

À MARGEM DO *RISORGIMENTO*. AS PRIMEIRAS ÓPERAS DE VERDI E O MUNDO DA ÓPERA EM PORTUGAL¹

LUÍSA CYMBRON*

Por nossos hábitos, por mil razões que todos sabem, a opera italiana é uma necessidade para Lisboa, e forçosamente para Portugal, cuja hidrocefala cabeça é Lisboa [...]²

Quando em finais de 1837, princípios de 1838, seguindo um processo rotineiro nos teatros de ópera italianos, um representante do empresário do Teatro de S. Carlos de Lisboa se dirigiu a Milão para contratar uma companhia, dificilmente imaginaria que, entre os nomes sugeridos, iria ouvir o do grande compositor italiano das décadas seguintes³, o homem cuja popularidade levou Cavour a exercer pressão para que aceitasse um lugar de deputado no primeiro parlamento italiano, em 1861⁴. Nesta última data, em Portugal, tal como em boa parte da Europa, a popularidade de Verdi era já velha de quase vinte anos e as suas óperas constituíam o cerne do repertório apresentado em teatros líricos como o S. Carlos ou o S. João do Porto.

*CESEM, Departamento de Ciências Musicais, Universidade Nova de Lisboa. Luísa Cymbron é doutorada em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa onde também ensina. As suas áreas de investigação centram-se nos compositores portugueses de ópera do século XIX e na recepção do repertório italiano e francês em Portugal nesse mesmo período. É autora, em colaboração com Manuel Carlos de Brito, de *História da música em Portugal* (Universidade Aberta, 1992) e organizou na Biblioteca Nacional de Portugal a exposição *Verdi em Portugal 1843-2001*. Tem publicado e colaborado em projectos de investigação tanto em Portugal como no estrangeiro.

¹ Este artigo baseia-se noutros textos já publicados pela autora, em particular “En-

Não havendo dúvidas quanto às convicções patrióticas do compositor, tal como acontecia com as de muitos artistas e intelectuais italianos do seu tempo –⁵ o que se torna óbvio a partir da leitura das suas cartas – desde finais da década de 1990 têm-se confrontado duas leituras do papel desempenhado pelas suas primeiras óperas enquanto veículos de transmissão dos ideais do *Risorgimento*. Partindo essencialmente da recepção pela imprensa coeva de obras como *Nabucco*, *I Lombardi*, *Ernani* ou *Attila*⁶ e das tipologias poético-musicais de coros como “Va pensiero” ou “Oh signor del tetto natio”, Roger Parker mostrou como nenhuma destas obras foi vista como um emblema político⁷. Outras vozes, das quais a mais proeminente é sem dúvida a de Philip Gossett, têm vindo a pôr em causa esta tese⁸. Baseando-se na visão do historiador Alberto Banti⁹, Gossett considera que independentemente dos testemunhos jornalísticos, as primeiras óperas de Verdi comungam largamente de um discurso *risorgimentale*, o qual manipulou e reorganizou formas narrativas e um conjunto de imagens pré-existentes (tais como família, santidade e honra). Se não há dúvida que Parker desmontou um mito, expondo aliás a forma pouco escrupulosa como certos biógrafos verdianos, manipularam as fontes com intuítos na-

tre o modelo italiano e o drama romântico – os compositores portugueses de meados do século XIX e a ópera”, *Revista Portuguesa de Musicologia*, 10, 2000, pp. 117-149, e “A produção e recepção das óperas de Verdi em Portugal no século XIX (com algumas notas sobre a relação do compositor com o nosso país)” in *Verdi em Portugal 1843*-[Catálogo da] Exposição comemorativa do centenário da morte do compositor, Lisboa, Biblioteca Nacional-Teatro Nacional de S. Carlos, 2001.

² *O Portugal Constitucional*, 29 de Agosto de 1836. Texto atribuído por Xavier da Cunha a Almeida Garrett (cf. *Garrett e as cantoras de San'- Carlos. Recordações e recopilações por [...]*, Lisboa, 1909, p. 42).

³ Cf. L. Cymbron, “A produção e a recepção das óperas de Verdi em Portugal no século XIX [...]”, pp. 22-23.

⁴ Carta a Francesco Maria Piave, 8 de Fevereiro de 1865, in G. Cesare e A. Luzio, *I copialettere di Giuseppe Verdi*, Bologna, Arnaldo Forni, 1987, p. 601.

⁵ Cf. Frank Walker, *Luomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, pp. 229 e ss.

cionalistas¹⁰, a leitura de Gossett, remetendo-nos para o universo do ideário e das linguagens, leva-nos forçosamente a recolocar de novo a questão.

O estudo da recepção de Verdi fora de Itália assume no entanto outros contornos. Em Portugal, as ligações com os vários estados da Península Itálica estabeleciam-se, em boa parte, através dos dois teatros de ópera, os quais constituíam, além de importantes pontos de reunião social, os centros da vida musical das respectivas cidades. Nos anos imediatamente anteriores ao início da recepção verdiana, os testemunhos de alguns visitantes estrangeiros deixam claro o ambiente que reinava no S. Carlos. Em finais da década de 1830 o Barão Charles Dembrowsky escrevia que “Sur la scène, comme dans le parterre et les loges, tout s’y passe à l’italienne, moins le bruit des conversations particulières”¹¹, e em 1842 o Príncipe Felix von Lichnowsky identificava a monotonia do repertório italiano do S. Carlos explicando que “No dia da minha chegada a Lisboa, foi dada a *Rainha de*

⁶ Comparando, inclusive, as reacções aquando das estreias, com as de 1848, quer quando os austríacos foram expulsos de Milão, quer depois do seu regresso.

⁷ Cf. Parker, “*Arpa d’or dei fatidici vati*”. *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 1997. Parker partiu das pistas lançadas por Frank Walker (*cit.*) e John Rosselli (*The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984).

⁸ Num artigo publicado em 1990, Philip Gossett aceitava a ideia do impacto político das primeiras óperas de Verdi (“Becoming a citizen: The chorus in *Risorgimento* opera”, *Cambridge Opera Journal*, vol. II, nº 1, 1990, e mais recentemente contestou abertamente a leitura de Parker em “‘Edizione distrute’ and the significance of operatic choruses during Risorgimento” in Victoria Johnson/Jane Fulcher/Thomas Ertman, *Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 181-242.

⁹ Alberto Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origine dell’Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000, cit. in Gossett, “‘Edizione distrute’ and the significance of operatic choruses during Risorgimento”, pp. 194 e ss.

¹⁰ Dos quais o exemplo mais evidente é Franco Abiatti (cf. Parker, *cit.*, p. 23).

¹¹ Charles Dembrowsky, *Deux ans en Espagne et en Portugal pendant la Guerre Civile 1838-1840*, Paris, 1841, p. 185.

Golconda [de Donizetti], que alternando-se unicamente com as *Prisões de Edimburgo* [de Federico Ricci], me perseguiu constantemente durante os dois meses da minha residência naquela cidade¹².

O S. Carlos (e provavelmente o S. João em menor escala) funcionava, além disso, como o coração da colónia italiana de Lisboa e a sua actividade alastrava-se às ruas circundantes e cruzava-se com outros italianos que viviam ou estavam de passagem pela cidade. Muitos eram exilados políticos e haviam chegado na década de trinta, ainda durante a guerra civil ou já depois, aproveitando o ambiente de tolerância criado pelo novo regime constitucional. Tratando-se de um teatro italiano no qual se procedia à montagem de um género importado que requeria um conjunto de competências específicas para além do domínio da língua, era aí que muitos desses exilados encontravam trabalho. Isso explica como, por exemplo, Vicente Corradini, um *carbonaro* de passado duvidoso que combatera nas fileiras liberais¹³, se tornou o principal empresário do S. Carlos na década de 1840; ou que o teatro de ópera de Lisboa tenha usufruído, durante cerca de quarenta anos, de um cenógrafo como Giuseppe Cinatti, cuja acção marcou significativamente a nossa arquitectura oitocentista¹⁴. Do mesmo modo, alguns homens de letras, como o *luchese* Cesare Perini ou o siciliano Luigi Arceri, em-

¹² Felix von Lichnowsky, *Portugal. Recordações do anno de 1842*, 2ª ed., Lisboa, 1845, pp. 21-22.

¹³ Eduardo de Noronha, *O Conde de Farrobo e a sua época*, pp. 237-241. Natural da Romagna, onde nascera cerca de 1800 (*P-Lan*, RP, Mártires, Óbitos, Cx. 7, Lv. 3), um documento de 1847 menciona-o como portador de um passaporte falso, sendo o seu nome autêntico Piro Borato (*P-Lan*, MR, Mç. 3582, Proc. 279, Lv. 3, 18 de Junho de 1847). Depois da vitória liberal fixou-se em Lisboa, como director de *palco scenico* do Teatro de S. Carlos, lugar que deve ter mantido até se tornar empresário, entre 1844 e 1850. Distinguiu-se não só pela sua capacidade para lidar simultaneamente com o meio teatral português e italiano, mesmo em épocas de crise, mas em grande parte por ter a protecção do Conde de Farrobo, que se dispôs a ser seu fiador. Faleceu repentinamente em 1861.

¹⁴ Jaime Batalha Reis (cf. *O Occidente*, 132, 1882, pp. 186-187, e José Augusto

penharam-se na redacção de libretos, fornecendo assim pela primeira vez aos compositores portugueses textos originais para a composição das suas óperas. Outros casos, apesar de mais modestos, ficaram na memória dos seus contemporâneos, como o do coralista Agostino Castellani que era recordado no final do século já sem voz e jogador, “literalmente pelintra”, mas “riquíssimo de votos pela independência da Itália, que não chegou a ver”¹⁵.

A partir da estreia de *Nabucco*, em Outubro de 1843, é interessante analisar a posição que Lisboa ocupa na rede de disseminação das óperas de Verdi. Os dados apresentados por Roger Parker¹⁶ indicam que no caso desta ópera, com a excepção de Viena – cidade que possuía laços óbvios com a Lombardia e onde alguns empresários italianos desenvolveram uma boa parte da sua actividade –, Lisboa é a primeira cidade fora da Península Itálica a ouvi-la (e há referências aos esforços que tinham sido feitos para a apresentar na temporada anterior, exactamente um ano após a estreia milanesa)¹⁷. Embora a situação não se repita com as óperas que se estrearam nas temporadas seguintes, Thomas Kaufman¹⁸ mostra que, depois da Península Itálica e de Viena, e apesar das condições difíceis em que o S. Carlos funcionou durante os anos quarenta, Lisboa continuará a fazer parte do primeiro grupo de cidades europeias que receberam as estreias das óperas de Verdi, e que inclui Barcelona, Madrid, e algumas cidades perto dos principais centros operáticos da Península, como Valetta em Malta. O Porto, por seu lado, funcionando como

França, *O Romantismo em Portugal. Estudo de factos socio-culturais*, Lisboa, Livros Horizonte, 2/1993, pp. 343-344.

¹⁵ Cf. Paulo Midosi, “Verdores da mocidade II”, *Diario de Noticias*, 15-12-1881.

¹⁶ Cf. Parker, “*Arpa d’or dei fatidici vati*”. *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, pp. 106-109.

¹⁷ *A Fama*, 8-1-1843 e 5-3-1843.

¹⁸ *Verdi and his Major Contemporaries. A Selected Chronology of Performances with Casts*, New York, 1990.

um satélite operático de Lisboa, recebeu as obras da primeira fase verdiana na sequência da capital.

Se olharmos para os jornais da época, vemos que em Janeiro de 1845, quando *Ernani*, a segunda ópera do compositor a ser ouvida em Lisboa, subiu à cena, Verdi era já identificado como o “maestro da moda”¹⁹, o que mostra como a imprensa portuguesa estava em contacto permanente com a estrangeira, em particular através dos jornais italianos e franceses. A influência da crítica estrangeira nota-se particularmente na avaliação que é feita da música e da dramaturgia verdianas ao longo da década. O contraste entre as tradições italiana e alemã (esta última praticamente desconhecida em Portugal mas associada às obras de Meyerbeer), vistas respectivamente como o domínio do canto – um ideal de espontaneidade sensual – versus o da harmonia ou o da “música científica”²⁰ – um universo de profundidade e reflexão – espelha-se na análise das partituras de Verdi. Em 1848, por exemplo, o dramaturgo Mendes Leal escrevia:

No seu canto há originalidade e afecto, como na sua instrumentação há colorido e vigor. Colocado talvez entre o autor do *Roberto de Diabo* [Meyerbeer] e o criador da *Semiramis* [Rossini], bebe na melodia pomposa de um, e nas profundas harmonias do outro, esse misto de afecto e majestade, de suavidade e de grandeza, que tão distintamente cunha as suas composições. Sem ter a gravidade terrível e o carácter quase Dantesco de Meyerbeer, há no seu estilo o que quer que seja de épico e elegíaco ao mesmo tempo, que surpreende e atrai. As frases de

¹⁹ *A Restauração*, 3-1-1845. O mesmo se passava um pouco por toda a Europa como se pode observar nas críticas publicadas na *Allgemeine musikalische Zeitung* (cf. Marcello Conati, “Saggio di critiche e cronache verdiane dalla *Allgemeine Musikalische Zeitung* di Lipsia (1840-48)” in *Il melodramma italiano dell’Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, 1977).

²⁰ A recepção portuguesa de Meyerbeer está muito próxima da italiana (cf. Fabrizio Della Seta, “L’immagine di Meyerbeer nella critica italiana dell’Ottocento e l’idea di ‘dramma musicale’” in Maria Teresa Muraro (ed.), *L’opera tra Venezia e Parigi, Firenze*, 1988, p. 149). No caso português devemos acrescentar contudo que, se bem que Mey-

Verdi, rápidas e abundantes súbitas e magníficas, parecem outras tantas aspirações para o Céu. O seu canto exala-se de quando em quando em traços fugitivos e rigorosos que figuram suspiros profundos. Uma vez a sua orquestra sussurra apenas como num sonho ou num mistério; outras, rebenta poderosamente em *fanfarras* esplêndidas. Ora parece que o bafo nocturno da montanha tira das harmonias Eólicas aqueles sons, místicos e vagos, que preludiavam as visões de Ossian; ora o génio ardente da tempestade, ou dos combates, como que passa num turbilhão devorador, fazendo vibrar cada instrumento num rasgo valente ou numa expressão penetrante.²¹

Aquando da estreia de *Nabucco*, o escritor António Pedro Lopes de Mendonça, no jornal *A Revolução de Setembro*, concentrou a sua crítica na apreciação da partitura, considerando que esta não tinha nenhum interesse e acrescentando que “a expressão dramática não é nenhuma; não há uma ária, não há um dueto, não há uma só peça completa: a orquestra, mal conduzida, é toda carregada de cheios, em semitons, e em sétimas preparadas, que produzem os piores efeitos”²². Exemplo típico do crítico literato, que até tarde se manteve céptico em relação à música de Verdi, provavelmente sob a influência de alguns sectores da crítica francesa como por exemplo Fétyis, que era muito lido em Portugal²³, Lopes de Mendonça exprime neste texto um conceito operático baseado no mo-

erbeer fosse visto como um compositor predominantemente germânico, as suas óperas eram conotadas com a vida teatral francesa, que tinha uma influência significativa em Portugal.

²¹ *O Estandarte*, 7-11-1848.

²² *A Revolução de Setembro*, 7-11-1843.

²³ Cf. Katherine Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette Musicale de Paris, 1834-1880*, Cambridge, 1995, pp. 196-197, e Mário Vieira de Carvalho, *Pensar é morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança de sistemas socio-comunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, Lisboa, 1993, p. 116. Mesmo se noutras cidades, como Londres, o cepticismo em relação à música de Verdi era uma constante entre certos críticos, como mostra Roberta M. Marvin em “The Critical Reception of Verdi’s Operas in England, 1845-1847”, *Verdi Newsletter*, 24, 1997, pp. 8-12.

delo rossiniano e numa imagem de “beleza ideal” que entrava em conflito com a procura de um “belo característico” que os compositores das gerações seguintes procuraram²⁴. Em 1852, numa época em que a popularidade de Verdi era já indisputada, o mesmo Lopes de Mendonça ainda opinava que “se preferindo Rossini, Bellini, Donizetti, Mozart, Meyerbeer e Beethoven a Verdi cometo um erro, tenho o prazer de me enganar não só com os maiores artistas da Europa, mas com o publico de todas as grandes cidades”²⁵. Mas se, nos anos cinquenta, esta afirmação parece fora de contexto, podemos supor que em 1843, quando a música do compositor souo pela primeira vez no palco do S. Carlos, esta opinião terá sido partilhada por alguns sectores do público.

O crítico do periódico *O Raio Theatral*, por seu turno, mostrava estar ciente do sucesso obtido por Nabucco em Itália, e esse poderá ter sido o motivo pelo qual não faz quase nenhuma referência à música²⁶. A sua apreciação centra-se sobretudo na interpretação, que considerou um “fiasco”²⁷. Em 1846, *Nabucco* voltaria a ser ouvido, desta vez numa versão de concerto, cantada por um grupo de amadores na Assembleia Filarmónica, uma associação privada frequentada pela alta sociedade de Lisboa, e recebeu uma apreciação totalmente diferente. Os modelos dramaturgicos de Verdi já não foram postos em questão, sinal inequívoco de alguma familiaridade com a obra, e a reacção à execução foi apoteótica²⁸. Apesar de sabermos, por testemunhos de alguns músi-

²⁴ Fabrizio Della Seta, *Itália e Francia nell'Ottocento (Storia della Musica a cura della società Italiana di Musicologia)*, Torino, EDT, 1993, pp. 79 e ss.

²⁵ *A Revolução de Setembro*, 16-10-1852.

²⁶ *O Raio Theatral*, 5-11-1843.

²⁷ Devemos contudo ter presente que este periódico tinha já criticado a companhia da temporada mais de uma vez, e em particular Migone, invocando a experiência do crítico de ter ouvido em Londres Lablache, Malibran e Rubini (cf. *O Raio Theatral*, 22-10-1843).

²⁸ *A Revolução de Setembro*, 24-1-1846. Podemos verificar a familiaridade com

cos profissionais, que existiam em Lisboa amadores que possuíam boas capacidades como intérpretes²⁹, as dificuldades que esta ópera coloca tanto ao nível técnico como expressivo, particularmente nos papéis de Abigail e Nabucco, levam-nos a ler nesta crítica mais a atitude reverente do cronista social do que a de um crítico.

Porém, a verdadeira afirmação do repertório verdiano em Portugal tinha-se dado em 1845 com a estreia, tanto em Lisboa como no Porto, de *Ernani* e *I Lombardi alla prima crociata*. O articulista do jornal *O Periódico dos Pobres no Porto* demonstrava um considerável conhecimento da peça de Victor Hugo, da revolução teatral que ela constituía para a literatura dramática, e ainda das suas adaptações à cena lírica, interessando-se pelo “jogo de paixões” numa perspectiva já claramente romântica:

O allegro do final do [2º] acto é original, e descobre o génio de Verdi – música que parece exprimir a ferocidade e a raiva – novidade no acompanhamento do instrumental, que é trocado, e ao revés das regras da música e da prática dos outros compositores, resultando de tudo um efeito mágico.³⁰

Em Lisboa, a música é abordada apenas em segundo lugar, mas o articulista de *A Revolução de Setembro* consegue, sem recorrer a chavões estéticos, dar-nos a imagem de como alguns críticos portugueses entendiam os ideais dramáticos do compositor, sendo *Ernani* realmente visto como “a expressão musical [...] dos mais belos pensamentos dramáticos de Victor Hugo”³¹. Boa parte do sucesso de *Ernani* devia-se, no

a música do compositor na crítica da produção do S. Carlos de 1847 (cf. *A Revista Theatral*, 8-4-1847).

²⁹ Arquivo da Família Ferretti, Carta de Pietro António Coppola a Jacopo Ferretti, 30-4-1842, amavelmente cedida por Francesco Paolo Russo.

³⁰ *O Periódico dos Pobres no Porto*, 5-5-1845.

³¹ *A Revolução de Setembro*, 20-1-1845. Esta perspectiva manter-se-ia pela década seguinte pois ainda em 1857, a propósito da estreia de *I vespri siciliani*, um crítico referia-se a Verdi como “o Victor Hugo da música” (*A Revolução de Setembro*, 21-3-1857).

entanto, a dois jovens cantores em início de carreira que pertenciam à companhia do S. Carlos e que se viriam a tornar grandes intérpretes verdianos: o soprano Augusta Albertini e o tenor Enrico Tamberlick. A crítica explicava:

agradou extraordinariamente a ópera a este biqueiro público, que exige impossíveis, e que ainda depois dos impossíveis praticados, é duro de contentar. Esta noite foi ainda com mais entusiasmo acolhida que a precedente; aplaudida em todos os actos; e no fim vitoriada com ardor, sendo chamados quatro vezes fora o sr. Tamberlick e a sr.^a Albertini, que ambos desempenham magistralmente os seus papéis, e com aquele frescor e nitidez de voz, que em ambos os casos tão notável é.³²

Tanto o razoável número de récitas alcançado (22, em contraste com as 7 de *Nabucco*) como o facto de, a partir daí, o compositor começar a ser referido na imprensa portuguesa como “o célebre autor de *I Lombardi e Ernani*”³³, demonstram que estas duas óperas não só constituem o verdadeiro momento da sua consagração junto do público português, como passam a ser vistas como o símbolo do sucesso de Verdi. Porém, se excluirmos a influência determinante do modelo teatral francês na recepção de *Ernani*, o facto de esta ópera se afirmar inequivocamente como o grande sucesso entre *Nabucco* e *I Lombardi* é um sinal de que o “género grandioso” – inspirado nas óperas bíblicas de Rossini – que Verdi tinha concebido para as suas óperas milanesas do início dos anos quarenta³⁴ e que tem sido um dos pomos da discórdia

³² *A Restauração*, 3-1-1845. O correspondente da *Allgemeine Musikalische Zeitung* refere também que estes cantores eram os “heróis da ópera” (cf. Manuel Carlos de Brito/David Cranmer, *Crónicas da vida musical portuguesa na primeira metade do século XIX*, Lisboa, 1990, p. 71).

³³ *Revista Universal Lisbonense*, 23-10-1845.

³⁴ Cf. Pierluigi Petrobelli, “From Rossini’s *Mosé* to Verdi’s *Nabucco*”, in *Music in the Theater. Essays on Verdi and other composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994, pp. 12 e ss.

na discussão da sua possível ligação aos ideais do *Risorgimento*, não teve, pelo menos no início, eco em Lisboa. Apenas em 1849, no Porto, encontramos uma referência explícita, mas também genérica, a “Va pensiero” e à componente coral da obra:

o coro dos Hebreus, que na margem do Eufrates choram a sua Jerusalém na presença do ídolo de Belo, a profecia de Zacarias que os conforta, são de melodia à altura do assunto; são em geral excelentes os coros, e interessante o dueto de Nabuco e Abigail.³⁵

Entre 1848-1849, em paralelo com as revoluções que eclodiram por toda a Europa e que em Itália constituíram um momento de grande exaltação nacional, Francisco Xavier Migone, o compositor português que havia dirigido a estreia de *Nabucco*³⁶ e que seria profundamente influenciado pela estética das primeiras obras de Verdi, compõe a sua primeira ópera, *Sampiero*³⁷. O libreto era da autoria do advogado sici-

³⁵ *O Periódico dos Pobres no Porto*, 5-3-1849. Nesta temporada, durante a qual se dá a chegada à cidade de Carlos Alberto rei da Sardenha, (aquele que se perfilava como o líder da nova Itália), o Teatro de S. João apresentou quase exclusivamente óperas de Verdi (*Nabucco*, *I Lombardi*, *Attila*, *I masnadieri*, *I due Foscari*, e finalmente *Macbeth*). Estes factos não possuem aparentemente qualquer ligação directa, já que a hegemonia verdiana se sentiu igualmente em Lisboa. Mas teria, no entanto, interesse averiguar se há no teatro algum eco da chegada do rei ao Porto e que feição é que esse eco assume. Todavia, no momento presente, com a Biblioteca Nacional de Portugal quase totalmente encerrada, não foi possível trabalhar esta questão.

³⁶ Cf. Mário Moreau, *O Teatro de S. Carlos. Dois séculos de história*, vol. 2, Lisboa, Hugin, 1999, p. 805.

³⁷ Pianista de origem italiana, Migone tinha atingido cedo uma certa estabilidade profissional, sucedendo a Bomtempo como director da Escola de Música do Conservatório em 1842, e acumulando as funções de *maestro* no S. Carlos em algumas temporadas (cf. Ernesto Vieira, *Diccionario biographico de musicos portuguezes. Historia e bibliographia da Musica em Portugal*, Lisboa, Typographia Mattos Moreira & Pinheiro, 1900, vol. 2, p. 86). Segundo o jornal *O Theatro e Bibliotheca Familiar* (7-7-1850), *Sampiero* já estava terminada no final do primeiro semestre de 1850 e

liano Luigi Arceri, um exilado político já referido anteriormente. Ao relatar a sua vida em Lisboa, num texto autobiográfico publicado em 1862³⁸, Arceri revela que o projecto da ópera amadureceu no círculo do teatro, no qual trabalhavam tanto ele como o compositor, e explica que o facto de ter escrito este libreto levou a empresa do S. Carlos a oferecer-lhe “o lugar de poeta ensaiador, e director de cena”³⁹, permitindo assim uma significativa melhoria da sua situação profissional. Note-se que Arceri nunca revela claramente os motivos porque deixou o seu país, referindo-se apenas às contrariedades de “um fatal destino”, mas não perde a oportunidade de escrever:

Se um rei [...] ainda que estrangeiro, tivesse unido todos os italianos debaixo do mesmo pendão, excitando-os a amarem-se como irmãos; protegido as ciências, as artes, a industria, o comércio, qual outra nação do mundo poderia rivalizar com ela, ou dominá-la? Mas a Itália unida foi sempre temida, e por isso reduzida a treze reinos, debaixo de coroas de ferro, e de ceptros covardes; [...] A França estendeu a sua mão ao único rei de sangue italiano; e este, herdeiro do Desterrado coroadado, o Mártir da liberdade, empunhando a espada sabauda, quebrou os enferrujados ferros da Itália escrava, e onde flutuavam as cores execrandas dos tiranos, plantou a itálica bandeira, à sombra da qual, não tão longe está o tempo em que gozaremos a paz e a liberdade.⁴⁰

tinha sido destinada aos cantores Marietta Gresti e Gaetano Fiori, que se apresentaram em Lisboa em 1848 e 1849, o que faz recuar a data da sua composição a esses anos. Todavia, de acordo com a notícia referida, as dificuldades para a levar à cena no S. Carlos foram tantas que Migone chegou a pensar ir apresentá-la a Itália.

³⁸ Era natural de Palermo e veio para Portugal em 1843, tendo trabalhado no Teatro de S. Carlos como contra-regra, “director de cena” e tradutor de libretos (Novo systema elementar de pronuncia da lingua italiana [...], Lisboa, 1862, p. 12). Despedido em 1860, dedicou-se ao ensino da língua italiana e a assuntos jurídicos. Doente, suicidou-se em 1870 (cf. *Grande enciclopédia portuguesa e brasileira*, vol. III, p. 129).

³⁹ *Cit.*, p. 12.

⁴⁰ *Ib.*, pp. 31-32.

Mesmo considerando que esta passagem foi redigida numa época em que o reino de Itália já havia sido proclamado, é evidente que Arceri desde há muito se identificava com o desejo, partilhado por muitos compatriotas seus, de uma Itália livre da dominação estrangeira. Pode-se assim considerar que é no libretista que parece encontrar-se o motivo mais directo para a escolha do episódio da história da Córsega (uma analogia com a Sicília que entretanto se revoltara em Janeiro de 1848?), que coloca frente a frente corsos e genoveses, e cujo herói, Sampiero, segundo a tradição terá servido de modelo a Shakespeare para a criação de *Othello*. No panorama operático italiano do Romantismo, ele tinha sido já transformado em libreto por duas vezes, com o título de *Vannina d'Ornano*, por um libretista desconhecido para ser posto em música por Giuseppe Cotti-Caccia (Asti, 1841)⁴¹, e por Francesco Guidi para o compositor Fabio Campana (Florença, 1842)⁴².

No entanto, apesar da identificação de Arceri com os ideais do *Risorgimento* e do momento histórico em que a ópera foi composta, o texto do libreto de *Sampiero* não vai além de um conjunto de referências patrióticas de carácter genérico, semelhante a muitos dos seus congéneres italianos de períodos anteriores. Mesmo no libreto de Guidi, datado do início da década de quarenta quando o ambiente político estava ainda longe da efervescência do período revolucionário, é possível encontrar uma linguagem que caracteriza de modo muito mais incisivo este elemento. Por exemplo, o início do 2.º acto em ambas as óperas é marcado por uma cena de

⁴¹ *Vannina d'Ornano* tragedia lirica in 4 atti da rappresentarsi per la prima volta nel Civico teatro d'Asti nella primavera del 1841, Asti, Dalla tipografia Garbiglia [1841].

⁴² Cf. *Vannina d'Ornano*, Tragedia lirica in tre parti, Da rappresentarsi nell' I. e. R. Teatro in Via della Pergola, La Primavera del 1842. Sotto la Protezione di S. A. I. R. Leopoldo II. Granduca di Toscana. Firenze, Tipografia Galletti/in Via Porta Rosa, [Florença, 1842]. Segundo o próprio Guidi, o episódio é narrado pelo historiador Carlo Botta (1766-1837) em fonte não identificada.

exaltação patriótica entre Sampiero e os seus seguidores. A grande diferença reside no facto de que em Guidi a cena se passa nos Alpes franceses, durante o exílio do chefe corso, enquanto em Arceri trata a chegada à Córsega de Sampiero e do seu exército, recebidos em triunfo. Ao desaparecer o elemento nostálgico intimamente ligado à situação do exílio – central nas óperas de Verdi deste período⁴³ – muda também completamente todo o registo poético e dramático. Enquanto em *Vannina d’Ornano* a cena abre com o seguinte recitativo:

Sampiero Oh patria! Oh patria mia!... terra diletta!
 perche non mi fu dato,
 pria che l’ultimo fato
 ti prostasse cosi morir coi forti,
 che pugnando per te ebbero almeno
 fine al dolor, ed onorata tomba!...

Ao qual se segue uma intervenção do coro que, dentro de um modelo convencional, usa uma versificação em *ottonari*,

Samp. e Coro Vana a noi bugiarda aita
 prometteva lo stranier;
 ah! La speme a noi sparita
 come sogno lusinghier!
 [...]

Solo un voto, un voto estremo

 qui si formi e sia compito;
 coi nemici spegneremo
 lo stranier che cia tradito;
 vinceremo, e ridonata
 fia la patria a libertà;
 o morrem ma invendicata
 l’ombra nostra non sarà.

⁴³ Cf. Parker, “*Arpa d’or dei fatidici vati*”. *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, pp. 50-51 e 100.

Coro Noi giuram sul nostro onore
teco vincere o morir!

Samp. Non ci resta che il valore:
saprem vincere o morir!

No libretto de Arceri o coro canta:

	Oh! Della Corsica	Morrire o vincere
duce supremo;	ognor sapremo	
noi vinceremo	duce supremo	
vicino a te.	t'appressi già.	
	Guerriero impavido.	Chi per la Patria
i forti aterra.	combatte, e muore,	
La patria terra	premio al dolore	
ei salvera	il Cielo avrá.	
	giuriamo intrepidi.	
Aspra vendetta,		
vieni t'affretta		
si vincerà		

Composto por um conjunto de cinco quadras em *quinario*, métrica que Arceri usa aliás abundantemente, este texto está longe de possuir o tipo de grandiosidade que caracteriza os versos com maior número de sílabas usados em muitas óperas da década de quarenta, bem como nos hinos patrióticos e revolucionários de 1848⁴⁴. Do ponto de vista musical, Migone socorre-se de uma tipologia rítmica mais frequente em Rossini ou Bellini do que, propriamente, em Verdi (compasso 4/4 e início em longa-breve-breve)⁴⁵ e constrói uma melodia em *Allegro Marziale* (Exemplo 1), nos antípodas dos nostálgicos coros verdianos dos anos quarenta, normalmente em andamentos lentos e com o coro em uníssono.

⁴⁴ Cf. *Ib.*, p. 51.

⁴⁵ Cf. Friedrich Lippmann, *Versificazione italiana e ritmo musicale. I rapporti tra verso e musica nell'opera italiana dell'Ottocento*, Napoli, Liguori, 1986, pp. 38 e 42-43.

Allegro marziale

Coro di popolo

Oh del-la Cor-si-ca, du-ce su-pre-mo, noi vin-ce-re-mo,
 noi vin-ce-re-mo, noi vin-ce-re-mo, vi-ci-no a te.

Exemplo 1

Na crítica da *Revista dos Espectáculos*, aquela que mais pormenorizadamente menciona os vários números da ópera, este coro nem sequer é referido. E o escritor e crítico António Pedro Lopes de Mendonça reconhece em linhas gerais uma influência verdiana mas propõe a Migone uma outra orientação estética, inspirada por um nacionalismo romântico que parte dos ideais de *Volksgeist*:

Não incitarão os aplausos ao sr. Migone para escrever uma nova ópera? Abandonando uma escola, que maior efeito produziu pela novidade [a verdiana], do que por belezas seguras e duradouras, não instará o seu talento nas tradições musicais do seu país, e da nossa vizinha Espanha, aonde tantos motivos sentidos e melancólicos se escutam nas noites do estio, ou nas manhãs da primavera?

Eu sou dos que acredito, que a música não pode ser nacional no rigor da palavra: mas é certo que as escolas graduam-se pela índole de cada povo. [...]

Quem ignora que parte das melodias que nós admiramos em Rossini, são às vezes cantos soltos escutados em Veneza, em Florença, na Sicília, nas campinas de Roma, nas montanhas da Calábria?

Quem é que pode desconhecer na musica alemã parte da influência daquele Reno tão poético, daquelas melodias que a natureza cria sem esforço, e que o povo reproduz na sua santa e ingénua simplicidade? [...]

O sr. Migone é capaz de compreender, e de se apropriar destas afinidades misteriosas que existem entre o torrão natal, e as formas da arte: entre a natureza e o povo: entre as emoções religiosas, e as superstições cândidas, — que alimentam a alma do camponês, e os cantos com que ele celebra as suas saudades e esperanças. É uma mina inexplorada esta, e o primeiro talento que a souber cultivar, fundará uma reputação sólida, e abrirá à arte novos e variados aspectos.⁴⁶

Vimos atrás como a ligação cultural entre Portugal e Itália de meados do século XIX passa significativamente pelos teatros de ópera que, além de casas de espectáculo, eram o centro das colónias italianas nas duas principais cidades, nos quais, inclusive, muitos encontravam trabalho. Integrando um repertório relativamente fixo — já que os empresários apostavam na importação das óperas que maior sucesso haviam obtido em Itália — as óperas de Verdi chegam muito cedo a Lisboa, seguindo daí para o Porto, e as duas cidades portuguesas integram assim um circuito essencialmente sul-europeu, no qual sobressai o eixo Itália-Barcelona-Madrid-Lisboa.

Por parte dos críticos, Verdi é visto essencialmente como um compositor que não se enquadra exactamente nos velhos modelos da tradição italiana mas também não responde ao paradigma da música alemã. O sucesso das suas primeiras óperas em Portugal ficaria ligado a jovens cantores que encontraram nelas o seu nicho de repertório, e foi influenciado pela cultura teatral francesa, quer através da literatura dramática — com Victor Hugo — quer da crítica — com Scudo, Fétis e outros. Os grandes coros patrióticos de óperas como *Nabucco* e *I Lombardi*, praticamente não tiveram sucesso e é aliás sintomático que a ópera que Verdi verdadeiramente escreveu

⁴⁶ *A Revolução de Setembro*, 9-4-1853.

com intuítos políticos, *La battaglia di Legnano*, nunca tenha sido apresentada em Lisboa, subindo à cena apenas no Porto, em 1859, como *L'assedio di Arlem* e com uma orquestração pirata, sendo por isso pateada⁴⁷. Ao público português interessava sobretudo o elemento dramaturgico, em especial aquele que possuía afinidades com os modelos que lhe eram familiares, como os franceses. As possíveis conexões políticas passavam despercebidas. A música e a dramaturgia de Verdi, porém, foram deixando uma marca significativa naqueles que, como Migone, com ela lidaram de perto, mas mesmo quando estas competências se cruzaram com as motivações políticas de um exilado, como Arceri, os aspectos patrióticos foram aqueles mais facilmente descurados. Os ecos do *Risorgimento*, quando os houve, chegaram essencialmente pela mão dos italianos residentes entre nós, não através da dramaturgia verdiana.

⁴⁷ *O Braz Tisana*, 21-1-1859. O jornal identifica-a como “uma das óperas de pouca fama de Verdi, ainda que tendo alguns bons trechos.”