lhes o retrato tirado do natural de um pedaço de vida tal como ela é, a representação especular e rigorosa dos ambientes e problemáticas comunitárias, com personagens genuínas na sua existência emocional e comportamental. Se influência há do *realismo naturalista* francês, Giovanni Verga, que preferiu falar de *verità* antes que de *verismo*, é mais radical. No seu laboratório de objectividade, a escrita faz-se especialmente crua e despojada, usa palavras simples e uma sintaxe fluida, seca e de precisa frieza, cortando a direito na narração neutra dos factos e na espontânea lhaneza dos diálogos. Seguindo a teoria da *impessoalidade* do autor, o discurso procura tornar as marcas dele irreconhecíveis, dissimulando o seu carácter mediador na imaginação verbal da realidade, como se o texto se criasse por si, espontaneamente.

O conto que ora nos importa, *Cavalleria rusticana*, surgiu no suplemento semanal *Fanfulla della domenica* (pri-

* Universidade Católica Portuguesa. jorgevc@fch.lisboa.ucp.pt

meira publicação cultural da Itália unificada), em 1880, e foi inserido pelo autor na colectânea *Vita dei Campi*. A mão invisível do artista deixa o meio urbano burguês e aristocrata e propõe-se documentar, com a isenção e a distância do rigor positivo, sem estetismo retórico ou juízo moral, um caso vivo de gente popular no seu quotidiano rude, moldado por costumes arcaicos e valores empedernidos, que respira e fala com os modos de dizer pitorescos e as expressões proverbiais dos campos sicilianos. A história é simples e corre ágil. Tornado do serviço militar à aldeia natal, Turiddu Macca encontra a amada Lola casada com Alfio, próspero almocreve (fazer um bom casamento, escapar à miséria, é importante). O uniforme de *bersagliere* e a boina vermelha trazem Turiddu orgulhoso e desassossegam as raparigas, mas é debaixo da janela de Lola que, andando o marido pelas feiras, ele se humilha a cantar cantigas de despeito. Roído de inveja de Alfio, que mimoseia Lola com oiro e vestidos, o pobre Turiddu trata de seduzir Santa, filha de um vinhateiro abastado. Lola, enciumada, encoraja Turiddu a visitá-la na ausência do marido. Desesperada do engano e rejeitada, Santuzza denuncia o adultério a Alfio. Para lavar a honra, ele desafia o rival. No duelo, apesar de ferido, lança um punhado de terra aos olhos de Turiddu e esfaqueia-o até à morte.

Verga decidiu estender o *Verismo* aos palcos e, com a colaboração do dramaturgo Giuseppe Giacosa, escreveu a versão teatral do conto, que, estreada no Teatro Carignano de Turim, a 14 de Janeiro de 1884, rendeu enorme sucesso, graças sobretudo ao notável desempenho da actriz Eleonora Duse, no papel de Santuzza. A acção da peça em um acto, dividido em nove cenas, decorre num só dia, o domingo de Páscoa, e no espaço de uma aldeia da Sicília oriental. A religião e os seus ritos (procissões, missa, confissão, orações) regulam a vida da aldeia, entre a devoção e a superstição, mas há impulsos passionais e códigos ancestrais que inexoravelmente se sobrepõem. Se a linguagem do conto era uma

original construção literária que, para não o restringir a um âmbito regional, misturava vocábulos e expressões dialectais sicilianas com o italiano, no drama o dialecto cede quase por inteiro à norma, para melhor entendimento do público. Os diálogos trazem os sentimentos de amor e ciúme, desejo e dor, e as emoções à flor da pele de personagens autênticas em acções nítidas. Em relação ao conto, alarga-se o número e importância das personagens, que mudam de estatuto: Turiddu e a mãe não são já pobres camponeses, a senhora Nunzia é até proprietária de uma taberna e seu papel de mãe ganha significativo relevo; Santuzza, agora uma órfã sem dote, desgraçada por Turiddu, torna-se a verdadeira protagonista, são as suas palavras e acções que geram os momentos mais fortes do *pathos*. Como na tragédia grega, o duelo final dá-se fora de cena e a morte de Turiddu é anunciada pelo irromper em palco dos gritos de uma mulher.

O drama, com as personagens de fácil identificação, os seus estados de espírito em turbações primárias e o sangrento desfecho, é uma atracção evidente para a ópera, em cujo código a representação se avulta em excessos (as paixões, as emoções, as situações, os gestos). A ópera exclui a discursividade intelectual e a pretendida objectividade realista é ela própria superada pela comovedora ou contundente pungência das emoções, que a música amplifica com a paleta e as dinâmicas orquestrais e a força expressiva do canto, sendo a voz o instrumento mais eficaz para tocar prontamente a sensibilidade do público.

O drama de Verga vai oferecer ao compositor Pietro Mascagni (com os libretistas Giovanni Targioni-Tozzetti e Guido Menasci) a ópera que o celebrizará. O móbil foi o concurso lançado pelo editor Edoardo Sonzogno, de Milão, para a escrita de uma ópera em um acto. O laureado receberia o prémio de três mil liras, quantia muito significativa para o pobre músico, inseguro do seu talento, e há pouco casado. Foi a mulher, Argenide Marcellina Carbognani (Lina, como será

sempre afectuosamente tratada), quem enviou a partitura, à beira do limite do prazo. Mascagni venceu e *Cavalleria rusticana* estreou a 17 de Maio de 1890, no Teatro Costanzi de Roma, com grande êxito, prolongado pelo Teatro alla Scala de Milão, fenómeno extraordinário de um jovem que inaugurava a sua carreira de compositor, aos vinte e seis anos, logo com uma obra-prima.

O Prelúdio orquestral da ópera imerge logo o espectador na atmosfera dramática, e integra entre as suas partes uma *siciliana* (único texto em dialecto), cantada por Turiddu inter-namente e acompanhado pela harpa (*O Lola ch'ai di latti la cammisa*). Ao abrir do pano, o espaço cénico dá a ver a praça da aldeia, com a igreja e a taberna (dois elementos axiais), a que afluem progressivamente os coros feminino e masculino, cantando versos álares e sensuais sobre o fim dos trabalhos no campo, que dá lugar aos desejos amorosos. No espaço sonoro, os sinos que antecipam o ritmo ternário da melodia marcam a função fulcral da religião no quotidiano rural. O coro afasta-se e a atmosfera toma uma coloração sombria para assinalar a angústia de Santuzza, que se crê amaldiçoada, e vem a casa de Mamma Lucia à procura do filho Turiddu. A explicação entre as mulheres é interrompida pela chegada de Alfio, que exalta num canto grosseiro e contente a sua vida de almocreve (*Il cavallo scalpita*): anda com a carroça de um lado para o outro, faça sol ou faça chuva, mas tem sempre à espera em casa, para o consolar, a fidelidade amorosa de Lola. Difícil de entender na gramática musical do realismo verista é um tal entusiasmo partilhado pelo coro masculino. Porém, refira-se que o coro tem na ópera um papel sobretudo decorativo, sem intervenção decisiva na acção – mas o original literário de Verga é, afinal, um drama essencialmente de destinos individuais. Também de difícil lógica verista é a cena de devoção que se segue, na qual os camponeses começam a cantar uma oração em latim (*Regina Coeli, laetare – Alleluja!*), transportando depois o fervor religioso para

o italiano (*Inneggiamo, il Signor non è morto!*). Juntam-se as vozes de Mamma Lucia e Santuzza, especialmente dramática esta, pois as palavras de esperança e de fé que são as da prece contrastam com a súplica do coração atormentado.

A massa camponesa entra na igreja e as duas mulheres ficam de novo sós. Então, Santuzza canta a ária que expõe e sintetiza a essência do drama: o seu amor irremediável por Turiddu, que não esqueceu a paixão por Lola, o seu ciúme, as suas lágrimas (*Voi lo sapete, o mamma*). Apreensiva e compadecida, Mamma Lucia dirige-se para a igreja e deixa a cena a Santuzza e a Turiddu, que regressa a casa. A música sublinha o clima de tensão, ela que angustiadamente o interroga e acusa, ele que mente e busca soltar-se da coerção que a paixão e o ciúme dela impõem, até ao paradoxo em que ambos cantam em uníssono versos de teor discordante. O conflito suspen-se pela chegada de Lola, que vai a caminho da igreja, encontro breve e constrangedor, em que, à vista de Turiddu, Santuzza lança sobre a rival agressivos subentendidos. Aqui, há que destacar a primorosa capacidade de Mascagni na caracterização das três personagens (a frívola, a abandonada, o volúvel) pela música que a cada atribui, música que intensifica o efeito emocional. Depois, a querela entre os dois protagonistas prossegue em crescendo: Santuzza luta com suplicante e apaixonado desespero, Turiddu, já cheio de raiva e tédio, quer ver-se livre dela, ao ponto de a deitar por terra e se refugiar na igreja, sob a maldição da amante (*A te la mala Pasqua, spergiuro!*). As palavras, repetidas estafadamente, mostram o abismo entre a qualidade literária de Verga e a mediocridade do libreto. Porém, a melodia vocal e a paleta orquestral de Mascagni elevam a grandeza músico-dramática da cena.

Ao palco chega Alfio. Santuzza, dilacerada pela dor e pelo ciúme, denuncia-lhe os amores adúlteros da mulher. Em cólera, sublinhada pela agitada violência da orquestra, Alfio repete para si, como uma ideia fixa, a promessa de vingança,

enquanto Santuzza se consome no remorso. A catástrofe é inevitável.

A partitura de Mascagni tem um sentido fácil dos claros-escuros e dos contrastes dinâmicos, nos efeitos, por vezes, violentos. Nesse momento, o compositor compreende que, após cenas extensas e carregadas de arrebatamentos passionais, onde se desencadeia uma energia dramática avassaladora, o espectador necessita de um instante de respiro e apaziguamento, antes de a acção se precipitar na tragédia final. É a função do *Intermezzo*, peça sinfónica de bela urdidura orquestral. Cria a repousante atmosfera de um universo que segue o seu curso natural serenamente, alheio ao vulcanismo das paixões humanas.

O povo sai da igreja e homens e mulheres, antes de reentrarem em casa, ficam na a beber e a cantar uma canção báquica, no meio da qual Turiddu e Lola trocam brindes. Alfio chega à praça, com um vigoroso acompanhamento orquestral, e suscita de imediato forte tensão ao recusar o copo de vinho que Turiddu lhe estende. O clima carrega-se de lúgubres presságios e a orquestra manifesta-o. Lola, que deixa a cena acompanhada por algumas mulheres, acaba por passar na ópera como uma figura quase apenas alusiva da sensualidade funesta do desejo, sem verdadeiramente participar na acção. Turiddu abraça precipitadamente Alfio e morde-lhe a orelha em sinal de desafio para o duelo. Entretanto, o seu pensamento, envolto no remorso, recai sobre o destino de Santuzza, que quedará abandonada se ele morrer. Di-lo a Alfio, que o ouve com indiferente frieza, e diz à mãe, como se fosse o vinho a fazê-lo falar (a orquestra ilustra os vapores do álcool), numa ária de grande emotividade expressiva, recomendando-lhe que tome Santuzza como filha e que reze por ele. São as suas últimas palavras (ainda desta vez, pobres no texto do libreto, mas belamente desenhadas na melodia vocal e no tecido da orquestra). Mamma Lucia e Santuzza abraçam-se. Irrompe no palco um grito feminino e fatal: *Hanno*

ammazzato compare Turiddu! A tragédia consumou-se. O pano cai.

Sabemos que Giovanni Verga abriu contra Sonzogno um processo judicial de que saiu vencedor, não só porque nos créditos da ópera não havia qualquer menção ao escritor, como por o editor não ter cumprido a percentagem nos ganhos prometida por Mascagni. Antes e depois da *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni, a obra de Verga estimulou várias abordagens musicais: o «Bozzetto Sinfonico» de Giuseppe Perrotta, de 1884; as óperas *Mala Pasqua* de Stanislao Gastaldon, de 1888; *Santuzza* de Oreste Bimboni, de 1895; *Cavalleria rusticana* de Domenico Monleone, de 1907, refeita como *La giostra dei falchi*, em 1914, após o editor Sonzogno acusar o compositor de infringir os direitos de autor. Todavia, a ópera de Mascagni é a única que sobrevive justamente no repertório dos teatros mundiais. Na verdade, a *Cavalleria rusticana* sobreleva no favor do público as outras obras líricas do compositor, diminuindo-as; por outro lado, ao concentrar o foco sobre este conto, a ópera porventura contribui para empalidecer, sobretudo fora de Itália, a notável obra ficcional de Giovanni Verga.

Um ano e meio apenas após a estreia absoluta italiana, a 12 de Novembro de 1891, Lisboa abriu o palco do Teatro de São Carlos à *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Dirigida pelo maestro Marino Mancinelli, foi cantada pelo soprano Adalgisa Gabbi no papel de Santuzza, o tenor romeno Gri-gore Gabrielescu no de Turiddu e o barítono Enrico Stinco-Palermi no de Alfio. Entre as temporadas de 1894-95 e 1901-02 a ópera foi presença constante em São Carlos. Programada em 1904-05 e 1909-10, com a excepção da temporada de 1923-24, a obra-prima de Mascagni apenas regressaria a São Carlos após a Segunda Grande Guerra Mundial, a 3 de Abril de 1948, dirigida pelo maestro Pedro de Freitas Branco, com Ebe Stignani no papel de Santuzza, Mario Del Monaco no de Turiddu e Ugo Savarese no de Alfio. A

2 de Abril de 1950, Freitas Branco dirigiria de novo a Stignani, então com o tenor Ferrari e o barítono Afro Poli; e, a 27 de Março de 1956, Giulietta Simionato, Mario Ortica e Rodolfo Azzolini. Depois, na década de 60, seria ouvida apenas a 21 de Março de 1969 e, na década de 70, a 23 de Março de 1979, ambas com Fiorenza Cossotto. A partir da década de 80 do século passado a *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni não tem sido privilegiada pela programação do Teatro de São Carlos de Lisboa.

[texto escrito no antigo acordo]