

O REINO DOS LIMITES: A ÓPERA VERDIANA NO CONTEXTO OITOCENTISTA

JOSÉ MANUEL DE VASCONCELOS*

A PAIXÃO E A MORTE dominam os libretos da chamada *ópera séria italiana* do século XIX. Do *Tancredi* de Rossini (1813) à *Turandot* de Puccini (1926), decorre pouco mais de um século de amores arrebatados e quase sempre impossíveis, de morte provocada por pérfidos assassinatos, pelo suicídio e pela doença. Mas tais características não são novas, tendo apenas sido, neste período, levadas ao exagero, atingindo um paroxismo que acompanha afinal a expressão dilacerada e patética do Romantismo, e facilmente verificamos, pela análise dos quatro séculos de história da ópera, a sua predominância em quase todas as manifestações do fenómeno operático, embora até ao século XIX fossem mais contidas, mais elíptica e indirecta a sua expressão, em consonância com as regras gerais do teatro clássico, e da tendência para a poetização global que o caracteriza, bastando pensarmos em obras fundadoras como *Euridice de Jacopo Peri* (1600), *Orfeo*, ou mais propriamente, *La favola d'Orfeo* de Monteverdi (1607). Mas, mesmo na ópera contemporânea, os jogos de sedução destrutiva

* Poeta, ensaísta e tradutor, tem colaboração crítica e ensaística nas principais revistas literárias portuguesas. Ao seu último livro de poemas, *A mão na água que corre*, foi atribuído em 2011 o Prémio de Poesia da Sociedade Portuguesa de Autores. Traduziu, entre outros, Lorca, Montale, Saba e os futuristas italianos. É colaborador do “Osservatorio permanente sugli Studi Pavesiani nel mondo”.

permanecem, embora submetidos a efeitos de distanciamento e à desdramatização que a ironia e o pendor crítico dos modernismos criaram e, sobretudo, a um efeito distanciador que, duma maneira geral, as formas de expressão musical contemporânea nos trouxeram (vejam-se exemplos como *Lulu* de Alban Berg, *Death in Venice* de Britten, *Die Soldaten* de Bernd Alois Zimmermann ou algumas óperas de Janáček).

Mas é no século XIX italiano que as manifestações dos impulsos amorosos e as suas dificuldades de concretização, a intriga familiar e política, a doença (naturalmente com destaque para a tuberculose, o *mal du siècle*) e a morte, atingem uma permanência e um exagero, que levam esta forma de expressão musical e artística, desde o *bel canto* ao verismo, a uma espécie de experiência de limites¹. O que se torna claro é que os paradigmas da ópera são, desde os seus começos, definidos por enquadramentos nos quais a experiência do desejo se confronta com a impossibilidade, e os libretos animam argumentos em que o impulso da aventura, ligada ao esforço de conquista e as desilusões resultantes da perda são, quase sempre, decisivos. E não será por acaso que as duas óperas iniciais referidas tratam o mito de Orfeu e que esse mito, enquanto reflexo do desejo e do amor, dos impulsos e riscos da paixão, e da inevitabilidade da morte, se repercutiu sob formas e contextos diversos nas criações subsequentes, instituindo uma extensa galeria de paixões e dramas. Na *opéra comique*, na *opéra buffa*, ou na ópera lírica francesa do século XVIII, com as suas *féeries* e o seu maravilhoso mitológico, à

¹ Na ópera de língua alemã, embora os ingredientes sejam geralmente os mesmos, os ambientes e a tonalidade são diferentes, sendo tudo sempre mais esbatido, submetido a um lusco-fusco que raramente encontramos na ópera italiana. O caso de Wagner é um caso à parte, pela expressão intensa mas distanciada que o amor tem nas suas óperas. O erotismo, acompanha os êxtases da paixão e conhece um relevo que a ópera em Itália geralmente ignora. A voluptuosidade é-nos dada com o afastamento estético que a música wagneriana permite. Sobre este assunto, Cf. o recente estudo de Lawrence Dreyfus, *Wagner and the erotic impulse*, Harvard University Press, 2010.

vezes perpassado de ironia (de que é notável exemplo *Platée*, de Rameau), pouco ou nada disto se passa, respondendo o género à necessidade humana de riso e de distensão, de mordacidade e crítica de costumes, dando-nos geralmente momentos musicais de aberta e saudável ligeireza e finais positivos, dos quais a morte, ou anda completamente afastada, ou tem um papel desencadeador das peripécias cómicas da narrativa (caso, já no domínio do verismo, e já no século XX, do Gianni *Schicchi* de Puccini). A ópera cómica oitocentista é, nesse aspecto, continuadora das tradições da ópera dos séculos XVII e XVIII, nas quais a morte, quando tinha importância para a trama narrativa, ocorria fora de palco, e o amor quase sempre triunfava num apoteótico *lieto fine*.

No panorama da criação musical em geral, e mesmo no das formas musicais a que anda associada a palavra (cantata, oratória, *requiem*, *Lied*, etc), a ópera tem aspectos muito próprios que caberá destacar. Antes do mais, a relação com o teatro. Há quem odeie a ópera por amor do teatro. Racine e Boileau estavam entre o número desses. Mas também se pode detestá-la ou não a ver com bons olhos, por se entender que faz desvirtuar a música, ou mesmo a dança (criticando-se a integração do chamado ballet narrativo, na *grande opéra* francesa e nas derivações subsequentes), e até a pintura, pela utilização *ad hoc* de cenários, guarda roupa e outros elementos visuais². A razão de ser desta atitude estará talvez no facto de a reunião levada a cabo pelo espectáculo operático secundarizar ou subalternizar formas de expressão artística que gozavam de plena autonomia muito antes do aparecimento da ópera. Por outro lado, a sua natureza artificial e profundamente convencional, com mecânicas próprias, os seus processos elípticos e de condensação narrativa, a sua forma de retardar ou acelerar a acção (que leva a que desenvolvimen-

² Cf. a este respeito, Catherine Kintzler, *Théâtre et opéra à l'âge classique, une famille étrangeté*, Paris, Fayard, 2004.

tos significativos do argumento sejam dados numa simples ária de duração reduzida, condicionados pelas necessidades de servir especificamente a expressão musical, com os seus clímaxes interpretativos e os seus *morceaux de bravoure*), e outros, narrativamente menos importantes, que se arrastam por tempo exagerado, dando às vezes lugar a peripécias de cena maçadoras ou inúteis³, são também responsáveis por atitudes de menor simpatia pela ópera. O cânone operático define tempos próprios, espaços *sui generis*, tem uma ordem lógica que desafia as mais razoáveis expectativas resultantes da vulgar experiência de vida, instaura e define os contornos das paixões e pulsões, instaura hierarquias e ordens sociais e políticas. Diferentemente, o teatro é um espaço de maior liberdade e permanente inovação. Apesar das suas convenções, os contrastes da cena teatral são mais fluidos, dir-se-ia mais humanizados, o recorte das personagens vai-se definindo de forma mais progressiva, com menos brusquidão, maturando

³ Convém lembrar que esta é uma forma de tratar os problemas própria dos nossos tempos. Assim não seria nos séculos passados, nomeadamente no século XIX, que aqui mais nos interessa, em virtude do papel eminentemente social que a ópera tinha. Com efeito, o modo de olhar as peripécias que se desenrolavam em cena era fruto de uma atitude de credulidade e adesão, que hoje são impossíveis ou improváveis, pelo menos se pensarmos num público culto e esclarecido que não pode deixar de olhar os vários aspectos do espectáculo de ópera com certa distância. Por outro lado, a ópera oitocentista, para não recuarmos mais, e porque é o seu ambiente “democrático” que nos interessa, e não o ambiente aristocrático, palaciano e profundamente elitista da ópera clássica, vivia de mãos dadas com o ócio das classes dominantes, que faziam do Teatro de Ópera, particularmente dos seus corredores e *foyers*, um dos locais apropriados para os pródromos ou encaminhamentos dos seus negócios, para a exibição ostensiva da sua riqueza ou estatuto social, ou para proporcionar condições para infidelidades conjugais. Em suma, o teatro de ópera era um verdadeiro foro de interesses variados, que marginalizava bastante o espectáculo que se desenrolava no palco e, ainda mais, no fosso de orquestra. Mas a atenção que era dada às peripécias de cena, revestia-se de certa candura, particularmente no público feminino da época e de uma condescendência paternalista, por parte de certo público masculino, beneficiando, em todos os casos, de um clima de adesão emocional que aceitava excessos e descalabros vários, hoje inaceitáveis ou criticamente desvalorizados.

com mais naturalidade. Na ópera, se as exigências musicais assim o determinarem, a progressão dramática pode ser interrompida por um *ballet* ou ornamentada por uma ária que mais não vem do que reafirmar com insistência o que do ponto de vista do desenrolar da acção o auditor/espectador já entendeu há muito, comportando-se como uma verdadeira paragem ou suspensão de todas as linhas da teia do argumento, para exibição apenas dos dotes de quem canta, sem qualquer atenção à credibilidade da representação⁴, retomando-se a acção depois do final da *pièce de resistance* (a caricatura desta artificial suspensão do desenrolar narrativo, estava nas chamadas árias de sorvete - *arie di sorbetto* - e nas árias de baú - *arie di baule* -, que permitiam que o público se alheasse do espectáculo, para se refrescar, ou que o cantor, independentemente do papel que interpretava, deitasse mão de árias que utilizava recorrentemente, exibindo os seus dotes vocais). Ora, é este pendor ancilar do drama propriamente dito relativamente à lógica musical da partitura que gera reservas nos incondicionais do teatro. Na realidade este híbrido que é a ópera, deixa pouco à vontade, quer os amantes do teatro, quer os adeptos da música pura, já que, do ponto de vista musical, a ligação música/palavra cria fortes condicionamentos. Este problema

⁴ É conhecida a pouca importância que certos cantores famosos deram à interpretação, por incapacidade ou talvez por mero desinteresse, alguns deles convencidos que só o canto contava. O lado teatral era assim quase completamente escamoteado. Lembro-me de ver cantores de grandes qualidades vocais, como Carlo Bergonzi, Joan Sutherland ou Montserrat Caballé, cantando sublimemente, mas completamente alheados das seu dever de representar. Hoje, felizmente, as coisas já não se passam assim: para além de, fisicamente, os cantores e cantoras serem bastante mais convincentes no que respeita à criação das suas personagens, há um cuidado enorme com a representação. Exemplos como Anna Netrebko, Elina Garanča, Cecilia Bartoli, Juan Diego Florez e tantos outros nomes menos conhecidos, mas igualmente importantes, são a negação do estatismo de alguns cantores de há uns anos atrás, que resultavam excelentemente em gravações, mas que era quase penoso ver ao vivo.

está longe de estar resolvido também na sua vertente teórica, já que várias análises e interpretações têm sido desenvolvidas na procura de uma fundamentação teórica para ligações entre as artes, desde aquelas que, numa espécie de sincretismo inicial do fazer artístico, sustentam que as artes no início não teriam tido existência em separado (e que encontra no idealismo romântico wagneriano e na teorização do conceito-síntese de *Gesamtkunstwerk*, a sua expressão moderna), até às teorias empírico-psicológicas que preconizam uma separação das artes e a correspondente definição de caminhos próprios, de acordo com os prolongamentos das especificidades sensoriais condicionadas pelo eixo espaço-tempo, até orientações semiológicas que distinguem as artes em função do que seriam os seus sistemas de linguagem próprios⁵.

Também a questão da música enquanto meio de expressão se tem revelado bastante controversa. Mais concretamente, tem-se problematizado a natureza e alcance expressivos da linguagem musical. Vladimir Jankélévitch, no seu clássico *La musique et l'ineffable*, sustenta precisamente que a música é ao mesmo tempo expressiva e inexpressiva, que tem um sentido e não tem sentido⁶. Acentuando na música o que é aparência, “fantasma” sonoro, a sua “causalidade negra”, o famoso pensador e musicólogo retira dela o seu lado domesticador, o facto de nos proporcionar uma elevação que nos afasta do nosso lado animal, retomando o mito de Orfeu, que com a sua música humanizaria os próprios animais: “La musique n'est pas seulement une ruse captivante et captieuse pour subjuguier sans violence, pour capturer en captivant, elle est encore une douceur qui adoucit: douce elle même, elle rend plus doux ceux qui l'écoutent, car en chacun de nous elle pacifie les monstres de l'instinct et apprivoise les fauves de la passion”⁷.

⁵ A este respeito, cf. Solange Ribeiro de Oliveira, *Literatura e música*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2002 (particularmente os primeiros dois capítulos).

⁶ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable*, Paris, Seuil, 1983, p. 5.

É evidente que a música não nos transmite nada de definido, nenhum sentido preciso, mas não deixa por isso de poder ser intensamente expressiva, da mesma forma que numa pintura abstracta em que apenas se nos apresentam áreas cromáticas ou formas indefinidas ou, no limite, se nos depare, por exemplo, uma superfície pintada com uma só cor (pensemos nos exemplos de Yves Klein ou de Malevich), a expressão está bem presente, e até diria que é, nestes casos, o dado fundamental. Dizemos de um texto musical que é melancólico ou triunfal, irónico ou inebriante, porque essas qualidades lhes estão muitas vezes objectivamente associadas, não dependendo das condições e do estado de espírito de quem escuta. E é aí, ao nível da sugestão, que temos de procurar o fundamento da expressão musical. Pensemos, por exemplo, na *Piccola musica notturna* (1954) de Luigi Dallapiccola, uma lenta, tranquila música (“ma senza trascinare”) em que se cria uma atmosfera de leveza, de irrealidade que o compositor sabe retirar do aprofundamento das técnicas dodecafónicas que adoptara há já alguns anos, aproximando-se do ambiente nocturno e fantasmático do poema de Antonio Machado (*Noche de verano*), no qual se inspirou. Ora, o que acontece com este exemplo é que se o ouvirmos com a concentração que nos exige, entramos num ambiente vago, apenas sugerido, mas que nos domina e cria em nós uma tonalidade afectiva que nos arrasta lentamente para um espaço ilimitado, poderoso, de sensibilidade e de espírito, aquilo a que Baudelaire se referia, usando a imagem do mar (“La musique souvent me prend comme une mer/vers ma pâle étoile”). É claro que o poder expressivo da música é essencialmente um poder de sugestão, mas não será o poder de sugestão o que de mais poderoso têm todas as outras artes? O poder de sugestão é, muitas vezes, também um poder de transgressão. É ele que faz da música a arte de cada um sair de si, de se fazer

⁷ *Ib.*, p.10.

transportar para esse lugar nenhum que corresponde a um anseio irreprimível de qualquer pessoa, e que julgo estar relacionado com o sonho e com as pulsões de morte. Esse lugar nenhum é precisamente o ponto mental de encontro entre a vida e a morte que quotidianamente disputam as forças do homem. É, por assim dizer, um ponto de equilíbrio, e a música a arte que mais se aproxima desse espaço de nenhures, dessa ilha da qual só vemos o lado externo, mas que nos atrai precisamente pela opacidade da sua configuração, como no célebre quadro de Böcklin. Essa força transgressiva da música, essa alavanca propulsora dos nossos sonhos e fantasias mais obscuras, foi posta em destaque por vários estudiosos e musicólogos contemporâneos, de que destaco Edward Said, na sua importante obra *Musical Elaborations*, na qual escreve, debatendo a problemática musical no confronto com as premissas sociais da existência humana: “O que quero dizer com “transgressão” é algo de completamente literal e secular ao mesmo tempo: aquela qualidade que tem a música de viajar, atravessar, ir de lugar em lugar em uma sociedade, ainda que muitas instituições e ortodoxias tenham tentado confiná-la”⁸.

Na ópera do século XIX, quer os libretos quer a música tinham de possuir características dramáticas acentuadas, e a ausência destas levou muitas vezes ao insucesso de óperas de compositores de nomeada, como aconteceu com algumas óperas de Schubert. No caso de Verdi, essas características não faltam, sendo os argumentos das suas óperas em geral bastante complexos, carregados de personagens (que desempenham funções boas, más e neutras) e de um emaranhado de peripécias densificadoras, cuja principal função é prepararem um final resolvido pela morte e, muitas vezes, temperado por um redentor arrependimento (caso do Otello, após o assassinato de Desdemona) ou purificado pelo perdão (situação esta com

⁸ Edward W. Said, *Musical Elaborations*, 1991. Citado da edição em língua portuguesa, *Elaborações musicais*, Rio de Janeiro, Biblioteca Pierre Menard, Imago, 1992, p. 23.

múltiplos exemplos no universo verdiano⁹) Os libretistas verdianos (Ruffini, Solera, Romani, Piave, Cammarano, Somma) sempre se mostraram (à exceção de Boito) mais preocupados com a demonstração dos grandes sentimentos e dos grandes ideais, do que com a verosimilhança das concretas situações e ações em que os protagonistas estão envolvidos. É certo que há, nesse aspecto, uma grande distância entre óperas como *I Lombardi alla Prima Crociata* ou *Ernani e Rigoletto*, *La traviata* ou *Falstaff*. Distância temporal, distância expressiva. No caso do *Falstaff* (embora não esquecendo que se trata de uma ópera cómica¹⁰), os ambientes e efeitos, por pertencerem a um mundo mais quotidiano, mais próximo da vida de todos os dias, afastando-se do dramatismo cru das outras óperas, torna tudo mais credível, atingindo o génio de Verdi o seu clímax, pela novidade e frescura inacreditável da partitura, o que se torna ainda mais notável quando pensamos que foi composta por um homem de 80 anos. O libreto é também um dos mais conseguidos de Arrigo Boito (sem dúvida o libretista que mais contribuiu para o êxito

⁹ O perdão é realmente uma obsessão, ocorrendo na maior parte das óperas verdianas. Veja-se o perdão de Arvino a Pagano em *I Lombardi alla Prima Crociata*, o perdão de D. Carlos em *Ernani*, o perdão de Stiffelio, na ópera com o mesmo nome, e de Aroldo (na versão revista desta ópera), Elena perdoa a Arrigo em *Les vêpres siciliennes*, Simone perdoa a Gabriele, em *Simone Boccanegra*, Riccardo perdoa a Renato em *Un ballo in maschera*, Leonora, em *La forza del destino* manifesta, já moribunda, o seu perdão, nos braços do padre Guardiano.

¹⁰ A ópera cómica foi perdendo importância a partir da segunda metade do século XIX. Um dos últimos exemplos, que se poderá ainda considerar típico, é a ópera *Cristino e la comare*, dos irmãos Rossi. Não obstante, a importância da última ópera de Verdi, o *Falstaff*, a sua segunda cómica, depois de *Un giorno di regno*, e do *Gianni Schicchi* de Puccini), este tipo de ópera vai desaparecendo, restando apenas alguns apontamentos cómicos circunstanciais em óperas como *La forza del destino* – personagem de Fra Militone, ou num ou outro episódio de *I pagliacci* de Leoncavallo. O *Gianni Schicchi* de Puccini, de 1918, será talvez o seu mais importante exemplo, já no século XX. Apesar de tudo, estes vislumbres cómicos, mesmo nas óperas de mais aberta dramaticidade, são sempre muito apreciados pelo público das salas de teatro, que não gosta de perder a oportunidade de rir.

final da carreira de Verdi, com essas duas obras primas que são o *Otello* e o *Falstaff*). No que respeita a *La traviata*, é óbvio estarmos perante uma ópera em que a verosimilhança do argumento, o modo como os vários actos e cenas estão organizados, bem como a nitidez dos diálogos e o facto de a acção ter lugar no tempo em que foi composta, torna esta ópera, embora mantendo a espectacular grandiosidade que é um traço marcadamente verdiano, um dos primeiros assomos da estética verista¹¹. De resto, no que diz respeito ao que Gino Monaldi designou por trilogia popular, *La traviata* é um caso à parte, até no que diz respeito à introdução do tema da doença como corolário da transgressão (a morte natural como sanção, que viria a ter um eco na *Manon Lescaut* de Puccini, em que o rigor e implacabilidade do deserto tem um papel semelhante ao da tuberculose) e na forma coerente e verosímil como os efeitos dramáticos e trágicos se sucedem, diferentes da malha do *Rigoletto* e do seu ostensivo final, em que a maldição lembra o papel do Destino na tragédia grega. Já *Il trovatore*, uma das óperas verdianas mais sobrecarregadas de inverosimilhança, com um argumento complexo e enredado que – não obstante a sua imensa popularidade, devida certamente à beleza musical, e à pregnância de muitos dos seus trechos¹² – constitui, em muitos aspectos, uma regressão a uma concepção da expressão operática que Verdi parecia já ter deixado para trás. Veja-se, por exemplo, como a supre-

¹¹ Mas não será o verismo, como diz Michel Leiris, um naturalismo que não retém da realidade mais do que os elementos paroxísticos? Cf. Michel Leiris, *Operratiques*, Paris, P.O.L., 1992, p. 118.

¹² Montale que, como se sabe, exerceu a crítica musical com agudeza, durante muitos anos, escreveu sobre *Il trovatore*: “La verità è che quanto v’è di incredibile nel libretto (al quale il maestro collaborò intensamente) è riscattato da una musica geniale, da una colata di lava quale forse non si ebbe mai nelle storia del melodramma. Se l’Italia fosse un paese romantico e se da noi avesse attecchito il mito di un dramma nazionale-popolare il *Trovatore* sarebbe considerato da molti anni un *unicum* nella storia del nostro romanticismo” (*Il secondo mestiere (Arte, musica, società)*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1996, pp. 797-798).

macia do canto empurra para segundo plano a fluidez e a verosimilhança narrativas, tornando-as frouxas, e como, por exemplo, a introdução de um recitativo na cena primeira do primeiro acto, numa altura em que o recitativo se tornava cada vez menos utilizado na ópera oitocentista, se comporta como um traço conservador. Por outro lado, esta espécie de ópera “de capa e espada”, a lembrar em muitos aspectos os intrincados romances de Féval e de Dumas, em que a música quase sempre cavalga o libreto e que, a despeito das enormes diferenças no argumento, se aproxima em alguns aspectos, de *La traviata* (o que não admira pois estas duas óperas foram compostas na mesma altura, para serem apresentadas no início de 1863), tem uma acentuada ausência de transparência com saltos no tempo e uma invulgar utilização da elipse em relação a acontecimentos determinantes, como a tortura da mãe de Azucena ou a luta entre o Conde de Luna e Manrico.

A ópera foi no século XIX o espectáculo por excelência da burguesia mais convencional, alimentando sobretudo o imaginário feminino espartilhado por séculos de dominação masculina, com os seus interesses, preconceitos e profunda hipocrisia. Sabemos como vibravam os grandes teatros da Europa a uma nova estreia, aplaudindo ou pateando, muitas vezes sem critérios rigorosos¹³. No palco agitavam-se as forças que a vida quotidiana recalcava na sua teia de imposições e conveniências. A paixão e os amores contrariados, o desejo e as suas atribulações, no fundo, o que a literatura folhetinesca sentimental oferecia às classes baixas, era nos grandes palcos acomodado na moldura dourada de um certo arranjo poético e apresentado com as fulgurações da “grande música” para um público burguês e aristocrata. A morte era também um

¹³ Nem sempre era assim. Em Itália, o entusiasmo fácil ou a precipitada demolição não era apanágio de todos os teatros de ópera. Alguns havia, como o *La Scala*, conhecido pelos critérios exigentes e pela parcimónia no aplauso. Também do público de Parma e de Bergamo não se esperavam manifestações excessivamente ruidosas.

ingrediente fundamental, o que é evidente nas óperas verdianas, e em praticamente em todas as óperas sérias do século XIX. Se atentarmos nos argumentos dos libretos verdianos, a maior parte termina com a morte (por apunhalamento, por afogamento, por estrangulamento, por envenenamento, por doença¹⁴). “Opera has always obsessed with dead”¹⁵, escreve Linda Hutcheon que, com seu marido Michael Hutcheon, dedicou grande atenção ao estudo da morte na ópera, tendo mesmo intitulado um dos seus mais interessantes livros sobre o assunto *Opera, the Art of Dying*. Verdi não escapa a essa regra. A morte era um ingrediente fundamental. Ver morrer em palco (ainda que em simulacro) era talvez uma reminiscência do que se passava nas arenas romanas. Podemos dizer que as primeiras intervenções dos protagonistas traziam quase sempre já, de certo modo, a confirmação do desenlace final, e há personagens que anunciam durante toda a duração do seu desempenho em palco o sinal imbatível da morte. “To take Verdi’s operas as examples, it is true that some characters are haunted by death from the start: for instance, Azucena in *Il Trovatore* [...] Others learn to face death, like the poisoned Simone Boccanegra (in *Simone Boccanegra* (1857; revised 1884) [...] Till others are warned that salvation can come only in death : Don Carlos, for example (in *Don Carlos* (1867; revised 1884). Most of these protagonists are given moving arias either meditating on death or lamenting the loss of life (such as Aida’s ‘O terra addio, addio vale di pianti’ [1871])”¹⁶.

¹⁴ A retirada para um convento é também solução usual e, sem grandes dificuldades, podemos considerá-la uma versão mais suavizada da morte. Verdi usa-a na sua primeira ópera, *Oberto, Conte di San Bonifacio*, preferindo, nas óperas subsequentes, a solução mais radical.

¹⁵ Linda Hutcheon & Michael Hutcheon, *Opera, Desire, Disease, Death*, Lincoln & London, University of Nebraska Press, 1996, p. 11.

¹⁶ Linda Hutcheon & Michael Hutcheon, *Opera, the Art of Dying*, Cambridge Mass., Harvard University Press, 2004, p. 8.

A juntar a estes aspectos mais estudados da ópera oitocentista, de que Verdi é um dos mais notáveis exemplos, a paixão, o desejo, a morte, encontramos no compositor de Roncole um outro, profundamente ligado às circunstâncias históricas em que decorreu a sua vida: o heroísmo. Há nas óperas de Verdi um verdadeiro culto do herói, com contornos trágicos, e associado a um sentido do dever e dos fortes imperativos éticos. Esse heroísmo tanto aparece entre personagens de alta sociedade (nobres, cavaleiros, sacerdotes) como em figuras populares, que se movem numa certa subalternidade, e que, num apelo de profundos sentimentos e valores, transgridem, praticando actos antes impensáveis. Um dos mais fortes exemplos é, evidentemente, *Rigoletto* que, respondendo ao apelo dos sentimentos paternais (a relação pai-filha é, como sabemos, obsessiva nas óperas verdianas) assassina quem julga ser o duque de Mântua. Na decisão do velho bobo vemos um acto de rebelião que é, no fundo, a expressão do sentimento popular de justiça, um encontro decisivo com a ética e com os valores fundamentais que estavam, por aqueles anos, no centro do coração e do pensamento dos italianos. De resto, a persistência de aspectos românticos mesmo nas óperas do verismo, deve-se em grande parte ao *Risorgimento* e ao facto de este movimento ser animado pela expressão acentuada das paixões e pelo fogo da aventura e do heroísmo, e mesmo nesse extraordinário testamento verdiano que é o *Falstaff*, com o seu poderoso sentido *moderno*, de que o heroísmo, pelo menos em sentido comum, parece não fazer parte, dada a natureza cómica da obra, temos traços do que se poderia chamar um heroísmo às avessas ou de um heroísmo de sobrevivência, em que não se afronta o inimigo, antes se procurando miná-lo através da diversão e de uma aparente submissão, que teve como precursores algumas figuras da literatura picaresca, certas personagens de Rabelais, e que, já perto de nós, encarnou na figura do valente soldado Švejk. O heroísmo pressupõe em cena cantores que cultivem a ex-

pressão, que acentuem a colocação da voz, em detrimento do exibicionismo das passagens virtuosísticas. Assim, na ópera verdiana aparece, sobretudo a partir de *La forza del destino*, de 1862 um tenor *di forza*, capaz de atingir um considerável volume sonoro, embora sem desprezar o domínio dos registos agudos masculinos (Nabucco, sendo um tenor é um tenor no registo grave, já muito perto do barítono) e, duma maneira geral, assistimos em Verdi à afirmação das vozes graves masculinas de grande extensão, sem contudo perderem a suavidade necessária à expressão da intimidade (Rigoletto, Simone Boccanegra, Otello, Falstaff). Também no que respeita às vozes femininas, as óperas sérias italianas, já na primeira metade do século XIX (Rossini, Bellini, Donizetti), e nas primeiras óperas de Verdi, exigem vozes de soprano, e às vezes de *mezzo-soprano* com características dramáticas, em virtude da natureza trágica das personagens que interpretam, com inflexões de forte emotividade em certas situações mais conturbadas ou apaixonadas, mas também, em certas árias e em certas passagens, com a capacidade de vocalizar com uma agilidade próxima da que se exige a um soprano *coloratura* (como acontece com Lady Macbeth, na ópera do mesmo nome).

Depois de ter composto 27 óperas, das quais *Otello*, que ostentava já várias brisas renovadoras, Verdi, parece ter intuído que o universo da ópera romântica, nos moldes em que construíra a sua obra, era qualquer coisa que já não fazia sentido, não podendo continuar por muito mais tempo. Este reino do artificial, submetido a regras de um cristalizado convencionalismo, o tratamento forçado dos sentimentos humanos, através de mecanismos que tinham por principal objectivo a explicitação do canto, era qualquer coisa que pertencia ao passado. Em 1893, oito anos antes de morrer, Verdi compõe o *Falstaff*, dando à ópera mais humanidade e até mais dignidade. Se é verdade que “todo o mundo é farsa”, o último acto será um acto de alegria e de festividade. Verdi

olha para diante. Como escreveu Paul Dukas: “(...) l’avenir, confronté au passé, lui fit connaître toute la fausseté de l’art que pratiquait le théâtre de son temps et le détermina à chercher à relier, selon ses forces, ce passé magnifique à l’opéra moderne.¹⁷” Unindo o seu génio ao génio de Shakespeare, Verdi não renegou de modo nenhum as suas raízes italianas, nem o caudaloso rio da sua vida criativa, mas reviu genialmente o seu passado e passou definitivamente para a margem do futuro.

¹⁷ Paul Dukas, “Les deux manières de Verdi”, *Revue Hebdomadaire*, Março de 1901.