UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

HERIVELTO PAIANO NASCIMENTO

LA RISATA FINAL: O *FALSTAFF* DE GIUSEPPE VERDI COMO SÍNTESE DA ÓPERA DO SÉCULO XIX E COMO ABERTURA PARA O SÉCULO XX.

Brasília

2017

HERIVELTO PAIANO NASCIMENTO

LA RISATA FINAL: O *FALSTAFF* DE GIUSEPPE VERDI COMO SÍNTESE DA ÓPERA DO SÉCULO XIX E COMO ABERTURA PARA O SÉCULO XX.

Trabalho de Conclusão de Curso da Disciplina 101419 Trabalho de Conclusão de Curso 2 – História – UnB.

Orientador: Prof. Dr. Thiago Tremonte de Lemos.

Brasília

2017

AGRADECIMENTO

Poucas vezes o termo *Orientador* se me aplicou como nos dois trabalhos que realizei sob a supervisão do professor Thiago Tremonte de Lemos. A paciência com a qual suportou meus devaneios ao longo do curso de História na UnB e o cuidado que teve ao cerceá-los, merece um prêmio. Este agradecimento não se presta a premiá-lo. É apenas o reconhecimento de um aluno que aprendeu com seu professor que, entre outras coisas e sobre todas elas, a História é, ainda que cuidadosamente cerceada, paixão.

E de um remoto anelo um grave encanto
Aquele reino de visões me acena;
Vibra, ora, em indecisos tons meu canto,
Qual da harpa eólia a murmurante pena;
Sinto um tremor segue-se o pranto ao pranto,
A rígida alma abranda-se e serena;
O que possuo vejo ao longe estranho,
E real me surge o que se foi antanho.

Goethe, *Fausto*.

Va', vecchio John, va', va' per la tua via;
Cammina finché tu muoia.
Allor scomparirà la vera virilità del mondo.

Verdi, *Falstaff*

RESUMO

Em 1893 no teatro *Alla Scala* em Milão estreou a última ópera do compositor Giuseppe Verdi. Ele contava na ocasião com oitenta anos de idade e mais de cinquenta anos de carreira, ao longo da qual compôs vinte e oito óperas e uma missa de réquiem considerada por muitos a maior peça coral de todos os tempos. Verdi foi um dos principais músicos em atividade na segunda metade do século XIX e disputou com Richard Wagner o posto de maior compositor de óperas no período. O presente trabalho pretende analisar o *Falstaff*, seu último trabalho para o teatro e através do seu processo criativo, descrever a passagem do tempo na Europa desde a revolução burguesa de 1830 até a década de 1890.

Palavras chaves: História Contemporânea. História da Música. Ópera. Falstaff. Giuseppe Verdi.

ABSTRACT

In 1893, at *Alla Scala*, in Milan, the last opera of the composer Giuseppe Verdi was exhibited. At that moment he was eight years old and had a career with more than fifty years, a time in which he composed twenty and eight operas and a requiem Mass considered by many the largest chorus play of all times. Verdi was one of the main musicians at work during the second half of teh nineteenth century and competed with Richard Wagner for the place of greater opera composer of the period. This research intends to analyse *Falstaff*, Verdi's last work for theather, and through his creative process, describe the passing of time in Europe since the Bourgeois revolution in 1830 ultil the decade of 1890.

Key words: Contemporary History. History of Music. Opera. Falstaff. Giuseppe Verdi.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO..... 07
2. CAPÍTULO I – "Os céus sacudidos e o fim do mundo entremeados de algumas tolas cavatinas" 13
3. CAPÍTULO II – "*Questo è il mio regno. Lo ingrandirò*! " 29
4. CAPÍTULO III – "*L'onore lo può sentir chi è morto?* " 46
   "Escólio" 61
5. CONCLUSÃO 65
6. FONTES 71
7. BIBLIOGRAFIA 75

INTRODUÇÃO

O *Operabase* (http://operabase.com), um ambiente virtual especializado em ópera, traz números impressionantes sobre o objeto em questão. Nos últimos vinte anos ocorreram mais de 410.000 representações do gênero em todo o mundo. Se a Áustria obrigasse cada um de seus mais de oito milhões de habitantes a assistir a pelo menos uma ópera que produziu na temporada 2015/2016, seria possível fazê-lo em um espaço que comportasse pouco mais de sete mil pessoas por vez. Entre os sessenta e nove países listados em que há registro de pelo menos uma montagem nos dois últimos anos, figuram entre os seis primeiros, cinco europeus – a exceção é os Estados Unidos em segundo lugar – e neles houve mais de mil apresentações, a Alemanha, no topo, abriu seus teatros para a ópera 6.795 vezes. Mas observar a lista completa pode surpreender ainda mais. O Brasil, um pais que não pode, de maneira nenhuma, ser considerado um amante da ópera, mergulhado em uma crise institucional e econômica de enormes proporções e consequências dramáticas, figura em vigésimo sexto lugar com cento e doze apresentações em 2016. As pessoas foram à ópera da Bósnia-Herzegovina ao Chile, de Macau à Islândia e do rico, tranquilo e seguro Principado de Mônaco ao Líbano, vizinho da maior e mais sangrenta guerra em operação nos nossos dias. Juntos somente três dos principais teatros de ópera do mundo tiveram em 2015 um orçamento superior a um bilhão e quatrocentos milhões de reais. O *Metropolitan Opera House* de Nova York, o *Alla Scala* de Milão e o *Royal Opera House* de Londres, dispuseram de um quarto da arrecadação mundial de *Star Wars IV,* o filme de maior bilheteria em 2015.[1]

Desde 2011, foi possível apreciar o trabalho e a arte de 1.281 compositores diferentes em todo o mundo. As pessoas ouviram de Monteverdi, que inaugurou o gênero quase na Idade Média com *l'Orfeo* (1607), a Philip Glass que criou uma ópera em 2013. Russos, britânicos, franceses, italianos, húngaros, alemães, americanos, nas mais diversas línguas e desde quatrocentos anos passados, foram vistos e ouvidos em todo o mundo. Entre eles um sobressai incontestavelmente. Se uma mesma pessoa fosse aos teatros nos últimos cinco anos em cada uma das 92.815 vezes em que eles se abriram para a ópera,

[1] https://oglobo.globo.com/cultura/cortar-custos-questao-de-sobrevivencia-diz-diretor-do-metropolitan-de-ny-12694870 e http://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2016/01/star-wars-o-despertar-da-forca-supera-bilheteria-de-avatar-nos-eua.html, visto em 07/07/2017, 00:10h.

ela ouviria Verdi em 16.265 ocasiões. Mozart, cujo nome é muito mais repetido nos nossos dias, foi apresentado cinco mil vezes menos. Foram 3.728 produções diferentes de Verdi contra 1.219 de Wagner. Entre as trinta óperas mais vistas no período, nove são de Verdi, a primeira, *La Traviata* com mais de quatro mil apresentações é sua, como também a trigésima, *Falstaff*.

Os números listados não levaram em consideração o público que esteve em mais de 1900 salas de cinema espalhadas por sessenta e quatro países, nas quais o *Metropolitan Opera House* transmite ao vivo suas produções, uma prática que está se tornando cada vez mais comum para os grandes teatros. Nem aqueles que compraram um DVD ou que têm uma assinatura de canal especializado na televisão. Também não consideraram a internet onde em um único sítio virtual, apenas um dos mais de cem arquivos que contem a íntegra de *La Traviata*, foi visualizado quase um milhão de vezes em quatro anos[2]. Se consideramos esses números como o faria um estatístico, podemos dizer com certeza que a ópera está intimamente ligada à cultura de nossos dias, constituindo parte importante do espírito contemporâneo e Giuseppe Verdi estaria para o mundo nas primeiras décadas do século XXI da mesma forma que esteve no final do século XIX, talvez mais influente. Mas a História e a Estatística podem dizer coisas diferentes sobre esses números e, pelo menos neste estudo, com certeza dirão.

O *Operabase* lista quarenta compositores vivos cujas óperas foram encenadas nos últimos cinco anos. Mas entre os quarenta mais vistos no mesmo período, quinze tiveram suas atividades inteiramente circunscritas no século XIX e a maioria absoluta dos demais é anterior. Da mesma forma, das quarenta óperas mais produzidas, vinte e sete estrearam entre os anos de 1800 e 1900 e quatro antes disso. Essa observação pode levar-nos a duas conclusões importantes. A primeira é que, mesmo muito assistida, a ópera não é original dos nossos dias, ela é uma antiguidade. E a segunda é ainda mais interessante para o estudo que faremos: nos quatrocentos anos em que a ópera figura como um dos principais entretenimentos do homem, as que foram produzidas no século XIX são as mais apreciadas hoje, entre elas, as compostas por Giuseppe Verdi estão na dianteira, muito à frente das demais.

---

[2] https://www.youtube.com/watch?v=1-jHIfm3_oI, visto em 10/06/2017, 22:12h.

A primeira constatação precisa ser justificada antes de nos ocuparmos da segunda. A ópera está relacionada ao teatro e nem mesmo os compositores nascidos no século XX, quando o cinema se consolidou como a principal mídia cultural da humanidade inteira, produzem seus trabalhos para um ambiente diferente. Podemos e devemos levar em consideração as produções que foram feitas exclusivamente para o cinema, desde os estranhos espetáculos em que astros como Sofia Loren dublavam primas donas, emprestando sua beleza a heroínas como Aída que de forma alguma poderia interpretar com a voz, até as versões de *Otello, I Pagliacci* e *Cavaleria Rusticana* nas quais Franco Zeffirelli utilizou todos os recursos cinematográficos disponíveis. A prática não vingou, a ópera dessa forma constitui um elemento completamente deslocado e nos últimos tempos retornou definitivamente para os palcos, onde sobrevive como um espetáculo brilhante. Obviamente ninguém espera encontrar um teatro iluminado a gás quando vai assistir uma ópera. Muito pelo contrário, nos principais teatros do mundo são empregadas tecnologias que aproximam muito as *mises-en-scenes* ao que nos chega pelo cinema. Mesmo assim, ela só faz sentido ao vivo, com uma orquestra soando no fosso e com oportunidade para que os artistas recebam os aplausos no momento em que o público decidir que deve aplaudir.

Mesmo considerando os números citados e todos os recursos modernos empregados na execução de uma ópera, é da análise dos números mesmo que podemos concluir que o gênero não pertence aos nossos dias. Philip Glass, por exemplo, nascido em 1937, compôs ao longo de sua carreira dezenove óperas. Quando observamos o número de vezes em que todas elas foram representadas no mundo desde *Einstein on the Beach,* a primeira de 1976, até *The Perfect American,* a última de 2013, eles não alcançam nem de longe as vezes em que somente *La Tarviata* foi repetida nos últimos cinco anos. Parece que a música empregada à ópera não corresponde aos anseios de nossos contemporâneos e parece muito mais que o interesse pelo gênero está localizado no passado. É como se ao abrir-se as cortinas no teatro, um quadro pintado a muito tempo fosse exibido e lá permanecesse por horas sendo depois guardado e isso se repetisse por muitos dias seguidos sem que o público perdesse o interesse. Mas quando um pintor contemporâneo tenta fazer o mesmo, o resultado é bem diferente.

Do que isso resulta? Claro que de novas tecnologias empregadas ao entretenimento, claro que da própria passagem do tempo que produziu uma música

completamente diferente e alterou o gosto musical do homem. Mas é curioso notar que a ópera tenha evoluído por trezentos anos, chegando ao final do século XIX como a principal forma de entretenimento da humanidade e nos últimos cem anos subsista quase que completamente baseada em reapresentações de alguns exemplares criados um pouco antes de 1900. Uma explicação possível para isso nos é fornecida por Barbara Tuchman em seu livro *A Torre do Orgulho* de 1962. Ela introduz uma minuciosa análise dos anos que precederam a Primeira Guerra Mundial dizendo,

> A época cujos anos finais constituem o objeto deste livro não morreu de velhice ou por acidente. Explodiu, numa crise que representa um dos grandes acontecimentos da História. Não se fará, contudo, referência a esta crise nas páginas que vão seguir-se, pela simples razão de que ela só viria a verificar-se depois de desaparecidas as gerações que este livro retrata. Tentei, com efeito, manter-me exclusivamente dentro dos limites e das experiências conhecidas e sentidas por essas gerações.
>
> A Grande Guerra de 1914-18, corresponde a uma espécie de faixa de terra chamuscada que nos separa dessa época. Ceifando vidas que tão úteis poderiam ter sido, destruindo crenças, mudando ideias, deixando feridas incuráveis de desilusão, criou um abismo físico e psicológico, entre duas eras. (TUCHMAN, 1990, 15)

Depois de Barbara Tuchman, quando a humanidade parou para lembrar da guerra em 2014, cem anos após o seu início, uma série de estudos históricos se dedicou a compreender como foi possível o século XIX acabar de uma forma tão trágica. Miranda Carter em estudo de 2009, tenta fazê-lo acompanhando a trajetória dos três soberanos que reinavam nas principais potencias envolvidas no conflito quando ele estourou (CARTER, 2013). Christopher Clark, num exercício bastante semelhante ao de Barbara Tuchman, descreve de forma vertiginosa como a interação de uma série quase infinita de fatores sociais, psicológicos e políticos interagiram levando a Europa à guerra (CLARK, 2014). Nesses três trabalhos – para citar somente eles – o que não consegue ser explicado de forma alguma é como a humanidade mudou radicalmente de personalidade em menos de uma geração. Os avanços tecnológicos, pedagógicos e científicos dos quais nos beneficiamos hoje, podem ser perseguidos até suas origens no século XIX, bem como as mazelas sociais e políticas que nos assolam praticamente todas nasceram lá e podemos encontrar seus berços. Mas em termos culturais, essa característica fundamental do espírito, o que parece é que o homem foi golpeado e entrando em coma em 1914, só acordou em 1918 num quadro de amnésia tão agudo que o forçou a assumir uma personalidade completamente diferente da que possuía.

O abismo físico e psicológico que Barbara Tuchman verificou tem algumas pontes sobre ele, mas elas são precárias e a ópera da forma que assumiu no século XIX é pesada demais para atravessa-las. O que fizemos foi transportar, nos equilibrando sobre as pontes, alguns exemplares de uma maciça quantidade que ficou perdida no lado de lá e só o fizemos porque a pilha amontoada à beira do abismo é grande demais para ser ignorada. A seleção precisou ter algum critério e o escolhido parece ter sido o da amostragem. Retirou-se da pilha os exemplares que mais se repetiam e dessa forma podemos explicar porque Giuseppe Verdi é, de longe, o mais reproduzido compositor de óperas em todo o mundo nos dias de hoje.

Essa é uma das muitas explicações possíveis, mas não precisamos confrontá-la com outras porque os nossos dias não estão em questão. O que interessa aqui é saber porque na pilha à beira do abismo as óperas de Verdi se encontravam em maior quantidade. Ao longo deste trabalho vamos acompanhar a trajetória de um homem que, pensamos, é o que melhor representa o europeu da segunda metade do século XIX, um de seus maiores intérpretes, que soube utilizar a linguagem da música aplicada ao teatro como nenhum outro o fez e representou seus contemporâneos da forma mais eficaz. Os conflitos psicológicos nos quais estavam envolvidos sua arte e sua personalidade se confundem com os conflitos sociais e políticos sobre os quais se construía o caminho para a Guerra de 1914. Quando esse caminho terminou no abismo, Verdi ficou lá, parado com sua imensa bagagem.

As vinte e oito óperas que produziu – um terço a mais que Philip Glass – não eram tantas quanto as de outros contemporâneos seus. Mas quase todas estão entranhadas na história, cada uma delas – com raríssimas exceções – se serviu do cotidiano e o sintetizou para a linguagem que o homem de seu tempo conhecia. Através da ópera, Verdi militou na política, emitiu opinião, resistiu e combateu no plano cultural. Ele fez de sua arte sua personalidade e o reconhecimento que alcançou é indício suficiente para afirmar que sua personalidade é a da maioria dos homens de seu tempo. No final de sua vida, no entanto, em seu último trabalho, em 1893, Verdi antecipou a crise que a Guerra de 1914 representaria para a história inteira. *Falstaff* não é seu trabalho preferido em nossos dias. No ranking das óperas mais produzidas nos últimos cinco anos, ele figura na trigésima posição e é o nono entre os trabalhos Verdi, perdendo de lavada para *La Traviata* (4.190 x 756). Mas isso se explica por um motivo simples – se é que o raciocínio que estamos

utilizando tem algum valor: *Falstaff* está quase do lado de cá do abismo. Como o homem que levantou do coma em 1918, em 1893 Verdi produziu um trabalho que um desavisado num festival em que só se representasse suas óperas, tendo assistido *La Traviata* no dia anterior, pensaria estar no lugar errado já aos primeiros acordes de *Falstaff*. Revolucionário, espirituoso, violento, irreverente e despudorado, *Falstaff,* num primeiro momento, parece a negação de tudo o que Verdi produziu, mas a finalidade deste trabalho é demonstrar o contrário. Ele é na verdade, a síntese perfeita de toda a sua obra que aparece de uma forma inesperada no final de sua carreira, da mesma forma que a guerra de 1914 é a síntese inesperada do século XIX e que marca o seu fim.

Este estudo se propõe a analisar o *Falstaff* e de alguma forma entender como ele foi possível na trajetória de Verdi. Por isso e pelo que dissemos até aqui, também é um trabalho sobre os caminhos que a Europa percorreu ao longo do século XIX e pelos quais chegou a 1914. É porque identificamos em *Falstaff* um tipo profético de alegoria pelo qual se anuncia o fim do mundo, que o escolhemos como fonte para acessar o passado e o consideramos plenamente eficaz para esse fim. Se Verdi pensava que sua última obra possuía esse caráter profético, não podemos afirmar. Mas ouçamos o que ele disse quinze anos antes para não descartarmos de todo a possibilidade: "*L'artista deve scrutar nel futuro, veder nel caos nuovi mondi"*[3] (COELHO, 2002, 9).

[3] O artista deve perscrutar o futuro, ver no caos novos mundos.

I

"Os céus sacudidos e o fim do mundo entremeados de algumas tolas cavatinas"

Deve ter sido com surpresa que Prospero Bertani recebeu um bilhete de Giuseppe Verdi, juntamente com parte de suas 31,8 liras, que, com muito mau humor, reclamara do compositor como indenização por ter ido a Parma assistir *Aída,* por duas vezes. Os "fantasmas horrendos" do gasto que o frisson da mais nova ópera de Verdi lhe impusera, requeriam uma expiação urgente. É preciso saber quão sincero fora *il signor* Bertani. Os argumentos que utilizou podem estar muito mais ligados ao fato de ser ele dependente de uma família da pequena Reggio Emilia, do que a uma avaliação sincera da música de *Aída.* Seja como for, o jovem Bertani tinha algo a dizer.

> *Reggio Emilia*, 07 de maio de 1872.*Gentilíssimo* Senhor Verdi, no dia 2 deste mês fui a Parma atraído pelo estrépito da ópera *Aída.* Meia hora antes de subir o pano, eu estava na minha cadeira, N. 120, tamanha era a precaução de minha parte. Admirei a encenação, ouvi com prazer aqueles grandes artistas e procurei não perder nada. Ao final da ópera perguntei-me se me achava satisfeito e obtive uma resposta negativa. No trem, retornando a *Reggio*, considerava as opiniões: quase todos diziam que se tratava de uma grande obra. Me veio a ideia de tornar a ouvi-la e no dia 4 retornei a Parma. Fiz o diabo para entrar (no teatro) sem ter um lugar reservado. Mas como a multidão era imensa, decidi gastar cinco liras para ouvir a réplica com alguma comodidade; então concluí: que se trata de uma ópera na qual não se encontra nada que produza entusiasmo, nada de eletrizante, e que sem aquele grande aparato (cênico) não se poderia suportar até o fim; que depois de representada em dois ou três teatros, acabará sob a poeira dos arquivos. Agora, caro Verdi, não podes imaginar como estou descontente por ter gasto, nessas duas vezes, 32 liras; acrescento a isso a circunstância agravante de ser dependente de minha família, e este dinheiro, como fantasmas horrendos, vem perturbar minha paz. Me dirijo ao senhor francamente, esperando que queiras devolver-me esta quantia, devendo o fazer brevemente. A conta é a seguinte: Estrada de ferro ida, 2,60 liras; Estrada de ferro, volta, 3,30 liras; Teatro, 8,00 liras; Jantar detestável na estação, 2,00 liras; 15,90 liras x 2 = 31,8 liras. Acredito que o senhor queira livrar-me de tal infelicidade e nessa esperança o saúdo de coração. PROSPERO BERTANI. Endereço, Bertani Prospero, Via S. Domenico, n. 5, Reggio Emilia.[4]

---

[4] *Reggio Emilia, 7 maggio 1872. Sig. Verdi gentilissimo, Il giorno due del c. m. mi recavo a Parma chiamatovi dall'opera rumorosa, l'Aida; mezz'ora prima che si alzasse la tela, io ero nella mia sedia N. 120, la prevenzione era grande per parte mia. Ammirai la messa in scena, sentii con piacere quei grandi artisti e cercai di non perdere nulla. In fine dell'opera domandai a me stesso se mi trovavo contento e ne ebbi un responso negativo. Ritornai a Reggio e stando nella carrozza ferroviaria stetti a sentire i giudizi che se ne facevano: quasi tutti erano d'accordo nel dire che era una grande opera. In allora mi venne il ticchio di novellamente udirla ed il giorno 4 ripartii per la volta di Parma, feci il diavolo per entrare senza aver bisogno del posto riservato, ma la calca essendo immensa, mi convenne di gettare L. 5 e sentii la*

Definitivamente Prospero Bertani estava errado em relação ao futuro de *Aída*. Mais de uma década depois da estreia em Parma, a ópera "conheceu sua mais colossal superprodução" na longínqua Chicago: quinhentos negros representaram prisioneiros etíopes, seiscentos soldados de um destacamento foram caracterizados de guerreiros egípcios, além dos dois mil figurantes e coristas. O Festival da Arena de Verona nasce com uma produção de *Aída* em 1913 e até 1980, somente ali, "recebeu dezenove *mises en scènes* cada vez mais grandiosas" (SIRVIN, 1986, 22). Em 1953, *Aída* foi parar nas telas do cinema, tendo como prima dona Sofia Loren (1934) se esforçando para dublar Renata Tebaldi (1922-2004)[5], escondida em algum lugar longe das câmeras. É difícil que se passe um ano sem que um grande teatro gaste uma soma bastante alta para produzi-la, desde São Francisco e Nova York até Pequim e Tóquio. A poeira dos arquivos não encontra tempo para encobrir a partitura.

Bertani também estava errado quanto a não haver nela nada que cause entusiasmo ou seja eletrizante. O pior de *Aída*, segundo Harold Schonberg (SCHONBERG, 2010, 298) é o que a torna tão popular. É possível que o nome Giuseppe Verdi seja totalmente estranho a alguém, mas a marcha do segundo ato é reconhecida nos primeiros compassos, em qualquer parte do mundo, ainda hoje. Em 1995, o maestro Júlio Medaglia (1938-) regeu *Aída* no Estádio Mané Garrincha, com a antiga arquibancada repleta de estudantes de escolas públicas do Distrito Federal, a maioria dos quais nem sabia porque estava ali. O prelúdio do primeiro ato só foi concluído depois que as autoridades públicas proibiram que um circo, montado no estacionamento ao lado, utilizasse os amplificadores de som.

---

replica con comodità; dopo convenni così: che è un opera in cui non si trova alcun pezzo che strappi l'entusiasmo, che vi elettrizzi, e che senza quel grande apparato[...] non si potrebbe durare sino alla fine e che quando avrà fatto due o tre teatri finirà per essere posta nei polverosi archivi. Ora, caro Verdi, non potete idearvi come mi trovo malcontento di avere speso, in due volte, L. 32; ammesso anche la circostanza aggravante che sono figlio di famiglia e questi denari a guisa di orribili spettri vengono a disturbare la mia pace. E' a voi che mi rivolgo risolutamente onde vogliate rimettermi tale somma e voi dovete restituirmela tosto. Ecco il conto: Ferrovia andata L. 2,60; Ferrovia ritorno L. 3,30; Ingresso teatri L. 2,60; Cena scellerata alla stazione L. 2,00; Fanno L.15,90. Bis L.15,90. Totale L. 31.80. Da un tale dispiacere io penso che voi vorrete levarmi, ed in questa speranza vi saluto di cuore. BERTANI. Indirizzo: Bertani Prospero, via S. Domenico n. 5 Reggio Emilia. (http://con-una-lettera.tumblr.com/post/130562238067/prospero-bertani-a-giuseppe-verdi-reggio-emilia, visto em 25jan2017, 09:30h). Verdi, divertidamente, recusou-se a reembolsar a soma paga pela "*cena scellerata*": "Não é toda a soma que ele me pede, mas – pagar por seu jantar também! – certamente não! Ele podia muito bem ter comido em casa!!!" (OSBORNE, 1989, 253)

[5] Renata Tebaldi, foi uma das principais sopranos verdianas de meados do século XX. O apogeu de sua carreira se dá nas décadas de 1950 e 1960, tempo em que eram comuns as adaptações de óperas para o cinema. Sofia Loren, também uma das grandes estrelas do cinema no período, ganhou o Oscar de melhor atriz em 1962.

O público que enxergava de longe e não compreendia uma única palavra do que conseguia ouvir com esforço, ficou eletrizado com o final do segundo ato, que aplaudiu com o entusiasmo digno de um estádio de futebol.

Prospero Bertani, entretanto, considerava o cenário geral da ópera italiana.

> Entre a morte de Donizetti (1848) e o surgimento de Amilcare Ponchielli (seu maior – e hoje o único – sucesso, é *La Gioconda* de 1876), havia apenas um compositor importante na Itália e esse era Verdi. (...). Nenhum outro italiano sobreviveu. Os teatros italianos obrigatoriamente encenavam óperas novas todos os anos, mas elas eram invariavelmente esquecidas após algumas apresentações. Vejamos 1869. Surgiram novas óperas de Sampieri, Mancini, Ricci, Monti, Petrella, Morales, Vera, Montuoro, Marchetti, Perelli, Vezzossi, Battista, Germano, Alberti, Seneke, Zechinni, Tancini, Libani e Grondona, entre outros. Nenhum desses compositores passa de nota de rodapé na história da música. (SCHONBERG, 2010, 300)

Verdi era o único nome de projeção internacional da música italiana, mas sua última ópera fora *Don Carlos,* de 1867, composta para *l'Opéra* de Paris. Antes disso, apesar do libreto italiano, *La Forza del Destino*, de 1862, fora composta para São Petersburgo e mesmo *Aída* era encomenda do Cairo. É bem verdade que o compositor, que rejeitara cinquenta mil francos para reger a estreia no Egito (SIRVIN, 1986, 18), deu muito mais importância às apresentações na Itália, exigindo um elenco de primeira linha onde quer que ela fosse representada. A estreia italiana no *La Scala* de Milão, foi ensaiada sob sua supervisão e ele mesmo regeu a produção de Parma a que Bertani assistiu (OSBORNE, 1989, 249-250). No entanto, Verdi se retirara dos palcos italianos desde *Un Ballo in Maschera*, de 1859. Na visão de Bertani, a ópera, apesar de seu compositor, era apenas mais uma ópera italiana. Para ele, Verdi até poderia não ser somente um nome a constar em notas de rodapé, mas *Aída* em breve o seria.

Mesmo míope em se tratando do futuro de *Aída* como uma partitura duradoura no repertório da ópera, Bertani enxergou muito bem o que era a peça como espetáculo: uma *Grand Opéra*. Embora usualmente se utilize o termo *Grande Opéra* para referir-se a qualquer ópera de produção grandiosa, trata-se, segundo Carolyn Abatte e Roger Parker (ABATTE e PARKER, 2015, 306) de um gênero muito "específico e limitado". Está associado às produções feitas especificamente para a *Academie Royal de Musique* – então sediada na *Salle Le Peletier*, com capacidade para 1900 pessoas, conhecida como *l'Opéra* – entre o final da década de 1820 e o final da de 1860. Apesar de ter ditado os parâmetros

para a ópera desde seus primórdios e influenciado a maioria das produções desde então, a *Grand Opéra* entra em declínio já no final da década de 1840.

Com a ascensão de Louis-Philippe I (1773-1850)[6], a burguesia passou a ditar os destinos da França. *L'Opéra* fora arrendado a um empresário que passou a tratá-la como um negócio, obviamente lucrativo. Rossini (1792-1868), o grande conquistador da Europa depois de Napoleão[7], segundo Stendhal (1783-1842) (STENDHAL, 1995, 33), que reinara absoluto por quase duas décadas nos palcos europeus, entre 1810 e 1830, já não servia aos gostos da rica burguesia francesa. Sua música "transparente e econômica", não tinha condições de competir com o "heroico retumbar das orquestrações de Meyerbeer" (SCHONBERG, 2010, 277).

> Durante os anos 30 do século XIX, com Meyerbeer à frente, o *l'Opéra* fazia excelentes negócios. Era um caso tipicamente burguês. Em 1831, os homens de negócio que tinham chegado ao poder com seu Rei Cidadão entregaram o *l'Opéra* para um diretor-empresário "que devia gerenciá-lo por seis anos por sua conta e risco". Para todos os efeitos era, sua casa. Ele podia embolsar os ganhos, selecionar o repertório e elencos e deveria arcar com as perdas. Com tudo isso ele gozava de um subsídio estadual de 710.000 francos. O diretor levava o *l'Opéra* como negócio. Ele provinha um bem que esperava lhe trazer dividendos. Ele naturalmente era da burguesia e tinha gostos burgueses. Louis Veron, o primeiro dos grandes diretores do *l'Opéra*, chegou a intitular sua autobiografia de *Mémoires d'um bourgeois de Paris*. No livro ele reflete sobre a complacência com que a classe dominante – os banqueiros, industrialistas e a burguesia – governava Paris e o país. O próprio rei se gabava de ser burguês (...). (SCHONBERG, 2010, 274)

Quando Louis-Desiré Veron (1791-1867) decidiu transformar *l'Opéra* na Versalhes[8] da burguesia (ABATTE e PARKER, 2015, 315), encontrou em Giacomo Meyerbeer (1791-1864) seu mais talentoso arquiteto. Meyerbeer "filho de um banqueiro de Berlim, recebeu a melhor educação musical que o dinheiro de seu pai podia pagar".

---

[6] Louis-Philippe I foi declarado Rei dos Franceses em substituição a Carlos X, último rei Bourbon, que após ter tentado suprimir a imprensa livre e governar independentemente das instituições representativas, caiu em julho de 1830 após um levante de três dias em Paris, "Os Três Gloriosos". O reinado de Louis-Philippe I, de 1830 a 1848, consolida a transferência total do poder na França, da aristocracia para a burguesia, processo que se iniciou em 1789 com a Revolução Francesa (ARDAGH e JONES, 1997, 68).

[7] "Depois da morte de Napoleão, surgiu um outro homem do qual se fala todos os dias em Moscou e em Nápoles, em Londres e em Viena, em Paris e em Calcutá. " (STENDHAL, 1995, 33)

[8] O Palácio de Versalhes, situado cerca de vinte quatro quilômetros a sudoeste de Paris, "é o monumento mais representativa da monarquia absolutista, em geral, e do reinado de Luís XV, em particular". Um antigo pavilhão de caça acabou se transformando no centro do poder na França à custa de cinco por cento dos rendimentos anuais do governo francês. Nele a aristocracia francesa se comprimia em torno de seu Rei-Sol para decidir os destinos da França. (ARDAGH e JONES, 1997, 60-61)

Seus primeiros trabalhos foram completamente fracassados. No entanto ele era, ideologicamente, muito mais um financista judeu como seu pai, que um esteta musical como seus professores. Convencido por Antonio Salieri (1750-1825) a ir estudar na Itália, Meyerbeer "aprendeu a imitar, com muita habilidade, o estilo do Rossini sério". Rossini, lisonjeado em saber que um plágio de seu estilo fazia sucesso na Itália, convidou Meyerbeer a Paris, onde dirigia o importante *Théâtre des Italiens.* Ali, em 1826, encenou *Il Crocciato in Egito* (COELHO, 1999, 131-132).

A essa altura, no entanto, o sabor da mudança já estava no ar. O próprio Rossini pode ser considerado o pai da *Grand Opéra* quando compõe *Guillaume Tell* para *l'Opéra*, em 1829, deixando de lado a música "transparente e econômica" com a qual celebrara a coroação de Carlos X (1757-1836) em 1825, com o vertiginoso virtuosismo – que só pode ser adjetivado de *rossiniano* – de *Il Viaggio a Reims*, para fazer de seu último trabalho para os palcos, uma das mais extensas e grandiosas óperas da história. Meyerbeer, atento à mudança do clima musical na capital francesa – que curiosamente prenunciava uma mudança de ares na política –, passou a estudar o estilo parisiense de fazer música. Em 1832, aliado a Veron e à burguesia parisiense, compôs *Robert le Diable*, uma ópera em cinco atos que resultou num sucesso estrondoso e instantâneo. A música de Meyerbeer, "um curioso amálgama da harmonia alemã com a melodia italiana e a declamação francesa" (COELHO, 1999, 132), não fez sozinha a sorte do compositor. Determinado em fazer de *l'Opéra* um espetáculo de projeção mundial, Veron, para o estupor de Hector Berlioz (1803-1869), transformou as óperas de Meyerbeer em verdadeiras superproduções.

> Dós agudos de todo o tipo, tambores baixos, tambores de corda, órgãos, bandas militares, trombetas antiquadas, tubas tão grandes quanto locomotivas, sinos, canhão, cavalos, cardeais sob dosséis, imperadores, rainhas e suas tiaras, funerais, festas, casamentos (...), jogadores, patinadores, meninos de coral, turíbulos, custódias, cruzes, tavernas, procissões, orgias de padres e mulheres nuas, o touro Apis e hordas de bois, corujas, morcegos e os quinhentos demônios do inferno e o que temos – os céus sacudidos e o fim do mundo entremeados com algumas tolas cavatinas e uma enorme claque como garantia. (BERLIOZ, *apud* SCHONBERG, 2010, 281)

A maquinaria de palco se tornou complexa e elaborada "com mecanismos que movimentavam parte do cenário, fazendo com que nuvens encobrissem o sol e árvores lançassem sombra em direções diferentes". Passou-se a utilizar a muito mais eficiente iluminação a gás, o que produzia efeitos literalmente deslumbrantes. As "estilizações e padronizações" cenográficas dos séculos anteriores foram dispensadas para dar lugar a

representações realísticas dos ambientes históricos em que se passava a ação (COELHO, 1999, 120). No meio de tudo isso, uma *mise-en-scène* grandiosa e uma orquestra de contorcionistas, ora explodindo em marchas marcando a cadência de uma parada militar, ora em *pianíssimos* quase inaudíveis acompanhando penitentes em procissão, ora fazendo o corpo de baile dançar.

> Quase todas as *grands opéras* de maior êxito tinham pelo menos um grandioso quadro cênico ou momento visual icônico, que se destinava a provocar espanto e ruidoso aplauso. Um dos mais falados foi o da grande procissão imperial no primeiro ato de *La Juive* (Hálevy, 1835). Antes do aparecimento do imperador, já se viam guardas montados a cavalo, corneteiros, porta-estandartes, vinte besteiros, cardeais, bispos, membros de guildas, abades, vinte pajens, cem soldados e assim por diante. Críticos de jornais listaram zelosamente todos esses extras, e um deles gracejou escrevendo que "se não tivermos cuidado, o *l'Opéra* se transformará num poder capaz de lançar seus exércitos para desiquilibrar a Europa" (ABATTE e PARKER, 2015, 315)

A *Grand Opéra* era a representação da nova sociedade encabeçada pela burguesia. O teatro era um espaço em que se fechavam negócios, onde os grandes banqueiros apresentavam os grandes industriais aos grandes comerciantes, onde os políticos recebiam demandas, onde o rei-cidadão aparecia no camarote real para ser contemplado. Estar na *Salle Le Peletier* em noite de estreia equivalia a estar na corte de Versalhes em banquete real. A ópera no palco de *l'Opéra* substituía, então, a missa solene celebrada no altar, era o pretexto para a reunião da aristocracia que para lá acorria em trajes de gala, desfilando pela cidade. Mas o que garantia o acesso ao recinto sagrado, em que as ladainhas monótonas dos padres deram lugar a centenas de vozes em coros e conjuntos polifônicos, não era o sangue azul correndo nas veias, mas o metal dourado tilintando nas bolsas em quantidade suficiente para pagar os preços exorbitantes dos bilhetes de ingresso. O esplendor da *Grand Opéra* poderia ser visto na *Salle Le Peletier* até o final da década de 1860, mas vinte anos antes ela começaria a perder o sentido.

O "enriquecei-vos" retumbante de Guizot (1787-1874)[9], não ecoava nas paredes da sociedade, onde apenas duzentos e cinquenta mil homens, de um total de trinta

[9] François Pierre Guillaume Guizot "A partir de 1840 Guizot, político e historiador de tendência conservadora, foi ministro do exterior. Com longa experiência de governo, desde a restauração da monarquia, ele se tona de fato o chefe do governo. Sua gestão foi maracada pela aproximação com a Inglaterra e a defesa dos ineteresses da burguesia dos negócios, apesar das crescentes miséria dos trabalhadores. Ao ser questionado sobre o voto censitário, que deixava sem representação parte da classe média e os trabalhadores, *Guizot teria respondido: Não haverá reformas. Enriquecei-vos e vós podereis votar*." (MOURTHÉ, 2014)

milhões, possuía o direito a voto. Desde 1831 o governo suprimia revoltas de operários a força de armas. Em 1832 a cólera matou mais de cem mil pessoas nas grandes cidades francesas e as más colheitas de 1846 e 1847 intensificaram o descontentamento dos grupos sociais (ARDAGH e JONES, 1997, 68-69). Uma revolta nas ruas de Paris no início de 1848, depôs Louis-Philippe I em 24 de fevereiro, mesmo dia em que era publicado, em Londres, *O Manifesto do Partido Comunista* de Karl Marx (1818-1883) e Friedrich Engels (1820-1895). As agitações francesas logo se espalharam por toda a Europa:

> Por volta de 2 de março, a revolução havia ganho o sudoeste alemão; em 6 de março a Bavária, 11 de março Berlim, 13 de março Viena, e quase imediatamente a Hungria; em 18 de março Milão e, em seguida, a Itália (onde uma revolta independente havia tomado a Sicília). Nesta época, o mais rápido serviço de informação acessível a qualquer pessoa (os serviços do banco Rothschild) não podia trazer notícias de Paris a Viena em menos de cinco dias. Em poucas semanas nenhum governo ficou de pé numa área da Europa que hoje é ocupada completa ou parcialmente por dez estados, sem contar as repercussões em um bom número de outros. Além disso, 1848 foi a primeira revolução potencialmente global, cuja influência direta pode ser detectada na insurreição de 1848 em Pernambuco (Brasil) e poucos anos depois na remota Colômbia. (HOBSBAWM, 2016, 32-33)

A Primavera dos Povos, como ficou conhecida essa onda revolucionária, foi tão efêmera quanto uma estação do ano. Rapidamente os antigos regimes conservadores retomaram o poder em todas as partes em que houve revoluções. O otimismo da burguesia, que exercia o poder na França, começou a esvair-se em junho de 1848, quando uma insurreição de trabalhadores em Paris terminou com mil e quinhentos mortos. Na esteira dela, "três mil foram trucidados depois da derrota, enquanto outros doze mil foram aprisionados, a maioria deportada para campos de trabalhos forçados na Argélia" (HOBSBAWM, 2016, 43). Em toda a Europa a contrarrevolução se revestiu de um conservadorismo exaltado que esmagava os trabalhadores insurretos, mas também enfraquecia a liberalidade burguesa. A Segunda República de 1848 foi substituída por uma ditadura em 1851. Na verdade, o Rei-Cidadão passou a coroa a um novo Napoleão[10].

A música da *Grand Opéra*, que parecia ter sido composta para esse momento triunfante de apoteose revolucionária, começou a perder o sentido. Não era possível –

---

[10] Carlos Luís Napoleão (1808-1873) era sobrinho de Napoleão Bonaparte. Foi eleito presidente da República em 1848 para exercer um mandato de quatro anos. Em dezembro de 1851, executou um golpe de e nomeou-se presidente por mais dez anos. Em 1852 foi legitimado como imperador por um plebiscito.

como não é até hoje – estar indiferente ao final de *Guillaume Tell*, quando os principais personagens contemplam a natureza, depois que o inimigo opressor é vencido. Harpas anunciam uma mudança no ambiente que se transforma e se sublima. As vozes se sucedem, cada uma em seu timbre, reconhecidas facilmente depois de horas ressonado: Que ar puro! Que dia radiante revela, ao longe, um horizonte imenso! Sim, é a natureza se mostrando em todo o seu esplendor. Trompas, clarinetes, flautas, oboés, um após o outro, assistidos pelo triângulo que remete à consagração na missa[11], acompanham o hino enlevado que traz de volta dos céus a Liberdade. Por fim, todos, solistas, coro e a orquestra inteira encabeçada pelos trompetes, conclamam: reina sobre nós, liberdade celestial![12]

O *finale* solene da orquestra, que convida a marchar rumo ao futuro, é precedido de um uníssono de todo o *casting* numa nota grave. Um hino à liberdade não pode terminar privilegiando este ou aquele, mesmo que esse privilégio tenha sido dado pela natureza. Todos serão iguais nessa última nota, colocada em uma região acessível a todos. A produção do *Royal Opera House, Convert Garden* de Londres, em 2015, faz subir no palco, uma velha e pesada arvore tombada, para dar lugar a uma muda, plantada por uma criança de passos vacilantes. Ao final da década de 1850, no entanto, quem quer que se comovesse no teatro ao som desse Rossini revolucionário, sentia, imediatamente depois de baixar-se a cortina, estar celebrando o passado e não um futuro glorioso.

Em dezembro de 1848, Verdi partiu de Paris para Roma, para ensaiar e reger sua *Battaglia di Legnano*, peça claramente revolucionária que tinha a intenção óbvia de servir à causa do *Risorgimento*[13] que também florescia sob a influência da *Primavera dos Povos*.

---

[11] A liturgia hoje chamada pré-conciliar (alterada no Concilio Vaticano II, 1961-1965) era oficiada em latim com o sacerdote voltado para o altar. A congregação, inevitavelmente, se dispersava porque além de não compreender as palavras do ofício, enxergava o oficiante pelas costas. Para chamar a tenção dos fiéis, introduziu-se o uso de sinetes que marcavam as passagens importantes da missa. Com o tempo, o som do sinete associou-se à consagração dos elementos da eucaristia, o momento mais solene da missa.

[12] Tradução livre: "*Tout change et grandit en ces lieux!/ Quel air pur! Quel jour radieux!/ Au loin quel horizon immense!/ Oui, la nature sous nos yeux/ Déroule sa magnificence!/ À nos accents religieux,/ Liberté, redescends des cieux,/ Et que ton règne recommence!/ Liberté, redescends des cieux!"*

[13] Ficou conhecido por *Risorgimento* o ambiente político e social no período compreendido entre meados da década de 1810 e a de 1870, que pretendia unificar os diversos estados independentes na península italiana. Em 1848 "na Itália, os moderados, unidos na retaguarda do antiaustríaco rei do Piemonte e com as fileiras engrossadas depois da insurreição de Milão pelos principados menores, com consideráveis reservas mentais, tomaram a dianteira na luta contra o opressor, sem perder de vista os republicanos e a revolução social. " (HOBSBAWM, 2014, 44).

O coro a capela que abre o primeiro ato, exaltando uma "Itália forte e unida, nas armas e no espírito"[14], foi aplaudido com "gritos histéricos na plateia". O quarto ato, "bisado em todas as réplicas subsequentes naquela temporada" (OSBORNE, 1989, 102), contém outro coro majestoso que exalta a unidade da Itália, introduzido pelos metais que repetem a melodia do primeiro ato: dos Alpes a Caríbdis ecoa Vitória! Vitória responde o Adriático ao Tirreno! A Itália ressurge vestida de glória! Invicta e soberana, como era, será![15] Porém, em 1850, Verdi voltava todas as suas atenções para um tema completamente diferente[16]. Os insucessos da revolução na Itália, ao longo de 1849[17], dissiparam nele as energias concentradas na *Battaglia de Legnano*. Não havia mais lugar para música vibrante com letra revolucionária. Em 1851 estreava *Rigoletto,* a primeira de uma tríade de tragédias, marcada por um profundo pessimismo que reflete os novos tempos na Europa.

---

[14] *"Viva Italia! sacro un patto/ Tutti stringe i figli suoi:/ Esso alfin di tanti ha fato/ Un sol popolo d'eroi!/ Le bandiere in campo spiega,/ O Lombarda invitta Lega,/ E discorra un gel per l'ossa/ Al feroce Barbarossa./ Viva Italia forte ed una/ Colla spada e col pensier!/ Questo suol che a noi fu cuna,/ Tomba fia dello stranier!"* Viva Italia! Um pacto sagrado, une todos os seus filhos: por ele, enfim, foram todos feitos um só povo heroico. Oh invicta Liga Lombarda, desdobrai no campo as bandeiras, e então o feroz Barbarossa se encherá de temor. Viva Italia! Forte e unida, nas armas e no espírito! Que este sole que é nosso berço, seja a cova do invasor!

[15] *Dall'Alpi a Cariddi Echeggi vittoria! Vittoria risponda L'Adriaco al Tirreno! Italia risorge Vestita di gloria! Invitta e regina qual era sarà!*

[16] "(...) por volta das décadas de 1850 e 1860 já havia passado o espirito e a cultura que tinham dado impulso a obras como *Guilllaume Tell*. Houve, inevitavelmente, razões complexas para esse declínio. Uma delas com certeza foi uma nova onda de um nacionalismo mais violento que surgiu depois de 1848: uma atmosfera na qual as virtudes cosmopolitas da *grand opéra* não mais dominavam. A grande linha de compositores estrangeiros que tinham contribuído para a *grand opéra* (Rossini, Meyerbeer, Donizetti, Verdi) desapareceu aos poucos na segunda metade do século – Don Carlo foi a última estreia no século XIX de uma obra não escrita por um francês. Além disso, o pleito de Paris de representar a vanguarda operística, que era forte nas décadas anteriores a 1850, fora seriamente enfraquecido pelas obras intermediárias de Verdi, e, mais tarde, pelas de Wagner". (ABATTE e PARKER, 2015, 319)

[17] Depois da revolta de Milão em março de 1848, os exércitos austríacos se retiraram e se fortificaram. Veneza e o Reino de Piemonte-Sardenha também se declararam independentes. Em julho Carlos Alberto da Sardenha (1798-1849) liderou um exército afim de conquistar a estratégica colina de Custoza e em 24 e 25 de julho, combateu e foi derrotado pelos austríacos. A derrota fez passar o comando da revolução das mãos dos moderados para os radicais. Em março de 1849, Carlos Alberto encerra o armistício com a Áustria e é derrotado novamente na Batalha de Novara (22 e 23 de março de 1849), depois da qual, renuncia. Também em julho de 1849, o exército francês pôs fim à república romana instituída em fevereiro, depois de uma revolta que expulsou o papa e extinguiu o estado pontifício. A França aliada à Espanha restituiu o poder ao Papa.

Rigoletto é um bobo da corte, corcunda e desfigurado que não pode escapar da maldição que lhe caiu simplesmente por força de seu ofício[18]. A ópera acaba por tratar de um plebeu subalterno na corte. O duque, apesar de não se saber qual seu destino final, termina cantarolando uma ária alegre, enquanto Rigoletto caminha com a filha moribunda dentro do saco que pretende lançar de um precipício. Desde que é amaldiçoado por Monterone, já no início do primeiro ato, Rigoletto não graceja mais. O único momento feliz em toda a ópera é o dueto onde o duque seduz a filha do bufão, fazendo-se passar por um humilde estudante. Gualtier Maldè se apropria do *travestimento* de Lindoro, mas o Duque de Mântua não possui as intenções nobres do Conde de Almaviva. Quem, nesse momento, se lembrou de *Il Barbieri di Siviglia*, teve muito mais motivos para lamentar os novos tempos. A farsa agora não vinha trazer risos[19].

As árias *Caro Nome* e *La Donna é Mobile* fizeram a sorte de centenas de sopranos e tenores que as repetiam – e repetem – *ad nauseam* pelo mundo a fora, como peça de concerto. No entanto, *Caro Nome* embala os sonhos de amor de uma virgem inocente e enganada com a ajuda da própria aia, que a essa altura, todos sabem, terá um final terrível. *La Donna è Mobilie*, por sua vez, é um tripúdio cruel, é a trilha sonora da indiferença que a aristocracia nutre pela sorte, sua ou dos outros. Fora de contexto, *La Donna è Mobile* é uma valsa simples e estridente, convida a dançar e termina no desejado dó de peito que trará os aplausos, sem dúvida nenhuma. Basta colocá-la em seu devido lugar e desejaríamos que ela não existisse, ou que pelo menos não estivesse ali. O bobo da corte e sua filha, sequestrada e estuprada, estão fora da estalagem onde esperam o cumprimento da vingança final. Tudo está preparado, o assassinato é iminente. O vento sopra ameaçador, então Gilda vacila, está apaixonada. Ela se entrega para morrer no lugar de seu algoz. Um final dramático, mas previsível. A crueldade está em acompanhar o corcunda carregando a filha dentro do saco onde presume o cadáver de seu displicente

---

[18] O pai de uma virgem deflorada pelo Duque de Mântua, irrompe numa orgia no palácio para reclamar a honra da família. Rigoletto, cumprindo seu papel de bobo da corte, faz a pilhéria que se espera que ele faça. O velho aflito acaba por amaldiçoa-lo simplesmente por ser "a serpente que ri da dor de um pai".

[19] *Il Barbieri di Siviglia* (1816) foi, e continua sendo, um dos maiores sucessos no repertório operístico. Conta a história de um nobre que se enamora de uma órfã, tutelada por um velho médico que, querendo ser amado não por sua fortuna, faz-se passar por um pobre qualquer, até que se revela ao final, depois de um bom número de situações jocosas. Em *Rigoletto*, o Duque de Mântua se passa por um estudante com a finalidade de seduzir Gilda, a filha do bufão.

patrão. Então a voz do tenor soa novamente, é a mais alegre melodia de toda a ópera que indica o cumprimento da maldição.

Em 1829, Rossini saudava os novos tempos com a abertura de *Guillaume Tell*. Ao longo de quatro secções claramente delimitadas, faz o ouvinte relaxar e exultar. São aproximadamente doze minutos de uma sinfonia magistralmente composta. O solo do violoncelo anunciava o raiar do dia, límpido, claro. Uma melodia para acordar espreguiçando e preparar-se para o labor diário. Ela sugere o "enriquecei-vos" de Guizot, sem sobressaltos, sem alarme. Nuvens escuras se formam e se adensam aos poucos, então irrompe a tempestade ventos, trovões, chuva e as copas das árvores balançando. O sol que brilhava nos arcos do violoncelo desaparece no estrídulo do flautim e na ameaça dos trombones. Mas é só um temporal, assim como veio se vai. As aves anunciam o bom tempo novamente, oboé e flauta em dueto tranquilizam a plateia: foi apenas um susto, não se preocupem, tudo acabará bem. Agora é preciso trabalhar. Nasceu o dia, passou a tempestade, ouvimos os pássaros, mas é preciso correr. Sem cerimônia, as trompas anunciam uma cavalgada e toda a orquestra se contorce para acompanhar o galope dos cavalos. Os novos tempos exigem fôlego e energia. O teatro vibra ao som das cordas, dos metais, da percussão. O hino à Liberdade só virá depois de quatro ou cinco horas de infortúnios, é verdade, mas ninguém, depois dessa abertura, espera um final trágico. A única surpresa fica por conta da música quase wagneriana do *finale*. *Rigoletto*, por sua vez, não tem sinfonia de abertura. Antes que as cortinas se abram ao som de uma fanfarra que anima as orgias no palácio, por dois minutos apenas, à guisa de prelúdio, os trompetes soam insistente e irritantemente. São poucas as notas do tema, secundadas pela orquestra que parece tentar calar os metais em vão. A violência do embate termina em uma marcha fúnebre.

Rigoletto, de 1851, e *Il Trovatore* e *La Traviata*, de 1853, estão entre as óperas mais populares em todo o mundo. Desde que foram compostas, até hoje não saíram do repertório internacional.[20]*Il Trovatore,* depois de três atos onde a morte é cantada em

[20] "Um exemplo; o *Théâtre des Italiens*, em Paris, fez 87 apresentações na temporada 1856-57. Destas, 54 foram para óperas de Verdi. Em Londres, o clamor por Verdi era tão grande, e as três óperas tão reapresentadas, que a *Punch* publicou: *Três Traviatas em diferentes locais/ Três Rigolettos assassinando suas filhas/ Três Trovatori decapitando seus irmãos/ Com o astuto planejamento de três mães ciganas".* (SCHONBERG, 2010, 294). O Operabase prevê para a temporada 2016/2017 em todo o mundo 4190 apresentações de *La Traviata*, 2285 de *Rigoletto* e 1053 de *Il Trovatore* (http://operabase.com/top.cgi?lang=es&show=O&no=500&nat=&break=0, visto em 26fev2017, 12:33h)

melodias sombrias e estranhas ao público da época, termina com um suicídio e um fratricídio. Azzucena, a cigana assombrada com a morte na fogueira, conclui a ópera apontando, aos berros, o cadáver de Manrico no cadafalso: "Oh mãe, estás vingada! ". *La Traviata* se constitui em uma ode ao pessimismo e ao fracasso. Uma cortesã com tuberculose em estágio avançado, vê-se enamorada de um jovem rico e viril. Decide mudar de vida, mas depois de um dueto massacrante que trava com o pai de seu amado, precisa reconhecer que seu lugar na sociedade não é o de esposa de um homem bem-nascido. Termina morta, longe do glamour da noite parisiense, sobre lençóis ensanguentados. A *Trilogia Popolare* – como ficaram conhecidas essas três óperas – parece ter calado fundo no espírito dos europeus depois de 1848. Meyerbeer ainda estava em atividade e seus sucessos da década de 1830 e 1840 eram reencenados regularmente em *l'Opéra*[21]. Mas a trilha sonora dos novos tempos era outra.

É bem verdade que sob influência do remorso, o juízo de Prospero Bertani é digno de toda a desconfiança. Os dois últimos atos de *Aída* constituem "uma verdadeira obra prima" (SCHONBERG, 2010, 298). O libreto de Antonio Ghislanzoni (1824-1893) é muito bem construído. O terceiro ato se desenrola em uma única cena às margens do Nilo, não necessita de soluções mirabolantes e as fórmulas verdianas são empregadas de maneira econômica e eficiente: uma *preghiera*[22], uma ária para soprano, dueto de pai-barítono e filha-soprano (uma especialidade de Verdi desde *Nabucco*, seu primeiro grande sucesso), dueto dos dois amantes e o *finale* muito rápido e sem as firulas dos grandes conjuntos típicos das óperas das décadas de 1830 e 1840[23]. O quarto ato traz dois duetos

Punch, or teh London Charivari foi uma revista ilustrada britânica de humor e sátira, publicada de 1841 a 1992 e de 1992 a 1996. Foi fundada em 17 de julho de 1841 por Henry Mayhew e Ebenezer Landells.

[21] A última ópera de Meyerbeer é l'Africane e só foi representada em 1865, depois da morte do compositor.

[22] Nas óperas italianas, as ocasiões para uma prece colocadas no libreto são comumente chamadas p*reghieras*. Dão motivo a uma música solene, introspectiva, permitem a utilização de coros a capela e se tornaram muito populares e quase obrigatórias nas *grands opéras*. Verdi abusou das *preghieras* em suas óperas. Entre as mais populares estão *Immenso Jehova*, no final de Nabucco, *Schiudi Inferno* após o assassinato de Duncano no final do primeiro ato de *MacBeth*, o *Miserere* em *Il Trovatore*¸ *Sancto Spirito Sgnor* e *La Vergine degli Angeli* de *La Forza del Destino, Carlo il Sommo Imperatore* em *Don Carlo* e *Nume, Custode e Vindice* da própria *Aída*.

[23] Em *Il Puritani*, de 1835, depois que Elvira descobre a fuga do noivo, que a abandona no altar, Bellini precisa de aproximadamente dez minutos e duas secções para concluir o ato. Da mesma forma, Donizetti, também 1835, gasta quatorze minutos para resolver a invasão de Edgardo no casamento de Lucia de Lammermoor. Desde que Asmonaro sai da penumbra e se revela "*d'ainda il padre e degli Etiopi il Re*", até baixar-se a cortina no terceiro ato, Verdi precisa de três minutos, durante os quais Aída e o pai tentam convencer Radamés a fugir com eles para o deserto, Radamés se lamuria por ter revelado um segredo militar

muito originais, Radamés com Amneris, no início e o mil vezes celebrado *O terra addio*, do herói e da heroína no final, entre os quais está a magistral cena do julgamento que se desenrola inteira fora do palco. É o Verdi que se reconhece na originalidade, costumeiramente inusitado.

Aída, contudo, não obstante sua longevidade nos palcos, é uma ópera de ocasião e isso pode justificar o ranço de Prospero Bertani. Ela foi encomendada – a um preço altíssimo – para o Teatro do Quediva no Cairo. A abertura do canal de Suez, o maior empreendimento logístico do século XIX, atraíra para o Egito ricos empresários, banqueiros, comerciante, industriais, uma parcela significativa da elite da burguesia internacional. A capital de um país cosmopolita tinha que seguir determinados padrões, entre eles, precisava possuir um teatro de ópera. Para além do espetáculo, a própria edificação era um símbolo de riqueza e civilização. Conforme anotou Eric Hobsbawm, as restruturações urbanas nas cidades europeias a partir de 1850, davam importância especial aos prédios públicos (HOBSBAWM, 2016, 424). O lugar mais destacado entre esses prédios se destinava às Casas de Ópera[24]. Edificadas em estilos arquitetônicos extravagantes, representavam o poder da burguesia, assim como a catedral representou outrora o poder do clero. Era mais um espaço de ostentação que de apreciação da arte. O novo teatro de ópera do Cairo, "digno de rivalizar com os mais luxuosos teatros da Itália" (SIRVIN, 1986, 17), foi inaugurado com representações de *Rigoletto* duas semanas antes da abertura oficial do canal de Suez, em 17 de novembro de 1869, por tanto foi inaugurado para receber os ricos estrangeiros que chegavam às centenas. Ao que parece, não havia a intenção de que uma ópera nova fosse composta para essa inauguração (OSBORNE, 1989, 232).

---

ao inimigo, Amneris irrompe em cena o acusando de traição, Asmonaro tenta assassiná-la e impedido por Radamés, Aída e Asmonaro fogem e Radamés se rende ao sumo sacerdote.

[24] A reforma do centro do Rio de Janeiro, no início do século XX, deu à então capital da República, um *boulevard* nos moldes parisiense. A Avenida Central se estendia desde a Praça Mauá, na região portuária, até à Glória para onde, no fim do século XIX, foi transferido o palácio presidencial. Ao longo de seu trajeto foram erguidos vários edifícios requintados. O lugar mais destacado é a praça Floriano Peixoto conhecido por *Cinelândia*, no extremo oposto à praça Mauá, ao redor da qual foram construídos os prédios da Biblioteca Nacional, da Escola Nacional de Belas Artes, do Supremo Tribunal Federal, do Senado Federal e, em destaque, o Teatro Municipal.

Apesar dos novos tempos sombrios cantados por Verdi em *Rigoletto*, cinquenta dias após sua estreia em Veneza, a burguesia realizava pela primeira vez sua mais importante celebração. Em maio de 1851 foi aberta a Primeira Exposição Universal em Londres. Sob um imenso pavilhão de quase setenta mil metros quadrados, todo feito de ferro e vidro, uniram-se "autoridades estatais e representantes da economia, da indústria, da ciência, da pedagogia, artes plásticas, religião e etnologia" para demonstrarem que "o trabalho disciplinado (aliado a muita tecnologia) tinha capacidades redentoras" (GOMES, PICCOLO e REY, 2). Na *Expo* de 1851, entre novos modelos de locomotivas, protótipos de prensas hidráulicas e máquinas de fabricar envelopes, foi apresentado o projeto para o Canal de Suez. O sucesso de Londres se repetiria mais quinze vezes em todo o mundo até 1900 e em 1867 o Quediva desembarcava em Paris para a segunda edição francesa e quinta mundial do evento. Ismail Pacha (1830-1895)[25] presenciou, ao par da exposição dos mais novos inventos da indústria internacional, a inaugurações dos logradouros da capital francesa que completavam a grande reforma urbana empreendida pelo barão Haussmann (1809-1891)[26] e provavelmente conheceu o imenso canteiro de obras da monumental nova ópera de Paris que, em 1867 estava no sexto ano de construção. Entre os muitos eventos sociais oferecidos pela burguesia europeia dos quais certamente participou, o Quediva assistiu a representações de *Don Carlos*, que estreou em 11 de março em *l'Opéra.*

Don Carlos é "o último exemplo importante de drama lírico inspirado no modelo meyerberiano" (COELHO, 1999, 145) e também é a última ópera de um estrangeiro a estrear em *l'Opéra* no século XIX, servindo assim, como o marco do fim da *Grand Opéra.* Cinco atos ambientados na Espanha de Felipe II, repletos de príncipes, duques, damas de companhia, padres, conspirações, amores impossíveis, árias comoventes, duetos heroicos, tercetos vibrantes, agudos estridentes, baixos profundos, coros a capela e uma grande cena: que começa com uma procissão suntuosa; passa por um conjunto onde

---

[25] Ismail Pacha foi Quediva (vice-rei) do Egito e do Sudão de 1863 a 1879, quando foi removido pelos britânicos.

[26] Georges-Eugène Haussmann foi, entre 1853 e 1870, prefeito do Departamento do Sena que, à época, englobava Paris. Incumbido por Napoleão III de modernizar a capital, empreendeu a mais radical reforma urbana do século XIX, passando para a História como o Artista Demolidor. A reforma, além de novas praças, jardins e edificações imponentes que substituíam as antigas instalações medievais, modificou o traçado das vias urbanas com o intuito de dificultar a construção de barricadas, o símbolo maior das revoluções de 1848.

barões genuflexos secundados pelos circunstantes contritos, imploram piedade pelo povo oprimido, em contraponto com a censura de um soberano absoluto sustentado por um clero irritado; culmina na exposição publicados das diferenças entre o rei e o príncipe herdeiro, onde pai e filho quase recorrem à vias de fato e termina com a execução de hereges na fogueira, ao som de uma voz vinda dos céus. O Quediva foi "seduzido pelo luxo e refinamento da sociedade parisiense e decidiu dar ao seu teatro de ópera no Cairo a primeira estreia do repertório ocidental em um país árabe" (SIRVIN, 1986, 17). Poderia ser uma ópera de Gounod (1818-1893), poderia ser uma ópera de Wagner, mas se, e somente se, aquele Verdi de *Don Carlos* não aceitasse a empreitada (OSBORNE, 1989, 236).

Em 1867 o clima social e político na Europa já não era o mesmo que o da década de 1830. Ainda que a *Trilogia Popolare* representasse melhor os novos tempos, a congregação da burguesia internacional realizada na França de Napoleão III às vésperas da Guerra Franco-Prussiana (1870-71), foi celebrada com uma *grand opéra.* O Quediva esperava que sua estreia tivesse o mesmo padrão, por isso insistiu – e persuadiu com a oferta de uma quantia irrecusável, 200 mil francos[27] – para que Verdi aceitasse criar uma ópera que exaltasse o Egito das pirâmides que, também na esteira da inauguração do canal, se tornara um dos maiores fetiches culturais europeus. Logo no primeiro ato, a corte do faraó aparece em cena em todo seu esplendor, com o palco se enchendo de sacerdotes, guerreiros, tronos e bandeiras, ao som de trombetas. "Guerra" clama o sumo sacerdote e "guerra, tremenda e inexorável" respondem todos. Ressoa um hino tão *cantabile* quanto *God save the King*[28]*,* que envia Radamés ao templo de Isis para se consagrar para a batalha.

Se, para além de divertir-se longe de casa, Prospero Bertani estava realmente interessado em ouvir música, é preciso levar suas críticas a sério – sem perder de vista os

---

[27] Em 1836, Veron gastou 150 mil francos com a produção nababesca de *Les Huguenots.* Isso incluía tudo: figurinos, cenários, *casting*, coro, orquestra, corpo de baile. Foi exatamente a quantia que Verdi aceitou para compor *Aída* e só cedeu os direitos ao Quediva para usá-la dentro das fronteiras do Egito, reservando a si o resto do mundo. Os 50 mil restantes que se lhe pagariam caso fosse reger a estreia no Cairo ele recusou gracejando temer ser mumificado.

[28] O hino real britânico é hoje e era no século XIX um referencial de pompa e cerimônia de estado. Em 1825 Rossini o colocara entre outros, no brinde à coroação de Carlos X em *Il Viaggio a Reims.* Uma das virtudes do hino britânico é exatamente o caráter *cantabile* que possui, uma melodia que se adequa perfeitamente aos versos e de simples apreensão e reprodução.

orribili spettri do dinheiro que exigia de volta. A genialidade e atualidade dos dois últimos atos de *Aída* – algo que realmente poderia interessar a um jovem italiano influenciado pelo sucesso da *Trilogia Popolare* – não podiam ser fruídos a contento, não depois do estrondoso final do segundo ato. Com efeito, os exageros do meyerberianismos que Verdi levou às últimas consequências até ali, ensurdecem o restante da ópera. Para a plateia que só podia ouvir a música inteira uma única vez por noite, no teatro, a apreciação do Verdi genial do fim da ópera ficava tão comprometida quanto o contemplar de um eclipse a olho nu: quando a lua encobre o sol os olhos estão cegos, tamanha a luminosidade a que foram expostos. E é razoável imaginar-se que um espetáculo antiquado, que recorre a pirotecnia de efeitos musicais e visuais tão faustosos esteja, deveras, fadado ao esquecimento, principalmente por não fazer nenhum sentido, pelo menos na Itália de 1872.

Berlioz estava morto a quase três anos quando em 24 de dezembro de 1871, *Aída* estreou no Cairo, diante dos olhos e ouvidos curiosos dos ricos burgueses e correspondentes de jornais europeus, que lotaram o teatro desde horas antes do início do espetáculo. Ele não pode constatar que seu diagnóstico sobre as óperas de Meyerbeer alcançara o paroxismo na grande cena do segundo ato: "Glória ao Egito" explode no início do coro com o qual o palco se enche de plebeus, nobres e sacerdotes; a solene marcha dos clarins, que marca o passo dos vitoriosos retornando da batalha; música para um balé exótico; novamente o coro se eleva às alturas, enquanto Radamés desce de seu carro dourado puxado por cavalos brancos; prisioneiros derrotados são liberados graças à misericórdia real e à súplica do povo, que vence o conselho do clero impiedoso. O pequeno teatro do Quediva foi sacudido junto com os céus do Egito, ao som das trombetas e de centenas de vozes, soando *fortissimo* em todas linhas e espaços da pauta musical. Agora bastava esperar pelo fim do mundo, que logo viria.

II

"Quest'è il mio regno. Lo ingrandirò!"

> Elas as executavam usando túnicas longas e num ritmo lento e solene. A música que as acompanhava era provavelmente uma espécie de cantochão, que constituía a parte debaixo, com uma parte muito aguda executada por jovens sopranos (meninos). Os instrumentos que acompanhavam essas danças eram harpas de 24 cordas, flautas duplas, trompetes e tambores menores, castanholas enormes (chocalhos) e pratos. (OSBORNE, 1989, 238)

Foi essa a resposta que François Auguste Ferdinand Mariette (1821-1881)[29] deu a Verdi sobre as "danças sagradas das sacerdotisas egípcias". Tanto Mariette quanto Camile du Locle (1832-1903)[30] se comprimiam entre os dois titãs e seus caprichos: de um lado o Quediva que exigia uma ópera de Verdi, do outro Verdi que relutava em compor uma nova *grand opéra.* Desde *Don Carlos,* Verdi sentia que não havia mais espaço para sua arte. Apesar da *Trilogia Popolare,* ele estava definitivamente associado à *Grand Opéra,* e era um burguês *par excellence.* Quando aceitou a encomenda do Quediva, não tinha dúvida alguma do que esperavam dele: "esta é uma ópera de grandes dimensões (como se fosse para a *grande boutique*)"[31] (VERDI *apud* OSBORNE, 1989, 236). E se restasse alguma dúvida, a resposta de Mariette vinha dissipá-la completamente.

Quando *Aída* estreou no Egito, em 23 de dezembro de 1871, a Europa, da *Primavera dos Povos* passara, nos últimos dois anos, pela maior transformação do século XIX. Seguindo o programa de John Keegan em *Uma História da Guerra* (KEEGAN, 1995), foi por causa da Guerra Franco-Prussiana que as ideias de Carl von Clausewitz (1780-1831) apresentadas em seu *Da Guerra* (1832-35), ganharam o mundo[32] e foram

---

[29] Egiptólogo francês, fundador do Serviço de Antiguidades do Egito e do Museu de Bulaq. O roteiro que serviu de base para o libreto de *Aída* foi encomendado a ele pelo Quediva.

[30] Foi assistente do diretor-empresário de *l'Opéra* a partir de 1862 e codiretor do *l'Opéra-Comique* de 1870 a 1874. Du Locle finalizou o libreto de Don Carlos depois da morte de Joseph Mery (1797-1866) e era o interlocutor do Quediva junto aos compositores europeus.

[31] Verdi se referia ao *l'Opèra* pejorativamente como *la Grande Boutique. La Petite Boutique* era o *l'Opèra Comique*.

[32] "Helmut von Moltke, chefe do Estado-Maior prussiano, tinha aparentemente dons mágicos de comando, que haviam derrubado o poder do Império Austríaco e depois do Francês, numa campanha de poucas

essas mesmas ideias que levaram esse mundo à sua maior transformação em todos os tempos, quando marchou para a Primeira Grande Guerra em 1914 (KEEGAN, 1995, 29-41). Onde Jonh Keegan via o início do fim de uma era, Eric Hobsbawm também o vê, mas por outros motivos. Enquanto Keegan anotava que os estados europeus foram arrastados para uma nova ordem militarista que culminou na guerra de 1914, Hobsbawm delimita o fim da era burguesa. *A Era do Capital* (HOBSBAWM, 2016), o grande momento histórico da burguesia europeia, termina, ou começa a terminar exatamente onde começa a era de Clausewitz, logo após a Guerra Franco-Prussiana, quando

> começou o que um observador contemporâneo chamou de "a mais curiosa e, em muitos aspectos, sem precedentes perturbação e depressão dos negócios, do comércio e da indústria", à qual os contemporâneos chamaram de "A Grande Depressão", usualmente datada de 1873 a 1896. (HOBSBAWM, 2016, 27)

"Este desastre francês enche-me o coração de desespero", escreveu Verdi. Para ele "se olhassem um pouquinho abaixo da superfície" da pele dos "conquistadores" germânicos, "veriam que o velho sangue dos godos ainda corre em suas veias, que são terrivelmente orgulhosos, duros, intolerantes" (VERDI *apud* OSBORNE, 1989, 240). Esse desespero, não obstante a empolgação com que encarou as récitas italianas de *Aída*, fê-lo mergulhar, juntamente com a burguesia europeia, na Grande Depressão anotada por Hobsbawm. Ele acreditou ter encerrado sua carreira, até que foi convencido a compor uma nova ópera quase vinte anos depois da estreia de *Aída* no Cairo. *Otello*, de 1887, levou ao teatro um Verdi envelhecido e desacreditado de sua arte, um estreante nos palcos da ópera, agora completamente dominados por Richard Wagner, o "colosso da Alemanha" (SCHONBERG, 2010, 310).

O confronto de duas gerações foi o que tirou Verdi da aposentadoria. Em 1879, Giulio Ricordi (1840-1812), o editor de suas partituras, finalmente conseguiu reuni-lo com Arrigo Boito (1842-1918) depois de anos de estranhamento entre ambos.

> Boito era um intelectual e um dos poucos italianos a defender as composições alemãs de Beethoven e Wagner. Ele escreveu extensamente sobre a necessidade de um "formato genuíno" na ópera. Como feita na Itália, a ópera, insistia ele, era apenas fórmula. "Chegou a hora de uma mudança no estilo. Forma, amplamente desenvolvida nas outras artes, deve

semanas, em 1871. O mundo queria evidentemente conhecer seu segredo, e quando Moltke revelou que, além da *Bíblia* e de Homero, o livro que mais o influenciara fora *Da Guerra*, a fama póstuma de Clusewitz estava garantida. O fato de que Moltke fora aluno da escola de guerra da Prússia quando Clausewitz era seu diretor não foi notado e, de qualquer forma, era irrelevante; o mundo interessou-se pelo livro, leu-o, traduziu-o, interpretou-o amiúde mal, mas desde então acreditou que ele continha a essência da guerra bem-sucedida" (KEEGAN, 1995, 37).

> também se desenvolver na nossa". Boito pensava em termos da ópera wagneriana e para Verdi isso era traição. O espírito italiano, sentia Verdi, nunca conseguiria se acomodar na forma alemã e na metafísica. E como Verdi, com efeito, era o único compositor importante da ópera italiana da morte de Donizetti até a década de 1890, mesmo uma figura menos sensível que ele perceberia a quem os ataques de Boito se dirigiam. (SCHONBERG, 2010, 3012)

Arrigo Boito nasceu quatorze dias antes da estreia de *Nabucco* em nove de março de 1842. Quando tomou conhecimento desse sucesso revolucionário, ele já era coisa do passado. Boito achava que "a música italiana da primeira metade do século XIX (...) era embaraçosamente provinciana, um mundo de empoeiradas grinaldas de veludo e de uma detestável *realpolitik* financeira" (ABATTE e PARKER, 2015, 442). É claro que Giulio Ricordi era um representante moderno dessa *realpolitik* e não era por motivações ideológicas que ele se empenhava desde *Aída* em convencer o relutante Verdi a voltar a compor[33]. Porém, ele logo percebeu que Verdi não cederia, a não ser por um desafio novo e o único capaz de oferecer esse desfio era Arrigo Boito. Mesmo assim, Verdi levou cinco anos até começar a trabalhar na partitura de *Otello* sobre o libreto que Boito lhe apresentara em 1879 e três para concluí-la (SCONBERG, 2010, 303-304).

Harold Schonberg[34] é um dos muitos estudiosos da música a considerar *Otello* "a maior de todas as óperas trágicas" (SCHONBERG, 2010, 304). É preciso, obviamente, desconsiderar a política e, em certa medida, a fé dos wagnerianos para fazê-lo em face de *Tristan und Isolde* (Wagner, 1859). Mas mesmo os contemporâneos formulavam juízo semelhante. Eduard Hanslick (1825-1904), influente crítico musical vienense da segunda metade do século XIX, escrevendo sobre Wagner na década de 1880, toca no cerne da questão: "Por que Tristão deveria levar uma hora inteira para morrer, perguntava ele,

---

[33] O *Requiem* de 1873, logo depois de sua estreia, como missa na Catedral de São Marcos em Milão, se transformou em peça de concerto. Verdi fez uma tournée por Paris, Londres, Berlim e Viena para rege-lo. Junto com o *Requiem* eram feitas récitas de *Aída*, *Don Carlo, La Forza del Destino,* as últimas óperas de Verdi. Durante a tournée, ele foi feito Comendador da Legião de Honra na França e em Viena, o Imperador Francisco José assistiu a três das quatro apresentações do *Requiem.* O interesse pela música de Verdi e por sua *persona* parecia infinito: "Pense só', queixou-se ele a Ricordi, 'não há uma cidade onde se apresentem *Aída*, A *Força* ou *Don Carlos*, onde eu não seja convidado a assistir uma récita, para que possa dar quatro piruetas no palco!" (OSBORNE, 1989, 259). Não era preciso nem ser um excepcional homem de negócios, como Giulio Ricordi, para antever os lucros de qualquer coisa que Verdi produzisse.

[34] Harold Charles Schonberg (1915-2003) foi o primeiro crítico musical a ganhar o Prêmio Pulitzer de Crítica em 1971. Atuando desde 1939 em importantes periódicos especializados, foi também o mais importante crítico musical do *New York Times* durante o século XX. Além de sua considerável obra especializada que conta com 8 publicações e de várias colaborações nos mais variados instrumentos de veiculação de crítica musical, suas críticas ao estilo do compositor Leornad Berstein (1918-1990), ganharam grande notoriedade.

quando Ernani o conseguia com uns poucos e modestos compassos? ". O que estava em questão era justamente a forma. Comparar *Tristan und Isolde* com o *Ernani* relativamente "primitivo" de 1844 é claramente uma provocação aos wagnerianos (OSBORNE, 1989, 52). Mas isso foi dito no contexto da criação de *Otello*, quando então, *Tristan* era a áurea excelência[35] perseguida por quase todos os compositores europeus. Por mais que Verdi estivesse influenciado pela juventude e pelos ideais renovadores de Boito, por mais que estivesse em face de um desafio a si mesmo no que se refere a dar uma resposta satisfatória aos novos tempos, *Otello* ainda é "a continuação lógica do que Verdi fizera com *Nabucco*, passando por *La Traviata*, *Don Carlo* e *Aída*" (SCHONBERG, 2010, 304). E não fosse a persistência de Boito, *Otello* passaria facilmente por uma g*rand opéra* um pouco mais introspectiva que *Don Carlos.*

No dia dois de fevereiro de 1887, finalmente *Otello* estreou em Milão. "Quando Verdi pegou a mão de Boito e entrou no palco, ao final da ópera, a ovação foi tremenda. Verdi foi chamado mais de vinte vezes por uma plateia que chorava com a pura emoção da ocasião" (OSBORNE, 1989, 314). Visto de hoje, a estreia de *Otello* serve de um magnífico *farewell gala*[36] ao século da *Grand Opéra*: nesse mesmo ano, Heinrich Hertz (1857-1894) demonstrou a existência das ondas eletromagnéticas – o passo decisivo para a invenção do rádio – e Emil Berliner (1851-1929) patenteou o gramofone. Em pouco tempo a música estaria livre para sempre das salas de concerto e dos teatros de ópera, voando pelo ar nas ondas do rádio ou viajando em pacotes de vinil. O microcosmo onde empresários, figurinistas, cenógrafos, bailarinos, *claquers*[37], compositores, maestros e

---

[35] Áurea Excelência é uma das muitas formas pelas quais se chama a Proporção Áurea que é uma "constante algébrica irracional" que resulta da equação de dimensões corretas, ou seja, sempre que as dimensões processadas na equação resultarem na proporção áurea, elas estão em perfeita harmonia. De acordo com os estudiosos, a proporção áurea está presente na natureza como na proporção de abelhas em comparação com zangões em uma colmeia. Independente do tamanhão da colmeia, ela será harmônica se, e somente se, essa proporção for igual a 1,618. A busca pela área excelência acabou por nortear geômetras, escultures, pintores e principalmente arquitetos desde que foi descoberta na antiguidade clássico, como forma de aproximar suas obras do modelo ideal.

[36] É comum, até nos dias de hoje, realizar-se um concerto quando um consagrado cantor lírico se despede dos palcos. Esses concertos são chamados simplesmente de *farewell gala.* O programa consiste de um resumo dos principais papéis interpretados pelo artista. Ao final do concerto é praxe que a plateia promova uma longa ovação que em casos onde se aplica o preciosismo dos registros, deve exceder à maior ovação que o artista obteve ao longo da carreira.

[37] Um dos mais importantes elementos para o sucesso de uma ópera era a claque, um contingente infiltrado na plateia, contratado pelos empresários, compositores, intérpretes, cenógrafos, maestros etc, que tinham a missão de aplaudir seus e feitos no palco. A claque era de tal forma organizada que, assim como o baile ou

cantores gravitavam num delicado equilíbrio ao redor do teatro, entrava em colapso sob forças desconhecidas que emergiam dos lugares mais longínquos do universo musical.

Adiante, em 1895, Ernest Chausson (1855-1899) concluiu, depois de nove anos de trabalho, *Le Roi Arthus,* ópera influenciada pela estética wagneriana que marcou, entre muitas outras, o final do século XIX. Chausson escreveu, ele mesmo, o libreto, assim como Richard Wagner escreveu o de todas as suas óperas. "A ópera de Chausson é, em suma, uma das que, na fase do Neo-romantismo decadentista da virada do século, decalcam o esquema narrativo de *Tristão"* (COELHO, 1999, 264). Foi nesse "ambiente neowagneriano deplorável" (ABBATE e PARKER, 2015, 484), exatamente no ano em que Chausson concluiu seu *Roi Arthus*, "a síntese de toda a sua produção" (GALLOIS *apud* COELHO, 1999, 264), que os Irmãos Lumière apresentaram o resultado de sua mais nova invenção. Em dezembro de 1895, na mesma Paris de Chausson, eles projetaram no que chamavam de cinematógrafo, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, o que pode ser considerado o ato inaugural da era do cinema. Richard Strauss (1864-1949) ainda viria impressionar o mundo com uma produção operística original e vibrante até 1942 e os maiores sucessos de Puccini (1858-1924) ainda estavam por vir, mas o entretenimento público já não pertenceria aos palcos dos grandes teatros de ópera. O século XX viria a ser o século do cinema.

Entre os experimentos no laboratório de Hertz e os quadros em movimento dos irmãos Lumière, enquanto Wagner assumia precariamente o cetro e a batuta de Meyerbeer, em 1889, o idoso, recluso e melindrado Giuseppe Verdi recebia a proposta descabida de compor mais uma ópera. Neste mesmo ano em que *Oberto* (1839), sua primeira ópera, completava cinquenta anos, Arrigo Boito lhe enviava a proposta de mais um libreto baseado em Shakespeare. Não era um par de Otello ou Macbeth, os dois personagens shakespereanos com os quais Verdi "lutara". Dessa vez, entrava em cena "o velho pançudo (...) que grita pula e faz uma bagunça terrível" (VERDI *apud* OSBORNE, 1989, 327). Boito fora buscar em Windsor, para hospedar em Sant'Agata[38], Sir John Falstaff.

---

o coro, tinha elementos permanentes em seu corpo e um chefe que eventualmente, a depender do tamanho do espetáculo, contratava reforços. (SCHONBERG, 2010, 275-276)

[38] Sant'Agata era o nome da propriedade de Giuseppe Verdi nos arredores de Busseto, sua cidade natal.

Ao que parece, a motivação principal do *Falstaff* não foi a "*realpolitik* financeira", como parece que o foi em *Aída*. Segundo Boito, Verdi passara a vida toda tentando "encontrar um bom tema para uma ópera cômica" (OSBORNE, 1989, 320). Isso deve ser verdade tendo em vista que o maior – e talvez único – fracasso em sua carreira fora sua segunda ópera, justamente uma comédia, *Un Giorno di Regno* (1840). O trauma foi tamanho que, mesmo com o sucesso incomum para um compositor estreante obtido com *Oberto*[39], depois da decepção, Verdi – se foi sincero ao tratar disso – pensou em abandonar a ópera completamente. Ainda que não o tenha feito – e ainda que não tenha sido sincero – ele nunca mais tornou a musicar uma comédia, segmento muito lucrativo no qual se aventurava a maioria dos compositores e pelo qual eram conhecidos e reconhecidos os principais expoentes italianos, como Rossini e Donizetti. Em um longo relato que fez a Giulio Ricordi, em 1879, do começo de sua carreira (OSBORNE, 1989, 21-28), Verdi adulterou datas para fazer coincidir a morte de seus filhos e de sua mulher com o período em que compunha *Un Giorno di Regno*, na tentativa de justificar a partitura que lhe causava tanta angústia. Agora, quando era bastante evidente que chegara o momento em que, se conseguisse terminar uma ópera ela seria a última, Boito, sem meias palavras, o advertia de que "existe apenas um modo de encerrar sua carreira de modo mais esplêndido do que com *Otello*, é termina-la com *Falstaff"* (BOITO *apud* OSBORNE, 1989, 320).

Musicar uma comédia trazia uma série de vantagens para um compositor que, mesmo idoso e cansado, ainda gerava grandes expectativas no público e na crítica (OSBORNE, 1989, 333-335). A finalidade da comédia é o riso e até mesmo uma tentativa é capaz de provocá-los. "O riso permite o imprevisto, insere um ponto de vista não convencional e às vezes provoca uma mudança drástica na ação" (ABBADO, 2001, 77). Enquanto o sentimento de pesar que por ventura uma tragédia cause, na maioria das vezes, e principalmente no final do século XIX, era experimentado em silêncio (GAY, 1999, 21-49), o riso é sempre notório, por isso mesmo contagiante. Mesmo que o último trabalho

---

[39] Giovani Ricordi (1785-1853), avô de Giulio Ricordi, e fundador da *Casa Ricordi*, a maior editora musical da Itália desde a década de 1820 até depois da Segunda Guerra Mundial, comprou a partitura vocal de *Oberto* por uma soma considerável. O *Alla Scala*, principal teatro de ópera italiano, ofereceu a Verdi um contrato para mais três óperas a serem produzidas em intervalos de oito meses. O crítico musical do *Allemeine Musikalische Zeitung*, de Leipzig, colocou Verdi ao lado de Donizetti, Mercadante e Ricci como um dos "principais compositores de ópera em atividade na Itália, perguntando-se se Verdi poderia alcançar alturas maiores: 'Isso seria bastante desejável, pois ele poderia ultrapassar todos os seus colegas'". (OSBORNE, 1989, 33-34)

de Verdi não correspondesse às expectativas, ele terminaria sua carreira como um senhor bem-humorado que, em seu discurso de despedida, ao invés de oferecer o espetáculo patético das recordações de um passado sem sentido, contava uma piada sem graça.

Não foi assim, no entanto.

> Verdi deixou uma lição importantíssima que abriu o caminho a muitas inovações na música do século XIX. Existem, com efeito, aspectos dramáticos e musicais em *Falstaff*, dos quais se pode dizer que são um tipo de "revolução pelo riso". (...) Aderindo perfeitamente ao espírito dinâmico da tradição cômica herdada de Shakespeare, Verdi utiliza meios expressivos absolutamente novos e originais. (ABBADO, 2001, 77)

O Falstaff, de 1893, se tornou a síntese de mais de meio século de tradução das mudanças frenéticas pelas quais o mundo passava e, diferente de um *fareweel*, deve ser encarado como uma abertura para os novos tempos. Rossini se despedira dos palcos com o drama de Guilherme Tell que, em sua forma, prenunciava uma transformação da sociedade. É possível, pela leitura de Eric Hobsbawm (HOBSBAWM, 2016), concluir que a revolução burguesa da década de 1830 foi o que encerrou o *Ancien Régime*[40] e Rossini, em 1829, inaugurando a G*rand Opéra*, fazia aparecer a maior expressão cultural da *Era do Capital*. Agora Verdi conseguia uma forma nova para os novos tempos.

Falstaff não é somente uma comédia, é uma

> "revolução em dó maior", segundo a justa expressão de Massimo Milla[41] (fazendo referência à tonalidade com a qual se inicia e se encerra a ópera). (...) Para além da evolução científica na orquestração e na harmonia, da variedade melódica, da flexibilidade estrutural, tão impressionantes como nunca antes, a verdadeira novidade dessa ópera consiste no abandono total da alternância entre ação e comunicação dos pensamentos, entre movimento e estatismo, em benefício de uma ação contínua e de sentimentos em constante mutação. (DELAMARCHE, 2001, 53)

Ironicamente – e muito embora possam ser reconhecidos nele tanto o estilo verdiano quanto a tradição operística italiana –, *Falstaff* se constituiu na Proporção

---

[40] Modelo social, político e econômico característico da Europa, que se desenvolveu a partir das grandes descobertas marítima no século XVI e que durou até o final do século XVIII. Usualmente a Revolução Francesa em 1789 serve de marco do fim do Ancien Regime, mas, na França, após a era Napoleônica, ocorreu a restauração dos Bourbon. O reinado de Carlos X, o segundo da Restauração, ficou marcado pelo forte caráter absolutista, marca registrada do Ancien Regime e, por isso mesmo, deu lugar ao governo de Louis-Philippe I, o rei burguês, em 1830.

[41] Massimo Milla (1910-1988), foi um musicólogo, crítico musical e um intelectual antifascista italiano.

Áurea[42] do modelo wagneriano no que diz respeito ao entrosamento da ação dramática com a música. A síntese perfeita entre música e drama, perseguida de forma obsessiva por Richard Wagner e que norteou toda a sua obra – mas que nunca foi alcançada satisfatoriamente por ele nem por seus seguidores no final do século XIX – encontrou a plenitude com Richard Strauss que se passa facilmente por seu herdeiro legítimo, dado que é alemão como ele. Mas, para horror daqueles que defendem a pureza de uma linhagem ancestral imaculada, a forma como a música dá vida às palavras em *Salomé* (1905) ou *Elektra* (1909) tem muito mais semelhanças com o Verdi do *Falstaff* que com o Wagner do *Parsifal* (1882). No mínimo é possível cogitar de uma aventura extraconjugal que, alterando os traços da descendência, a tenha beneficiado.

O abandono de todas as convenções do passado – convenções que Verdi mesmo estabeleceu ao longo de sua obra, às quais se manteve fiel até *Aída* e que em *Otello* foram afrouxadas com muita resistência – talvez esteja diretamente ligado à percepção que o compositor alcançara de que tudo estava prestes a mudar novamente. Ele deve ter exasperado Ghislanzoni quando produziam *Aída*, exigindo dele um libreto em que "para o bem do teatro, os talentos do poeta e do compositor se unam e não produzam nem música e nem poesia" (VERDI *apud* DELAMARCHE, 2001, 54). Isso era impossível em 1870. O Quediva, entre o passado e o futuro, queria uma *Grand Opéra* e a teria com tudo a que tinha direito, tendo em vista o preço que pagara por ela. Não importava quem era o poeta (o libretista fora contratado por Verdi), mas ele teria poesia, e de Verdi ele esperava música e a mesma música de *Don Carlos.* Era a *realpolitik* que Boito tanto abominava em todas as suas dimensões. Agora, às vésperas do fim do mundo, *Falstaff* emergia completamente livre do passado. O libreto genial de Boito aliado à maturidade técnica e estética que alterou o significado do que, até então, se conhecia por "verdiano" e o tema de *As Alegres Comadres de Windsor*, proporcionaram ao último maestro da *Grand Opéra* um ambiente excepcionalmente favorável para realizar a mais brilhante apologia de sua própria obra: sir John Falstaff permitia a Verdi rir de si mesmo com um refinamento tal que seria impossível a outrem fazê-lo melhor.

---

[42] Conforme nota 38.

Rossini já velho e com a saúde precária, aos setenta e cinco anos e muito a contragosto, se apressara para orquestrar sua *Petite Messe Solennelle* (1864)[43], temendo que "*Monsieur* Sax[44] com seus saxofones ou *Monsieur* Berlioz com outros gigantes da orquestração moderna, se precipitassem em orquestrá-la". O pai da *Grand Opéra*, com seu humor característico, evitava assim ser "assassinado por não ser mais que um pobre melodista" (PLACE, 1999, 5). Se o sinfonismo moderno incomodava o velho Rossini, a sátira lhe trazia um grande prazer. No final da década de 1850 e durante toda a década de 1860, a grande sensação em Paris era o *Bouffe-Parisiens*[45] de Jacques Offenbach (1819-1880). Offenbach emergira do meio da orquestra em que era violoncelista, para se tornar o mais aclamado compositor bufo da Europa. O sucesso de suas operetas consistia na sátira que fazia de tudo, por meio de uma música ligeira e alegre, através da qual criticava o presente rindo do passado, sobretudo do passado musical. Seu primeiro grande sucesso, *Orphée aux Enfers* (1858) é "na verdade, um ataque ao sistema social francês" e, depois da crítica feroz que recebeu nos jornais, se tornou um sucesso digno de atrair o grande conquistador da Europa depois de Napoleão[46] ao seu pequeno teatro. *La Belle Helène* (1864) parodiava o cotidiano parisiense utilizando os deuses do Olimpo. *La Grande-Duchesse de Gérolstein* (1867) "era uma sátira aos militares e disputava a popularidade de *Orphée*". A Europa pós 1848 abandonava a *Grand Opéra* para abraçar um estilo leve e despojado de representar-se nos palcos (SCHONBERG, 2010, 369-375). O humor de Offenbach competia com o pessimismo da *Trilogia Popolare* pelos corações e mentes.

---

[43] A pequena Missa Solene foi composta por Rossini, encomendada pelo conde Michel-Frédéric Pillet-Will (1781-1860), para a consagração de sua capela particular. O sarcasmo de Rossini ficou anotado na partitura original e tudo nela é controverso: é pequena, mas é solene; necessitaria de apenas "doze cantores de três sexos, homens, mulheres e *castrati*," para sua execução, isso talvez se deva ao espaço reduzido a que serviria e por isso ele a dotou de um acompanhamento de dois pianos e um hamonium e dessa forma foi executada em 1864.

[44] Antoine Joseph Sax (1814-1894) foi o inventor do saxofone, instrumento que patenteou 1846 depois que desenvolveu toda a família, do soprano ao contrabaixo. O instrumento foi concebido para ser utilizado em bandas militares, mas em 1842, Hector Berlioz escreveu uma nota aprovando o instrumento e recomendando suas possibilidades sinfônicas e em 1844 compôs *Chant Sacré*, a primeira obra de um compositor erudito que incluía um saxofone. Por ser um instrumento completamente novo, seu uso horrorizava músicos como Rossini e permaneceu como um anátema na música erudita por muito tempo. Seu uso só se consagrou com Debussy (1862-1818) e Ravel (1875-1937), mesmo assim é raro em composições sinfônicas.

[45] Por ver seus trabalhos recusados pelo *Opéra-Comique*, Jacques Offenbach resolveu fundar seu próprio teatro, o *Bouffes-Parisiens,* em 1855, "graças à impossibilidade de conseguir que meus trabalhos fossem produzidos por outrem". (SCHONBERG, 2010, 369).

[46] Conforme nota nº 4.

Em outubro de 1869, Verdi encerrava uma carta a Giulio Ricordi com a frase "não se fala mais nisso" (OSBORNE, 1989, 231). O assunto em questão era a missa em memória de Rossini que deveria ser cantada no dia exato do aniversário de um ano de sua morte, em 13 de novembro. Verdi tomara a iniciativa de organizar a homenagem que deveria funcionar também como um grande ato político. Rossini era o mais popular compositor europeu e o maior embaixador cultural da Itália no mundo. Os estados europeus agora se reuniam, cada um, em torno de seus ícones culturais para reafirmarem suas respectivas identidades nacionais. Verdi enviou cartas a doze dos mais prestigiados maestros italianos encarregando a cada um de uma parte da missa – acaso ou não, os treze compositores são quase o mesmo número de cantores do maior conjunto posto em cena em uma ópera, *Ah! A tal colpo inaspettato ...Fra dolci e cari palpiti* (ROSSINI, *Il Viaggio a Reims*, 1825)[47]. Verdi terminou sua parte em meados de agosto, mas o projeto não deu em nada principalmente porque o local da representação, a cidade de Bolonha, "o verdadeiro lar musical de Rossini" (VERDI *apud* OSBORNE, 1989, 227), agora levantava como bandeira de sua emancipação política dos Estados Papais a música de Wagner. Uma homenagem a Rossini funcionaria como um realinhamento cultural com o passado. Irritado, Verdi ofereceu-se para arcar com todas as despesas e retirou-se.

Em 10 de dezembro, totalmente indiferente aos problemas em torno da unificação cultural italiana, na mesma Paris onde Rossini passara seus últimos anos e morrera, Offenbach estreava *Les Brigands*, uma comédia que, como as anteriores, se tornou um grande sucesso[48]. As referências à *Grand Opéra* começam pelo nome da ópera. *Les Brigands* (*Die Räuber*) é a primeira peça escrita por Friedrich von Schiller (1759-1805) e um dos monumentos do movimento literário alemão conhecido por *Sturm und Drang*[49].

---

[47] Antonio Buzzola (1815-1871), Antonio Bazzini (1818-1897), Carlo Pedrotti (1817-1893), Antonio Cagnoni (1828-1896), Federico Ricci (1809-1877), Alessandro Nini (1805-1880), Raimondo Bucheron (1800-1876), Carlo Coccia (1782-1873), Gaetano Gaspari (1808-1881), Pietro Platania (1828-1907), Lauro Rossi (1810-1885), Teodulo Mabellini (1817-1897).

[48] A última apresentação de *Les Brigands* no *Théâtre des Variétés* ocorreu em 25 de março de 1870, quatro meses após a estreia. Desde de 12 de dezembro do ano anterior houve 107 apresentações, uma por dia. As primeiras 25 apresentações arrecadaram 116.635 francos. [https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_Brigands_(op%C3%A9ra_bouffe), visto em 17/04/17, 02:51h)

[49] Movimento político e literário alemão da segunda metade do século XVIII cujo valor central era a liberdade que recusava as convenções sociais e morais, colocando o indivíduo no centro. Além de Schiller, Goethe foi um de seus maiores representantes com o romance *Os sofrimentos do jovem Wether*. As obras literárias do movimento *Sturm und Drang* são a principal fonte de inspiração do romantismo europeu. *Maria Stuarda* (1835), foi uma das mais aclamadas óperas de Donizetti, baseada na *Mary Stuart* (1800) de

Se seguirmos o traçado deste estudo, podemos dizer que Schiller dá à luz e fecha os olhos a *Grand Opéra*, porque tanto *Guillaume Tell* quanto *Don Carlos* são adaptações de obras suas. *Les Brigands* de Offenbach começa com trompas de caça que se respondem de dentro e fora do palco, assim como em *Guillaume Tell* antes do início da celebração dos pastores. Falsacappa entoa suas estrofes *à la* Meyerbeer, acompanhado do coro que repete seu nome gratuitamente, como se por não ter o que dizer. *Cette affaire n'est pas claire!* é um conjunto pelo qual a ação é interrompida para que os personagens expressem seus pensamentos em voz alta como se não fossem ouvidos uns pelos outros, marca registrada dos obrigatórios conjuntos em óperas das décadas de 1830 e 1840, como *Nabucco* ou *Lucia de Laamermoor* (1835)[50]. O final do primeiro ato é um arremedo inequívoco de grande cena. *Pour cette cérémonie*, o coro que lhe dá início, cujas palavras ridicularizam obviamente "o momento visual icônico" que caracteriza a *Grand Opéra*, manda preparar tudo trazendo instrumentos e acessórios; há um juramento, com a leitura solene das regras de engajamento dos *brigands*; ocorre um momento de tensão quando da ronda dos guardas florestais e tudo termina numa *"orgie"*. O segundo ato tem um interminável cânone de peregrinos. Para receber a Princesa de Granada adequadamente, é necessário montar uma embaixada que combine "o elemento civil com o elemento militar". Toda a opereta é uma grande piada e o motivo para rir é a *Grand Opéra* e mais subliminarmente, aquilo que ela representava.

Rossini talvez não se incomodasse em ser parodiado por Offenbach para divertir o público porque, a mais de três décadas, já se assumira como coisa do passado. Não era o caso de Wagner para quem a música de Offenbach era "um poço de lama onde todos os suínos da Europa reviram" (SCHONBERG, 2010, 371). Não era tão simples para ele admitir que a sociedade burguesa e suas instituições já não mereciam a reverência que a *Grand Opéra* lhe fazia. Offenbach era um sacrílego tocando nas coisas sagradas. Além de *Don Carlos*, Verdi compôs mais três óperas baseadas em Schiller: *Giovanna d'Arco* (1845), *Luisa Müller* (1849) e a própria *Die Räuber* sob o título *I Masnadieri* (1847)[51].

Schiller. Não só a *grand opéra* lhe deve suas pérolas, mas o maior sucesso de Massenet *Werther* (1887) é baseado no romance citado de Goethe, assim como Gounod e seu *Faust* (1859), Berlioz e *La DaMnation de Faust* (1846) e Boito e *Mefistofelles*, todos baseados no *Faust* de Goethe.

[50] Respectivamente *S'apressan gl'istanti d'un'ira fatale* e *Chi mi frena in tal momento.*

[51] *Giovanna d'Arco* é baseada na peça *Die Jungfrau von Orléans* (1801), *Luísa Müller* em *Kabale und Liebe* (1784) e *Die Räuber* é de 1781.

Pode ser que o alvo de *Les Brigands* tenha sido Rossini e Meyerbeer, mas passou muito perto de Verdi (se colocamos lado a lado *Soyez pitoyables et donnez du pain* com *Andren, raminghi e poveri* de *Luísa Müller*, podemos considerar que o tiro acertou de raspão[52]). Mesmo não tendo sido tão ranzinza quanto Wagner, na década de 1860, Verdi ainda não era coisa do passado.

Rossini correu para orquestrar sua missa solene antes que morresse e alguém fosse tentado a fazê-lo e – sabe-se lá – meter alguns saxofones no meio de suas fugas. Da mesma forma Verdi, depois de *Otello*, vencendo os traumas do passado, corria a rir de si mesmo antes que algum Offenbach decidisse que ele seria mais útil como paródia, agora que seu tempo havia passado. É por uma simples questão de autoridade que um compositor não se atreve a reorquestrar o trabalho de outro. Se Rossini deixasse sua missa a cargo de dois pianos e um harmonium, acabava por convidar alguém para a tarefa. Se Verdi tivesse terminado em *Otello,* alguém lhe prestaria a homenagem dos risos.

É por isso que, consciente do papel que desempenhara, ele anunciava através de *Falstaff* o que ainda tinha por fazer. A resposta de Mariette sobre as sacerdotisas egípcias, foi posta em cena por Verdi no final do primeiro ato de *Aída,* num daqueles momentos em que a ópera se nos aparece hoje em toda a sua plenitude. Em 2006, no *Alla Scalla* em Milão, com o camarote real repleto de autoridades (entre elas Angela Merkel, premier alemã), Franco Zeffirelli (1923-) produziu mais uma *Aída* monumental. Quando a cortina se abre para o final do primeiro ato, o palco é todo sombra e dourado e o fundo da cena faz lembrar um sonho. A voz do soprano, vinda de fora, chama os sacerdotes para a prece. Crianças, homens e mulheres estão contritos aos pés das grandes estátuas e em volta da bailarina que empresta toda sua dignidade à sacerdotisa que, com uma "túnica longa e num ritmo lento e solene", evolui ao som do curto balé que antecede a *preghiera*. O coro e a orquestra se elevam num *crescendo* a partir da prece de Radamés, para depois

---

[52] No terceiro ato de *Luísa Müller,* Luísa convida o pai para fugirem do vilarejo onde moram, temendo a perseguição sem trégua por haver o filho do senhor feudal ter se apaixonado por ela. O final do grande dueto entre Luísa e o pai termina com os dois antevendo o futuro: "andaremos ao acaso, errantes e miseráveis, pedindo pão de porta em porta". O cânone de *Les Brigands* começa com um dueto de barítono e soprano – os mesmos timbres dos Müller – maltrapilhos como mendigos, suplicando aos confeiteiros "sejais piedosos e nos dê pão".

retornarem à suplica contida que abre a cena. No final, todos clamam *"Immenso Fthà"*[53] enquanto é aberto o relicário que mostra a efígie do deus mumificado e quatro figuras aladas descem do alto, de entre as colunas. Nem os maiores delírios da dupla Veron-Meyerbeer poderiam conceber o que Zeffirelli seria capaz de fazer tendo *Aída* como inspiração – e um enorme subsidio do governo italiano[54]. *Nume, custode e vindice* e todo o seu invólucro, constitui uma das mais preciosas joias da *Grand Opéra* e foi exatamente essa joia que Verdi escolheu para ornamentar o primeiro grande momento de sir John Falstaff.

Seis galinhas, trinta jarras de xerez, três perus, dois faisões, uma anchova. A cada sete dias, Falstaff gastava uma fortuna para sustentar a si e a seus lacaios. E o pior, não tinha dinheiro! Enquanto Bardolfo, remexendo a bolsa de seu amo só encontra algumas moedas, ele explode em indignação: "*Sei la mia distruzionne!*". As referências à obesidade de Falstaff são feitas ao longo de toda a ópera. Logo no início, Cajus adverte ao "*Ampio messere*" que ainda que ele tivesse vinte vezes o tamanho que possuía, seria forçado a lhe dar explicações. Ao narrar aos lacaios a impressão que deixara em Alice Ford quando se viram de passagem, ele mesmo se descreve e não esquece o grande tórax. Pistola, quando revela a Ford as intenções malignas de seu senhor, lhe chama "*enorme Falstaff*". Entre as muitas menções à obesidade de Falstaff, as mais sutis e bem construídas do libreto estão na sequência da leitura das cartas que ele enviara a Alice e Meg, feita pelas comadres de Windsor. *"Facciamo il paio in un amor ridente/ di donna bella e d'uom appariscente"*[55], estes dois versos são cantados por Alice, mas *appariscente* é repetido pelas quatro comadres em uníssono, forçando o grave das vozes femininas, para imitar o timbre de um homem possante, fazendo com que "vistoso" se refira mesmo ao tamanho. Ele termina as cartas com os versos *"e il viso tuo su me risplenderá/ Come una stella sull'immensità"*. Depois da indignação que suscita a vingança das comadres de Windsor, no final da cena, Alice o parafraseia, *"e il viso mio su lui risplenderá"* e

---

[53] Ptha era o patrono da cidade de Mênfis e nela era chamado de "aquele que houve as orações", também era o Deus-criador no panteão egípcio. Mênfis foi capital dos faraós até cerca de 2040 ac.

[54] Em 2015 os cofres públicos destinaram ao *Scala* o equivalente a 88,5 milhões de reais, 25% do orçamento total neste ano [https://oglobo.globo.com/cultura/cortar-custos-questao-de-sobrevivencia-diz-diretor-do-metropolitan-de-ny-12694870, visto em 13/06/2016, 13:12h].

[55] Formemos um par de felizes apaixonados/ Uma mulher bela e um homem vistoso.

novamente as quatro em uníssono repetem *"come una stella sull'immensità"*, divertindo-se das palavras de Falstaff: minha face resplandecerá sobre ele como uma estrela sobre a imensidão (ABBADO, 2001, 77). Até mesmo a poesia saída de um velho decadente e obeso se transformava em motivo de chacota. Falstaff é uma caricatura de Verdi pintada por ele mesmo. Sua música é, nada mais, que gordura indesejável acumulada ao longo dos anos e mesmo os momentos mais sublimes passariam à posteridade como motivo de risos.

Quando vê que sua vida de glutonaria corre perigo por falta de dinheiro, acontece a genial simbiose entre Verdi e Falstaff, que não é possível saber se foi sugerida por Boito no libreto ou pelo próprio compositor. Falstaff se lamenta dos lacaios*: "Mi struggete le carni. Si Falstaff s'assottuglia/ Non è più lui, nessun più l'ama"*[56] e essa preocupação "finamente ilustrada nos timbres e na harmonia, em que a orquestra foi reduzida somente aos violoncelos e ao flautim" (ABBADO, 2001, 56) é seguida de um acompanhamento grandioso de trombones que sublinha uma transformação radical. A ária que começara com a leitura da conta da taverna, segue num misto de canto e declamação, "um dos aspectos fundamentais" da ópera (ABBADO, 2001, 77), até transformar-se em verdadeira apoteose para um barítono:*"In quest'addome c'è un migliaio di lingue che annunciano il mio nome! Quest'è il mio regno, lo ingrandirò!"*[57].

No momento em que ária se transforma, os trombones, em toda a sua pompa, arremedam as cordas que fazem o primeiro plano da orquestração no *tutti* da *preghiera*, no final do primeiro ato de *Aída*. Não é necessário muito esforço para compreender que Verdi está querendo que o ouvinte se lembre de *Nume, custode e vindice*, e se isso acontece, não é sem espanto, porque ao invés de um Radamés contrito, invocando os deuses na mais reverente atitude de adoração, vemos – na produção do *Convent Garden*[58] – um obeso e imundo Falstaff levantar-se sobre o colchão, amparado por seus lacaios, fazendo inflar a pança e, acompanhado por uma orquestração grifada com "*forte*

---

[56] Fazeis meu corpo agonizar. Se Falstaff emagrece, não é mais ele, ninguém o ama*"*

[57] "Neste abdome há milhares de línguas que proclamam meu nome. Este é o meu reino, o engrandecerei!"

[58] ***Falstaff.*** Royal Opera Covent Garden, Londres 1999. Diretor: Graham Vick. Cast: Bryn Terfel (Falstaff), Barbara Frittoli (Alice Ford), Roberto Frontali (Ford), Bernadette Manca di Nissa (Quickly), Desiree Rancatore (Nanetta), Kenneth Tarver (Fenton). Maestro: Bernard Haitink

maestoso", berrar: "neste abdome há milhares de línguas que anunciam meu nome". Em seguida, as longas notas que preenchem um compasso e meio duas linhas acima da pauta na clave de fá, pelas quais se alonga a palavra "reino", trazem do interior das entranhas de Falstaff, para encher uma taverna obscura de Windsor, sacerdotes, guerreiros, fumaça de incenso, largas colunas e estátuas enormes. Verdi emulou a sua construção mais solene e que pode se dizer, é a mais solene entre todas em todas as óperas, para dizer que a gordura indesejável que agora lhe fazia parecer tão fora de moda, era o seu reino e que ele o engrandeceria. Então, Pistola e Bardolfo fazem as vezes de Ramfis e Radamés, encerrando a ária, clamando "*Immenso Falstaff*" e isso é mais que suficiente para tornar inequívoca a paródia[59]. Não é só com uma técnica apurada que consegue fazer com que os instrumentos da orquestra pareçam estar rindo (ABBADO, 2001, 77), que Verdi extrai toda a comicidade do texto de Shakespeare via Boito. *Falstaff* é um exercício de rir de si mesmo, constante, do início ao fim da ópera. A grande piada é o próprio Verdi e tudo que ele representou para o século XIX.

Esse momento na taverna em Windsor, se tivesse saído do gênio de um Offenbach, é muito provável que fizesse admiradores da obra de Verdi vociferarem como Wagner, espumando pelos cantos da boca. *Aída* não era uma ópera qualquer, como imaginara Prospero Bertani. O cosmopolitismo otimista da burguesia europeia que capengava desde os insucessos da *Primavera dos Povos*, desapareceu quase que por completo depois da Guerra Franco-Prussiana. Quando a Europa se preparava ainda para a revolução burguesa de 1830, o italiano Rossini fora comparado pelo francês Stendhal ao Napoleão de todos as nações. Em 1872, quando *Aída* estreou em Milão, a municipalidade promoveu uma verdadeira coroação de Verdi, seguindo-o do teatro até o hotel em cortejo e presenteando-o com um "magnífico cetro de marfim e ouro, adornado com pedras preciosas" (ROUILLÈ-DESTRANGES *apud* OSBORNE, 1889, 323). Se Rossini conquistava o mundo, Verdi com *Aída* se estabelecia como rei da Itália[60]. Depois da guerra nunca mais

---

[59] O final do primeiro ato de Aída termina com Ramfis e Radamés em dueto clamando "Immenso Ftah" seguidos do coro que os repetem. Pistola e Bardolfo aclamam da mesmíssima forma, em dueto e, talvez, a semelhança entre os dois vocábulos "*Falstaff*" e "*Ftah"* quando colocados nas mesmas notas tenha induzido Verdi.

[60] Depois do sucesso de *Nabucco*, Verdi passou a se confundir com o a causa do *Risorgimento* e o sucesso da ópera o fez conhecido em toda Itália ond era cantado como hino revolucionário o *Va Pensisero*, em que os hebreus cativos na Babilônia suspiravam pela pátria "bella e perduta". Desde as paredes começaram a ser pichadas com "Viva VERDI!", onde VERDI, na verdade, servia de acróstico para *Vittorio Emmanuelle*

no século XIX, *l'Opèra* gastaria seus recursos para estrear uma ópera de um compositor não francês, a nova e unificada Alemanha faria da música de Richard Wagner um instrumento de diplomacia internacional[61] enquanto a Itália entronizava Verdi.

Foi exatamente por causa da Guerra Franco-Prussiana, contudo, que a estreia de *Aída* teve que ser adiada em quase um ano. Prevista para ser criada em janeiro de 1871, só teve sua *première* em 23 de dezembro porque os cenários e o figurino confeccionados em Paris, foram, primeiramente impedidos de embarcar por conta do cerco prussiano (19 de setembro de 1870 a 28 de janeiro de 1871) e depois por conta da convulsão social da Comuna[62] (26 de março a 28 de maio de 1871) que se seguiu ao acordo ratificado pelo governo da Terceira República[63] com os vencedores, em primeiro de março de 1871. Enquanto Aída e Amonasro salvavam seus compatriotas do iminente massacre comovendo o faraó e a plateia no Cairo, genuflexos e afinados no *pezzo concertato* da grande cena do segundo ato, a Europa tentava afastar de si os *orribili spettri* das "vinte e cinco mil pessoas executadas sumariamente" na carnificina que pôs fim à Comuna de Paris (ARDAGH e JONES, 1997, 72). Se as desventuras da *Primavera do Povos* foram suficientes para tornar a *Grand Opéra* obsoleta enquanto expressão espiritual, os desdobramentos da Guerra Franco-Prussiana exigiam um novo *Rigoletto*. *Aída* e mais ainda o seu sucesso subsequente, constituem um anacronismo em cores berrantes.

Que o nacionalismo exaltado nascido da Guerra Franco-Prussiana é suficiente para explicar essa esquizofrenia que *Aída* suscitou, disso não há dúvida e por isso mesmo,

---

Re D'Italia, enganando as autoridades austríacas. Depois da coroação de Vittorio Emmanuelle II de Sabóia em 1861, o grito Viva VERDI! Era uma saudação corrente que se fazia ao rei pelas multidões.

[61] "Na música, a Alemanha tinha produzido mestres universais num desfile que culminava com Wagner, cujo dogma de "fusão das artes" se transformara no culto a que os estrangeiros se associariam com fervor. As Sociedades de Wagner, de São Petersburgo a Chicago, contribuíam com fundos para apresentar, através dos dramas musicais do grande compositor, a força de seu país natal. A "ideia de Bayreuth" ia assim criando fermento intelectual para além das fronteiras da Alemanha. " (TUCHMAN, 1990, 410)

[62] Ficou conhecida como Comuna de Paris a resistência da população da cidade à capitulação do governo provisório francês aos prussianos. Os radicais de esquerda tomaram o poder da capital e instituíram o que ficou conhecido como o primeiro governo operário do mundo. A Comuna foi abolida pelo governo provisório um mês após sua implantação.

[63] A Terceira República é o nome como ficou conhecido regime instalado na França após a derrota na guerra Franco-prussiana. Após a captura de Napoleão III, o ex-primeiro ministro no governo de Louis-Philippe, Louis Adolphe Thiers (1797-1877), foi eleito presidente do Governo Provisório de Defesa Nacional, encarregado de negociar a capitulação com a Prússia. Ele definiu em seu mandato a forma de governo, um parlamentarismo bicameral em que que o chefe de Estado exerceria apenas funções cerimoniais. A terceira República durou até 1940, quando a França foi invadida pelos Nazistas.

não se pode culpar Prospero Bertani por seu juízo equivocado. Talvez ele esperasse algo mais alinhado com os novos tempos para servir de monumento nacional, ao invés de mais uma emulação de Meyerbeer, o herói da burguesia triunfante de 1830. Se em 1872, Verdi se divertiu com a carta do jovem rabugento que lhe afrontava requerendo de volta tudo o que gastara para assistir *Aída*, vinte anos depois, caso tenha se lembrado dele, o fez com maior consideração. Quando leu "nos jornais que estavam sendo feitos planos para comemorar em 1889 o quinquagésimo aniversário da produção de sua primeira ópera, *Oberto,* Verdi fez o máximo que pode, escrevendo a Ricordi e a Boito, para frustrar esses planos" (OSBORNE, 1889, 319). O sentimento de ridículo deve ter sido a principal motivação para isso. Era como se quisessem expor os desenhos infantis de um grande gênio da pintura. E esse sentimento de ridículo também se torna uma piada em *Falstaff.*

"*Ero un miraggio vago, leggero, gentile, gentile, gentile*"[64]. É assim que Falstaff se apresenta a Alice Ford quando imagina estar prestes a seduzi-la. Falstaff sai de casa, apertado em sua roupa de gala totalmente descabida, tendo a consciência de que o que era não é mais. Para seduzir alguém era preciso lembrar-lhe do que fora e não do que viera a ser. Em 1999, quando Bryn Terfel (1965) encarnou sir John Falstaff, ele aparece na mais bizarra decadência. Quando a nababesca cortina no *Convent Garden* se abre, ele está sobre uma cama imunda, vestindo uma camisola sebosa jogada sobre as banhas à mostra. Se outrora Falstaff fora uma miragem, agora era um pesadelo. A pequeníssima ária em que Falstaff relembra sua juventude, opõe o obeso cavaleiro ao pajem do duque de Norfolk *"tant'era smilzo, flessibile e snello/ che sarei guizzato attraverso un anelo"*[65]. Verdi/Falstaff não era mais o compositor de *Oberto* competindo com Donizetti pelo palco do mundo, "*il tempo del mio verde aprile*", ele era o compositor de *Aída* competindo com Wagner num duelo em que estava em jogo a identidade nacional. Na falta de algo melhor, Verdi era exibido como herói e não se sentia mais que um cavaleiro decadente. Então ele decide, como o Falstaff de Bryn Terfel, expor suas gorduras para divertir o público com elas, divertindo-se ele mesmo antes (OSBORNE, 1989, 334).

---

[64] "Era uma deliciosa miragem, doce, gentil, amável e gracioso. "

[65] "Era tão fino, flexível e esbelto/ que podia atravessar um anel. "

III

"L'onore lo può sentir chi è morto? "

A década de 1840, que terminou com a malfada *Primavera dos Povos*, viu a ópera bufa italiana desaparecer gradativamente do cenário internacional. *Il Barbieri di Siviglia*, completando três décadas de existência, encabeçava a lista de apresentações do gênero e Donizetti era um dos poucos compositores a desprender energia para fazer o público rir (ABBATE e PARKER, 2015, 270). O cenário se preparava para a *Trilogia Popolare*. Em 1844 estreava *Ernani*, baseada na *Hernani* de Victor Hugo (1802-1865). Francesco Maria Piave (1810-1876) limpou o libreto do "humor incidental" que permeava a peça de Hugo (OSBORNE, 1989, 51) e Verdi compôs mais uma típica ópera de seu início de carreira. O enredo da peça de Hugo causara furor em 1830, ano em que estreou, sendo considerado um ataque à ordem estabelecida por insurgir-se contra o teatro clássico francês em sua forma. Às vésperas da deposição de Carlos X isso pode ser considerado um feito grandioso. Quatorze anos depois era um dos ícones literários da revolução burguesa, mas Verdi a musicou sem muito cuidado, quase concomitantemente a outras três óperas e apesar dos momentos gloriosos que a tornam parte permanente do repertório internacional hoje, não tem muito de original.

A trama, onde um jovem barítono, um velho baixo e um viril tenor disputam o amor do mesmo frágil e delicado soprano, termina de forma trágica e a tragédia tem um único motivo, a honra. Ernani convence o velho Silva a unir-se a ele numa conspiração contra Carlos I, com o qual não poderiam competir pela mão de dona Elvira. Silva só se deixa convencer depois que o insensato Ernani lhe dá sua palavra de que, no futuro, quando aquele quisesse sua vida, bastava tocar uma buzina e ele mesmo a tiraria, sem a necessidade de um duelo. Depois de muitas cabaletas, cavatinas, duetos, tercetos coros e conjuntos, tudo se encaminha para um final feliz: o jovem rei da Espanha, na noite em que seria assassinado, é eleito imperador do Sacro Império Romano-Germânico como Carlos V e abre mão de dona Elvira em favor de Ernani, seu verdadeiro amor. Quando estão preste a beber "*la tazza del'amor*", o vingativo Silva faz soar a buzina requerendo

a vida do herói que até então vivera "s*olingo, errante e misero"*. Depois de um terceto – este sim bastante original – entre os três personagens que se revezam em cromatismos e lamentos, Ernani se suicida deixando sua amada aos prantos a seus pés e o rival plenamente satisfeito. O herói abriu mão da cidadania que conquistara depois de longos anos de exílio e da mulher que amava desesperadamente, entregando a própria vida por conta do "*giuramento orribile"* feito a um idoso que, de outra forma, não poderia tê-la. A honra, no final, valia mais que qualquer coisa. *Ernani* foi um daqueles instrumentos didáticos com os quais a burguesia disseminava seus valores.

Se Verdi tomou conhecimento da provocação de Eduard Hanslick, quando na década de 1880 contrapôs Ernani ao Tristão de Wagner, não deve ter se sentido feliz com isso. Não somente porque *Tristan und Isolde* era o modelo musical perseguido por todos os compositores então, mas principalmente porque Tristão morrera ardendo de paixão. É bem verdade que estava enfeitiçado, mas isso é só um detalhe infeliz. Quando ao avistar Isolda, livrou-se das ataduras que protegiam suas feridas, o fez no mais romântico delírio de amor. Morrer de amor era o ideal sublime do *Romantismo* desde que fora inaugurado em 1774 por Goethe (1749-1832) com *Die Leiden des jungen Werthers*[66], que aliás se tornara um dos maiores sucessos do final da década de 1880 na partitura de Jules Massenet (1842-1912) (*Werther*, 1887). Ernani teve uma morte bem menos enfadonha que Tristão, mas parecia um idiota em face deste porque ao invés de viver a paixão que perseguia desde o inicio da trama, morria pela honra, um ideal burguês que, pelo menos na ópera, não fazia mais o menor sentido desde que Carmen enlouquecera Don José em 1875[67] (BIZET, *Carmen*).

---

[66] *Os Sofrimentos do Jovem Werther* se tornou o romance de maior sucesso da Europa inteira. Sofrer por amor virou moda e se tornou a marca de uma geração influenciada pelo *Sturm und Drang* de Goethe e Schiller. Os jovens buscavam amores impossíveis como Wether, escreviam pilhas de cartas desoladas como Werther, se vestiam como Werther e acabavam se suicidando como Werther.

[67] Um dos maiores sucessos no repertório da ópera desde sua estreia em 1875 é a *Carmen* de Georges Bizet (1838-1875). Em resumo, seu maior drama é a degeneração da consciência de um soldado exemplar que se perde de amor por uma cigana avessa completamente à moral burguesa, cheia de honra, honestidade, disciplina. O ponto de maior dramaticidade da ópera é o dueto no final do segundo ato em que somos todos levados a amaldiçoar o senso de dever de José. A noite de amores que Carmen lhe oferecia valia muito mais que toda a sua carreira militar, pelo menos é isso que a engenhosidade de Bizet nos leva a crer. No final, não fosse tão honrado, Don José teria sido poupado da desgraça em que caiu. Falstaff também teria muito o que lhe ensinar.

Talvez tenha sido por isso que Verdi fizera Falstaff ser tão enfático ao tratar da honra. Quando seus lacaios se recusam a levar as cartas que escrevera a Alice e Meg alegando que o que os impedia era *l'onore*, ele explode em indignação numa ária que deve ter feito muitos de seus admiradores lamentarem a sorte do pobre Ernani. Mas o Verdi/Ernani merecia o tripudio do Verdi/Falstaff. Ele pergunta aos lacaios se eles se sentiam superiores sendo mais leais à honra do que a seu mestre, uma vez que ele mesmo precisava traí-la para os sustentar (uma leve alfinetada em Boito por criticar tanto a *realpolitik* financeira que motivava os compositores italianos do passado). Mais que uma aventura amorosa, a sedução das duas *ladies* tinha a extorsão como principal objetivo. Agora Falstaff está diante de Ernani dirigindo a ele suas indagações: Honra! Que Honra? Que baboseira! Que piada! A honra pode encher sua barriga? Não. O que é a honra? Uma palavra. E o que há nessa palavra? O vento que sopra. O velho Silva quando apresenta um punhal e uma dose de veneno exigindo que Ernani escolhesse entre ambos, ao notar sua hesitação, lhe perguntara exatamente se ele não tinha palavra, "*sarai tu mentitor?*" Agora Falstaff desdenha a honra como uma mera palavra. Um morto tem honra?[68] E o moribundo Ernani, com a faca enterrada nas entranhas diria o quê ao velho Falstaff?

Quando Falstaff dirige suas perguntas aos lacaios, *l'onore* é acentuado em notas longas num tom zombeteiramente pomposo. É ele mesmo quem responde às perguntas que faz com um "não" curto e peremptório, claramente se opondo às mesuras da partitura a *l'onore*. Os "nãos" de Falstaff são uma vingança aos "nãos" de dom Ruy Gomes de

---

[68] *L'onore! Ladri! Voi state ligi all'onor vostro, voi! Cloache d'ignonimia, quando, non sempre, noi possiam star ligi al nostro. Io stesso, sì, io, io, devo talor da un lato porre il timor di Dio e, per necessità, sviar l'onore, usare stratagemmi ed equivoci, destreggiar, bordeggiare. E voi, coi vostri cenci e coll'occhiata torta da gattopardo e i fetidi sghignazzi, avete a scorta il vostro onor! Che onore? Che onor? Che onor! Che ciancia! Che baia! Può l'onore riempirvi la pancia? No. Può l'onore rimettervi uno stinco? Non Può. Né un piede? No. Né un dito? No. Né un capello? No. L'onor non è chirurgo. Che è dunque? Una parola. Che c'è in questa parola? C'è dell'aria che vola. Bel construtto! L'onore lo può sentir chi è morto? No. Vivi sol col vivi? ... Neppure: perché a torto lo gonfian le lusinghe, lo corrompe l'orgoglio, l'ammorban le calunie; e per me non lo voglio , no!*

A honra*! Ladri!* Vós sois honrados, vós esgotos de infâmia (montes de merda)! Quando, nem sempre, nós (os nobres) podemos ser honrados. Eu mesmo, sim, eu, eu devo, às vezes, pôr de lado o temor de Deus, e por necessidade, me desonrar usando estratagemas e mentiras, fazendo malabarismos para sobreviver. E vós, com vossos trapos e com o olhar torto de gato vira-latas e o hálito fétido, vos fazeis acompanhar da vossa honra! Que honra? Que honra! Que baboseira! Que piada! A honra pode vos encher a pança? Não. A honra pode lhes consertar uma perna quebra? Não pode. Nem um pé? Não. Nem um dedo? Não. Nem sequer um fio de cabelo? Não. A honra não é remédio. O que é então? Uma palavra. E o que há nessa palavra? Vento. Bela invenção! Um morto tem honra? Não. Mas os vivos têm? Tampouco: porque se deixam inflar com lisonjas, se deixam corromper pelo orgulho, se contaminam com calúnias. Eu não quero ter honra, não!

Silva que sustentou sua parte no terceto em que a honra impunha seu preço a Ernani quase que só dizendo "não". O cinismo de Falstaff nessa ária pode ruborizar até a plateia dos nossos dias porque raramente se espera tanta sinceridade de alguém em uma comédia. Ernani poderia cobrar forças em seu último suspiro para confrontar Falstaff, afinal de contas ele era o tenor heroico da década de 1840 (ABATTE e PARKER, 2015, 254-260) e qualquer que fosse sua postura, não podia ser diminuída por um velho decrépito do fim do século. Contudo, se encontrasse palavras para tanto – o que é muito pouco provável – seria calado pela zombaria dos trompetes, dos flautins e das cordas que encerram a cena com na mais escancarada das gargalhadas.

A sinceridade chocante de Sir John Falstaff nesse ponto da ópera o aproxima muito do Iago de *Otello* quando entoa seu *credo* niilista. Iago não deu nome à ópera porque Verdi, orgulhoso, preferia ser humilhado caso fosse "esmagado" pelo "gigante" de Shakespeare, que "se esconder por trás do título *Iago"* (OSBORNE, 1989, 300). Mas tanto os críticos quanto Boito concordavam que Iago era um personagem muito mais interessante que Otelo. Contudo, até ali, Verdi ainda conservava *l'onore* da *Grand Opéra*. Macbeth era um anti-herói? Com certeza, mas era o título que Shakespeare dera e não Verdi. Mesmo assim a Lady Macbeth de Verdi é muito mais interessante que seu marido e não batizou a ópera. O baixo de Felipe II é dramaticamente mais eficiente que o tenor de seu filho Carlos, Amneris tem mais personalidade que Aída, Abgail domina mais a ação que Nabucodonosor, mas Verdi era fiel às convenções. Com *Falstaff*, aparentemente mantendo-se na linha, desrespeita a si e a Shakespeare que nomeara sua obra de *As Alegres Comadres de Windsor*.

Com efeito, tanto Shakespeare quanto Verdi concordam, são as mulheres quem comandam e dominam. A trama é composta de uma série de mentiras que se sobrepõem. Na confusão de enganos em que os personagens se perdem e se encontram, somente as mulheres tem o domínio total da trama. As chorosas e desesperadas Luisa Müller, Leonora de Vargas, Violeta Valèry, Gilda, são as mulheres nas telas dos pintores românticos. As comadres de Windsor desdenham de todas elas e muito mais ardilosas que Lady Macbeth, não terminaram punidas. Mas quem nomeia a ópera, em franco desacato a Shakespeare, é o anti-herói. Sem escrúpulos, desmazelado, endividado e entre todos os personagens o mais enganado e humilhado, Falstaff é uma homenagem a todos os protagonistas verdianos que passaram por coadjuvantes. Se, aproximando Falstaff de

Iago, Verdi faz justiça aos filhos aos quais negou a primogenitura para agradar ao afetado público burguês, ele passa dos limites quando zomba de Otelo.

Quando Boito e Verdi confabulavam compondo *Otello,* uma questão relevante surgiu entre os dois. Verdi compunha lentamente, sem pressa, só tocava na partitura quando tinha vontade e se passavam meses sem que isso acontecesse. O caminho da tristeza infinita através do qual Iago conduzia Otelo também exauria as forças do velho Verdi. Os diálogos entre os personagens são longos e extenuantes, a desgraça do mouro é urdida com insinuações e frases não ditas. As fórmulas das quais Verdi se utilizava para compor[69] não podiam ser aplicadas ao *Otello* de Arrigo Boito. Então surgiu uma oportunidade para respirar. No final do terceiro ato uma típica grande cena apareceu no libreto. Os embaixadores do Dodge de Veneza são recebidos na magnifica sala da cidadela de Chipre. Vozes fora do palco, trombetas anunciando a aproximação das caravelas, uma grande porta se abrindo ao fundo, estandartes, soldados e suas lanças, grandes velas de navio. Otelo enlouquecido de ciúmes, envenenado por Iago, humilha a esposa publicamente. Surge o momento ideal para um *pezzo concertato* típico da *Grand Opéra.* A situação é mais ou menos análoga ao final do segundo ato de *Macbeth* (Verdi, 1847) quando o fantasma do rei assassinado penetra na festa de coroação do usurpador, mas a angústia de Macbeth termina num conjunto valsado que de alguma maneira apontava para uma solução ainda, o libreto indica *il velame del futuro*. Em *Otello,* Boito fez da grande cena um turbilhão que suga o herói, arremessando-o com cada vez mais força contra as paredes do redemoinho, até que encontra o fundo completamente exausto e imóvel. Em *Macbeth,* a grande cena não se esvazia apesar do espanto geral. Otelo, por sua vez, termina sozinho sob os pés de Iago que aponta o Leão de São Marcos vencido e subjugado.

Verdi se aborreceu com isso. Nunca nada fora parecido. Mesmo em *Don Carlos*, seu ambiente musical mais sombrio e desesperador, uma grande cena terminava como uma grande cena: Carlos está preso, Margarida desesperada, Flandres irá pagar pela insolência de seus barões com fogo e ferro e os hereges não escaparão da fogueira, mesmo

---

[69] Verdi orientava Ghislanzoni sobre como queria as cenas em *Aída* recorrendo à liturgia das missas porque eram fórmulas consolidadas e facilmente assimiláveis. "A linha de cinco sílabas poderia ser o *Ora pro nobis"*, "ajoelhando-se sobre a pedra da câmara mortuária, deve cantar um *Riquiescant in pacem"* (OSBORNE, 1989, 239-241)

assim tudo termina com sinos e uma voz que desce dos céus indica o porvir. Verdi propôs um final meyerberiano para a cena em *Otello*:

> (...) tambores distantes, trompetes, tiros de canhão, etc. etc. 'Os tucos! Os turcos!' [...] Otelo sacode-se como um leão e se põe ereto; ele brande a espada e, dirigindo-se a Ludovico, diz: 'Vamos! Quero conduzi-lo à vitória novamente!' [...] todos deixam o palco exceto Desdêmona [...] isolada e imóvel, seus olhos voltam-se para o céu, reza por Otelo. (VERDI *apud* ABATTE e PARKER, 2015, 443).

Ghislanzoni é muito provável, teria se deliciado em compor os versos para isso tudo. Boito, no entanto, respondeu a Verdi do alto de sua intelectualidade

> Otelo é como um homem que se movimento em círculos, sob a força de um íncubo; e, sob o domínio crescente e fatal desse íncubo, ele pensa age, sofre e comete seu crime tremendo. Agora, se inventarmos algo que necessariamente deve estimular Otelo e distraí-lo do seu íncubo tenaz, destruímos todo o encanto sinistro criado por Shakespeare, e não podemos chegar logicamente ao clímax da ação. Esse ataque dos turcos é como um punho quebrando a janela de um aposento onde duas pessoas estão a ponto de morrer de asfixia. Essa atmosfera íntima de morte tão cuidadosamente construída por Shakespeare, fica repentinamente diluída. Um ar vital volta a circular em nossa tragédia e Otelo e Desdêmona estão salvos. (BOITO *apud* OSBORNE, 1989, 292-293)

Assim Boito convenceu Verdi a dar ao mundo da ópera sua maior tragédia. O tenor heroico que se eleva às mais improváveis alturas para acompanhar sua prima dona no sublime dueto de amor que encerra o primeiro ato, vai se decompondo lentamente sob a suspeita do adultério, "subjugado de dor, tomado de ciúmes, abatido, física e moralmente doente" (VERDI *apud* OSBORNE, 1989, 292) até terminar num monólogo onde, às vezes, nem a orquestra quer acompanhá-lo. A honra do marido traído se dilui no turbilhão de sentimentos que a música de *Otello* suscita, mas ela é um componente decisivo para justificar o estado em que vemos o herói no final do terceiro ato. "*Il fazzoletto",* o lenço de Desdêmona, em cena se transforma no íncubo que Boito indicara, na partitura é um elemento dramático que irrompe como um grito em meio a música e substitui no libreto uma série de palavras e expressões, entre elas "adultério". Então o Falstaff que pichou a sepultura esquecida de Ernani com o epitáfio infame *"L'onore lo può sentir chi è morto?* ", irrompe no teatro onde o corpo de Otelo jaz ainda quente com insultos muito maiores.

Uma das marcas da passagem do tempo no século XIX é exatamente o aparecimento do tenor heroico. Ele surge junto com a *Grand Opéra* na década de 1830

substituindo os *castrati*[70] (ABATTE e PARKER, 2015, 254-260), figuras andróginas que não correspondiam ao ideal burguês de protagonista. O *castrato*, embora possuísse uma versatilidade vocal impressionante, desenvolvia uma aparência física sinistra e o melhor de sua performance só podia ser percebido a uma curta distância de onde cantava. O tenor por sua vez, era um homem que se parecia com um homem e tinha uma voz masculina potente o bastante para alcançar as galerias da *Salle Le Peletier*. Já em meados do século XVIII a ópera era considerada "um estúpido amontoado de disparates enquanto um eunuco idiota tritura uma vogal em mil partículas invisíveis" (BARETTI *apud* ABATTE e PARKER, 2015, 130). A *Grand Opéra* tinha pretensões educadoras e para obter êxito na empreitada necessitava de um ator que, além poder de cantar para ser ouvido, servisse de espelho da nova sociedade de homens capazes. Desde Arnold Melchtal em *Guillaume Tell* até Otelo, o tenor, contrastando com seu inimigo feroz, baixo ou barítono – e no caso de Ernani, os dois – o sobrepujava. Ainda que seu final fosse o cadafalso, o punhal ou a espada, a partitura lhe reservava sempre os momentos mais brilhantes e ele era fundamental como personagem no libreto.

Verdi reservou a Fenton um dos poucos momentos em que *Falstaff* se parece com uma ópera dos tempos em que o tenor apareceu como protagonista. *Dal labbro il canto estasïato vola* é uma *romanza* que a despeito de antecipar os melhores momentos dos tenores de Puccini, remeteria um saudosista na plateia aos tempos áureos da revolução de

---

[70] *I Castrati* surgem no ambiente cultural europeu a partir do papado de Paulo IV (1555-1559) quando se expediu uma bula proibindo as mulheres de cantarem nas igrejas. As partes de soprano e contralto que, até então, podiam também ser executadas por meninos, passaram a ser exclusividade desses. Para conservar-se os melhores cantores, passou-se a castrar os adolescentes. O resultado disso era um homem que mantinha a faringe de uma criança, mas que possuía pulmões de adulto que, com a prática do canto, eram maiores e mais potentes que o normal. A pureza e versatilidade de uma voz única, que de acordo com os estudiosos, era diferente dos timbres femininos, aliadas à técnica e perícia que os *castrati* possuíam mais que todos os outros cantores pelos anos em que passavam nos coros, os tornou ideais para a ópera onde foram empregados desde seus primórdios em 1600. Para além de uma caixa torácica desproporcional, os *castrati* também, na maioria das vezes, eram mais altos e seus braços e dedos eram mais compridos que o normal, o que os tornava figuras quase mitológicas e, até a revolução de 1830, esse cantor de aparência estranha e voz única era ideal para o mundo fantástico da ópera, mas não se enquadrava no ideal romântico de herói burguês, além de que o herói meyerberiano já não carecia de precisão para enquadrar-se na partitura intrincada da música barroca. Ele tinha que possuir uma voz tão potente que pudesse competir com as explosões dos tímpanos e o ressoar de dezenas de trompetes, às vezes se elevando mais que eles. Dá década de 1830 em diante os *castrati* foram cada vez mais perdendo espaço nas novas composições até não haver quem escrevesse para eles. A prática da castração infantil para fins artísticos se tornou hedionda em 1870 quando a o papado perdeu seus poderes temporais na Itália, até que em 1902 o Papa Leão XIII (1810-1903) proibiu definitivamente que fossem utilizados como cantores litúrgicos. Alessandro Moreschi (1858-1922) é considerado o último dos *castrati* (https://www.youtube.com/watch?v=t6U8VZ6riNk, visto em 27/05/2017, 08:01h).

1830. Fenton está só no centro do palco como Nemorino em *l'Elisir d'Amore* (Donizetti, 1832) e sua música não deve nada a *Una furtiva lagrima*[71]. Nenhum tenor verdiano alcançou jamais a leveza e a sensibilidade que Fenton transmite nessa ária e poucos, antes ou depois dele, tiveram essa sorte. A *romanza* de Fenton pode ser um daqueles momentos alienígenas obrigatórios em uma ópera cômica, como o já citado de Donizetti ou como *Vraiment, je n'en sais rien, Madame* em *Les Brigands.* Mas se considerarmos que Fenton é um personagem puramente decorativo, que sua presença é quase irrelevante para a ação totalmente dominada pelas mulheres e pelos dois barítonos, podemos considerar essa pérola do repertório dos tenores como um tripúdio ao super-herói do *show biz* da burguesia. Verdi com genialidade e sutileza dizia que o tenor estava ali e sabia cantar, mas já não era necessário como fora. E quando Nannetta vem juntar-se a ele prenunciando um típico dueto tenor/soprano, a marca pela qual uma ópera é conhecida como tal, são interrompidos abruptamente. A plateia, que já preparava os lenços para enxugar a lágrima da saudade de *Un di felice etérea* (La Traviata) ou de *Vieni a mirar la cerula* (Verdi, *Simon Boccanegra*, 1857), é impedida até mesmo de aplaudir o herói com um *nonssignore* seco que retoma ação. A única alternativa é rir.

Otelo, se encontrasse Ernani no vale dos suicidas[72], lhe passaria um ralho colossal contrapondo o seu drama ao dele. O primeiro tenor da galeria de super-heróis de Verdi precisou de apenas um terceto para enterrar o punhal nas entranhas e ele, o último, fora massacrado por quatro atos inteiros. Ele sim merecia ser comparado a Tristão que escapara do turbilhão do segundo círculo do Inferno e entrara no Vahalla junto com os deuses no final de *Das Rheingold* (Wagner, 1869). Mesmo ali, Otelo não poderia dizer a palavra "adultério" que lhe doía mais que o punhal, mas mostraria o *fazzoletto* de Desdêmona como se dissesse tudo. Esse comovente encontro de semelhantes também é interrompido com um *nossignore*. Falstaff já dissera a Ernani o que pensava de sua honra, agora ele vai dizer a Otelo o que pensa de um marido traído.

---

[71] A *romanza* de Nemorino no último ato de *l'Elisir d'Amore* é das árias para tenor uma das mais cantadas em todo o mundo. Há registros dela desde 1904 com Enrico Caruso e de lá para cá nenhum grande tenor deixou de gravá-la em suas coletâneas.

[72] Na *Divina Comédia*, Dante Alighieri (1265-1321), colocou os suicidas no segundo vale do sétimo círculo do *Inferno.* Os luxuriosos estavam no segundo círculo. Vahalla era o paraíso dos deuses nórdicos.

Ford é alertado pelos lacaios de Falstaff das más intensões de seu senhor: *L'enorme Flastaff vuole/ entrar nel vostro teto,/ beccarvi la consorte,/ sfondar la cassa-forte/ e sconquassarvi il letto.*[73] Tomado de ira, decide encontrar-se com o sedutor e concebe uma estratégia para saber exatamente como o cavaleiro decadente faria para alcançar seus objetivos. O dueto entre Ford e Falstaff na taverna é de uma engenhosidade só comparável ao grande dueto entre Iago e Otelo. Em ambos, tanto Iago quanto Ford vão construindo um ardil que enreda seu interlocutor de tal forma que este fica completamente à sua mercê. Iago chega a ser espancado por conta de seus não-ditos, mas no final termina unido ao enganado Otelo, evocando o *dio vendicator* numa prece ao ódio e à vingança. Ford com uma bolsa de moedas e muita bajulação, além de arrancar de Falstaff todos os seus segredos, ainda destrói um dos arquétipos mais caros do imaginário burguês: o sedutor.

Em 1857, Verdi e o libretista Antonio Somma (1809-1864), transformavam um texto de Eugène Scribe (1791-1861), o mais requisitado libretistas de *Grand Opéra*, numa ópera que a censura de então forçara se deslocar de Estocolmo no século XVIII para Boston no século XVII. A trama contava a história do assassinato do Rei Gustavo III por um de seus mais próximos interlocutores, o capitão Ankarström, que se envolveu na conspiração por que o rei seduzira sua esposa. A realidade dos fatos exclui a suspeita de adultério porque os casos extraconjugais de Gustavo eram notoriamente homossexuais, mas Scribe, o mestre de obras de Meyerbeer e Veron no canteiro da nova sociedade burguesa, jamais colocaria isso num libreto. O caso é que Gustavo III acumulou inimigos porque ofereceu apoio à causa real francesa após a Revolução de 1789. Setenta anos depois, a França estava sob o segundo império, nas mãos de um ditador eleito presidente e que se intitulava Napoleão III. Havia dois inconvenientes na peça de Scribe: o primeiro era tornar herói um antirrevolucionário e o segundo era levar ao palco o assassinato de um soberano por uma conspiração, fosse qual fosse a motivação do assassino. A onda de conservadorismo político se espraiava forte no ambiente cultural na Europa que ainda se recuperava da *Primavera dos Povos*. A ópera era encomenda do *Teatro São Carlos* de

[73] O enorme Falstaff pretende entrar na vossa casa, seduzir vossa esposa, arrombar vosso cofre e macular vosso leito (desarrumar).

Nápoles quase às vésperas da invasão de Garibaldi (1807-1882)[74] em 1860, que pôs fim ao Reino das Duas Sicílias e exilaria a dinastia Bourbon que o governava desde 1816.

Un Ballo in Maschera acabou sendo criado somente em 1859 em Roma e ambientado nos Estados Unidos. Mas a conspiração era apenas o pano de fundo da ópera que girava em torno de um adultério não consumado. No grande dueto em que Amélia acaba cedendo aos apelos de Gustavo, o amor é uma força irresistível, a mulher está arrasada pela culpa e pelo remorso e o sedutor é um rei, além de ser tenor. Desde *Don Giovanni* (Mozart, 1787) o sedutor é galante e viril, um macho pleno em sua forma física e muito bem-sucedido na sociedade. A sedução está envolvida em um manto romântico de paixão arrebatadora e é construída lenta e melodiosamente. Até mesmo em *Rigoletto*, o pessimismo lúgubre que toma conta da ação desde a maldição de Monterrone é interrompido para que o sedutor possa fazer o seu trabalho da forma adequada. Agora Falstaff é gordo, decadente, maltrapilho e suas intenções são as mais vis. Quando seus lacaios se recusam a levar as cartas às duas ladies, comissão que ele impõe uma a cada um com certa cerimônia, Falstaff chama o pajem da taverna e o envia a elas como se mandasse *la lista del bucàto*[75]. Não lhe pede segredo, não manda uma flor, não diz do que se trata, são apenas papéis com palavras, *consegna tosto, corre, via, lesto va'!* A sedução perdeu todo o encanto.

O que acontece em *Falstaff* é o contrário do que normalmente se vê em uma estória de sedução. Mesmo levando-se em consideração que a trama gira em torno dele e dos castigos que lhe são impostos, é interessante anotar que a sedução das *ladies* é dada como certa para ele, já enganá-lo exige imaginação e estratégia. A começar pelas comadres de Windsor que lhe enviam uma mensageira cheia de mesuras, que entra na taverna acompanhada por uma orquestração clássica de cordas, contrastando fortemente com todo o resto do ambiente musical. Em seguida Ford vai visitá-lo se passando por outra pessoa,

---

[74] Giuseppe Garibaldi foi uma das mais destacadas figuras do *Risorgimento*. Atuou como um dos generais da Revolução Farroupilha (1835-1845) no sul do Brasil e como oficial da Matinha uruguaia. Retornou para a Itália em 1848 para lutar na Lombardia contra o exército austríaco e iniciar a luta pela unificação italiana. Apoiou a casa de Saboia na marcha pela unificação da península e, depois de retornar do exílio em 1854, comandou os exércitos que puseram fim ao reino de Nápoles em 1860.

[75] "A lista da lavanderia" é como Rosina em *Il Barbiere di Siviglia* tenta enganar ao doutor Bartolo sobre o bilhete que escrevera a Lindoro.

sprovveduto di più lunghi preamboli como se quisesse fazer a plateia se lembrar de *Pace e gioia sia con voi*, um dueto inteiro construído sobre a saudação do Conde de Almaviva a Don Bartolo quando se apresenta disfarçado de pupilo de Don Basílio (Rossini, *Il Barbieri di Siviglia*, 1816). Num dueto dinâmico e divertidíssimo, Ford se diz um homem rico e oferece a Falstaff um saco de moedas para que ele seduza Alice, a mulher por quem estava apaixonado e que se mostrava insensível às suas investidas. Falstaff, intrigado com a *strana ingiunzion* se sente plenamente satisfeito com a explicação de que, uma vez Alice desonrada por ele, *un gentiluomo prode, arguto, fecondo*, o caminho estaria aberto a qualquer outro, uma vez que *da fallo nasce fallo*. Ele aceita o saco de moedas e dá como certa a sedução de Alice. Nesse ponto, Ford é enredado na trama das comadres de Windsor da forma mais cruel para um marido traído: está diante de um sedutor improvável que, além de querer desonrar sua mulher com o intuito de extorqui-la, aceita dinheiro para repassá-la a outro como se fosse uma mercadoria.

Falstaff revela a Ford que Alice lhe mandara uma confidente para dizer-lhe que *in grande agitazzione d'amore*, o aguardava entre duas e três horas da tarde, enquanto o marido estaria fora. A indicação exata do horário em que Ford costumeiramente se ausentava de casa era prova inequívoca de traição. *Dalle due alle tre* é repetido exatamente da mesma forma que o diz *miss*. Quickly pela primeira vez, tanto por Falsatff quanto por Ford e também pela orquestra. Uma espécie de *leitmotiv*[76] que funciona como o *fazzoletto* de Desdêmona. Ford que fora confirmar a narrativa dos lacaios de Falstaff está diante de uma situação imprevista, sua mulher era uma adúltera. *Stifellio* (Verdi, 1850) é a história de um adultério, *Un Ballo in Maschera* outra, de certa forma *Don Carlos* também o é, mas em todas, a mulher é uma vítima como Desdêmona. Nenhuma delas indica um horário para encontrar-se com o sedutor. Em *Un Ballo in Maschera* Gustavo descobre por acaso na caverna da bruxa, onde e quando Amélia estará só: à meia-noite no ermo próximo a um cadafalso, a procura de ervas para curar-se do sentimento que nutre por ele. Em *Falstaff*, Alice convida o sedutor a entrar em sua casa, à plena luz do dia, enquanto o marido está fora cuidando de negócios. A ênfase dada ao horário no primeiro encontro vai contrastar com a do segundo, este sim, corretamente marcado para

[76] O *leitmotiv* é a repetição de um tema musical da forma original, modificada ou expandida tendo como efeito caracterizar um personagem, um estado de espírito, uma situação etc. É largamente utilizado na ópera. Wagner se arrogou a invenção do *leitmotiv*, mas é possível observar seu uso por Verdi na mesma época e por Meyerbeer antes deles. (ABATTE e PARKER, 2015, 341)

a meia-noite e o *dalle due alle tre* repetido rápido e com escárnio é substituído pelas doze badaladas do relógio e pela contagem solene das horas.

O ardil foi construído por Shakespeare, é verdade, o diálogo entre Falstaff e Ford está inteiro em *As Alegres Comadres de Windsor* (SHAKESPEARE, 2007, 50-56) cabendo a Boito quase que somente traduzi-lo. A crueldade, no entanto, vem de Verdi que convencido pela pregação de seu libretista quando compunham *Otello*, deixou seu herói morrer asfixiado sob o peso enorme do ciúme, negando-lhe aquele instante de ar que faria a ópera até se parecer mais consigo mesmo. A quintessência da tragédia baseada no amor traído, na suspeita do adultério que sequer podia ser nomeado, não leva em consideração a condição de Otelo porque desvia toda a atenção para o assassinato de Desdêmona, a inocente tomada por pecadora que morre após dizer sua prece terminada em uma nota altíssima, como se espera de um bom soprano. Falstaff é quem rompe de forma estarrecedora com o silêncio construído em torno da questão. É claro que Alice não estava traindo Ford, mas isso é indiferente para ação e o que as sensibilidades burguesas calaram cuidadosamente (GAY, 1999, 108-109) desde que se apropriaram da ópera na década de 1830, Falstaff escancara com uma irreverência que soa como a mais blasfema heresia. Se matar Desdêmona solucionou o problema de Otelo com a verdade, Falstaff elimina de uma vez essa possibilidade para Ford.

Quel tanghero! Quel tanghero! Quel messer Ford è un bue, un bue, un bue, un bue! [77] Quando Falstaff vai apresentar o *fazzoletto* de Alice, ele abre a boca e grita aos quatro ventos que *quel tanghero de suo marito è assente dalle due alle tre*[78] e a orquestra se cala inteira surpreendida pela audácia levada ao extremo. Mas como Falstaff foi longe demais, a orquestra o acompanha encabeçada pelas trompas, a ancestral direta e legítima dos chifres. “Chifrudo” ou “corno”, que nos traduz melhor este *bue*, repetido à exaustão explorando o mais sarcástico registro do barítono, ainda vem acompanhado do escárnio das cordas graves que mugem descaradamente tornando a desgraça de Ford ainda mais amarga e risível. Se Iago perdesse a razão e fizesse o mesmo em presença de Otelo, teria sido despedaçado em mil partículas invisíveis junto com todos os contrabaixos da orquestra. Entretanto o que não se podia dizer a um tenor da *Grand Opéra* era a pura

[77] Aquele inocente! Aquele senhor Ford é um corno!

[78] Aquele inocente do seu marido estará ausente das duas às três.

realidade e Falstaff a dizia da forma mais inconveniente possível, *si mi frastorna, gli sparo una girandola di bote sulle corna*[79]. Mais adiante, quando Ford quase o surpreende dentro de sua casa, o covarde cavaleiro se desonra ainda mais, escondendo-se no cesto de roupas sujas que as comadres de Windsor providenciaram para a conclusão de sua burla. Mas ali na taverna, diante de Ford, Verdi expõe os heróis da ópera, cuidadosamente desenvolvidos, ao mais vergonhoso ridículo.

Enquanto o fantasma de Wagner assombrava os teatros através dos arremedos de Tristão, implorando uma vela para o fazer sair do purgatório onde agonizava junto com a cultura burguesa, Verdi mandava para o inferno os escrúpulos. Quando Ford pergunta a Falstaff se conhecia o marido de Alice, os metais criam uma tensão preparando o ambiente para a explosão de escárnio do cavaleiro. É um daqueles momentos em que os duetos verdianos se transformam, como quando da recusa de Felipe a entregar o Marquês de Posa ao Santo Ofício, provocando a fúria do Grande Inquisidor (*Don Carlos*) ou quando Aída se nega a participar dos planos de seu pai para induzir Radamés à traição. Verdi não pensou muito para identificar nesse ponto o momento crucial do dueto. Se a burguesia silenciara o sarcasmo de Shakespeare, amplificando através da *Grand Opéra* as vozes melífluas de Schiller, Walter Scott (1771-1832)[80] e Scribe, Verdi lançava mão dos mecanismos que ele mesmo aperfeiçoara com o mesmo objetivo, para devolver-lhe a palavra. É o fim do mundo que se aproxima "e se os mortos não ressuscitam, comamos e bebamos que amanhã morreremos"[81].

Entre a estreia de *Robert le Diable* em 1831, o primeiro grande sucesso de Meyerbeer e a estreia de *Nabucco* em 1842, o primeiro grande sucesso de Verdi, Rossini, lenta e cuidadosamente reconstruía seu *Stabat Mater*[82]. Depois de abrir as cortinas à

---

[79] Se me aborrecer ainda enfeito seus chifres com um aro de barril.

[80] Sir Walter Scott foi um escritor e poeta escocês, considerado o pai do romance histórico, cujos trabalhos serviram de inspiração para inúmeros libretos de ópera entre os quais, um dos mais famosos é *Lucia de Lammermoor*, de Donizetti (1835).

[81] 1ª carta de Paulo aos Coríntios, capítulo 15, verso 32, conforme a versão de João Ferreira de Almeida.

[82] Em 1831 Dom Manuel Fernandez Varela (1772-1850), conselheiro de Estado Espanhol, encomendou um *Stabat Mater* a Rossini. Uma longa doença acometeu o compositor e para que a peça pudesse estrear na Quinta-Feira Santa de 1833, um aluno seu, Giovanni Tadolini (1789-1872), teve que musicar as partes do texto que faltavam. Rossini nunca permitiu a publicação dessa partitura e depois de retornar a Bolonha, em

Grand Opéra, ele se retirou do teatro definitivamente. Tinha menos de quarenta anos em 1829, riquíssimo, influente, reconhecido e requisitado. Ironicamente, o momento do grande otimismo com relação ao futuro, para o qual compôs um dos primeiros hinos, não o queria mais como interprete. O "pobre melodista" que se impôs por duas décadas, absoluto e inevitável, teve que refugiar-se às margens do caminho para não ser atropelado pela avalanche que ele mesmo provocara. Exilado do mundo da ópera que agora requeria cada vez mais inovações, foi buscar no passado uma forma de manter-se respirando, ele viveria por mais quatro décadas ainda, compondo peças curtas que chamou de pecados da velhice. O *Stabat Mater* é um exercício de drama religioso, cheio de "árias brilhantes de um *bel canto* generoso verdadeiramente exuberante, de cores orquestrais dramáticas ao lado de sequências *a cappella* de um pudor austero e contemplativo" (HINKE, 1999, 6). Para concluir a peça ele lançou mão de uma antiguidade musical que teve seu auge no período Barroco[83], uma rebuscada e exaustiva fuga que por quase seis minutos sacode a audiência de um lado para o outro e reluta desesperadamente para não acabar. Rossini reagia aos novos tempos recorrendo a um estilo fortemente vinculado ao absolutismo como se, por birra, quisesse se fazer ouvir gritando o nome de Carlos X em um dos templos da burguesia que o depusera em 1830.

Verdi, depois de *Aída*, emburrou da mesma forma que Rossini. Como uma criança mimada, em 1871, ele aconselhava aos jovens alunos do Conservatório de Nápoles a assistirem "a bem poucas apresentações de óperas modernas", a estudarem Palestrina (1525-1594) e Marcello (1686-1739), a exercitarem a fuga para aprenderem a "modular sem afetação" e concluía: "Retornemos ao passado; será um progresso" (VERDI *apud* OSBORNE, 1989, 242). Ele via sua nova Itália finalmente unificada render-se à música francesa e se horrorizava com a inclinação de jovens como Arrigo Boito – e talvez Prospero Bertani – ao estilo de Richard Wagner. Era tempo de se afirmar, "seu rabugento conservadorismo nacionalista se tornou ainda mais extremado" (ABATTE e PARKER, 2015, 427). Em 1873 ele compôs uma monumental missa de réquiem em memória de

1838, se dedicou obsessivamente a reescreve-la. A nova versão foi criada em 1842, no *Thèâtre des Italiens* em Paris. (HINKE, 1999, 6)

[83] Estilo artístico que se desenvolveu entre o final do século XVI e meados do século XVIII, é caracterizado pelo esplendor e exuberância na representação das coisas e pela forte tendência ao decorativo pesadamente rebuscado, contrates marcantes, cores vibrantes e uma profusão de detalhes que aspira ao infinito. A música barroca aprimorou o estilo e a técnica do contraponto renascentista e o tornou muito mais palatável com a introdução do baixo contínuo, método pelo qual a harmonia é preenchida por um instrumento que ininterruptamente evolui em acordes com a melodia.

Alessandro Manzoni (1785-1873)[84] – que finalizou com o *Liberame* da fracassada *Messa per Rossini* – e por ela foi acusado de ímpio, sensacionalista e melodramático. Hanz von Bülow (1830-1894), um dos mais importantes maestros alemães da segunda metade do século XIX, considerou o réquiem como "a mais recente ópera de Verdi, em figurinos eclesiásticos" (OSBORNE, 1989, 258). Ainda que caiba uma defesa da religiosidade artística intrínseca ao *Requiem*[85], Verdi reciclou um trecho que retirara de *Don Carlos* e o transformou no *Lacrimosa*[86], talvez o momento de maior contrição desde o réquiem de Mozart (1791). E o final, o *gran finale*, um *tour de force* para sopranos corajosos, é exatamente uma fuga, o mesmo estilo que Rossini escolheu para concluir seu *Stabat Mater*. Verdi, na nova Europa pós-guerra Franco-Prussiana, queria fazer Rossini ressuscitar. "Num resumo pedagógico, aí está o eterno lamento do velho homem. Faça o relógio andar para trás, a vida não é mais o que costumava ser" (ABATTE e PARKER, 2015, 427).

Mas o relógio só avança. No ano seguinte à estreia de *Falstaff* a França daria início ao perturbador processo que sintetizava de forma dramática a história europeia desde 1870. Quando um papel encontrado no lixo se tornou indício de traição à pátria, o Exército e o povo francês apontaram em peso para a única pessoa que poderia ter cometido um ato tão vil: o capitão Alfred Dreyfus (1859-1935), oficial do Estado-Maior e judeu.

> O repentino e maligno florescimento do antissemitismo na França era parte de uma mais vasta erupção. Como força social e política, o antissemitismo surgiu no fim do século XIX, resultando de outras forças que se desenvolviam e que provocavam tensões entre as classes e entre as nações. A industrialização, o imperialismo, o crescimento das cidades,

---

[84] Alessandro Francesco Tommaso Manzoni foi um intelectual e romancista italiano que escreveu o romance histórico nacionalista *I Promesse Sposi*, um dos monumentos culturais do *Risorgimento* por se tratar do documento literário mais importante dos primórdios da língua italiana como a conhecemos hoje.

[85] Eduard Hanslick escreveu em 1875: "Deve-se a Verdi esse testamento de sinceridade: nenhum movimento de seu *Requiem* é trivial, falso ou frívolo. (...) Verdi, seguindo o melhor da música sacra napolitana, não negou nem os ricos meios artísticos de seu tempo, nem o vívido fervor de sua natureza. Ele, como tantos pintores devotos, colocou o próprio retrato em sua pintura sacra. (...) O que pode parecer tão apaixonado, tão sensual no *Requiem* de Verdi origina-se nos hábitos emocionais de seu povo, e o italiano tem todo o direito de perguntar se não pode falar ao bom Deus em sua própria língua" (OSBORNE, 1989, 264).

[86] "Somente em 1970, Andrew Porter exumou da Biblioteca da Ópera de Paris as páginas retiradas da partitura original antes da estreia e doravante reintegradas à Edição Crítica de Ursula Günther e Luciano Petazzoni, a partir da qual as novas produções se tornaram mais coerentes. Nelas estão o inflamado discurso de Rodrigo quando de seu reencontro com Carlos, sua súplica ao rei para que concorde com a libertação de Flandres e o dueto onde Carlos e Felipe lamentam a morte de Rodrigo. Esse dueto foi reutilizado por Verdi no *Lacrymosa* do seu *Requiem.*" (CONDÉ, 1996, 6)

> a decadência do campo, o poder da moeda e a influência das máquinas, os punhos cerrados das classes dos trabalhadores, a bandeira vermelha do socialismo, o declínio da aristocracia, todas essas forças e fatores se agitavam violentamente como cratera de um vulcão que vai entrar em erupção. "O que havia de verdadeiramente grande, antigo, cosmopolita, feudal, da Europa agrária" como dizia um contemporâneo, estava morrendo e enquanto isso se verificava, ia criando conflitos, receios e novas forças que procuravam válvulas de escape. (TUCHMAN, 1990, 244)

Antissemitismo, nacionalismo exaltado, espionagem, traição, recalque, humilhação, o Caso Dreyfus[87] dividiu a França e a envolveu num turbilhão de sentimentos cuja interação concebeu um drama tão formidável que nenhum libretista seria capaz de pôr em versos e nenhuma música seria suficiente para expressar. Um admirável mundo novo estava às portas e não adiantava mais olhar para o passado. A Europa que fazia da música uma importante variável política, deixava de existir.

"Escólio"

Seguindo o roteiro de *As Alegres Comadres de Windsor*, Verdi infringiu a Falstaff mais uma humilhação e nela participaram todos os personagens da trama. A meia-noite no parque é invenção de Shakespeare, mas ela recupera de qualquer forma um importante momento dramático da ópera e do romantismo como um todo. Goethe levou Fausto (*Faust*, 1833) ao ermo para vivenciar uma experiência fantástica assim como Shakespeare fez com Macbeth. Verdi trouxe Macbeth aos palcos em 1847 e Gounod trouxe Fausto em 1859. Ambos se tornaram um grande sucesso, mas Gounod ultrapassou esse limite:

---

[87] Em 15 de outubro de 1894 o capitão Dreyfus foi preso, acusado de alta traição. Um julgamento que durou quatro dias o condenou à prisão perpétua e ele foi humilhado em uma cerimônia pública na qual foi despido de suas insígnias de oficial e deve sua espada quebrada, depois da qual foi enviado à Ilha do Diabo onde deveria morrer. O envolvimento de Dreyfus com os documentos encontrados na embaixada alemã não se sustentava e em 1897, seu irmão conseguiu provas de que um oficial francês cuja família estava vinculada ao Exército desde o século XVII, havia produzido as provas para incriminá-lo. A imprensa passou a se ocupar cada vez mais do assunto e o caso ganhou repercussão intenacional (lê-se sobre ele até mesmo no *Jornal do Commercio* na edição de seis de novembro de 1897). Em 1898, Émile Zola (1840-1902) escreveu um artigo, *J'accuse*, publicado no jornal *L'Aurore*, através do qual denunciava a farsa inteira e acusava os oficiais do Exército de antissemitismo. Daí em diante a opinião pública francesa se dividiu contra e a favor de Dreyfus e consequentemente contra e a favor das instituições que o condenaram. A revisão da decisão judicial, defendida por intelectuais, era considerada uma conspiração da esquerda internacional aliada ao judaísmo com o intuito de enfraquecer o Exército em benefício da Alemanha. A extrema direita fomentou a exaltação na sociedade e judeus passaram a ser execrados. Zola e o L'Aurore foram condenados a pagar multa, mas em 1899 o julgamento de 1894 foi anulado e o caso reaberto. Dreyfus foi novamente condenado pelo Conselho de Guerra para em seguida ser anistiado e finalmente em 1906 foi reabilitado. Zola, provavelmente assassinado em 1902, teve seus restos mortais transferidos para o Panthéon em 1908, mesmo ano em que Dreyfus e ferido numa tentativa de homicídio. (TUCHMAN, 1990, 231-331)

quando Dreyfus foi condenado, *Faust* atingia a milésima representação somente em Paris (COELHO, 1999, 174). A meia-noite no parque em *Falstaff*, além de prestar uma homenagem ao super-herói da *Grand Opéra*, traz de volta o soprano em todo o seu esplendor. Era um delírio sem dúvida, mas ainda era possível.

Verdi enviou o manuscrito do terceiro ato de *Falstaff* a Giulio Ricordi, parafraseando o libreto de Boito em um de seus momentos mais líricos. Quando *miss*. Quickly sai da taverna depois de trazer o primeiro recado de Alice, Falstaff exulta em uma curta ária em que abençoa sua *vecchia carne* porque ela ainda lhe trazia algum prazer. Quando Bryn Terfel se olha em uma bandeja de metal cantando *Va', vecchio John* é possível enxergar o velho Verdi contemplando-se na partitura de *Falstaff*, toda a ciência desenvolvida por mais de meio século que agora se tornara parte definitiva do passado ainda podia se transformar para engendrar o futuro. A ária é retomada e concluída de forma ainda mais lírica num momento diametralmente oposto ao do primeiro ato, quando Falstaff retorna da casa dos Ford depois de ter sido jogado nas águas geladas do Tâmisa. Profundamente deprimido ele repete o tema, mas dessa vez ao invés de bendizer-se com a possibilidade de um futuro auspicioso, o que resta é aguentar firme até a morte. E então, como se quisesse fazer a plateia chorar pelos velhos tempos, Falstaff lamenta o desaparecimento da *vera virilità dal mondo*, da maneira como os barítonos verdianos costumavam se expressar até *Aída*, com notas longas e langorosas sobrepondo-se à orquestra que concorda, nesses curtos compassos, em acompanhar o cantor, como costumava fazer. Às margens da partitura ele rabiscou "Tudo acabou, vá velho John. Perfaz o teu caminho enquanto ainda podes caminhar. Divertido patife, eternamente sincero sob diversas máscaras, em todos os tempos, em todo os lugares. Vá, caminha, caminha. Adeus"[88] (VERDI *apud* OSBORNE, 1989, 330).

Depois dos melancólicos delírios à meia-noite no parque, a ópera tinha que terminar e todas as óperas cômicas terminam em alegria. O monólogo de Falstaff após quase se afogar no Tâmisa trouxe acentos tristes demais para dentro do *Alla Scala* em Milão, naquela noite de nove de fevereiro de 1893. Quando a farsa termina e tudo se resolve, Falstaff convoca a todos, "*un coro e terminiam la scena"*. É um momento gêmeo

---

[88] *Tutto è finito/ Va, vecchio John./ Cammina per la tua via/Fin che tu puoi./ Divertente tipo di briccone/Eternamente vero sotto/ Maschera diversa in ogni/ Tempo, in ogni luogo./ Va, va,/ Cammina, cammina,/ Addio.*

do final de *Il Barbier di Siviglia*: os amantes acabam juntos, os inimigos se perdoam e todas as artimanhas de todos os personagens se revestem de boas intenções, transformando suas mentiras em virtudes. Rossini terminou com um hino ao amor e à fidelidade eterna, um refrão simples entremeado de estrofes em que os cantores podiam improvisar floreando os compassos. Em *Falstaff,* Boito não pôs versos tão simplórios. "Tudo no mundo é uma farsa, o homem já nasce um farsante. Sua mente nunca está quieta. No fim, todos se enganam e cada um zomba do seu próximo. Mas ri melhor aquele que dá a última risada! "[89]. E Verdi, por sua vez, não deixou espaço para improvisações.

A última piada da ópera traz um motivo para rir tão sutil que percebê-lo exige, além de um pouco de imaginação, deixar-se induzir pela proposta deste estudo. Verdi fracassou em sua primeira ópera cômica porque emulou um Rossini ultrapassado em 1840. *Un Giorno di Regno* estava ligado aos tempos da restauração da monarquia francesa depois de Napoleão e não ao novo mundo burguês de Louis-Philippe. Desde que a *Grand Opéra* surgiu, o compositor deixou de ser aquele que compunha música para um libreto para se tornar aquele que compunha música para a história. O afã que desesperava os músicos após 1830 era o de corresponder exatamente ao espirito de seus contemporâneos, tarefa cada vez mais difícil numa Europa cujo contexto social e político mudava radicalmente de uma década para a outra. O desespero de Rossini o levou a um passado muito anterior a si mesmo e quando o mesmo desespero bateu às portas de Verdi na década de 1870, ele o seguiu.

Verdi agora, no final de *Falstaff*, vinha rir do próprio desespero. O estilo escolhido por ele para o conjunto final foi uma fuga. Uma severa, complicada e pesada fuga na qual "cada nota, cada sílaba tem que ter seu próprio valor" (VERDI *apud* OSBORNE, 1989, 332). Com a fuga no *Stabat Mater,* Rossini expiava a culpa por haver aberto a Caixa de Pandora da *Grand Opéra,* da qual só não escapou esperança para sua arte[90]. Com a fuga do *Requiem,* Verdi expiava a culpa por haver produzido uma *Grand Opéra* quando esperavam dele muito mais – pelo menos Prospero Bertani esperava. A fuga no *Falstaff*

---

[89] *Tutto nel mondo è burla./ L'uom è nato burlone/ nel suo cervello/ ciurla sempre la sua ragione./ Tutti gabbati!/Irride l'um l'altro mortal./ Ma ride ben chi ride/ La risata final.*

[90] Em uma das versões do mito de Pandora, ela, a primeira mulher, é enviada ao homem como presente por Júpiter, junto com uma caixa na qual cada um dos deuses colocou um bem. Pandora abriu a caixa por descuido e todos os bens escaparam menos a esperança. (BULFINCH, 2006, 24)

não tem nada a ver com culpa, ou remorso, ela é uma gargalhada provocada pela perspectiva do futuro. Não há dúvidas de que Verdi estava emulando Rossini. Antes de terminar a fuga ele a interrompe da mesma forma que Rossini no *Stabat Mater*. Este retorna reverente ao tema com que abre sua partitura e Verdi, descaradamente, usa o mesmo tema pelo qual Falstaff e o coro repetem *tutti gabbati*. Agora, no convulsivo final do século XIX, em que o futuro não trazia nenhuma esperança para ninguém, as convicções expressas por meio da ópera faziam todos os compositores parecerem equivocados, enganados, *gabbatti*. E não poderia dizer isso de forma mais espirituosa que colocando uma fuga no final de uma comédia. Um paradoxo só comparável a uma guerra de proporções mundiais no final da era burguesa. Fomos todos enganados, ele dizia, e a história que nos fez zombar uns dos outros guardou para si mesma *la risata final.*

CONCLUSÃO

Verdi não tinha completado dois anos de idade quando em 18 de junho de 1815, Napoleão Bonaparte era derrotado em Waterloo. Mesmo vivendo em uma região da Itália fortemente impactada, tanto pela ascensão, quanto pela derrocada do império napoleônico[91], ele só veio a se dar conta do que Waterloo significava para a história quando um novo imperador era coroado em lugar de Napoleão. Rossini entronizado por Stendhal em 1824, conquistara a Europa não pela força das armas ou pela estratégia militar, mas pelo engenho com o qual subjugava os corações europeus no campo de batalha da ópera, no qual se impôs irresistível, colonizando toda a Europa a ponto de seus oponentes precisarem imitá-lo para sobreviverem (ABATTE e PARKER, 2015, 226). A ascensão de Rossini como o principal compositor europeu coincide exatamente com a derrocada de Napoleão e as medidas contrarrevolucionárias do Congresso de Viena podem justificar sua fama.

A música de Rossini era concebida exclusivamente para entreter a plateia. "Formulaica, feita às pressas, baseando-se imensamente em recursos como a cabaleta e a cavatina" (SCHONBERG, 2010, 258), não possuía personalidade alguma. A sinfonia de abertura hoje tão vinculada ao riso quanto fora quando usada em *Il Barbieri di Siviglia*, também serviu como introdução para *Elisabetha, Regina d'Inghilterra*, um drama que estreou dois anos depois. A audiência não precisava criticar as intenções da música de Rossini porque ela não tinha intenção alguma. Esse estilo impessoal, caracterizado por uma colagem exaustiva e reciclagem indiscriminada de partituras empilhadas nos arquivos, caracterizou a música da Restauração e apesar de ser reconhecida muito mais como rossiniana do que por restauracionista, a principal diferença que possuía em relação ao passado não está no que se ouve, mas no que se lê. Rossini foi o primeiro compositor de óperas a cercear a liberdade de improvisação dos interpretes escrevendo ele mesmo cada nota dos exaustivos floreios com o qual encharcava a partitura. Essa prática aliada

[91] Verdi nasceu em Le Roncole, a aproximadamente cinco quilômetros de Busseto na província de Parma. Em 1815, o congresso de Viena deu a região a Maria Luísa, a duquesa austríaca de quem Napoleão vivia separado. Parma fora anexada ao império francês e desde de 1813 era, juntamente com todo o norte da Itália, campo de guerra no qual disputavam austríacos e russos contra os franceses. Le Roncole foi saqueada pelos cossacos em 1814 enquanto perseguiam o exército francês em fuga. (OSBORNE, 1989, 11-13)

ao status de divindade que atingiu muito antes de completar quarenta anos, transformou os compositores de óperas, se não em semideuses, em oráculos da verdade transcendente que se manifestava em forma de melodias. Quando o período da Restauração chegou ao fim, uma nova casta se interpunha no espectro social europeu, os compositores faziam da ópera a continuação da política por outros meios.

O próprio Rossini deu o tom para essa nova realidade quando compôs *Guillaume Tell* para *l'Opéra* em 1829. Um dos primeiros exemplos do que ficou conhecido como G*rand Opéra* essa grande ópera, tanto na extensão de sua partitura quanto na magnitude de seu alcance estético, já não era tão impessoal e desprovida de personalidade quanto o fora seus dramas anteriores. *Tell* é uma ópera comprometida com o povo comum que luta para resistir através da manutenção de seus costumes e de seu modo de vida contra a opressão dos mais fortes. Ela convida o homem a tomar as rédeas de seu destino, a lutar por um mundo melhor. Guillaume é o homem que não abaixa a cabeça e aceita o desafio de acertar uma flecha sobrea cabeça de seu filho para não ser humilhado. As muitas horas em que se revezam o estilo antigo e um novo modo de fazer música são concluídas com um hino à liberdade que deve ter transformado os ideais de muitos dos que o ouviram pela primeira vez. Menos de um ano depois de sua estreia, o neoabsolutista Carlos X era expulso da França e seu trono era ocupado por um rei que se despia do manto de inacessibilidade aristocrática para vestir a sobrecasaca burguesa. Louis-Philippe fazia da *Salle Le Peletier* o verdadeiro centro nervoso de seu reino. Agora o camarote real funcionava como a sala do trono em *Versailles* e o sustentáculo de seu governo já não eram os duques envoltos na luz do privilégio divino que irradiava do soberano. Quem comandava era a rica classe burguesa, os banqueiros, comerciantes e industriais abençoados pelo dinheiro que acumulavam por mérito de seu trabalho.

Rossini sucumbiu ao grande esforço de dar personalidade à sua música. *Guillaume Tell* foi sua última ópera. O general da música da Restauração passou o posto a um de seus capitães. Giacomo Meyerbeer assumiu o comando do mundo da ópera no momento exato em que a burguesia ascendia ao poder na França. Filho de um rico banqueiro judeu de Berlin, estudou com os maiores mestres da música em Viena, aperfeiçoou-se em Veneza de onde partiu rumo a Paris para conquistar o mundo. Meyerbeer era, ele mesmo, um representante da burguesia cosmopolita europeia e em nome dela fez da ópera sua maior expressão. Aliado aos empresários que dirigiam *l'Opéra*, transformou o

antiquíssimo teatro cantado em um instrumento de propagação da nova cultura europeia. Adaptou o sinfonismo alemão para dar mais expressão à orquestra que passou a ser um verdadeiro exército em campanha, bombardeando a audiência com novos e explosivos acordes e a transformando em refém de um espetáculo grandioso. A batalha vitimou os *castrati* na vanguarda e seu lugar foi ocupado por um outro tipo de soldado mais adaptado aos novos desafios. O tenor se consolidava como símbolo maior da ópera, o super-herói das fantasias burguesas.

Foi no auge da transformação meyerberiana, enquanto Rossini se recolhia no intrincado contraponto das fugas barrocas, que Giuseppe Verdi apareceu no mundo da ópera. Seu primeiro trabalho, sucesso incomum para um iniciante, disputou espaço com obras de Bellini e Donizetti, os dois reformadores da ópera italiana que já ganhavam o mundo. Verdi, mais que qualquer outro, levou a política para os palcos e engajou-se tanto na propaganda da cultura burguesa quanto na causa do *Risorgimento*, em uma década compôs dezesseis de suas vinte e oito óperas e, perfeitamente alinhado ao ethos social vigente, foi recepcionado de braços abertos pela Europa da Revolução de 1830. Levou aos palcos adaptações da doutrinária literatura romântica bem como fez de sua música um importante veículo de ideais libertários para a sua Itália natal. E quando a *Primavera dos Povos* de 1848 fracassou e esse novo impulso revolucionário, perdendo força, diminuiu o otimismo europeu com relação ao futuro, Verdi adaptou sua arte aos novos tempos, cantando o pessimismo com um conjunto de óperas que marcam não só uma guinada em sua carreira como também uma guinada na história europeia. Enquanto a *Trilogia Popolare* tornava Verdi um dos mais aclamados compositores de Londres a Moscou, os estados europeus se recolhiam sob uma nova onda de conservadorismo que se não foi tão radical quanto a reação aristocrática da Restauração, representou assim mesmo uma ruptura com os ideais cosmopolitas burgueses.

A ópera ainda era o espelho da burguesia que depois de 1848, no entanto, se tornava embaçado com o vapor das novas tendências teatrais e musicais. Ao lado de Verdi, Richard Wagner levantou sua voz. Se em termos teatrais ele estava alinhado com a G*rand Opéra* meyerberiana, sua música antecipou a reviravolta que a Guerra Franco-Prussiana traria à Europa. Wagner se transformou rapidamente num modelo a ser seguido e seu estilo representou a verdadeira ruptura com o passado musical europeu. Enquanto ele se afirmava, Verdi se retraia. Depois que Wagner criou *Tristan und Isolde*, em 1859,

a proporção áurea da nova música europeia, Verdi só comporia mais cinco óperas em três décadas. Uma delas, *Don Carlos*, considerada a última *Grand Opéra stricto sensu*. Os novos tempos faziam surgir novas coisas e a música da revolução de 1830 agora era ridicularizada por Offenbach, o gênio da ópera bufa que, parodiando os mestres do passado, criticava os costumes burgueses que já iam se tornando anacrônicos. Ignorando a mensagem que Offenbach mandou através de *Les Brigands* em 1869, pela qual aconselhava a se abandonar de vez a *Grand Opéra* por ter se tornado obsoleta e por isso mesmo risível, Verdi, no mesmo ano, aceitou a encomenda de *Aída*, pela qual emulou Meyerbeer, amplificando seu estilo ultrapassado. No ambiente esquizofrênico do pós-guerra Franco-Prussiana, no qual estreou *Aída,* paradoxalmente ela se tornou o seu maior sucesso.

Verdi, agora com Rossini morto, passou a ser o grande monumento cultural italiano. A guerra acirrou o sentimento nacionalista dos estados europeus e a ópera passou a ser a extensão do campo de batalha. Se no plano político a Alemanha como nova potência continental se ocupava da França, no plano musical ela se ocupava da Itália. Dois grandes partidos se levantaram então, de um lado aqueles que se sentiam mais seguros com a música de Verdi, vinculada fortemente à *Grand Opéra* e por isso mesmo à cultura da Revolução de 1830 e do outro os que viam na Alemanha o novo Leviatã, representada por Wagner e sua música do futuro. Não obstante o sucesso internacional de todo o repertorio verdiano, Wagner se impunha como o verdadeiro ícone da nova cultura europeia, conquanto ainda burguesa na forma, ia se impregnando de outros elementos em sua essência. Observando que a influência de Wagner não sofria resistência nem mesmo na Itália cuja unificação devia muito ao seu combate, sobretudo através da música, Verdi passou duas décadas sem compor, assumindo o papel de principal porta-voz do retorno às raízes musicais, querendo fazer do passado no qual a Itália fora o berço da ópera, uma trincheira em que pudesse se defender dos novos tempos.

No final da década de 1880 a Europa já não estava tão segura quanto ao progresso e o otimismo da década de 1830 empalidecia de forma dramática. A ciência avançando a passos largos concebia tecnologias novas todos os dias e concomitante a isso os conflitos sociais alcançavam proporções inimagináveis meio século antes. O repertório wagneriano e suas emulações representava então a decadente cultura burguesa da mesma forma que o repertório meyerberiano e suas emulações a representaram no seu auge. Nesse contexto

Verdi produziu sua penúltima ópera. *Otello*, seu segundo trabalho baseado em Shakespeare, é introspectivo, visceralmente apaixonado e muito diferente da *Aída* que o precedeu. Verdi em sua parceria com Arrigo Boito, compôs a maior tragédia do repertório operístico e um de seus maiores sucessos. O esforço colossal empreendido pelo ancião de setenta e cinco anos para conceber um trabalho que respondesse ao espírito contemporâneo sem renegar sua trajetória, fez de *Otello* uma *Grand Opéra* evoluída e de Verdi um Wagner sensato. Quando todos imaginavam ter sido seu último trabalho, Verdi estreou em 1893 uma ópera revolucionária.

Falstaff é a segunda ópera cômica de Giuseppe Verdi e a única a que ele deu valor. Antes mesmo de começar a compor, ele assumira que seria sua última ópera. Talvez tenha sido por isso que escolheu uma comédia, era preciso um tema em que fosse possível resumir meio século de trabalho, ao longo do qual ele produziu muito mais que música. Por trás da grandiosidade visual e das pirotecnias musicais, a *Grand Opéra* se propunha a servir de veículo de propaganda de um novo mundo. A burguesia francesa se apropriou da *Académie Royale de Music* para fazer dela o centro de irradiação de sua cultura e de seus costumes. O *l'Opèra* estava para a ópera no século XIX como Hollywood está para o cinema em nossos dias. O financiamento pródigo fazia com que todos os compositores, maestros, cantores, cenógrafos, coreógrafos e libretistas em atividade no mundo ansiassem por uma chance de mostrarem seus trabalhos lá. Com o passar do tempo a ópera foi se transformando, mas nunca mais perdeu o caráter político e didático que adquiriu depois de ser filtrada pelo *l'Opèra*. Por esse motivo a crítica direcionada a ela extrapolou o campo da arte transbordando para a esfera social, o estilo de um compositor era muito mais que estética, era política. Da mesma forma, as crises pelas quais passava estavam muito mais relacionadas à conjuntura sócio-política que cultural. A obra de Verdi é prova disso. Suas primeiras óperas embalaram o *Risorgimento*, sua fase intermediária refletiu a desilusão com o fracasso da *Primavera dos Povos*, seus últimos trabalhos estão fortemente correlacionados ao nacionalismo extremado que culminou na Guerra Franco-Prussiana. Resumir isso exigia uma linguagem que permitisse expressar todo esse paradoxo e só uma comédia era capaz de comportar essa linguagem.

Ouvir todas as óperas de Verdi em ordem cronológica é uma empreitada onde a surpresa é constante. *Nabucco* é uma obra completamente diferente de *Un Giorno di Regno* e *Ernani* é uma evolução inesperada se comparado a *I Lombardi*. É espantoso

como o mesmo compositor foi capaz de produzir *Macbeth* menos de dois anos depois de uma ópera como *Alzira*. *Stiffelio* e *Rigoletto* são uma sequência improvável. Mas quando Falstaff aparece no fim do programa é como se de *Oberto* a *Otello* viéssemos subindo uma escada correndo, saltando um degrau aqui outro acolá e de repente, exaustos, fossemos obrigados a escalar um muro alto que apareceu inesperado na curva de um dos lances. As palavras na voz humana e os acordes na orquestra nunca se comunicaram de forma tão perfeita antes, a gramática foi transportada para a pauta musical sem prejuízo algum. Música e ação, outrora em constante conflito, surgem tão pacificados que se os compararmos a dois amantes, serão surpreendidos em *Falstaff* num abraço que de tão promíscuo, beira da obscenidade. O ideal wagneriano pelo qual a música e a poesia estariam indistintas no drama foi alcançado pelo compositor que se reagia ferozmente contra a metafísica musical alemã. *Falstaff* não é um exercício de wagnerianismo, ele é o teste eficaz de uma teoria. Mas só foi possível porque o elemento principal da experiência é o riso.

Esse rir escancarado na partitura permitiu muito mais que o aprimoramento da técnica musico-teatral, ele ofereceu o ambiente ideal para que Verdi pudesse analisar sua trajetória sem pudor nenhum. Ele fez de Falstaff seu *alter ego* e de *Falstaff* a sua história, contada de maneira satírica e caricatural é verdade, mas igualmente sincera e tão apaixonadamente que é improvável que uma autobiografia chegasse a tanto. Sendo ele um representante legítimo da sociedade do século XIX e mais ainda da burguesia que o dominou quase que por inteiro, seu *Falstaff* aparece como um documento autêntico, uma fonte preservada muito eficaz como instrumento de acesso desse passado do qual estamos separados pela muralha intangível da Primeira Guerra Mundial.

FONTES

Falstaff, Verdi (1893) – Partitura, disponível em https://musopen.org/pt/sheetmusic/6003/giuseppe-verdi/falstaff/, visto em 14/06/2017, 18:57h.

Para a pesquisa, foram utilizados os seguintes registros fonográficos:

BIZET, Georges – *CARMEN* (1875) – L'Opéra National de Lyon, Orchestre de l'Opéra National de Lyon, Stefano Montanari, Lyon, França, 2012.

DONIZETTI, Gaetano – *L'ELISIR D'AMORE* (1832) – L'Opéra National de Lyon, Orchestre de l'Opéra National de Lyon, Evelino Pido, Lyon, França, 1996.

_____ – *LUCIA DI LAMERMOOR* (1835) - The Metropolitan Opera House, The Orchestre of the Metropolitan Opera House, Marco Armiliato, Nova York, EUA, 2009.

GOUNOD, Charles – *FUST* (1859) – The Royal Opera House Convent Garden, The Ochestra of the Royal Opera House, Antonio Pappano, Londres, Inglaterra, 2004.

HALÉVY, Jacques Fromental – *LA JUIVE* (1835) – Wiener Staatsoper, Orchester der Wiener Staatsoper, Vjekoslav Sutej, Viena, Áustria, 2003.

MEYERBEER, Giacomo – *L'AFRICAINE* (1865) – São Francisco Opera House, São Francisco Opera Ochestra, Maurizio Arena, 1988.

_____ – *ROBERT LE DIABLE* (1831) – L'Opéra de Paris, Orchestre de l'Opéra de Paris, Thomas Fulton, Paris, França, 1985.

MOZART, Wolfgang Amadeus – DON GIOVANNI (1787) – Grosen Festspielhaus, Wiener Philharmoniker, Daniel Harding, Salzburgo, Áustria, 2006.

OFFENBACH, Jacques – *LES BRIGANDS* (1859) – Salle Favart par L'Opéra Comique, Orchestre Les Siècles, François-Xavier Roth, Paris, França, 2011.

ROSSINI, Gioachino – *GUILLAUME TELL* (1829) – The Royal Opera House Convent Garden, The Ochestra of the Royal Opera House, Antonio Pappano, Londres, Inglaterra, 2015

_____ – *IL BARBIERI DI SIVIGLIA* (1816) – Ochestra del Teatro Comunale di Bologna, Giuseppe Patanè, Decca Record Company, Londres, Inglaterra, 1989.

_____ – *IL VIAGGIO A REIMS* (1825) – Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, Sony Classics, Berlin, Alemanha, 1993.

PETITE MESSE SOLENNELLE (1863) – RIAS-Kammerchor, Marcus Creed, Harmonia Mundi, Berlin, Alemanha, 2001.

_____ – Chorale Paul Kuentz, Paul Kuentz, Arion, Paris, França, 1999.

_____ – *STABAT MATER* (1833) – Marcus Creed, Akademie für Alte Musik Berlin, Harmonia Mundi, Berlin, Alemanha, 1999.

VERDI, Giuseppe – *AÍDA* (1871) – New Philharmonia Orchestra, Riccardo Muti, 1974, EMI Records, EUA, 1997

_____ – Teatro Alla Scala de Milão, Orchestra del Tetaro Alla Scala, Riccardo Chailly, Milão, Itália, 2006.

_____ – *ALZIRA* (1845) – Grand Hotel Centro Culturale, Orchestra Haydn di Bolzano e Trento, Gustav Kuhn, Dobbiaco, Italia, 2012.

DON CARLOS (1867) – Orchestre de Paris, Antono Pappano, EMI Music, Paris, França, 1996.

_____ – *DON CARLO* (1867) – Teatro Alla Scala de Milão, Orchestra del Tetaro Alla Scala, Riccardo Muti, Milão, 1992, EMI Records, 2004.

_____ – *FALSTAFF* (1893) – Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, Deutsche Grammophon, Hamburgo, Alemanha, 2001.

_____ – The Royal Opera House Convent Garden, The Ochestra of the Royal Opera House, Carlo Maria Giulini, Londres, Inglaterra, 1982.

_____ – The Royal Opera House Convent Garden, The Ochestra of the Royal Opera House, Bernard Haintik, Londres, Inglaterra, 2000.

_____ – Salzburg Landestheater, Wiener Philarmoniker, Hebert von Karajan, Slazburgo, Áustria, 1980.

_____ – *IL TROVATORE* (1853) – Grosen Festspielhaus, Wiener Philharmoniker, Daniele Gatti, Salzburgo, Áustria, 2014.

_____ – *LA BATAGLIA DI LEGNANO* (1849) – Teatro Massimo Bellini di Catania, Orchestra del Tetaro Massimo Bellini, Nello Santi, Catania, 2002.

_____ – *LA TRAVIATA* (1853) – Opera Bastille, Ochestre de l'Opéra National de Paris, Francesco Ivan Ciampa, Paris, França, 2014.

_____ – *LUISA MILLER* (1849) – National Philharmonic Orchestra, Peter Maag, 1976, The Decca Records Company, Londres, Inglaterra, 1988.

_____ – *MACBETH* (1847) – Orchestra del Teatro Alla Scalla, Claudio Abbado, Deutsche Grammophon, Hamburgo, Alemanha, 1976.

_____ – *MESSA DA REQUIEM* (1874) – Philarmonie Berlin, Berliner Philharmoniker, Claudio Abbado, Berlin, Alemanha, 2001.

_____ – *NABUCCO* (1842) – Opéra Royal de Wallonie, Orchestre de l'Opéra Royal de Wallonie, Paolo Arrivabeni, Liège, Bélgica, 2016.

_____ – *OBERTO, CONTE DI SAN BONIFACIO* (1839) – Ópera de Bilbao, Orquestra Sinfónica del Principado de Asturias, Yves Abel, Bilbao, Espanha, 2007.

OTELLO (1887) – National Philarmonic Orchestra, James Levine, BMG Entertainment, Nova York, EUA, 1978.

_____ – The Metropolitan Opera House, The Orchestre of the Metropolitan Opera House, James Levine, Nova York, EUA, 1996.

_____ – *RIGOLETTO* (1851) – Semperoper Dresden, Staatskapelle Drenden, Fabio Luisi, Dresden, Alemanha, 2008.

_____ – *STIFFELIO* (1850) – Teatro La Fenice di Venezia, Orchestra del Teatro La Fenice di Venezia, Daniele Rustione, Veneza, Italia, 2016.

_____ – *UN BALLO IN MASCHERA* (1859) – The Metropolitan Opera House, Ochestra of the Metropolitan Opera House, James Levine, 1992, Destsche Grammophon, Hamburgo, Alemanha, 2002.

_____ – The Royal Opera House Convent Garden, The Ochestra of the Royal Opera House, Claudio Abbado, Londres, Inglaterra, 1975.

_____ – *UN GIORNO DI REGNO (1840)* – Teatro Reggio di Parma, Ochestra del Teatro Reggio di Parma, Donato Renzetti, Parma, Itália, 2010.

WAGNER, Richard – *DAS RHEINGOLD* (1869) – Bayreuth Festspielhaus, Bayreuth Festival Ochestra, PierreBoulez, Bayreuth, Alemanha, 1980.

_____ – *TRISTAN UND ISOLDE* (1859) – Bayreuth Festspielhaus, Ochester der Bayreuth Festspielhaus, Christian Thielemann, Bayreuth, Alemanha, 2015.

BIBLIOGRAFIA

ABBADO, Claudio – *"VOICE MON ROYUAUME. JE L'AGRANDIRAIS." "TOUS DUPÉS"*. – Falstaff, Deutsche Grammophon, GmbH, Hamburgo, Alemanha, 2001.

ABBATE, Carolyn e PARKER, Roger – *UMA HISTÓRIA DA ÓPERA* – Companhia das Letras, São Paulo, SP, 2015.

ARDAGH, John e JONES Colin – *FRANÇA: UMA CIVILIZAÇÃO ESSENCIAL Vol. I* – Grandes Impérios e Civilizações, Edições Del Prado, Madri, 1997.

BULFINK, Thomas – *MITOLOGIA: HISTÓRIA DE DEUSES E HERÓIS* – Ediouro, Rio de Janeiro, RJ, 2006.

CARTER, Miranda – *OS TRÊS IMPERADORES: TRES PRIMOS, TRES IMPERIOS E O CAMINHO PARA A PRIEMIRA GUERRA MUNDIAL* – Objetiva, Rio de Janeiro, RJ, 2013.

CLARK, Christopher – *OS SONÂMBULOS: COMO ECLODIU A PRIMEIRA GUERRA MUNDILA* – Companhia das Letras, São Paulo, SP, 2014.

COELHO, Lauro Machado – *HISTÓRIA DA ÓPERA: A ÓPERA NA FRANÇA* – Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 1999.

_____ *HISTÓRIA DA ÓPERA: A ÓPERA ROMANTICA ITALIANA* – Editora Perspectiva, São Paulo, SP, 2002.

CONDÉ, Gérard – *VERDI: DON CARLOS* – Don Carlos, EMI Music France, Paris, França, 1996.

DELAMARCHE, Claire – *RIRE ET GRICEMENTS DE DENTS: VERDI TIRE AS RÉVÉRENCE* – Falstaff, Deutsche Grammophon, GmbH, Hamburgo, Alemanha, 2001.

GOMES, Ana Carolina, PICCOLO, Priscilla e REY Ricardo – *EXPOSIÇÕES UNIVERSAIS: SOCIEDADE NO SÉCULO XIX*.

(http://www.historia.uff.br/nec/sites/default/files/Exposicoes_Universais__Sociedade_no_seculo_XIX_0.pdf, 17/03/2017, 05:35h)

GAY, Peter – *O CORAÇÃO DESVELADO: A EXPERIÊNCIA BURGUESA DA RAINHA VITÓRIA A FREUD* – Companhia das Letras, São Paulo, SP, 1999.

HINKE, Roman – *ROSSINI: STABAT MATER* – Harmonia Mundi, Arles, França, 1999.

HOBSBAWM, Eric – *A ERA DO CAPITAL: 1848-1875* – Editora Paz e Terra, São Paulo, SP, 2016.

KEEGAN, John – *UMA HISTÓRIA DA GUERRA* – Companhia das Letras, São Paulo, SP, 1995.

MOURTHÉ, Arnaldo – *HISTÓRIA E COLAPSO DA CIVILIZAÇÃO* – Editora Mourthé, Rio de Janeiro, RJ, 2014

OSBORNE, Charles – *VERDI: VIDA E ÓPERA* – Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, RJ, 1989.

PLACE, Adélaïde de – *ROSSINI: MESSE SOLENNELLE. SONATES Nº 1 ET Nº 3* – Petite Messe Solennelle, Deux Sonates Pour cordes, Orion S.A. Paris, França, 1999.

SCHONBERG, Harold C. – *A VIDA DOS GRANDES COMPOSITORES* – Novo Século Editora, Osasco, SP, 2010.

SHAKESPEARE, William – *AS ALEGRES MATRONAS DE WINDSOR* (1597) – Tradução de Millôr Fernandes, L&M, Porto Alegre, RS, 2007.

SIRVIN, Renè – *AÏDA* – Aida, EMI Records Ltd. USA, Nova Iorque, EUA, 1986.

STENDHAL – *VIE DE ROSSINI: NOTES D'UN DILETTANTES* (1824) – Companhia das Letras, São Paulo, SP, 1995.

TUCHMAN, Barbara – *A TORRE DO ORGULHO* – Editora Paz e Terra S/A, São Paulo, SP, 1990.