

## O CAMÕES DE DONIZETTI

MANUEL FERRO\*

A TEMPORADA DE 1845 do Real Teatro de S. Carlos de Lisboa contou com a apresentação dos *Infantes de Ceuta*, de António Luís Miró; *Linda de Chamounix*, de Donizetti; *I Lombardi alla prima Crociata*, de Giuseppe Verdi; *La Marescialla d'Ancre*, de Alessandro Nini; *Maria Padilla*, de Donizetti; *Don Pasquale*, de Donizetti; e, a encerrar, *Don Sebastiano*, do mesmo compositor.

Gaetano Donizetti dominava na altura a cena melodramática europeia, e de modo muito particular também a portuguesa. Havia feito a sua *première* em 1825 com *Zoraida di Granata*, mas Rossini e Bellini, sobretudo o primeiro, na altura dominavam o panorama do teatro lírico. Apenas voltaria a integrar o programa da temporada de 1834, com *Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, e *Fausta*. Todavia, vai-se impondo gradualmente: em 1835, são apresentadas *Il Furioso all'isola di S. Domingo* e *Giovanni di Calais*; no ano seguinte, *L'esule di Roma*; *Olivo e Pasquale*, e *Parigina*. E o triunfo estava-lhe garantido nos anos que se sucederam: em 1837, sobe ao palco *Aio nell'imbarazzo*, *Belisario*, *Bethly ossia la capanna svizzera*, *Le convenienze e inconvenienze teatrali* e *Torquato Tasso*; em 1838, *Gemma di Vergy*, *Lucia di Lammermoor*, *Marino Faliero* e *Roberto Devereux*; 1839 apenas contou com *Otto mesi in due ore* (o *Gli esiliati in Siberia*) e *Sancia di Castiglia*.

---

\* Professor Associado do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Desenvolve a sua atividade científica na área das relações culturais luso-italianas, de estudos da épica sobretudo barroca e neoclássica e dos estudos camonianos. ferro@fl.uc.pt

Dois anos depois, foi a vez de *La figlia del reggimento* e *Lucrezia Borgia*; mas em compensação, em 1842, a preferência por este compositor voltou a ser notada com *Adelia ossia la figlia dell'arciere*, *La Favorita*, *Maria di Rudenz* e *Alina, regina di Golconda*; todavia, nos dois anos seguintes, 1843 e 1844, apenas uma obra em cada foi selecionada: *Poliuto ossia I Martiri* e *Maria Stuarda*. Por conseguinte, 1845 foi o último ano de apoteose de Donizetti. Depois disso, o público português só esporadicamente passou a ter a oportunidade de assistir a obras suas. Mesmo assim, em 1847 ainda foi encenada *Pia de' Tolomei*; em 1850, *Maria di Rohan*, e, em 1860, foi reposta *Poliuto o sia I Martiri*. As óperas de Donizetti eram apresentadas em Lisboa poucos anos depois da estreia nos palcos mormente italianos mas, em 1848, o compositor sucumbe, depois de ceder aos sinais de loucura na consequência de doença do foro da neurosífilis, e outra estrela ascendia na altura no cenário melodramático: Giuseppe Verdi (Bastos, 1994: 260-262).

Contudo, é a última obra composta antes da manifestação da depauperação do seu estado de saúde que nos interessa. Centrada na figura de D. Sebastião, tem a particularidade de ser a primeira composição melodramática em que Camões é apresentado em cena e logo pela mão de um distinto compositor. Inicialmente dirigido a um público francês, uma vez que o melodrama foi estreado em Paris, na Ópera Le Peletier, a 13 de novembro de 1843, o libreto foi assinado por Eugène Scribe, ilustre membro da Academia Francesa (*D. Sebastião*, 1845: 3-4). Não obstante a profissão de fé pelo respeito à verdade inserida no folheto de apresentação da ópera em Lisboa, o gosto pelos enredos históricos não impediu que se verificassem desvios ao devir dos acontecimentos:

Il Poeta e il Pittore sono strettamente obbligati a rappresentare la verità dei fatti, quando si chiaramente glieli somministra la storia, e non devono giammai trascurare la differenza di condizione, o di

paese dei personaggi rappresentati! – Ma, chi posta giù la paura, oserà dire questa verità a Scribe, che se mette in movimento la sua macchina a vapore è capace di dare alla luce centomila drammi per confondere e atterrare i suoi critici? Io non per certo; – ammiro il bello nelle composizioni del dramaturgo francese “... e del peggior non curo”.  
(*D. Sebastião*, 1845: 4<sup>1</sup>)

Por conseguinte, reconhece-se que o resultado pode decepcionar o espetador, de modo especial aquele que está familiarizado com o assunto:

Scribe, devo dirlo, ha in questo drama spietatamente violata la verità, mal appresentato i caratteri, e depravata la storia!! Ognun rimane offeso al vedere che D. Sebastiano, Rè di Portogallo sia dipinto in questo quadro con colori sì falsi e comuni; come non altrimenti succede considerando il modo con che ha trattato Luigi Camoes...  
(*D. Sebastião*, 1845: 4)

Na globalidade, porém, o espetáculo salda-se por uma apreciação positiva e a estreia testemunhou “immancabili applausi al sommo Italiano”, tendo em consideração os diferentes níveis em que a obra pode ser avaliada:

Il Libretto è non meno di grandiose scene, che di bellezze ornate; e pare a chi non è versato nella storia, interessante e drammatico; con tutto ciò non può piacere ai molti, che con ragione vorrebbero fedelmente descritti in queste drammatiche lucubrazioni, i particolari costumi, e appena adornato con qualche episodio l'avvenimento storico. Gli irregolari accozzamenti di una fantastica invenzione possono piacere, è vero, ma queste doti presto si oscurano e periscono, perchè la mente dello spettatore non vuol riposare, che sulla stabilità del vero.  
(*D. Sebastião*, 1845: 3)

---

<sup>1</sup> As citações e transcrições de texto seguem a versão italiana e a ortografia da publicação disponibilizada em 1845, por altura da apresentação desta ópera em Lisboa, *D. Sebastião...*(1845).

Apesar das reticências apontadas, a versão francesa foi de seguida traduzida para italiano por Cesare Perini, de Lucca, embora se conheça também uma versão alemã, apresentada na Ópera de Viena no mesmo ano em que a ópera é exibida em Lisboa. No S. Carlos é cantada em italiano e a personagem de Camões, inicialmente representada por um barítono de renome, Paul Barroilhet, uma vez que a companhia era italiana na capital portuguesa, foi interpretada por outro menos conhecido, apenas designado por E. Santi.

Assim, embora olhados com algum preconceito no passado<sup>2</sup>, mais recentemente tem-se assistido a uma valorização do libreto enquanto objeto de estudo, muito especialmente devido aos aspetos por que pode despertar interesse. Entendido como uma composição literária normalmente em verso, mas que pode assumir também a forma de prosa, adequa-se à encenação e o assunto pode ser religioso ou profano, sendo por vezes até a adaptação de uma obra literária, escrito, porém, com o fim de ser acompanhado por música.

Ao longo dos tempos, o gosto por cenários faustosos e enredos complicados e extravagantes, bem como pelo virtuosismo canoro, levaram à desvalorização do libreto. Contudo, a partir do século XVIII, em grande parte devido à ação e sensibilidade de Metastasio, o melodrama recupera maior dignidade literária. Não admira que, no século XIX, se tornassem estreitas as relações entre o melodrama e as experiências teatrais, animadas pelas aspirações políticas, sociais e morais que agitavam o ideário romântico (Bonora, I, 1977: 287).

Assim aconteceu com *Don Sebastiano*: inspirado na peça de Paul Foucher (Foucher, 1838), levada ao palco em 1838,

---

<sup>2</sup> Por exemplo, Stendhal era um dos autores que desvalorizava a importância dos libretos, chegando a aconselhar que não fossem lidos, porque de acordo com a sua opinião nada teriam de literário, nem clarificariam o que a música em si pode transmitir: “Ce sont des pièces portées à ce degré d’idéal, et qu’il faut absolument ne pas lire, et entendre seulement avec la musique, que les froids critique d’un certain peuple ont examinées comme tragédies” (Stendhal, 1999: 205).

que recuperava os acontecimentos da fatídica expedição do rei português ao norte de África, concluída com a trágica batalha de Alcácer Quibir, este melodrama adaptou o enredo ao universo fantástico deste tipo de representações e que muito apelava ao gosto do espetador romântico. A ação de cada ato, marcada por um ritmo veloz, situa-se em ambientes grandiosos e significativos: o primeiro, em Lisboa, no momento festivo da partida da armada para o norte de África; o segundo, em Fez, numa atmosfera marcadamente exótica de ambiência magrebina; o terceiro, de novo em Lisboa, no palácio real em Belém; o quarto, numa soturna sala do Tribunal da Inquisição; e o quinto, num cárcere e numa torre adjacente às prisões da Inquisição.

A ação, como aponteí, em muito derrapa em relação à realidade histórica, mas tal facto acabava por se adequar ao gosto do historicismo dominante. Depois da publicação de *Camões*, de Almeida Garrett, em 1825, múltiplas foram as peças em que o Poeta se tornou *persona* dramática, compostas, publicadas e representadas por toda a Europa (Ribeiro, 2012: 5-13). A par, o sebastianismo alimentou um filão literário igualmente produtivo (Oliveira, 2002; Wilmsmeier, 1913; Martins, 2000: 49-186; Martins & Garraio, 2000: 13-44; Ramalheira, 2002; Ramalheira, 2016: 297-320). Comum a toda esta produção literária, fundamentalmente dramática, era comum assistir-se à deturpação dos factos. E Scribe não fugiu à regra. No libreto, *Camões* acompanha D. Sebastião para o norte de África, segue-o no campo de batalha, regressa a Lisboa num ambiente marcado por conspirações; o rei português revela-se ao longo da obra um homem apaixonado, a despertar o afeto de princesas árabes, subtraídas aos rigores da Inquisição por sua intervenção, e que lhe retribuem, salvando-o no rescaldo do combate.

Num universo em que a fantasia parece descomedida e desenfreada, dominado pelo simples objetivo de *delectare* e, por vezes, de *movere*, compreende-se que o referido pre-

conceito na abordagem dos libretos se justificasse. Mas, em contrapartida, novas abordagens permitiram a revalorização deste género. A teoria dos polissistemas de Itamar Even-Zohar permitiu chamar a atenção para aspetos sociológicos, bem como para vetores relacionados com a tradução literária, explicitando o dinamismo de determinados períodos e momentos culturais, muito particularmente em fases de transição, em que a produção literária *lato sensu* constitui um sistema que interage com outros no seio de um mais amplo contexto cultural (Even-Zohar, 1970; 1979; 1990). Quando se assiste até à emergência de libretos em diferentes sistemas linguísticos, as questões agudizam-se. Não será por acaso que Giulio Ferroni afirma:

[...] Più che di reduzioni, traduzioni o transcodificazione, bisognerebbe in effetti parlare di interpretazione, non nel senso generico di esecuzione o messa in atto, ma in senso più propriamente ermeneutico. I libretti (parlo naturalmente di quelli di alto livello) costituiscono delle messe in scena critiche, mettono in un circolo interpretativo le opere da cui prendono spunto: pur nella loro concisione (talvolta proprio grazie a questa loro concisione) possono arrivare a svelare caratteri, meccanismi, orizzonti, significati dei testi che utilizzano. (Ferroni, 2005: IV)

Mas para além dos aspetos afluídos, da multiplicidade linguística em que se projetam, das culturas cujas fronteiras transpõem, permitem ainda ter em linha de conta as relações de intertextualidade com as obras em que se inspiram e com as diferentes versões que assumem e que levantam questões de interculturalidade. Um libreto é, pois, um espelho privilegiado em que poderão equacionar-se fatores próprios de determinados momentos históricos, culturais, sociais e políticos, como aqui é o caso da perda da independência do Reino, que determinam novas temáticas, substratos de movimentos e correntes de pensamento (neste caso o patriotismo

evidenciado nas atitudes de Camões e que alimentará posteriormente o sebastianismo).

Com *Don Sebastiano*, pelo facto de existirem duas versões, a francesa e a italiana, tais questões não passam despercebidas, levando Mary Ann Smart (Donizetti, Smart, Scribe, 2005), em 2005, a publicar uma edição crítica da primeira versão, onde inclui ainda em apêndice as variações e os acréscimos da lavra do compositor para a representação em alemão, na Ópera de Viena no mesmo ano em que teve lugar a de Lisboa. Animados por ideais de novidade, modernidade, vontade de reformas e rotura com a tradição, não é por acaso que, no Romantismo, os libretos sejam veículo deste manancial de ideias e que a figura de Camões seja igualmente revalorizada, num momento de fortes convulsões liberais depois da Revolução Francesa. Por conseguinte, ao valor literário e artístico do libreto, todos esses planos deverão ser equacionados.

Esta abertura hermenêutica evidencia a possibilidade de diálogo com outras áreas do saber, uma verdadeira abordagem interdisciplinar, em que a poesia e a música são desde logo interlocutores de excelência. Como mais tarde Richard Wagner viria a defender, a ópera torna-se a obra de arte total, por nela convergirem e se associarem a arte da palavra, as artes plásticas e a música, qual projecção da representação visual das três graças, sem se equacionar qual delas é superior e se sobrepõe às restantes.

No entanto, ao longo do século XIX, com o florescimento dos progressos verificados nos mais variados campos do saber, no melodrama tal processo reflete-se na valorização das duas faces complementares do género – poesia e música –, de modo a evidenciar a importância da “ideia” a transmitir, refletindo-se na densidade melódica, na saturação do *det-tato*, no sábio entrançado de correspondências e *leitmotiven*. Reativam-se assim os grandes arquétipos e mitos do passado das nações, através de novos tratamentos, máscaras e metamorfoses (Livi, 2013: VII-XIX).

Neste contexto, se o sebastianismo é já na altura um mito identitário da cultura portuguesa que se projeta na Europa no âmbito do historicismo dominante, e no caso de Donizetti, perfeitamente adequado ao ciclo de melodramas dedicados a diferentes reis e rainhas ou figuras de estatuto equivalente (*Enrico di Borgogna*, 1818; *L'Ira di Achille*, 1817; *Pietro I, il Grande*, 1819; *Zoraida di Granata*, 1822; *Alfredo II, il Grande*, 1819; *Alina, Regina di Galconda*, 1828; *Anna Bolena*, 1830; *Ugo, Conte di Parigi*, 1832; *Sancia di Castiglia*, 1832; *Lucrezia Borgia*, 1833; *Rosmonda d'Inghilterra e Eleonora di Gujenna*, 1834; *Maria Stuarda*, 1835; *Marin Faliero*, 1835; *Roberto Devereux ossia il Conte di Essex*, 1837; *Il Duca d'Alba*, 1839; *Elisabetta di Siberia*, 1840; *La Favorita (Eleonora di Guzman)*, 1840; *Maria Padilla*, 1841; *Caterina Cornaro*, 1844), a presença de Camões é também por demais significativa nesse mesmo contexto.

Depois que Schlegel divulgou, na Alemanha, no início do século XIX, em 1803, o artigo *Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten* (Schlegel, 1803: 49-71), onde estabelece relações entre *Os Lusíadas* e a vida de seu autor; e, em *Dichtergarten* (Schultz, 1979), incluiu um soneto dedicado a Camões (“An Camoëns”), datado de 1807, confrontando o destino ingrato do poeta com aquilo que fizera pela Pátria, ao mesmo tempo em que o toma como modelo de patriotismo, numa alusão à atitude necessária contra a ocupação do território alemão por Napoleão Bonaparte, vários textos dramáticos surgiram em torno da vida do autor de *Os Lusíadas* (Martins, 2012: 405-411). Era moda, na altura, a composição dos dramas de artista (“künstlerdramen”). Na Alemanha, Wilhem von Chézy, Uffo von Horn, Friedrich Halm e Hermann Theodor Schmid escreveram peças, embora nenhuma delas tenha plenas características de tal género. Mais tarde, também Friedrich Adolf Ferdinand Flotow e Gustav Heirich Gans zu Putlitz dedicaram óperas a Camões. Em Itália, Antonio Simeoni Sografi e Cesare Perini di Lucca seguem-lhes o exemplo, assim

como, em França, Martin-Deslandes e Luís António Burgain (Ribeiro, 2012: 8-12). É na sequência destes dramas de artista e no contexto assim configurado, que Eugène Scribe compõe o libreto sobre D. Sebastião, que, aliás, segue de perto a ação da referida peça de Paul Foucher, *Don Sébastien de Portugal*, representada no Teatro de La Porte de Saint-Martin, em Paris.

Curiosamente, apesar de Camões ser uma personagem secundária e ser apresentado ao espectador singelamente como guerreiro e poeta, desempenha em pleno as funções de coadjuvante do monarca, sem que jamais lhe sejam sugeridas as funções de aio, escudeiro ou camareiro. Por outro lado, a sua presença em cena é tão relevante, que na maior parte das vezes acompanha a personagem principal sempre que D. Sebastião também se apresenta diante do público. A ele cabe, sempre que a situação o impõe, a expressão de conteúdos marcadamente patrióticos, a chamar as restantes personagens à razão, a denunciar as ameaças que a situação política do seu tempo suscita, a aconselhar o próprio rei, ou a explicitar o enredo para bom entendimento dos espetadores.

Quando entra em cena, no Ato I, aparece anonimamente com o estatuto de um “soldato che presenta una supplica” (*D. Sebastião*, 1845: 12). Inicialmente afastado pelo Grande Inquisidor e pelo futuro regente do Reino, ele mesmo procede à sua apresentação quando D. Sebastião lhe dirige a palavra e lhe pede para se identificar:

Sold. *Guerrier sognai vittoria;*  
Cercai sul mare la fama;  
Poeta ambii la gloria,  
E non trovai che duol.  
Lontan su lido ardente  
I mar solcai di Gama;  
Cantai la strania gente  
Che folle adora il sol.  
Ó mia Lusiada, o figlia

Amata dei miei canti;  
L'armi ed i patri vanti,  
Aumenterai tu un dì.

Tra i flutti già sommerso  
Morte sù me pesava,  
Di te mi rammentava,  
E all'onde ti rapì.

Al Ciel non già per me  
Chiesi per te merce!.....

La prece udì il Signor,  
Dei nostri cor, – amor.

D. Seb. Il tuo nome?

Sold. Camões.

D. Seb. Onore, onore

Al sommo Vate! – Nei suoi sguardi

Del fatídico genio

Vist'ho brillare il foco!

(*D. Sebastião*, 1845: 14-16)

Afinal, o pedido ambicionado é apenas o de seguir o monarca, partilhar a vitória alcançada e poder cantá-la, o que para D. Sebastião é motivo de orgulho e o leva a conceder-lhe a partir de então uma sólida e duradoura amizade. Este episódio passado num cenário de euforia perante a preparação da frota, com o rio Tejo e o porto de Lisboa por um lado e uma majestosa escadaria conducente ao palácio real, por outro; com soldados e marinheiros que bebem e cantam alegremente, outros se despedem das famílias, outros ainda transportam armas e provisões para a nau almirante, é interrompido pela passagem de um cortejo da Inquisição que acompanham uma rapariga envergando o Sanbenito destinada à fogueira, que por intercessão do rei vê a pena comutada em degredo para terras africanas, que na realidade é a sua pátria.

Paradoxalmente, no que se refere a Camões, se o rei o reconhece como “sommo Vate”, graças à composição e publica-

ção de *Os Lusíadas* que lhe foi dedicado, ali nem o reconhece de imediato, estratégia funcional para o público ficar a saber de quem se trata, embora a admiração que logo manifesta eleja o Poeta para um lugar de proximidade pessoal que irá manter ao longo da ação. Se no fim do episódio as nuvens se adensam com o ambiente criado, além do facto de haver momentos em que o Inquisidor e o futuro Regente aludem a manipulações de conspiração para a tomada do poder pelo rei de Espanha, quando D. Sebastião, entusiasmado, incita os soldados e solicita a Camões para cantar o destino das bandeiras que desfilavam, premonitória e proleticamente, porque aos vates cabe prever o futuro, Camões exclama:

Cam. *Si; – Il Ciel m’infiamma il cor, l’ingegno...!*

Sereno l’orizzonte è già...!

Sull’onde vola il reggio legno...

Presso d’Africa ai lidi stà!

Ratto sull’ali il vento porta

L’hurrà dei celeri Affrican...

Quanto son essi...? E a noi che importa?

Ardir guerrieri... i rei cadran!!

[... ..]

... Ma più si aumenta e serra intorno

Dei rei nemici l’empio stuol;

Qual densa nube ofusca il giorno,

La terra trema,... il vento spira;

*(Il Teatro annotta)*

Striscia il lampo, mugge il tuon...

*(Il mare è agitato)*

Il Rè... salvate il Rè...! Qual ira!...

Nè ferve men l’aspra tenzon!

Che vedo...! Ò Ciel che vedo?... aimè...

Cadde il vessillo della Fè!

*(D. Sebastião, 1845: 24)*

Estranhando o discurso, o rei questiona o Poeta ainda em transe, que desperta, recupera a razão (ao mesmo tempo que o teatro volta a iluminar-se e o marulhar do mar abranda) e se desculpa, justificando ter-se deixado arrastar pelo estampido de efémeros trovões e pelo ar tenebroso, que logo se transforma numa atmosfera soalheira, adequada para um grande final, com o povo a aclamar e a saudar o monarca, a africana a beijar-lhe a mão, enquanto os oficiais acompanham D. Sebastião e Camões, que entram no navio, a frota se afasta e o pano cai.

O segundo ato começa com um episódio que é um verdadeiro *intermezzo*: Zayda, a rapariga salva pelo rei, encontra-se no serralho de um palácio, numa atmosfera requintada à maneira árabe, ricamente vestida, de acordo com o gosto exótico do romantismo, rodeada de escravas que cantam e dançam, oferecem-lhe flores e doces de rosas, enquanto o pai lhe destina o casamento com o chefe de uma tribo vizinha. Apesar de ela resistir, esse ambiente é interrompido com a notícia da chegada dos exércitos cristãos. O cenário muda rapidamente e a segunda parte do ato II passa-se já no rescaldo da batalha, nos campos de Alcácer-Quibir cobertos de cadáveres, feridos, bandeiras despedaçadas, armas e máquinas de guerra arruinadas. D. Sebastião, também ele ferido, delira e pede uma espada no meio da confusão. Enquanto um oficial se sacrifica para o salvar, para que não seja reconhecido, permite-se-lhe que escape, contando com a cumplicidade de Zayda. Se Camões não aparece neste episódio, acaba por estar sempre presente, porque o rei por ele continuamente chama, preocupado e com a culpa de ter arrastado tal génio para uma possível perdição sua com a derrota da batalha.

Em contraste, o ato III volta a privilegiar o espaço deslumbrante do Palácio Real em Lisboa, com uma encenação deveras sumptuosa e magnífica. O Regente, agora rei, ao lado da coroa, rodeado por damas e cavaleiros, pajens, cor-

tesãos, guardas e restante população, recebe o juramento dos Grandes do Reino, e assina de seguida o tratado de paz com os mouros, representados por uma delegação que incorpora Zayda e o agora marido. A par do que se passa na galeria que permite entrever os jardins do palácio, fora situa-se o mosteiro dos Jerónimos, preparado para receber um cortejo fúnebre com o corpo do falecido rei. Camões assiste à cena e, ao mesmo tempo que manifesta o seu estado de alma com o regresso à pátria, lamenta a sorte de D. Sebastião, ainda suposto morto, e a situação do reino, mediante as informações fornecidas por uma ronda, em que fica a saber que os regressados de África não colhem de todo os favores dos governantes:

Cam. (*Ferito e sostenendosi malamente*)

Dalle affricane arene

Sù cui ferito al mio vessillo accanto

Giaqui;... dopo i sofferti duri affanni,

E i tanti dolor miei,

Riveder la mia patria alfin potei!

Ó Lisbona, terra amata,

Io retorno a te infelice,

Ma quest'alma lacerata,

In te vede ogni piacer.

Un riposo ai crudi affanni

Quì sperare alfin mi lice;

Ove il sole dei primi anni

Abbellisce i miei pensier!

Sconsolato, afflito e oppresso

Torno è vero al pátrio sen...

Or morir mi sia concesso

Sul tuo suolo o Patria almen!

[... ..]

Ó prode Sebastian, vittima sacra,

Pensar potesti, che il tuo vile erede

A delito ci apponga  
 Il per te sangue sparso? – Oh! Ciel, ferito...  
 E che far deggio? – Ó obbrobrio, ó disonore!  
 E questa mano adunque,  
 Che un dì impugnò la spada, stender devo  
 Alla ricchezza altera? –  
 Camões mendicando...?  
 Oh Ciel, taci mio core! –  
 E tu notte, deh ocluta il mio rossore!  
 (*D. Sebastião*, 1845: 62-64)

Todavia, na cena seguinte, através de um diálogo estabelecido entre uma figura embaçada e o próprio Camões dissimulado, que inicialmente ainda trazia o elmo, assiste-se gradualmente à anagnórise mútua, de D. Sebastião e do Poeta, que se mostram confiantes no restabelecimento do rei legítimo no trono. Ambos assistem ao cortejo fúnebre do monarca, mas Camões não aguenta a encenação e a hipocrisia manifestada pelos Grandes do Reino e explode:

Cam. *Ah! Più soffrir non posso,*  
 Che si oltraggi il mio rè.  
 D. Ant. Di questo dì, chi turba il sacro rito?  
 Cam. Un poeta, un soldato;  
 Un fido servo amato,  
 Che mantien la sua fede,  
 Che a reo timor non cede,  
 Che canta la sventura,  
 Ed il poter non cura!  
 (*D. Sebastião*, 1845: 72)

Pelo facto, é preso, assim como D. Sebastião, que naquele ambiente turbulento se dá a conhecer, e ali ainda mais ameaçado pelo marido de Zayda. Mas, mesmo assim, Camões sobrepõe as suas preocupações com o rei à sua segurança, em

confronto com os inquisidores, dirige uma prece ao Altíssimo para que a situação se resolva:

Cam. *Di lui duolti, o Dio,*  
La mente gli inspira;  
Disperdi quell'ira,  
Col Divo tuo amor.  
S'ei deve perire,  
Che io possa morire  
In quest'ora d'orror!  
(*D. Sebastião*, 1845: 78)

O ato IV, porém, se causa forte impacto junto do público por reconstituir o funcionamento do Tribunal da Inquisição, com todos os instrumentos de tortura em pano de fundo, é o único em que Camões não intervém. D. Sebastião é acusado de impostor e Zayda surge em sua defesa e acaba acusada, como se achava no Ato I, embora agora ambos admitam e declarem a correspondência amorosa. O último ato inclui a denúncia da trama preparada pelo Inquisidor-mor para a subida do rei espanhol ao trono português, a condenação do casal e, em simultâneo, assiste-se à preparação de uma tentativa de sublevação dos soldados e marinheiros, apoiados pelo povo indignado que corre às armas, para a libertação de D. Sebastião, em grande parte por iniciativa do Poeta:

(*Odesi la voce di Camões*)

Cam. Ó marinai, ó marinai  
D. Seb. È Camões.  
Cam. Nell'onde tranquille  
La luna riflette;  
Le placide aurette  
Careggiano il mar.  
Più lievi del vento  
Sù i flutti strisciano;

Venite, voghiamo,  
 Il porto già appar!  
 Quell'antro solerte  
 Bagnato dall'onda  
 Per or ci nasconda  
 Nel cavo suo sen!  
 Quì il cor ci rintegri  
 La dolce speranza,  
 La notte che avanza,  
 E il cielo seren.  
 (*D. Sebastião*, 1845: 112)

Tudo parece correr para um desenlace feliz, mas quando o casal se propõe escapar através de uma janela de um bastião da Inquisição que dá para o Tejo por uma escada de corda, é dado o alerta da fuga. Quando D. Sebastião e Zayda já desciam, a escada é cortada, ambos caem ao rio e acabam afogados. Camões ainda se lança ao rio para os salvar e, enquanto o Inquisidor-Mor dá vivas a Filipe de Espanha, vendo-se à distância a sua frota entrar no Tejo, alguns marinheiros socorrem o Poeta e levam-no moribundo para o Hospital da Marinha.

O enredo, melodramático sem dúvida, recorrendo às estratégias próprias do género, para manter o interesse do público, com cenas desfrutando das potencialidades próprias do gosto e interesse da época, a predileção pelo orientalismo e o exotismo, cenários eloquentes, o patriotismo modelado pelo nacionalismo romântico, episódios com personagens embuçadas, o terror e a preferência por ambientes góticos, o culto por paixões intempestivas e desenfreadas, nomes significativos da cultura portuguesa, jogos de desaparecimento e anagnórise, tudo deveria contribuir para o sucesso desta obra. Apesar de não ser de todo ignorada, não alcançou o sucesso que outras composições de Donizetti haviam alcançado. A sua aceitação posterior também não foi a melhor

porque outros valores e critérios se impunham com o paradigma representado pelas obras de Giuseppe Verdi. Parecia não se perdoar a Eugène Scribe a fuga à verdade histórica. É comumente aceite que Camões jamais tenha pisado os campos de Alcácer-Quibir e a sua intimidade com D. Sebastião seja por demais duvidosa, muito menos aquelas paixões do rei por uma princesa magrebina. E essa apreciação vai prevalecer ao longo dos anos.

Em 1982, num Congresso organizado pela Academia Portuguesa da História, subordinado ao tema “Presença de Portugal no Mundo”, Giacinto Manuppella procede à “Apresentação da ópera ‘Don Sebastiano’ de Gaetano Donizetti, 1843”, transmitindo, não obstante “todos os recursos do seu [do compositor italiano] talento criador [...], ensaiando com êxito novos caminhos instrumentais e melódicos”, uma perspetiva disfórica da obra, sublinhando “as tolices de um libreto estapafúrdio” (Manuppella, 1982: 409)<sup>3</sup>.

No entanto, o libreto de *Don Sebastiano* deverá ser enquadrado no contexto dos dramas de artista acima referidos e verifica-se seguir de perto a versão dos factos neles contida. A título de exemplo, a ação de *Camões*, de Wilhelm Theodor von Chézy, de 1832, que gozou de certa popularidade em França, também faz chegar Camões dos campos de batalha de Alcácer-Quibir, D. Sebastião também reaparece em Lisboa quando todos o supunham morto, o monarca também havia sido substituído por outro patriota que se sacrifica para o salvar, a relação entre ambos, o rei e o Poeta, é próxima,

---

<sup>3</sup> G. Manuppella especifica este seu parecer quanto à apreciação que faz do libreto: “Um incrível dramalhão pseudo-histórico, construído com a desenvoltura própria de quem buscava no saudosismo sebastianista apenas efeitos teatrais espantosos, desrespeitando a veridicidade histórica, a lógica e o bom senso, inventando personagens e situações anacrónicas, falseando pensamentos e atitudes; enfim, oferecendo um válido argumento aos detractores da ópera lírica como género absurdo e ultrapassado, entrecido de fingimentos intragáveis que vão cavando um abismo cada vez mais profundo entre a letra e a inspiração musical.” (Manuppella, 1982: 409).

também se assiste a uma ligação amorosa do monarca com uma dama, o poeta também é hospitalizado moribundo, em suma, poder-se-á afirmar que a versão ficcionada mais corrente da biografia de Camões durante o período romântico não se afastará muito da que consta do enredo do melodrama.

Por outro lado, um aspeto deve ser tomado em consideração: se previamente existia já um número razoável de dramas dedicados às peripécias biográficas do poeta, a sua entrada no mundo da ópera deve-se à mão de Donizetti. A este compositor se deve a criação de Camões enquanto *persona* melodramática e nesse aspeto foi realmente bem sucedido. Constituindo à partida um par de personagens bem aceite no imaginário romântico pelo público, verifica-se que a atenção dos compositores se deslocou até mais da figura de D. Sebastião para a de Camões.

Desde então até aos nossos dias, a biografia e/ou a obra camoniana inspirariam outros libretos que deram origem a outras tantas óperas: logo em 1843, no mesmo ano, portanto, da estreia de *Don Sebastiano* de Donizetti, representa-se também em Paris *L'esclave du Camoëns: opéra comique en un acte*, com libreto de M. de Saint-Georges e música de M. de Flotow; em 1865, apresenta-se *Vasco da Gama*, inicialmente intitulada *L'Africaine*, de Giacomo Meyerbeer e letra de Eugène Scribe e François-Joseph Fétis; em 1878, surge *Alma, l'incantatrice* *Alma l'Enchanteresse*, com libreto de M. De Saint-Georges e música de M. de Flotow, em que D. Sebastião e Luís de Camões aparecem como personagens; mais recentemente, já no século XXI, aponta-se *O Velho do Restelo*, Cine-Ópera de Manoel de Oliveira, de 2014; *O Tormento*, performance cantada com música de Nuno da Rocha e direção de Gustavo Sumpta, e *O Último Canto – Camões e o Destino*, ópera com composição e libreto de César Viana, que adaptou livremente o poema dramático *Camões* do russo Vassili Jukovski, ambas de 2024. Claro que a todas estas, há que juntar o vasto filão dedicado à tragédia de Inês de

Castro, de que destaque entre cerca de duas dúzias de títulos, a ópera de Gaetano Andreozzi, estreada em 1793, e a de Francesco Bianchi, de 1794; a de Giuseppe Farinelli, estreada em 1806; a de Giuseppe Persiani, de 1835, e a de Pier Antonio Coppola, de 1841; do século XX, a de James Macmillan, de 1996, com libreto de John Clifford; e já do século XXI, de 2006, *Wut* do compositor Andrea Lorenzo Scartazzini (Roig, 1986: 259-284).

E assim Camões triunfava também no mundo do melodrama!

## BIBLIOGRAFIA

- Bastos, António de Sousa (1994; 1ª ed. 1908). *Dicionário de teatro português*. Coimbra: Minerva.
- Bauer, Rudolf (1959). Gaëtano Donizetti. *Oper und Operette*. Berlin, Darmstadt, Wien: Deutsche Buch-Gemeinschaft.
- Bousquet, Emmanuelle; Zidarič, Walter (Coord.) (2009). *III. Interculturalité, intertextualité. Les livres d'opéra 1930-1945. "La force des illusions"*. Nantes: CRINI, Université de Nantes.
- Denizeau, Gerard (2000). A ópera romântica e pós-romântica. *Compreender e identificar os géneros musicais. Para uma nova história da música*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- D. Sebastião Rei de Portugal. Drama lírico em 5 actos para se representar no R. T. de S. Carlos* (1845). Lisboa: Na Tipografia de P. A. Borges.
- Donizetti, Gaetano; Smart, Mary Ann; Scribe, Eugène (2005). *Dom Sébastien, roi de Portugal. Opéra en cinq acts*. Milano: Ricordi.
- Even-Zohar, Itamar (1970). The function of the literary polysystem in the history of literature. *Communication. Symposium on the theory of literary history*. Tel-Aviv.
- Even-Zohar, Itamar (1979). Polysystem theory. *Poetics Today*, 1, 1-2.
- Even-Zohar, Itamar (1990). Polysystem studies, *Poetics Today*, 11, 1 [special issue].
- Ferroni, Giulio (2005). I paradossi del libretto. In *Dal libro al libretto*.

- La letteratura per musica dal '700 al '900*. Roma: Bulzoni.
- Foucher, Paul (1838). *Don Sébastien de Portugal. Tragédie en cinq acts*. Paris: J. N. Barna, Delloye, Bezou.
- Galway, James (1982). *A música no tempo*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- López Cobos, Jesus (1986). Gaetano Donizetti. *Grandes compositores*. Rio de Janeiro / Lisboa: Salvat Editora, Publicações Alfa.
- Manuppella, Giacinto (1982). Apresentação da ópera *Don Sebastiano* de Gaetano Donizetti, 1843. *Presença de Portugal no Mundo. Actas do Colóquio*. Lisboa: Academia Portuguesa da História.
- Martins, Catarina (2000). Camões como paradigma do artista na novela *Tod des Dichters* de Ludwig Tieck. M., C. / Garraio, Júlia. *Camões na Alemanha. A figura do poeta em obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*. Coimbra: Livraria Minerva, Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.
- Martins, Catarina (2012). Friedrich Schlegel e Camões. Pereira, J. C. Seabra & Ferro, Manuel (coord.). *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Martins, Catarina; Garraio, Júlia (2000). Momentos da recepção de Camões na literatura de expressão alemã (séculos XIX e XX). In Martins, Catarina; Garraio, Júlia (ed.), *Camões na Alemanha. A figura do poeta em obras de Ludwig Tieck e Günter Eich*. Coimbra: Livraria Minerva, Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos.
- Oliveira, Vítor Amaral de (2002). *Sebástica. Bibliografia geral sobre D. Sebastião*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.
- Ramalheira, Ana Maria Pinhão (2002). *Alcácer Quibir e D. Sebastião na Alemanha. Representações historiográficas e literárias (1578-ca.1800)*. Coimbra: Minerva Coimbra, Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos, Universidade de Aveiro.
- Ramalheira, Ana Maria (2016). *Sebastian, König von Portugal [Sebastião, Rei de Portugal]* (1824) de Carl Weisflog: história e mito numa novela romântica “fantasiosa” ao gosto Biedermeier. *Cadernos de Literatura Comparada*, 34-36.
- Ribeiro, Maria Aparecida (2012). Camões nos palcos do mundo. *Máscaras dramáticas. Camões. Dinamarca*. Coimbra: Centro Interuniversitário de Estudos Camonianos.

- Roïg, Adrien (1986). *Inesiana ou bibliografia geral sobre Inês de Castro*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade.
- Sadie, Stanley (ed.) (2004). Gaetano Donizetti. *The illustrated encyclopedia of opera*. London: Flame Tree Publishing.
- Schultz, Gerhard (ed.) (1979). *Dichter-Garten. Erster Gang, Violent-Faksimile-Druck nach der Ausgabe von 1807 (Seltene Texte aus der deutschen Romantik, Band 2)*. Lausanne: Peter Lang Verlag.
- Stendhal (1999). *L'âme et la musique. Vies de Haydn, de Mozart et de Métafaste. Vie de Rossini. Notes d'un dilettante*. Ed. par S. Esquier. Paris: Stock.
- Von Chézy, Wilhelm Theodor (1832). *Camoëns. Trauerspiel*. Bayreuth: Grau.
- Schlegel, Friedrich (1803). Beiträge zur Geschichte der modernen Poesie und Nachricht von provenzalischen Manuskripten. *Europa*, I-2.
- Vuillermoz, Émile (s.d. [1960?]). *História da música*. Lisboa: Livraria Bertrand. Imprensa Portugal- Brasil.
- Waugh, Alexander (2000). *Ópera. Outra forma de ouvir*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Wilmsmeier, Wilhelm (1913). *Camoens in der deutschen Dichtung des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zum Künstler-Drama*. Dissertation, Münster.
- Zidarič, Walter (2013). *Fonti e influenze italiane per libretti d'opera del '900 e oltre*. Lucca: Libreria Musicale Italiana.
- Zidarič, Walter (Coord.) (2003). *Interculturalité, intertextualité. Les livrets d'opéra*. Nantes: CRINI Université de Nantes.