

**O Rei-Lírico:
Apontamentos iniciais de uma análise histórica das *opere serie* de Metastasio**

Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada*

Resumo: A partir dos libretos escritos por Pietro Metastasio, que foram reaproveitados ao longo do século XVIII em praticamente toda a Europa absolutista, o artigo busca explorar o papel pedagógico e, em segundo plano, laicizador destas obras. Nesta concepção o que veríamos nos espetáculos do gênero da *opera seria* não seriam meros desfiles de figuras da Antiguidade, mas figuras retóricas que possibilitariam a apresentação e a difusão de toda uma visão de mundo da Europa absolutista.

Palavras-chave: Absolutismo – Opera seria – Representação

Abstract: Basing its analysis on the librettos by Pietro Metastasio (used many different times throughout the XVIII century in practically all of the absolutist Europe), this paper searches to explore these works as the players of a pedagogical role which reflects and builds a society (it may be add, a more laic society). On this conception we'd be able to see that these operas of the genre *opera seria* weren't just a showcase of Ancient history figures, but rhetorical figures that could make people see before them a representation of the absolutist Europe's own world concept, as well as it could be a way of spreading this world's ideals.

Key-words: Absolutism – Opera seria – Representation

“A ópera é uma coisa absurda. Ordens são dadas cantando, discute-se política em um dueto. Dança-se em cima de um túmulo e dão-se punhaladas melodicamente.”
CLEMENS KRAUS / RICHARD STRAUSS, fala do Conde em *Capriccio*, 1942.

Esse artigo vem relatar, como indica o subtítulo, os primeiros apontamentos do projeto desenvolvido no mestrado pelo autor. O foco do trabalho não é analisar o gênero lírico da *opera seria* como um espetáculo (embora dada a natureza do tema, seja impossível esquecer-se desta sua faceta), mas o aspecto retórico-pedagógico da obra como um instrumento de poder. O grande ponto não é uma análise pura e simples de algumas das grandes obras do gênero que tem libreto do poeta Pietro Metastasio, mas, sim, uma análise histórica que as mostre como ao mesmo tempo o reflexo da sociedade de corte e um manual tanto para o monarca absoluto quanto para uma sociedade absolutista “ideal”.

O estudo da obra de Metastasio se justifica pelo fato do autor ter sido considerado pelos seus contemporâneos (e manter o posto até hoje), como o maior libretista do gênero, sendo possível observar de forma acabada as grandes convenções artísticas (e o valor dessas

* Mestrando no Programa de História da Instituições da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO)

convenções), tão valorizadas pelo historiador da arte Gombrich. As chaves (e chavões) do gênero tornariam possível verificar a formação do gosto da sociedade e a influência desta na obra, não apenas no campo temático, mas estrutural e ideológico.

O nascimento da ópera é geralmente descrito de forma simplista (embora lógica, pois dá um ponto inicial a partir do qual os futuros desdobramentos fluem precisa e logicamente), como tendo ocorrido entre os séculos XVI e XVII, como fruto dos encontros dos *Camerata* – grupo de artistas que, organizados em torno do conde Giovanni Bardi de Vernio, discutiam diversos assuntos relacionados à música, dentre os quais a reconstituição da música grega, pensada como complemento do teatro, formando uma *accademia* ou clube de artistas de grande distinção artística e intelectual. Henry Raynor explica isso ao afirmar que, realmente, (RAYNOR, 1986: 181)

“O homem culto do Renascimento estava persuadido de que muito do teatro grego havia sido musical. Aristófanes em *As Rãs*, referiu-se desdenhosamente ao ‘plúnqueti-plunque-plunque-plunque’ das cordas do alaúde entre as estrofes de um coro trágico, e havia outros textos para amparar a opinião do drama grego como um tipo primitivo de ópera.”

Surgindo como arte palaciana, desde esse momento inicial vemos uma intrínseca ligação entre ópera e poder, negando o senso comum de que a música seria “a arte aparentemente menos política” (HOBSBAWM, 1977: 355). Essa ligação se dá tanto no plano interior como no exterior à obra. No plano interior, os próprios temas e suas abordagens serviam, ainda que geralmente transpostos para a Antiguidade, para uma discussão, crítica ou elogio a acontecimentos do presente (vide a *L’Incoronazione di Poppea*, de 1642, com música de Monteverdi e libreto de Busenello, que se apropriava da história de Nero e Poppea para comentar a tentativa, em um passado recente, de Vincenzo II Gonzaga divorciar-se de sua esposa). No plano exterior temos as relações entre poetas e músicos e seus patronos, uma vez que durante muito tempo a ópera era um espetáculo feito por encomenda, mostrando-se como uma possibilidade de exibir *status*, distinção e poder, vindo a tornar-se parte do aparato necessário para o funcionamento da sociedade de corte, tal qual definida por Norbert Elias.

É interessante notar o estreitamento da ligação entre as camadas mais altas (em especial o rei e a nobreza) com o gênero conforme este foi fixando-se. Neste movimento, a ópera aos poucos saiu das cortes *stricto sensu* e passou a ganhar os teatros públicos (o primeiro data de 1637, fruto de uma iniciativa conjunta de um grupo de aristocratas venezianos), onde tornou-se acessível a qualquer um que pudesse pagar o ingresso, ainda que a distinção social pudesse ser representada fisicamente no teatro, através do posicionamento

das pessoas. A ópera enquanto espetáculo público encadeou um novo tipo de comportamento social, afinal “não frequentar a ópera era banir-se da sociedade e perder a oportunidade de discutir negócios rendosos e assuntos pessoais alheios à música.” (RAYNOR, 1986: 199)

É nessa “popularização” da ópera que podemos perceber um interesse da monarquia, em sua constante luta centralizadora em meio a forças centrípetas e centrífugas, na procura de angariar poder. Clifford Geertz, em seu famoso estudo sobre o Estado-Teatro em Bali no século XIX, apontou o fato de que todo poder tem também uma faceta simbólica, faceta esta que é expressão tão legítima e constitutiva da própria “essência” do poder quanto a violência, por exemplo, o que sugeriria (e aqui é impossível não trabalharmos com os conceitos de Pierre Bourdieu) uma disputa pelo monopólio do poder simbólico, sobre quem e o quê será ouvido; sendo neste sentido, aliado à lógica da busca pelo prestígio e pelo *status* da sociedade de corte, que podemos falar que a ópera é importante para a legitimação do monarca e do próprio Estado. Provavelmente, fora da França, onde a lógica da lírica era outra, o gênero que mais viria a servir este propósito foi o da *opera seria*.

A *opera seria* nasce na virada do século XVII para o XVIII fruto de um processo que une a dissociação entre recitativo e ária e uma campanha pela reforma radical do libreto, iniciada pela Accademia degli Arcadi romana. Sua forma rígida tenta retornar aos ideais da *Poética* de Aristóteles (ainda que muito filtrados pelo teatro francês do século XVII de autores como Corneille e Racine), trabalhando com as unidades definidas nesta obra (tempo, lugar e ação), acreditando que desta maneira auxiliava o poeta a se organizar – para que, assim, ele pudesse se preocupar com a finalidade moral da obra, que deveria sempre espelhar a superioridade da virtude. Um dos pontos nos quais o gênero passa a se afastar dos escritos aristotélicos é em relação ao final, mas mais por uma questão pragmática do que por uma verdadeira convicção do contrário: o desenlace da tragédia antiga que deveria mostrar terror e piedade é substituído por um final feliz; nas primeiras obras do gênero e nos primeiros trabalhos de Metastasio, como a *Didone Abandonata* (1724) e *Catone in Utica* (1728), muitas vezes o final trágico era mantido, porém, segundo o testemunho de Arteaga, os “espetáculos sangüinários” (COELHO, 2000: 176) não agradavam Carlos VI da Áustria, de quem Metastasio tornara-se, em 1730, *poeta cesareo*, o que acabou por tornar a opção do *lieto fine* em tradição – aliás, reforçada pela prática comum de reutilizarem-se os mesmos libretos com música de compositores diferentes.

O posto de *poeta cesareo*, ou poeta imperial, fora criado na corte austríaca em 1701, cabendo aos seus ocupantes escrever libretos e textos para oratórios, *azioni sacre*, cantatas comemorativas, além de toda espécie de poemas laudatórios para ocasiões especiais, porém

Metastasio, que deteria o título por volta de 50 anos, conseguiu levar a importância do cargo a um nível não antes visto.

Embora tal qual no teatro “normal” as revisões, adições e substituições do texto fossem extremamente comuns – e a obra de Metastasio não escapou a essa lógica –, o autor conseguiu uma popularidade e um reconhecimento entre seus contemporâneos que, se formos nos guiar pelo comentário de Roger Chartier em *Entre o palco e a página*, foram pouco usuais para um poeta da época moderna (ainda que estejamos falando de um período próximo ao final desta), tendo muitas de suas obras publicadas e traduzidas ao redor da Europa.

Um exemplo da utilização e edição dessas obras pode ser percebido no caso português, uma vez que a tradição portuguesa no campo da ópera, de acordo com a cronologia de José Joaquim Marques, era quase inexistente, pois ainda que houvesse uma grande variedade de gêneros líricos populares e/ou religiosos, como os villancicos, oratórios, pastorais, autos e congêneres, a ópera propriamente dita estava longe do cotidiano português até o século XVIII, quando, após a Restauração, mais especificamente no reinado de D. João V, passou a haver um investimento maior nessa área por parte da monarquia.

No entanto, o período áureo das produções viria após 1750, ainda que este ápice das montagens operísticas sofra um grave abalo após o famoso terremoto de 1º de novembro. Analisando os títulos apresentados, ainda que por hora não tenha sido possível fazer um levantamento mais detalhado, percebe-se que a quase totalidade dos títulos apresentados até 1755 tinham o texto saído da pena de Metastasio.

Entretanto, não era apenas nos palcos portugueses que Metastasio circulava, através de uma lista presente em um dos títulos encontrados no Real Gabinete Português de Leitura, sabemos que pelo menos seis das obras do poeta italiano foram traduzidas para o português por Fernando Lucas Alvim, sendo vendidas na “Officina de Francisco Luiz Ameno, na rua do Carvalho” (METASTASIO, 1755).

Embora curiosas, o que importa não são estas informações *per se*, mas, sim, sua contextualização. É importante pensar que esse movimento de descoberta da *opera seria* de Metastasio se dá em um momento de grande debate sobre reformas educacionais, que perpassa também a questão do teatro. Ainda que se referindo a um contexto ligeiramente diferente (a estadia da família real no Rio) e a utilização do teatro na colônia, a seguinte citação de Iara Lins explica bem a importância pedagógica do teatro na vida social do mundo luso-brasileiro: “Nas peças teatrais ensinava-se a conduta leal da América, o papel de Portugal no passado, suas glórias e conquistas” (BARRA, 2008: 185). A presença do verbo “ensinar” na citação e a idéia que ele transmite (e que aqui chama a atenção) tem sua importância

avultada em Portugal exatamente na segunda metade do século XVIII, época em que as obras de Metastasio ganham os palcos. Seguindo este raciocínio, embora a questão ainda tenha de ser aprofundada, percebe-se que a escolha por levar essas óperas ao palco neste momento não é mera coincidência ou fruto de um pensamento puramente artístico e estético.

Outro ponto a ser ressaltado no caso português é o caráter profundamente laicizador que estas obras trazem, afinal a sua chegada significa uma queda para segundo plano dos gêneros líricos tradicionais em Portugal, com temas geralmente religiosos. Isto não quer dizer que essas óperas tinham qualquer caráter anti-clerical ou anti-cristão, pelo contrário, mas que possuíam um caráter extremamente humanista, chegando a representar, de acordo com Christopher Small, o equivalente humanista às moralidades medievais, “transformada la misericordia divina en la clemencia de los reyes, y la apoteosis de Orfeo en un paralelo de la de Cristo” (SMALL, 2006: 32). Essa afirmação simbólica perante a Igreja também faz parte de uma discussão que corre Portugal no período pombalino. Embora seja óbvio que qualquer crítica ou comentário em relação à Igreja em Portugal tinha de ser extremamente cuidadoso, não apenas devido à tradição católica do país, mas pela própria constituição da monarquia, que encontrava na Igreja uma de suas fontes de legitimação mais importantes, também é importante ressaltar que fazia parte dos objetivos do absolutismo do século XVIII eliminar autoridades e fidelidades paralelas, categoria na qual a Igreja se encaixava perfeitamente. Essa (con)tradição católica pode ser observada na impressão dos próprios libretos, uma vez que todas as traduções contêm, como nota introdutória, um pedido de desculpas pelo uso de termos como deuses e Fado, mostrando que se o pensamento em Portugal devia ter uma guinada humanista, ele ainda assim não devia desrespeitar os cânones da Igreja.

Nas centenas de libretos escritos por Metastasio desfilam personagens reais ou mitológicos da Antiguidade, como aqueles de seus libretos mais famosos: a rainha assíria Semíramis (protagonista de *Semiramide Riconosciuta*, um dos últimos libretos a ser retrabalhado no século XIX por Meyerbeer), Alexandre, o Grande (personagem recorrente, mas protagonista da sempre musicada *Alessandro nelle Indie*), o rei de Atenas Demofonte (protagonista da ópera homônima), a cartaginesa Dido e o troiano Enéias (na sua *Didone abbandonata*) e, como dizem os anglófonos, *last but not least*, o imperador romano Tito Vespasiano (personagem-principal de *La Clemenza di Tito*, musicada mais de 50 vezes ao longo do século XVIII por uma infinidade de compositores, incluindo Mozart em uma versão especialmente revista do libreto por Caterino Mazzolà, uma vez que, contratualmente, esta seria a ópera que o compositor deveria musicar para a coroação de Leopoldo II). Ainda assim, de antigos muitas vezes esses personagens tinham apenas os nomes, o que tornava, porém, a

ambientação das obras na Antiguidade (ou simplesmente no reino da mitologia Antiga) uma opção duplamente significativa.

Em primeiro lugar, como explicou Jean Starobinski, “o repertório mítico, sendo capaz de transcrever os acontecimentos atuais em um registro fictício, pode também servir para engrandecê-los e celebrá-los na dimensão do triunfo.” (STAROBINSKI, 2001: 240) Em segundo lugar, mas não menos importante, está a necessidade que Mary Douglas aponta de naturalizar para legitimar uma instituição, um poder, daí a necessidade de apresentar modelos, inspirações, figuras da Antiguidade (em especial do passado greco-romano): todos esses representam maneiras de remontar um acontecimento atual a um ponto anterior do processo histórico, de criar um passado e uma identidade comuns. Nesse sentido, as representações da Antiguidade passam a ter um sentido alegórico, figurado, que acaba por ser também (ou assim aponta Olivier Reboul) didático, não por ser fácil ou tornar as coisas mais concretas, mas, pelo contrário, por intrigar.

Analisar estas obras é passar para além da fachada clássica, mas ao mesmo tempo saber quem foram esses mitos e pessoas e o que a história fez com eles, saber identificar nos personagens o que eles tem de tipo, o quanto eles são reflexos de pessoas reais (seja da época em que foram escritos ou da época em que viveram/foram imaginados) e o quanto eles são apenas arquétipos, como as normas do gênero pregam. É preciso saber o contexto de sua produção histórica, mas também o que Bourdieu chamaria de lógica interna do campo, lembrando-se da necessidade da propriedade conceitual, pois sem os conceitos gerais (cuja lista inclui o vocabulário descritivo da lingüística, da gramática, da retórica antiga e moderna) a interpretação não tem armas e vive na esterilidade do niilismo destruidor e iconoclasta.

Assim, para ver em prática as linhas escritas acima, passaremos rapidamente por três exemplos que mostram a relação das *opere serie* de Metastasio, sociedade de corte e poder.

Peguemos a peculiaridade dos ingleses, por exemplo. Para atender as exigências da Royal Academy of Music londrina, quando Handel foi musicar, em 1728, o *Siroe, Re di Persia* de Metastasio (trabalhado pela primeira vez em 1725 por Leonardo Vinci), diversas alterações no texto tiveram de ser feitas por Nicola Francesco Haym. O tema havia sido escolhido não de todo por acaso por se estar no ano seguinte à coroação de George II, logo ainda que o corte de alguns recitativos ou a inserção de alguns números extras sejam alterações significativas, o que mais chama a atenção é a alteração do final da peça. Na versão original, após o discurso de Cosroe para passar sua coroa ao filho, Siroe, o coro saudava o soberano, exaltando como esquecera-se das ofensas de seus inimigos e como os constrangimentos de um período de dor davam origem à alegria, exultando assim a clemência

e magnitude do monarca. No entanto, a cena original não cabia ao “gosto” inglês: provavelmente podia dar margens a interpretações que não ficavam bem a uma monarquia parlamentarista... Assim, o coro em louvor ao monarca é substituído por um hino ao amor, do qual todo espírito, todo coração é convidado a gozar. Não é isso uma obra política?

Já em *Didone Abbandonata*, a personagem principal parece menos uma referência à obra de Virgílio do que uma homenagem à prima-donna Marianna Benti Bulgarelli, criadora do papel. Dizem ser o caráter voluntarioso, autoritário e apaixonado de Dido de tal forma uma descrição da própria soprano que Francesco D’Antonio chega a afirmar que o papel representa a mulher como poderia ser concebida no século XVIII. Não é isso um retrato de sua época?

E *La Clemenza di Tito* e suas infinitas versões nos indicam a leitura de dois mundos: um mundo político e um mundo de arte. O primeiro está no próprio texto original de Metastasio, escrito em 1734, enquanto o outro pode ser visto, por exemplo, no contrato que Mozart assinara aceitando compor uma ópera sobre o libreto (embora modifique-o tanto estruturalmente que chega a parecer uma sátira do original – o que não espantaria se fosse proposital), que revela o que realmente era importante ao encenar-se uma ópera: primeiro os cantores, depois o libreto adequado, em terceiro lugar o espetáculo e, por fim, o compositor e sua música.

Nesta obra, o autor baseia-se livremente em relatos d’*A vida dos doze césores* de Suetônio, mas tudo o que parece ter retido é apenas a idéia de que Tito teria sido o amor e a delícia do gênero humano: todo aspecto negativo da figura do imperador é apagado. O que Metastasio cria é uma parábola moral em torno do *topói* clássico da renúncia ao poder, servindo mais do que como um reflexo exato dos monarcas da época, como um modelo que os monarcas deveriam seguir, uma figura idealizada.

A trama da obra gira, de forma simples, em torno de uma tentativa de assassinato ao imperador Tito por Sesto, nobre soldado romano e amigo do imperador, e Vitellia, filha do imperador Vitellio, que rejeitada por Tito em prol da irmã de Sesto incita este, por ela loucamente apaixonado, a assassinar o soberano. É interessante notar que, como os bons cronistas romanos, o autor jamais fala “para baixo”, sendo todos os 6 personagens (número mais ou menos fixo neste gênero lírico) nobres, talvez não sendo absurdo dizer que, tal qual em uma verdadeira sociedade de cortes, o grau de nobreza das personagens pode ser medido pela sua proximidade física em relação ao monarca, ou seja, pela quantidade de vezes em que elas são vistas em cena e interagindo diretamente com Tito.

Desde a abertura das cortinas, no recitativo inicial entre Vitellia e Sesto a grandiosidade de Tito é-nos apresentada e louvada *ad infinitum*, o que torna a tarefa de Sesto

ainda mais árdua, e até o fim da ópera essa posição superior do monarca será ainda muito louvada. Seguindo esta lógica a obra termina não com o surgimento de um *deos ex machina* da tradição do teatro grego, mas, como nos aponta o título, com um ato de clemência do próprio monarca: o desenlace vem da própria sabedoria humana, do governante supremo capaz de compreender as fraquezas dos súditos.

Portugal também chegou a ver a *Clemenza* várias vezes, uma delas com música de David Perez no dia do aniversário de Sua Majestade no ano de 1755. Se ainda não era óbvio que quem deveria estar no palco era o rei de Portugal e Algarves, o frei Francisco Xavier de S. Thereza fez questão de torná-lo em um poema, não descansando até dizer à El Rey: “Que mereceis reinar tempo infinito / Em doce paz, e sem contrariedade / Porque sois mais Clemente do que Tito” (METASTASIO, 1755).

Desta maneira, seja em Viena, Lisboa ou Milão, nos palcos das casas de ópera do século XVIII cantavam reis-líricos: modelos feitos para reproduzir e repassar as normas de conduta de uma sociedade absolutista, para afirmar o poder de um monarca real. A cortina descia e os aplausos destinavam-se não somente ao palco, mas também no trono.

Fontes:

MARQUES, Joaquim José. *Cronologia da ópera em Portugal*. Lisboa: 1947.

METASTASIO, Pietro. Libretos. Disponível em: < <http://www.liberliber.it/biblioteca/m/metastasio/> >
Data da Consulta: 08/05/2009.

METASTASIO, Pietro. *Óperas compostas em italiano pelo Abbade Pietro Metastasio e traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim*. Lisboa: Na Offic Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1755.

Bibliografia:

APOSTOLIDÈS, Jean Marie. *O rei máquina: Espetáculo e política no tempo de Luis XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BARRA, Sérgio. *Entre a Corte e a Cidade: O Rio de Janeiro no tempo do rei (1808-1821)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas lingüísticas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

BURKE, Peter. *A fabricação do rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

CHARTIER, Roger. *Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na Época Moderna – Séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

D'ANTONIO, Francesco. “Les spectateurs et le librettiste. Quelques réflexions à propos de la réception de *Didone abbandonata* et de *Demetrio*”. In: *Chroniques italiennes* número 13, série web (01/2008). Disponível em: <<http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/D'Antonio13.pdf>> Data da Consulta: 08/05/2009.

DOUGLAS, Mary. *Como as instituições pensam*. São Paulo, EDUSP, 2007.

ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

_____. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GEERTZ, Clifford. *Negara: O Estado teatro no século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

HESPANHA, Antônio Manuel (org.). *Poder e instituições no Antigo Regime*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções (1789-1848)*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

KENYON, Nicholas. *Mozart: Vida, temas e obras*. Edições 70.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: Novas abordagens*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1998.

RADERMACHER, Sabine. Pietro Metastasio's Siroe, Re di Persia in London. In: HANDEL, G. F. *Siroe, Re di Persia*. Alemanha: Harmonia Mundi. 2 CDs e um livreto.

RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SMALL, Christopher. *Música. Sociedad. Educación*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SUETONIO, Caio Tranquilo. *A vida dos doze césores*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=3Q44_b4Vx34C> Data de consulta: 10/05/2009.