



UNIRIO – UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CCH – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES

**METASTASIO POR FRANCISCO LUIZ AMENO:
ÓPERA, PODER E LITERATURA NAS REFORMAS DO
PORTUGAL SETECENTISTA**

VICTOR EMMANUEL TEIXEIRA MENDES ABALADA

Rio de Janeiro

2011

UNIRIO – UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CCH – CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DAS INSTITUIÇÕES

**METASTASIO POR FRANCISCO LUIZ AMENO:
ÓPERA, PODER E LITERATURA NAS REFORMAS DO
PORTUGAL SETECENTISTA**

Victor Emmanuel Teixeira Mendes Abalada

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em História das Instituições, do Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientação: Profa. Dra. Anita Correia Lima de Almeida

Rio de Janeiro

2011

METASTASIO POR FRANCISCO LUIZ AMENO:

**ÓPERA, PODER E LITERATURA NAS REFORMAS DO
PORTUGAL SETECENTISTA**

VICTOR EMMANUEL TEIXEIRA MENDES ABALADA

Dissertação apresentada para o Programa de Pós-Graduação em História das Instituições, do Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), para obtenção do grau de Mestre em História.

Orientação: Profa. Dra. Anita Correia Lima de Almeida

Banca examinadora:

Profa. Dra. Anita Correia Lima de Almeida – UNIRIO (orientadora)

Prof. Dr. Guilherme Pereira das Neves – UFF

Prof. Dr. Paulo Mugayar Kühl – UNICAMP

Suplentes:

Profa. Dra. Claudia Beltrão da Rosa – UNIRIO

Prof. Dr. Pedro Spinola Pereira Caldas – UNIRIO

Agradecimentos

Uma amiga sempre diz que ela não escreve agradecimentos em seus trabalhos por achar que o excesso (quase inevitável) destes confere à obra uma impressão de importância muito maior do que a que ela de fato tem, como se fosse uma *opera magna*, o trabalho de uma vida. De fato, acho seu argumento válido e verossímil, mas não consigo conceber um trabalho no qual eu não me adereça e enalteça a todos aqueles que, de uma forma ou de outra, colaboraram para o desenvolvimento (ou mesmo para a produtiva, ociosa e gostosa interrupção) de meu processo de pesquisa, até porque sei que é na busca dos próprios nomes ou na caça de conhecidos que meu trabalho provavelmente será mais folheado.

Esta obrigatoriedade de, como denomina o vernáculo, “dar nome aos bois” me impede de escrever umas curtas e poéticas linhas, como faz Bourdieu ao exprimir sua “profunda gratidão” a todos que o ajudaram na criação d’A *dominação masculina* (apenas mais uma dentre tantas obras deste homem cuja escrita eu invejo – e, creio, poucos elogios se podem fazer maiores que este). Não consigo render-me a generalizações abusivas, ainda que, por vezes, a falta de um nome conhecido ou um maior conhecimento da causa me façam agradecer à UNIRIO, à CAPES, ao PPGH e ao Real Gabinete Português de Leitura, frias e desencorpadas instituições, que de alguma forma viabilizaram e apoiaram meu trabalho.

Entretanto, sob a marmórea égide destas instituições, encontramos o que de fato compõe, estrutura e mantém cada uma delas: pessoas, cada qual com sua forma, jeito e maneira singular. Afinal, como teria eu sobrevivido sem a ajuda de Patricia Horvat, com sua bem-humorada acidez e inteligência, bem mais que apenas a secretária do PPGH? Ou ainda sem o apoio e a amizade Érica Sales, que desde a graduação salva minha vida (e de todos os estudantes da História da UNIRIO) por puro diletantismo?

É seguindo esta linha de raciocínio que se torna imprescindível agradecer a todos os professores que me auxiliaram neste processo de amadurecimento intelectual, ainda que seus nomes sejam muitos para enumerá-los. Deste vasto grupo acaba sendo necessário destacar alguns, dentre os quais minha orientadora, profa. Anita Correia Lima de Almeida, com seu jeitinho tão característico, porém sempre tão solícita em ajudar-me quando pedi, e a profa. Claudia Beltrão, praticamente minha mãe acadêmica, sempre me aconselhando, ajudando e impulsionando desde quando eu era mais um de seus “perequitinhos” na graduação, são nomes impossíveis de esquecer.

Igualmente importante é agradecer aos professores e pesquisadores de outras instituições, como o prof. Guilherme Pereira das Neves (da UFF), cujos conselhos e indicações na qualificação foram de valia inenarrável, e o prof. Paulo Mugayar Kühl (da UNICAMP), que não apenas se deu ao trabalho de vir de São Paulo para a minha banca, mas como de lá ajudou-me mais de uma vez, sempre solícito, contornando pelo meio digital esta pequena (e ao mesmo tempo tão grande) distância. A estes nomes devemos somar ainda tantos outros, de todas as partes do mundo, afinal senti-me quase íntimo deles ao vagar pelas páginas de seus trabalhos.

Impossível esquecer-se dos amigos feitos seja no mestrado, seja na graduação: definitivamente eles são o maior presente que a UNIRIO poderia me dar. Como deixar de agradecer a Saavedra, Biba e Ricardo? Com certeza eles são os frutos mais duráveis que poderia obter no mestrado, afinal dois anos passaram, porém eles ficaram (para sempre). Ou ainda como não mencionar Heitor e Ana que, mesmo “mestrando” em outras instituições, tantas reclamações e lamentações minhas ouviram?

Aliás, reclamar sempre foi uma das minhas especialidades e tenho certeza que todos meus amigos já me ouviram em ação, seja em um daqueles memoráveis almoços com Rachel, Izumi e Perla, ou em qualquer um dos inesquecíveis encontros dos inteligentíssimos e divertidíssimos (sem mencionar completamente franceses) *cools*: espaços que sempre se revelaram produtivos, qualquer que fosse a temática em jogo ou a situação. A todos eles agradeço.

Em tempo, Rachel havia pedido um agradecimento próprio, porém não lhe darei (ainda que já lhe dando) este prazer, afinal ela interrompeu nosso projeto Eliza Doolittle e eu sinto saudades de me fazer de professor Higgins.

Destas incríveis pessoas que convivem comigo desde 2005 ainda é fundamental agradecer a Passeri e Vanêssa pelas gargalhadas; a Fernanda pela sensibilidade; ao Jesus pelos lúcidos devaneios; a Romero e Jardim pela ótima (ainda que inconstante) companhia.

Acima de tudo, preciso agradecer a Camila e Nicolas (agradecimento este que precisa ser estendido a toda a família dele) por serem sempre meu porto seguro. Ela, sempre INsensata (o que jamais gostará de ler) e egocêntrica, permanece um dos maiores e melhores achados de minha vida, uma das raras pessoas que só de falar um “oi” comigo já me deixa feliz o resto do dia; ele, esse chato que todos adoram, a pessoa que mais me atura nos bons, nos maus e nos péssimos momentos, que me irrita, que me

chama para a realidade, que é o melhor amigo que um dia eu pude ter (e que eu considero mais que um irmão).

E não só à UNIRIO reduzem-se minhas amizades: o que seria de minha vida ou até de meu trabalho sem meus encontros com Marcos, Fernanda e Désirée no McCafé ou aquele telefonema demorado (hoje praticamente mensal, é verdade, porém um dia, em um passado remoto, constante, quiçá diário) com a Natalia ou ainda com o mesmo Marcos?

E o que dizer das minhas últimas aquisições “musicais”? Seja do Fernando, *storico* como eu, cujo caminho veio a se cruzar com o meu no Istituto, uma das poucas pessoas que conheço que compartilha não apenas a minha paixão pela música e pela ópera, mas que se dedica também ao estudo dela, cada qual à sua maneira, mas sempre com um delicioso escambo de DVDs e bibliografia; seja da Diana, minha *pocket* soprano favorita, que rapidamente se tornou uma das minhas melhores amigas e com quem divido tantas impressões, gostos e comentários ferinos que deixariam vários cantores querendo se esconder debaixo da terra (aliás, agradeço também ao grande Charles Fouquet por ter me apresentado a ela!). Agradeço ainda à minha linda “teacher” “Sophie”, que não apenas me convenceu a fazer aula de canto, como transforma todas as aulas em uma deliciosa sessão de bate-papo antes, durante e depois, e ao Daniel que sabe apreciar o valor da velharia e não consigo encontrar sem ficar horas discutindo milhões de gravações dos mais variados títulos líricos, de Monteverdi (com grande ênfase no Verdi) a Strauss (este último para o pavor do Ciro).

Por fim, um último e especial agradecimento precisa ser feito à minha família, notadamente a minha mãe e meu avô (e não seria demais incluir aqui meus tios-padrinhos), que por mais que saibam cobrar, jamais cessaram de me incentivar e apoiar. Entretanto, acima de qualquer outra pessoa, preciso agradecer à minha avó por ter me passado o amor à música, por me ter feito viver sabendo que *Musik ist eine heilige Kunst* – não há maior presente do que este e sem ele este trabalho jamais teria sido sequer iniciado.

Sei que ainda há pessoas a serem mencionadas, mas os agradecimentos já se estendem e tamanha fartura de nomes parece prometer um trabalho brilhante. Desta maneira, paro aqui na tentativa (talvez frustrada, porém cabe a vós, leitores, julgarem) de manter a dignidade daquilo que vos apresento. Entretanto, que os que não foram mencionados (por lapso ou por espaço) saibam o valor que tiveram em minha vida e, claro, na composição deste trabalho. A todos o meu sincero “obrigado”.

Resumo: Esta dissertação visa abordar as traduções da obra de Pietro Metastasio por Francisco Luiz Ameno de maneira a situá-las em seu contexto de produção, demonstrando como o fazer ópera e a influência desta expandem-se para fora dos palcos. Ao se pensar na *opera seria* como um espetáculo que ultrapassa os limites da cena pensa-se não apenas em observar o seu diálogo com a literatura e mundo dos impressos, porém explorar os significados sócio-políticos que as obras representavam. A partir desta concepção o que veríamos nestes libretos não seriam meros desfiles de figuras da Antiguidade, mas figuras retóricas que possibilitariam a apresentação e a difusão de uma visão de mundo particular do Antigo Regime. Desta maneira, ao traduzir tais obras, Ameno não apenas as estaria vertendo para o português, como adaptando-as e aclimatizando-as às particularidades do mundo luso, que se encontrava em meio a uma discutível tentativa de reforma. É ao tentar entender o contexto de criação e recepção das traduções de Ameno que se busca tanto as suas especificidades em relação à grande quantidade de traduções metastasianas que circulavam (seja em relação a aspectos literários ou políticos refletidos nas obras), quanto se tenta observar o possível papel dessas obras dentro de um movimento de afirmação de um espírito reformista português e da própria figura do tradutor.

Palavras-chave: Opera seria. Metastasio. Francisco Luiz Ameno. Tradução. Portugal setecentista.

Abstract: The present dissertation addresses the translations of Pietro Metastasio's works by Francisco Luiz Ameno so as to situate them in their context of production by showing that both the concept of making an opera and the work's influence could influence the world offstage. By thinking of *opera seria* as a spectacle that goes beyond stage limits, we think of not only observing the work's dialogue with the world of literature and press, but we also aim to explore the social-political meanings that the works could represent. From this conception what we'd be able to see in these librettos wouldn't be just a mere parade of Ancient figures, but rhetorical figures that could turn into reality the presentation and dissemination of an entire worldview specific to the *Ancien Régime*. Thus, when Ameno was translating the works into Portuguese, not only was he giving them a new language, but, by that, he was also adapting and acclimating them to Portuguese peculiarities, so as to fit the cultural reality of a country that was in the midst of a questionable attempt of reform. It is trying to understand the context of both creation and reception of Ameno's translations that we propose to present both the specificities of these translations when compared to others that circulated throughout Portugal at the same time (either they concern literary or political matters), and the possible role these papers played in bigger movements of affirmation of a Portuguese reformist spirit and of construction of the image of the translator.

Key-words: Opera seria. Metastasio. Francisco Luiz Ameno. Translation. Eighteenth century Portugal.

“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*

“The play is the thing
Wherein I’ll catch the conscience of the king.”

[A peça é a coisa com que apanharei a consciência do rei.]

WILLIAM SHAKESPEARE, fala de Hamlet em *Hamlet*

“A tradução é sempre uma transição,
não entre duas línguas, mas entre duas culturas.”

UMBERTO ECO

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 1 |
| 1. Metastasio, a ópera e o artista no <i>Ancien Régime</i> | 7 |
| 2. Ópera no mundo luso-brasileiro: A criação e os limites de um campo operístico no Portugal setecentista | 41 |
| 3. No palco e nas páginas: traduções e edições de obras de Metastasio em Portugal | 71 |
| 4. <i>Tradutore traditore?</i> Francisco Luis Ameno, o ofício e a figura do tradutor no Portugal setecentista | 118 |
| Conclusão | 132 |
| Fontes e Bibliografia Consultada | 135 |

Introdução

Entre rimas e alegorias, Metastasio produziu um século XVIII.

Um dos poetas mais populares do século XVIII, detentor da privilegiada posição de *poeta cesareo* na corte vienense, reverenciado por figuras como Rousseau e Voltaire ou ainda Basílio da Gama e Cláudio Manoel da Costa, além de traduzido por nomes como Bocage, a marquesa de Alorna, dentre outros, a ponto de ser um dos autores mais editados e encenados até no Portugal dos setecentos. A posição de especial relevância do poeta e seu trabalho no período está longe de poder ser questionada. A obra de Metastasio, musicada e representada inúmeras vezes ao longo do século e por toda a Europa (apenas o texto de *La Clemenza di Tito* foi posto em música por volta de 40 vezes por nomes como Mozart, Hasse, Gluck e Caldara), no ápice de sua popularidade, pode ser encarada como formadora e representante do cânone de uma cultura literário-musical setecentista. Entretanto, o que, então, pode explicar que alguém que Stendhal julgava ser “igual a Shakespeare e Virgílio, e superior, por grande distância, a Racine e todos outros grandes poetas”¹ seja hoje conhecido apenas no meio musical (em muito graças a um relativamente recente *revival* barroco) e por alguns poucos estudiosos, em sua maioria da literatura italiana² ou da literatura setecentista de forma geral?

Se, de fato, Metastasio moldou um século XVIII, por que o renomado historiador Pierre Chaunu lhe reserva apenas uma menção em um (pomposo e elogioso, é verdade) parágrafo de sua abrangente obra *A Civilização da Europa das Luzes*³? Talvez a resposta esteja na própria pergunta: Metastasio criou um século XVIII, uma realidade entre várias que conviveu e dialogou com, mas certamente não integrou o século das luzes *stricto sensu*, imagem que muitas vezes tomamos como a própria totalidade dos setecentos, sem pensar nas restrições até geográficas do Iluminismo (até

¹ “si affinca a Shakespeare ed a Virgilio, e supera di gran lunga, Racine e tutti gli altri grandi poeti” STENDHAL. *Vita di Metastasio*. Firenze: Passigli Editori, 1987, p. 24.

² Neste campo, o interesse pela obra do poeta foi renovado após os anos de 1960 através dos estudos de pesquisadores como Walter Binni, Ezio Raimondi e, principalmente, Elena Sala di Felice e Jacques Joly.

³ Chaunu escreve, ao falar da vida musical europeia nos setecentos, o seguinte sobre o poeta romano: “Os italianos terão sido também os grandes fornecedores de libretos: Apostolo Zeno (1668 – 1750) primeiro, e sobretudo Metastásio (Pietro Antonio Trapassi, 1698 – 1782), a glória suprema da Arcádia, o libretista universalmente solicitado: o seu melodrama inspira-se formalmente no drama grego, virando-lhe as costas no que respeita ao fundo. Homem adulado, comparado pelos contemporâneos a Homero e a Dante, deve-se-lhe, pelo menos, a “ópera-séria” sob sua forma definitiva (...)”. In.: CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa das Luzes*: Volume II. Lisboa: Editorial Estampa, 1995, p. 86.

que ponto nossa imagem típica não é fruto de uma universalização do caso francês?) ou em como o “movimento” (se algo tão polissêmico como a Ilustração pode ser agrupada dentro de um movimento unívoco) se construiu dentro da sociedade do *Ancien Régime*, cujo trabalho de um artista como Metastasio tão claramente representa e defende.

No entanto, ao ligar Metastasio e *Ancien Régime* não estamos conectando ópera e política? Como pode funcionar esta ligação? Se hoje, ao voltarmos nossos pensamentos para a palavra “ópera”, o que vem à nossa mente é uma ligação estreita, única e unívoca com “música”; ao analisarmos, por sua vez, o seu papel no século XVIII, percebemos uma multiplicidade de ações e conceitos que eram tão ou mais conectados à nossa palavra-chave do que um olhar menos atento poderia (ou estaria disposto) a notar. É a essas ligações, por vezes ofuscadas, que aqui pretendemos atingir, procurando evidenciar como a ópera (mais especificamente o sub-gênero da *opera seria*), em sua apresentação, impressão, tradução e circulação, podia atuar como um mecanismo de poder, vinculado à questão da educação (encarada em um sentido lato), como uma maneira de divulgação e interiorização de um *habitus* (ao sentido de Elias⁴) cortesão.

A relativa desatenção com que a historiografia vem tratando os temas ligados à ópera pode ser muito bem respondida por uma visão que em sua já clássica obra, *A Era das Revoluções*, Eric Hobsbawm, tende a reproduzir, ainda que em uma grande tentativa de relativizá-la. Essa visão está expressa na frase, tradutora do senso comum, que caracteriza a música como “a arte (...) menos política”⁵.

Nem as renovações das últimas décadas, tanto no tocante aos objetos, quanto aos métodos, parecem ter servido para a redenção final desta manifestação artística, afinal, se os historiadores passaram a trabalhar pesadamente sobre a música popular do século

⁴ O influente sociólogo alemão Norbert Elias utiliza o conceito de *habitus* tanto para fazer referência ao *habitus* individual como social, representando o conceito em sua literatura algo próximo a uma “natureza incorporada” de maneira a superar os problemas de noções como a ideia de um “caráter nacional” fixo e estático. O *habitus* muda com o tempo graças a uma série de interiorizações de comportamentos que expõem claramente a dinâmica (e os padrões) das organizações sociais. Desta maneira, no nosso caso específico da situação da sociedade de corte, as coerções sociais incorporadas pelos indivíduos são significativas para a compreensão dos impulsos de distanciamento. A economia das paixões vivenciada pelos indivíduos das elites de corte, representada por máscaras, símbolos e rituais que lhes distinguem socialmente, vão contribuir definitivamente para o distanciamento dos homens em relação à natureza, em relação aos outros homens e até em relação a si mesmos. O *habitus* cortesão de Elias refere-se a uma elevada capacidade de auto-distanciamento, um novo patamar de autoconsciência, capaz de moldar uma nova forma (sob certa ótica mais crítica) de pensar, agir e sentir. Ver: ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Volume 1: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994; _____. *O processo civilizador*. Volume 2: Formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998; _____. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

⁵ HOBBSAWM, Eric. *A Era das Revoluções (1789-1848)*. São Paulo: Paz e Terra, 1977, p. 355.

XX (quantas vezes não ouvimos falar sobre trabalhos que utilizam as canções produzidas no período da ditadura militar brasileira?) ou ainda se é mencionada vez ou outra a relação de Lully com o absolutismo francês ou da ópera do século XIX com os nacionalismos nascentes, isso não se traduz em uma atenção séria e irrestrita à música (e, no caso específico, à ópera), que, fora um eventual destaque ou uma menção honrosa em um pé de página, parece, dentro do campo da pesquisa histórica, estar sempre relegada ao reino do divertimento puro e seus discursos à metalinguagem hedonista.

Esta popular categorização acaba por nos atingir, pois mesmo se não fazemos uma análise da linguagem musical dado que nosso foco reside nas traduções portuguesas de Francisco Luiz Ameno para a obra de Metastasio, é impossível contornar o fato de que os textos pesquisados foram feitos para serem cantados (e representados), logo seguem parâmetros próprios que tornam uma compreensão do texto como unidade isolada insuficiente para que a análise das fontes seja frutífera. Sendo assim, poder-se-ia, então, realmente relacionar música e política?

Carl Dahlhaus⁶ talvez coloque a questão fundamental para esclarecer nossa indagação: afinal, qual o significado último da música: estético ou histórico? A resposta pode ser mais complexa do que o esperado. Para o musicólogo alemão, a resposta está nas áreas de interesse e princípios de seleção daquele que indaga, não na obra em si, sendo as respostas obtidas ao frisar cada um dos aspectos complementares, porém de validade não-simultânea. Ou seja, na relação música-história (e, acrescentamos, música-poder) uma análise estética que busque elementos internos, intrínsecos de uma obra, por mais que possa auxiliar o trabalho histórico, não pode ser vista como um equivalente por tratar-se de uma linguagem diversa que busca precisamente o eterno, a razão pela qual se retorna àquela obra, enquanto a análise histórica, sem negar esse lado transcendente de sua fonte peculiar, busca exatamente o circunstancial, os elementos que permitem formular interpretação de uma cosmovisão específica de uma determinada época. Desta maneira, de acordo com o complexo raciocínio de Dahlhaus, a análise musical pode ser feita tanto de maneira estética, ao frisar-se um eixo sincrônico, quanto de maneira histórica, ao frisar-se um eixo diacrônico, porém, ainda que ambas as análises sejam válidas, não podem ser unidas, dado que cada qual expressa um valor diferente e antagônico presente na obra musical. Em relação a uma análise histórico-musical de um objeto, o musicólogo aponta ainda a impossibilidade de

⁶ DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1983.

sua realização sem a contextualização do objeto, ao que o autor vai ainda mais longe ao afirmar a impossibilidade da análise sem documentos externos às obras analisadas, ou seja, sem fontes outras além das próprias obras focadas na análise – o que, no entanto, pensamos já ser um certo exagero.

O grau de validade dessas relações entre música, sociedade e política é igualmente trabalhado (e questionado) por Esteban Buch, em uma interessante obra destinada aos diferentes (e divergentes) usos políticos da *Nona Sinfonia* de Beethoven⁷. Buch coloca a experiência estética como superior à experiência moral que se poderia tirar de uma obra musical (fosse ela de que tipo fosse, afinal mesmo a existência de um texto, por mais que reduza a possibilidade de interpretações, ainda não aniquila a multiplicidade interpretativa que qualquer obra apresenta em si), porém isso não invalidaria de maneira alguma a análise histórica (de outra forma, seu próprio trabalho não teria razão de ser), afinal se a linguagem musical é ela própria amoral, isso não significa que sua concepção e sua recepção não deixem de estar envoltas em padrões de moralidade. Entretanto, o trabalho histórico em fontes desse gênero deve sempre se cercar de alguns cuidados metodológicos para não cair em armadilhas que transformam a história de um símbolo em símbolo de uma história; de maneira a não encarar as obras como meros reflexos de um pensamento pré-conhecido, buscando ali apenas uma aplicação de modelos estanques que, provavelmente, em nada adiciona ao que já se sabia anteriormente.

Para Buch, todas as obras produzidas ou utilizadas com intento político tornam-se imagens do espelho, reflexos de ideais aos quais se querem ver associadas que, ainda que indiretamente, “refletem as dificuldades e até mesmo os impasses que atravessaram a construção”⁸ do organismo que engendrou esta imagem. Desta maneira, ao tomarmos política como ação simbólica – ideia cara a teóricos tão diferentes e importantes quanto Elias, Bourdieu e Clifford Geertz (para quem “o real é tão imaginado como o imaginário”⁹) –, veríamos a importância de se estudar a associação proposta entre ópera e poder especialmente ao nos focarmos no gênero setecentista da *opera seria*, produzido em uma época em que o artista, seja ele músico ou poeta (embora no segundo caso, com a revolução literária e o nascimento da figura do autor, sua situação social passe por um

⁷ BUCH, Esteban. *Música e Política: a Nona de Beethoven*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2001.

⁸ BUCH, Esteban. *Música e Política: a Nona de Beethoven*, p. 361.

⁹ GEERTZ, Clifford. *Negara: O Estado teatro no século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, [s.d], p. 170.

processo de mudança radical¹⁰), ainda é apenas mais um elemento do aparato da sociedade de cortes e que, para ter seu talento validado, desempenha o mesmo papel “subalterno” (igual ao dos criados e cozinheiros) que lhes designava o seu *status* na hierarquia da corte¹¹.

Para compreender esta ligação, é impossível estudar apenas os textos pelos textos, sendo para isto necessárias boas doses de contextualização, ou em melhores palavras, uma visão hermenêutica, seguindo as complexas ideias de Gadamer¹². Ao utilizarmos de Gadamer estamos, conseqüentemente, atribuindo aos textos literários que nos servem de fonte o valor de forma de acesso a verdades históricas, em detrimento de um caráter puramente estético atribuído à arte em uma tradição da filosofia kantiana – uma ponte teórica pouco acidental com a proposta de análise e sentido da obra musical de Dahlhaus. Ainda que não revelando verdades absolutas, a obra de arte é encarada como sendo forma de interpretação de uma realidade além do texto ficcional. Assim, as pequenas alterações (ou ainda a falta destas) que o tradutor e editor Francisco Luiz Ameno (por trás do pseudônimo Fernando Lucas Alvim) impõe ao texto original de Metastasio seriam indícios não de meros caprichos literários, mas da tentativa da legitimação de uma forma (ou mesmo uma fórmula) estrutural do mundo.

Entretanto, para uma análise eficiente do que se perde e (talvez mais importante) se ganha na tradução, é preciso recorrer a ferramentas desta nova área em formação, os estudos de tradução¹³ dado que, em nosso caso, entre os focos de tensão “autor” e “leitor”, há um intermediário (nada isento), que pode até fazer “do texto que está traduzindo uma plataforma, um meio para atingir seus próprios objetivos, por vezes bem distintos do original”¹⁴.

¹⁰ CHARTIER, Roger. *Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na Época Moderna – Séculos XVI-XVIII*. Tradução Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

¹¹ ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

¹² GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. London, New York: Continuum, 1989.

¹³ Na introdução de *A tradução cultural nos primórdios da Europa moderna*, Peter Burke e Po-Chia Hsia frisam a questão de como o campo dos estudos da tradução é relativamente recente e vem a inverter a ótica dos estudos literários tradicionais, ao colocar em relevo o intercâmbio cultural visto a perspectiva “do horizonte dos leitores e sua cultura, quer a chamemos de ‘cultura hospedeira’, quer de ‘cultura-alvo’”. Entretanto, os autores chamam a atenção ainda para o pouco envolvimento dos historiadores neste campo e o para o foco muitas vezes maior entre tradutores individuais do que entre culturas *per se*. In.: BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 8.

¹⁴ STEINER, George. “Uma arte exata”. In.: _____. *Nenhuma paixão desperdiçada: Ensaios*. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001, p. 207.

Assim, em nosso trabalho, embora, infelizmente, os dados que nos esclarecerem mais sobre sua figura sejam escassos, de importância igual a Metastasio está a figura de seu tradutor, o português Francisco Luiz Ameno, cujo amplo trabalho de tradução e edição é observado aqui através de quatro importantes traduções do poeta italiano reunidas em um livreto intitulado *Óperas compostas em italiano pelo Abbade Pietro Metastasio e traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim*¹⁵, impresso (e possivelmente encadernado) na própria tipografia de Ameno em 1755, reunindo traduções para a língua portuguesa dos libretos de *Semiramis Reconhecida*, *A Clemência de Tito*, *Demofonte em Thracia* e *Antigono em Thessalonica*. É tentando refletir o caminho do próprio texto, que parte de um estado original para uma nova condição que abrimos este trabalho com o próprio Metastasio e o mundo do artista nos setecentos e o fechamos comentando sobre o processo pelo qual passa a tradução neste período através da figura de Ameno, o que não representa uma mudança de foco, dado que para conhecer a tradução é indispensável compreender o original.

O objetivo desta pesquisa residiria, então, em procurar formas de leitura e recepção da obra de Metastasio em Portugal através das traduções de Francisco Luiz Ameno na tentativa de revelar a polissemia de interpretações e significados que uma mesma obra pode adquirir em diferentes contextos (fato que hoje parece estar na ordem do dia com as incansáveis discussões musicológicas à respeito da “autenticidade” e uma velada exigência irreal que a acompanha: a necessidade de honrar as intenções de performance do autor da obra¹⁶). É nesse contexto que se torna crucial perceber as mudanças, as aclimações produzidas por Ameno, assim como o que ele resolve preservar: o que ele ganha com uma suposta fidelidade textual? o quê isto representa de fato? como o ato de traduzir pode aliar-se à função política da ópera?

Na tentativa de responder a estes questionamentos, criamos um percurso que tenta alinhar e debruçar-se sobre os laços que ligam Portugal e Europa, o palco e a página, o original e a tradução. Desta forma, o primeiro capítulo, intitulado *Metastasio, a ópera e o artista no Ancien Régime*, tenta discutir, de maneira ampla, o ambiente sócio-cultural do século XVIII, o lugar do artista na sociedade e, tão ou mais importante, o lugar da ópera e suas convenções neste contexto. Aqui define-se a *opera seria* (como gênero e como acontecimento histórico) e tenta-se abrir um espaço para

¹⁵ 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.

¹⁶ SHERMAN, Bernard D. “Authenticity in musical performance”. In: KELLY, Michael J. (org.). *The Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

que seja possível entrever o que ela representa como espetáculo para personagens tão diferentes como artistas e monarcas, frisando-se a conexão entre uma cosmovisão tipicamente do Antigo Regime, arte e (em sentido abrangente) política.

No capítulo seguinte, *Ópera no mundo luso-brasileiro: A criação e os limites de um campo operístico no Portugal setecentista*, há a tentativa de transferir a discussão acerca da ópera para Portugal de maneira a tentar verificar se em sua trajetória ao longo do século XVIII foi possível observar a construção de um campo operístico da maneira como Pierre Bourdieu¹⁷ entende o conceito, ou seja, prescindindo de uma autonomia relativa que possibilitaria tornar o campo capaz de tornar-se autorreferente no que dizem respeito tanto suas discussões internas, quanto o direcionamento de seus caminhos. Em outras palavras, trata-se não apenas de uma observação da história da ópera nos palcos portugueses, mas uma modesta tentativa de observar, através desta conjuntura específica, a formação de um comportamento e um pensamento musical, literário e teatral específico, de modo a tornar a ópera um elemento orgânico na sociedade portuguesa.

Tendo o cenário sido pintado, entram em cena as personagens: o terceiro capítulo, *No palco e nas páginas: traduções e edições de obras de Metastasio em Portugal*, visa a análise, obra por obra, das traduções metastasianas no Portugal do contexto indagando-se, uma vez expostas as temáticas, o que podem, neste cenário, significar as traduções de Ameno?

E como não há traduções sem tradutor, o curto último capítulo, cujo título põe em questão a validade do velho adágio italiano (*Traduttore traditore? Francisco Luis Ameno, o ofício e a figura do tradutor no Portugal setecentista*), visa jogar uma luz sobre o trabalho de Ameno e do tradutor em geral (ao menos no âmbito de Portugal), que assiste, no século XVIII, a um processo de relativa profissionalização da atividade, construindo e afirmando uma nova imagem em um mundo que está, ele mesmo, a mudar.

Feitas as devidas introduções, que subam as cortinas!

¹⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

Metastasio, a ópera e o artista no *Ancien Régime*

*To describe a set of aesthetic rules fully means
really to describe the culture of the period.*¹⁸

Wittgenstein

A obra de Metastasio, no ápice de sua popularidade, pode ser encarada como veiculadora e criadora de códigos fundamentais de uma cultura. Códigos desses que “fixam, logo de entrada, para cada homem, as ordens empíricas com as quais terá de lidar e nas quais se há de encontrar”¹⁹. Códigos que representavam um modo de ser, pensar, agir e representar compartilhados horizontalmente, em maior ou menor grau, pela Europa absolutista (e, às vezes, mesmo fora dela).

Não se quer dizer aqui que a obra poética de Metastasio era encarada apenas como mero modelo do bem escrever, do bem se comportar ou mesmo do bem governar, ainda que o papel pedagógico da obra de arte e em especial do teatro estivesse no cerne das discussões da hora, em especial com o Iluminismo²⁰. Também não pretendemos afirmar o extremo oposto, procurando martelar modelos de pensamento vigentes na obra de Metastasio. O que se pretende mostrar é como, nos princípios de rarefação do discurso²¹ encontrados nas obras de Metastasio, podemos perceber uma estrutura social e de poder capaz de caracterizar o século das luzes, antes que o fulgor dessas queimasse as quimeras do Antigo Regime.

Embora tentando não cair em polaridades que dissociam pensamento e ação, instituição e sociedade, arte e política, sociedade e cultura, ou qualquer dessas dualidades explicativas que se apresentam tão longe da complexidade da realidade, é

¹⁸ “Descrever um grupo de regras estéticas significa realmente descrever a cultura de um período.”

¹⁹ FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. XVI.

²⁰ De acordo com o historiador Peter Gay, a educação (em sentido amplo) representava a “lógica” do pensamento iluminista. In.: GAY, Peter. *The Enlightenment: An interpretation – The rise of modern paganism*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1966.

²¹ Foucault entende a rarefação do discurso como composta pela articulação de três elementos: a atuação do autor (um princípio de agrupamento do discurso que lhe confere unidade e coerência), o comentário (aquilo que permite formular novos discursos cujos sentidos são disponibilizados pelo texto primeiro, ou ainda, o não-dito que revela o sentido do texto) e a disciplina (conjunto de técnicas, objetos e procedimentos anônimos que visam a limitação). A rarefação, sob esta ótica, tratar-se-ia de um procedimento interno de controle e delimitação do discurso, de maneira que o discurso teria restringidas as suas possibilidades de interpretação, acesso e mesmo de pertencimento. In.: FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

certo que, por vezes, será preciso recorrer a essas dicotomias por motivos meramente didático-explicativos. Ainda assim, ao separarmos arbitrariamente o objeto de estudo em dualidades típicas do pensamento ocidental não estamos indicando que assim ele tenha se construído na realidade, mas que essa é apenas uma característica do discurso histórico para a construção de sua realidade – realidade como qualquer outra (e talvez até um pouco mais) subjetiva, fragmentada e incompleta. Como já nos lembrava Paul Veyne, “na história, como no teatro, mostrar tudo é impossível, não porque seriam necessárias muitas páginas, mas porque não existe facto histórico elementar, átomo acontecimental”²². Tendo estas limitações em mente, este capítulo propõe-se a tentar compreender o cenário criativo de Metastasio, posicionando o trabalho do poeta italiano no embate de ideias teatrais, literárias, musicais, artísticas, políticas e sociais, mostrando suas continuidades e permanências, o quanto ele altera deste cenário e o quanto ele é por ele constituído.

É buscando traçar esse percurso histórico-intelectual que encontramos a necessidade de remontar às origens da ópera para entender com que referências e tradições Metastasio dialoga. Não se trata aqui de adorar o “ídolo das origens”, como já condenou Marc Bloch²³, até porque esse diálogo pode ser remontado, como indicaremos, para muito além do século XVI, porém de apontar um nexos lógico do qual é possível (ao menos tentar) fazer fluir uma narrativa coerente e coesa.

Nascimento e transfiguração: das origens da ópera à reforma da *opera seria*

O nascimento da ópera é geralmente descrito de forma simplista como tendo ocorrido entre os séculos XVI e XVII, como fruto dos encontros dos *Camerata de' Bardi* – grupo de artistas que, organizados em torno do conde Giovanni Bardi de Vernio, discutiam diversos assuntos relacionados à música, formando uma *accademia* ou clube de artistas de grande distinção artística e intelectual. No entanto, tal simplificação é justificável, pois ainda que retire, em parte, a pluricausalidade do nascimento e evolução do gênero, “inicia a história da ópera num ponto a partir do qual seus futuros desdobramentos fluem com precisão e ordem lógica”²⁴.

²² VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1983, p. 49.

²³ BLOCH, Marc. *Apologia da História: ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

²⁴ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 180.

Esse mesmo pensamento tradicional e reducionista teima em perceber no trabalho da *Camerata* uma tentativa de reconstruir a tragédia grega, ainda que trabalhos como o de Lorenzo Mammi²⁵ mostrem a diferença entre as reconstruções feitas no século XVI e as obras do grupo florentino. Em seu trabalho, Mammi mostra rapidamente como a tentativa de reconstrução de *Edipo Tiranno* (1585), com o texto de Sófocles traduzido por Orsatto Giustiniani, é respeitosa à estrutura e temática das tragédias conhecidas (relegando a música apenas aos coros), enquanto as obras da *Camerata* propõem soluções mais livres das diretrizes clássicas em todos os níveis, do tratamento musical à escolha do argumento. Ainda assim, se é inegável uma grande influência dos preceitos da tragédia tal como foram traçados por Aristóteles²⁶ no desenvolvimento do gênero operístico, a sua gênese pode ser relacionada a fatores muito diversos (alguns dos quais os *Camerata* provavelmente não estariam muito dispostos a admitir) que, em certo sentido, são importantes exatamente por “demonstrar como a ópera *não deveria ser*”²⁷.

Robert C. Ketterer²⁸ ainda tenta ligar o gênero de maneira recuada às sátiras romanas, apontando como nas primeiras obras e na maioria da produção seiscentista (se não operística em geral), tal como nas comédias da tradição greco-romana, há uma série de obstruções para separar os jovens amantes, embora eles sejam unidos no final, de maneira que a ação “trágica” acaba sendo reduzida apenas ao ponto das personagens: haveria uma personalização do trágico (que podemos dizer, em muito aproxima as primeiras óperas vistas por Ketterer da divisão de Peter Szondi entre trágico e tragédia²⁹, podendo, então, encarar-se essas óperas como trágicas, mas não como tragédias).

²⁵ MAMMI, Lorenzo. “O mito da música grega no Renascimento e no Barroco”. In.: MARQUES, Luiz (org.). *A constituição da Tradição Clássica*. São Paulo: Hedra, 2004, p. 224.

²⁶ ARISTÓTELES. *Os pensadores*, vol. 2: Metafísica – Livro I e II; Ética a Nicômaco; Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

²⁷ COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2000, p. 38.

²⁸ KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*. University of Illinois Press, 2008.

²⁹ De acordo com a distinção feita pelo teórico literário húngaro Peter Szondi, ao contrário da tragédia, existente desde a Antiguidade, uma filosofia do trágico teria surgido apenas em fins do século XVIII através dos trabalhos de escritores e pensadores como Schelling, Goethe, Hegel, Schopenhauer e Nietzsche. De acordo com este pensamento, se a tragédia, tal qual definida pela poética de Aristóteles, seria a *mimesis* de uma ação importante e completa, ou seja, uma forma própria de poesia, com toda uma série de características pessoais, o trágico seria um eterno desconforto, em que a personagem se encontra “guiada” por forças e leis que fogem a seu controle, sendo a morte o único desfecho possível para ela e mesmo para o ser, servindo como consciência da morte. Para Szondi o encontro da tragédia com o trágico residiria ainda em outro ponto: a tragédia purificaria da desmesura trágica, separaria o homem de sua unificação imediata com a natureza, ou seja, a tragédia provocaria um aplacamento da lembrança da monstruosidade do trágico In.: SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

Ainda que Ketterer tenha, sem dúvidas, um ponto de discussão interessante, sua hipótese reside em tênues similaridades formais empíricas. Embora os textos cômicos greco-romanos fossem quase que com certeza absoluta conhecidos por parte dos intelectuais florentinos, tamanha a importância dada à Antiguidade pelo período, essa ligação não parece ter surgido em qualquer texto teórico produzido na época – e ainda se expressa foi certamente ignorada ou minimizada pelos libretistas, músicos e pesquisadores posteriores, que se não falharam em frisar os laços entre a ópera e a tragédia, utilizando-se mesmo do material cômico para justificar tal ligação, em momento algum fizeram a conexão estabelecida por Ketterer³⁰. Entretanto se a comédia servia de base para reforçar os laços com a tragédia, tantos pensadores se esqueciam de acentuar as relações do gênero nascente com a comédia, tanto que, embora cenas cômicas fossem usuais nas primeiras obras, Patrick J. Smith³¹ consegue, na melhor das hipóteses, recuar o nascimento da *opera buffa* para o ano de 1629, com a *Diana schernita* de Parisani (enquanto as obras geralmente vistas como marcos iniciais da ópera, a *Dafne* e a *Euridice*, com música de Jacopo Peri e libreto de Ottavio Rinuccini, são, respectivamente, de 1597 e 1600).

Os outros fatores que teriam influenciado o surgimento da ópera são mais comumente comentados, indo desde o teatro medieval, com seu poderio alegórico, até o balé, passando pela comédia madrigalesca e a *favola pastorale*, dentre outros.

A *favola pastorale*, popular a partir de metade do século XVI, através, especialmente, dos trabalhos de Torquato Tasso e Battista Guarini, fruto do culto à poesia bucólica clássica, é apontada pelo já mencionado Patrick J. Smith³² como a verdadeira base e inspiração poética para os homens da *Camerata*. Smith mostra como tais peças ingênuas, diretas, líricas, se relacionam com o material produzido nos primeiros libretos, além do autor frisar tanto o fato de Rinuccini (o primeiro libretista) ser discípulo do próprio Tasso, como o fato de a tradicionalmente apontada influência do teatro grego consistir em mais uma ideia vaga sobre o que ele teria sido do que em uma tentativa de reconstituição em base documental, recorrendo a intermediários como os dramas pastorais, que ainda que trouxessem mitos em ambientes greco-romanos

³⁰ Henry Raynor escreve: “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.” In.: RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*, p. 181.

³¹ SMITH, Patrick J. *The tenth muse: A historical study of the opera libretto*. London: Victor Gollancz LTD, 1971.

³² SMITH, Patrick J. *The tenth muse: A historical study of the opera libretto*, p. 3-5.

faziam-no de sua própria forma estilizada. Entretanto, a ópera não pode ser vista como filha direta da *favola pastorale*, afinal, como aponta Lauro Machado Coelho, se a *favola* era eficiente do ponto de vista dramático, não há lá qualquer esboço de unidade musical, mesmo se havia música para ajudar na expressão dos momentos mais líricos.

Se é da *favola* que a ópera tiraria sua estrutura básica primeira, seria, ainda segundo Smith³³, do *intermezzo* que ela obteria sua brevidade. Henry Raynor³⁴ aponta como o drama palaciano italiano deu ensejo a inserções musicais que seriam exatamente os *intermezzi* (ou originariamente *intermedii*), obras que podiam atingir complexidade faraônica, fruto de eventos palacianos que buscavam ofuscar-se uns aos outros. Entretanto, os *intermezzi* pouco ou nada tinham a ver com a peça principal, constituindo-se mesmo de episódios míticos intercalados entre os atos, o que levou Lauro Machado Coelho³⁵ a notar a falta de unidade narrativa no gênero.

Henry Raynor³⁶ chama a atenção para, no século XVI, a “evolução”³⁷ de uma das principais atrações carnavalescas das cidades italianas, a *mascherata* (inicialmente uma sequência solta de danças, depois interligadas por figuras alegóricas e mitológicas) para o balé. Transportado para a França, as cantigas carnavalescas teriam sido substituídas por poesia palaciana e dado origem ao *ballet de cour*, de influência decisiva para o desenvolvimento do teatro francês até pelo menos a Revolução Francesa. Os poetas franceses, entusiasmados com a chance de unir música e poesia, criaram, em 1570, uma espécie de antecessora da *Camerata*, a *Académie de Poésie et Musique* (essa, sim, preocupada direta e exclusivamente com a restauração de um estilo de recitar cantando próprio da tragédia grega), da qual surgiram os chamados *vers mesurés*, nos quais a entonação das palavras predeterminava as ênfases e ritmo da música, sendo aplicados nos *ballets de cour* e, futuramente, vindo a servir de base ao recitativo e ao fraseado da ópera francesa, tal qual a estruturariam Lully e Quinault.

³³ SMITH, Patrick J. *The tenth muse: A historical study of the opera libretto*, p. 6.

³⁴ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*, p. 184.

³⁵ COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*, p. 38.

³⁶ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*, p. 181.

³⁷ Um dos frequentes momentos onde Raynor utiliza-se de um vocábulo extremamente inapropriado, permeado de juízos de valor e lugares comuns, como aponta Trevor Herbert, que frisa como isso se apresenta no próprio prefácio da obra, quando o autor se propõe a preencher uma lacuna entre a “história normal e necessária da música” (ou seja, uma visão ultrapassada, evolucionista e linear que procura a enumeração de compositores e obras) e a “história geral do mundo” (que Raynor encara como um conceito natural e sem qualquer problema). In.: HERBERT, Trevor. *Social History and Music History*. In.: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (org.). *The cultural study of music: A critical introduction*. New York: Routledge, 2003.

Entretanto, esses acontecimentos na França em muito se antecipam e desviam nosso caminho que visa estabelecer o nascimento da ópera na Itália, não sendo a ópera francesa com estrutura declamatória, permeada de entradas e ballets, maquinário fantástico e temática mitológica/alegórica, igual em sua estrutura à contraparte italiana. No percurso que exploramos, encontramos outro gênero que poderia gabar-se de possuir as unidades que faltavam à *favola* e aos *intermezzi*: a comédia madrigalesca. Tendo sido desenvolvido, no século XVI, de maneira paralela à *favola pastorale*, tinha caráter popular, ao utilizar dramaticamente o madrigal³⁸ e formas da canção popular, em um ambiente que em muito se associava ao da *commedia dell'arte*. Não obstante, esse lado popular do entretenimento era exatamente um dos fatores que afastava a *Camerata* desse tipo de espetáculo, afinal ela “voltou as costas às tradições populares que já haviam levado a música ao palco”³⁹, confirmando a tendência que Jean Delumeau aponta entre os intelectuais do Renascimento de colocar-se no setor privilegiado da sociedade, de maneira que “sente-se até a tentação de afirmar que, pelo menos em Florença, a força do humanismo foi a própria força das classes dirigentes”⁴⁰.

Ainda assim, por mais que o elitismo possa ter sido um dos fatores de afastamento do novo gênero nascente da comédia madrigalesca, outro fator tem peso ainda maior: a inteligibilidade do texto. A polifonia renascentista, base do madrigal, era “uma arte rejeitada por eles [os integrantes da *Camerata*] em virtude da relativa independência das palavras a não ser como justificativa ou razão para a composição”⁴¹.

Desta maneira, os membros da *Camerata* procuravam uma outra maneira de compor, utilizando-se da doutrina pitagórica dos *ethói* transposta do domínio matemático para o literário, como aponta Lorenzo Mammí⁴². A doutrina pitagórica dos *ethói* estabelecia correspondência entre certas séries melódicas e alguns sentimentos, ao basear-se na ideia de que a alma se relacionaria com o corpo através de vibrações. Ao transpor-se essa teoria para o campo literário, o que estaria em questão não seriam ritmos e modos determinados, mas “uma música poética que saiba reencontrar a perfeita

³⁸ “o tipo de composição vocal profana a várias vozes, que evoluiu a partir das formas da canção polifônica [ou seja, escrita a várias vozes]”. In.: COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*, p. 34.

³⁹ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*, p. 185.

⁴⁰ DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento – Volume II*. Lisboa: Estampa, 1983, p. 38.

⁴¹ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*, p. 186.

⁴² MAMMÍ, Lorenzo. “O mito da música grega no Renascimento e no Barroco”, p. 227.

união entre texto e canto, como os antigos conseguiram, mediante um uso apropriado dos modos.”⁴³

Esses preceitos, embora um pouco mais maleáveis na prática, puderam ser observados pela primeira vez nas já mencionadas obras de Peri, que em sua construção mais uma vez negam a teoria comumente aceita de que a ópera seria fruto de uma tentativa (frustrada) de reconstruir a tragédia grega, afinal nem Orfeu e Eurídice, nem Apolo, nem Dafne são temas de tragédia, assim como a própria estrutura espaço-temporal destas obras entra em embate com as interpretações clássicas das regras aristotélicas (não mantendo unidade de tempo, lugar e espaço), ou seja, são mais “compromissos, ou sínteses, entre antigo e moderno”⁴⁴. Essa estrutura encontrará seu primeiro grande expoente prático na obra de Monteverdi, no início do XVII. As obras de Monteverdi fogem dos padrões clássicos aristotélicos seja na forma, muitas vezes sem a coesão da tríplice unidade; ou na temática, que cobre desde uma das mais famosas versões musicadas do mito de Orfeu até o romance de Nero e Poppea, passando pela Ariadne abandonada e o retorno de Ulisses à casa. Entretanto, o elemento diferencial, que elevaria sua obra a um outro nível, estaria na sua maneira de *parlar cantando*, ou seja, na relação entre texto e música, pois para “mover os afetos”, Monteverdi, ao contrário das primeiras experiências de Peri e Caccini, não utiliza apenas a monodia (melodia acompanhada precursora da ária), mas, como frisa Martha Tupinambá de Ulhôa, constrói “sua “via natural à imitação” pela experimentação prática, refinando aos poucos sua habilidade em achar equivalentes musicais para a retórica textual”⁴⁵, de maneira que “mesmo quando trabalha com uma única voz acompanhada, sua monodia utiliza os recursos desenvolvidos na sua prática polifônica”⁴⁶.

Como o exemplo de Monteverdi deixa entrever, os compromissos não eram apenas com o antigo, mas com a própria modernidade (a utilização da polifonia condenada pela *Camerata*, ainda que de forma adaptada) e as próprias persistências medievais, uma vez que a ópera também era influenciada pela arte teatral do medievo, seja pela utilização de música em dramas seculares ou religiosos (a ópera romana, em

⁴³ MAMMÍ, Lorenzo. “O mito da música grega no Renascimento e no Barroco”, p. 227.

⁴⁴ MAMMÍ, Lorenzo. “O mito da música grega no Renascimento e no Barroco”, p.224.

⁴⁵ ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Parlar cantando: A relação texto-música em Monteverdi”. In.: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada: Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 250.

⁴⁶ ULHÔA, Martha Tupinambá de. “Parlar cantando: A relação texto-música em Monteverdi”. In.: MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada: Poesia, música e voz*. p. 250.

especial, teria grande débito, já que as primeiras experiências do gênero se limitariam a peças de tema sacro), seja pela própria temática, pois o mito de Orfeu tão popularmente utilizado nas primeiras óperas já vinha de uma tradicional associação medieval com a figura de Davi enquanto prefiguração de Cristo, como frisa o já citado Mammí⁴⁷.

Entretanto esse apelo religioso medieval não reduz o fato de a ópera, desde seu nascimento, apresentar um caráter extremamente humanista, representando seu equivalente 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”⁴⁸, afinal Delumeau não encontra qualquer contradição entre o crescente sentimento religioso, acompanhado de imagens de pecado e salvação, dividir espaço na mentalidade renascentista com discussões tidas como pagãs, com o grande peso atribuído, mesmo por clérigos, à astrologia⁴⁹. De fato, a criação da ópera enquanto entretenimento (cortesão) secular e humanista, possibilita a Christopher Small frisar que a ópera significava “la nueva representación de los mitos que proporcionaban cohesión a la cultura”⁵⁰.

Por mais que a afirmação de Small possa parecer uma generalização abusiva e até mesmo um anacronismo, dado que, como já dissemos, existiam óperas de temática religiosa (coisa que o autor prefere ignorar) e falar em um algo plenamente secular ainda nesta época é um tanto quanto improvável (afinal, não é difícil de encontrar uma moral cristã nos libretos), o autor não deixa de ter sua dose de razão. Isto se deve principalmente a três pontos:

1 – As óperas de temática religiosa eram minoria, como facilmente revela qualquer comparação entre o número destas e o número de libretos com história e ambientação greco-romanas ou o que seus autores definiriam como “exóticas” (geralmente histórias ambientadas em um Oriente mítico que prenuncia o orientalismo estudado por Edward Said⁵¹) produzidos até o final do século XVIII. Além disso, essas óperas de temas religiosos, cujos enredos geralmente volviavam em torno de vida de santos (como *Il Sant’Alessio*, *I Santi Didimo e Teodora* e *Il Sant’Eustachio*, todas compostas por volta

⁴⁷ MAMMÍ, Lorenzo. “O mito da música grega no Renascimento e no Barroco”, p.225-6.

⁴⁸ SMALL, Christopher. *Música. Sociedad. Educación: Um examen de la función de la música em lãs culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos em la educación*. Madrid: Alianza Editorial, 2006, p. 32.

⁴⁹ DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento – Volume II*, p. 51-56.

⁵⁰ SMALL, Christopher. *Música. Sociedad. Educación*, p. 32.

⁵¹ SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

da década de 30 dos seiscentos⁵²) eram geograficamente muito mais limitadas, abrangendo Roma e, quando muito, os estados sob domínio pontifício, sugerindo que a escolha destes temas relacionava-se muito mais a uma questão de mecenato do que à existência de uma vertente de autores extremamente interessados em levar aos palcos temas religiosos, nunca sendo demais lembrar a importância da questão do patronato em um espetáculo que nasce como entretenimento privado.

2 – Um distanciamento que aumentará com o tempo: a dissociação entre temas religiosos e religiosidade/misticismo. Até mesmo se a partir de fins do século XVIII, com aparecimento/fortalecimento das óperas nacionais e o conseqüente Romantismo (a *opera buffa* foge um pouco desta perspectiva, pois seu caráter ligeiro, satírico e/ou de crítica aos costumes parecia não ser exatamente apropriado a temas religiosos), aumentam exponencialmente óperas que trabalham a temática religiosa, poucas delas realmente tem na religião a sua centralidade, geralmente esta sendo apenas um pano de fundo ou um adereço, assim como são para elas os grandes temas históricos, etc (ou será que podemos falar em um verdadeiro desejo de historicizar Tito, Anna Bolena, Don Carlo, o massacre da noite de São Bartolomeu, Vasco da Gama e congêneres?). Talvez uma das provas da dissociação entre tema religioso e religião esteja exatamente no *Il Sant’Alessio*, escrito para a Roma papal, onde esperar-se-ia uma ópera de cunho realmente espiritual, e que no entanto é encarada por não poucos comentadores como quase uma *opera buffa avant la lettre*. Ainda que a ópera tenha sido escrita ela mesma por um futuro papa, o Cardeal Rospigliosi (papa Clemente IX), e os momentos cômicos geralmente estejam associados aos antagonistas que zombam de Alessio tanto por ele ser membro da aristocracia, quanto pelo fato de ele ser um mártir⁵³, o fato permanece que se a história envolve a religião, pouco nela há que possa lembrar o caráter místico que envolve, por exemplo, o *Parsifal* de Wagner, que, ao misturar elementos cristãos e budistas em meio a grandes rituais, apresenta-se quase como um auto-de-fé wagneriano, uma religião própria em si mesma.

3 – A religião (referimo-nos aqui à católica, mas o artifício também será usado pelos protestantes) tinha seus gêneros (pseudo) líricos próprios, cujo maior representante era o oratório (cuja origem está na quase ópera de Emilio de’ Cavalieri, *La Rappresentazione*

⁵² KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*, p. 23.

⁵³ SMITH, Patrick J. *The tenth muse: A historical study of the opera libretto*, p. 11-13.

di Anima e di Corpo, de 1600⁵⁴). Isso não quer dizer muita coisa, pois já o musicólogo Paul Henry Lang⁵⁵ apontava como os oratórios serviam muitas vezes como óperas disfarçadas para serem representadas ou em áreas onde o gênero era proibido ou na quaresma (período em que os espetáculos “profanos” eram proibidos na Itália). Porém, a existência de um gênero separado que não tinha mesmo conteúdo ou apresentação, além de não ocupar necessariamente o mesmo espaço físico e, conseqüentemente, não ter necessariamente o mesmo público (embora ele fosse, ainda assim, basicamente o mesmo) mostrava uma divisão para os contemporâneos do que seria o lugar certo do secular e do religioso, mesmo se, comumente, até aqueles que se ocupavam da composição e execução de ambos eram as mesmas pessoas (como o conhecido exemplo de Handel e do próprio Metastasio, que carregavam muitas das convenções da ópera para o gênero sacro, mas não o contrário). Ainda assim, é só observar a popular constatação de que a música sacra enfrentaria, em especial a partir do final do século XVIII, um declínio artístico e moral devido à influência da ópera (o que Marcelo Hazan classifica como “não (...) apenas um dado litúrgico, explícito na encíclica *motu proprio* de 1903, mas também um tema básico para a musicologia ocidental”⁵⁶) para perceber que ainda que a intercambialidade entre os gêneros fosse grande, eram vistos como coisas separadas, sendo que, a partir de determinado momento, essas trocas musicais entre os mundos secular e religioso passaram a não serem mais bem vistas.

Esclarecido isto, vale atentar para o já mencionado caráter privado e, não raramente, festivo ou comemorativo, da ópera em seu nascimento. O que pode parecer um detalhe ganhará peso, pois os artistas atentarão que em uma obra que serve a estas funções de celebração, o final trágico parece não ser exatamente apropriado, optando-se por um final feliz ou, em italiano, *lieto fine*. Embora nos primeiros casos a mudança não seja tão radical, ao se transformar opção em convenção, absurdos de vilania na última hora passaram a mostrar-se arrependidos para júbilo geral, gerando tanto a falta de lógica do enredo como uma grande discussão em torno da *Poética* aristotélica, se assim estariam sendo gerados os efeitos de “temor e piedade”, vistos como essenciais ao teatro

⁵⁴ COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*, p. 45.

⁵⁵ LANG, Paul Henry. Apud: SMITH, Patrick J. *The tenth muse: A historical study of the opera libretto*, p. 14.

⁵⁶ HAZAN, Marcelo. Repensando a “decadência” operística da música sacra no Brasil a partir da recepção crítica de José Maurício Nunes Garcia. In.; VOLPE, Maria Alice (org.). *I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ: Livro de resumos*. Rio de Janeiro: UFRJ – Escola de Música – Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.

pelo grego (ainda que nos casos extremos essa pergunta realmente tivesse sentido, isso se deve, em parte, a uma interpretação equivocada da *Poética* que vê apenas no final trágico o meio de provocar o efeito catártico). Mesmo não sendo, como estamos frisando, filha direta da tragédia, a ópera seria medida pelas regras desta: debates em torno da *Poética* agitariam o mundo lírico enquanto o texto manteve sua primazia no espetáculo (ou seja, até o início do século XIX). Smith vê nisso um descompasso entre teoria e prática, pois o que era pregado não correspondia à prática cênica e às convenções teatrais. Por mais que possa haver alguma lógica em seu raciocínio, isso não é necessariamente verdade, pois os debates teóricos acabaram, sim, por propulsionar diversas mudanças reais nos palcos, ainda que nem tudo fosse posto em prática – e nem toda prática fosse louvada nos escritos que comentam os espetáculos, embora as plateias de modo geral não parecessem incomodar-se com elas, pelo contrário.

Como frisa Paulo Mugayar Kühl, de início o ponto fulcral do debate na elaboração desses novos espetáculos, completamente musicados, girava em torno de uma questão mais ligada aos preceitos da retórica em sua função persuasiva, quase indo de encontro aos modelos ciceronianos, que distinguem como componentes do aspecto persuasivo do discurso o instruir, o agradar e o comover⁵⁷, debatendo sobre a capacidade de o novo estilo comover as plateias, o que pode ser lido nos diversos prefácios, cartas e registros (de caráter oficial) que comentam as apresentações. Porém,

numa segunda etapa, a partir do desdobramento da ópera pública veneziana (1637), a reflexão teórica sobre os espetáculos começa a reforçar sobretudo o problema da verossimilhança: como justificar um espetáculo inteiramente cantado? As respostas positivas continuarão a apelar para leituras específicas de determinados textos da Antigüidade, que afirmavam ser a tragédia toda cantada; surge também uma nova questão: poderia a ópera ser considerada como o renascimento da tragédia?⁵⁸

É entre esses questionamentos, ou melhor, de certa maneira tentando responde-los que vemos surgir a reforma que criará a *opera seria*. Ao contrário do que afirma Mario de Andrade⁵⁹, a reforma não será um ato gratuito para atender ao gênio de Metastasio,

⁵⁷ REBOUL, Oliver. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. XVII – XVIII.

⁵⁸ KÜHL, Paulo Mugayar. “Leituras setecentistas da *Poética*: O debate sobre ópera, os comentários de Metastasio e seus desdobramentos”. In.: *AISTHE*, número 2, 2008. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/~aisthe/vol%20II/2008Kuhl.pdf>>. Acessado em: 20/11/2009.

⁵⁹ Em artigo publicado em sua coluna jornalística *Mundo musical*, o famoso escritor e musicólogo brasileiro afirmava sobre as reformas ao longo da história da ópera (e sobre a possível necessidade de uma no presente): “Não havia necessidade nenhuma da ‘reforma’ a ópera mais uma vez, como Gluck ou como Metastasio, ou como Wagner. Todas as reformas tinham sido inúteis e servido apenas a interesses

até porque, embora seu papel seja predominante neste importante momento, ele não é o único poeta a preocupar-se com esta questão. De fato, muitas das convenções da ópera seiscentista permaneceram⁶⁰, inclusive por uma questão relativa ao gosto do público, porém isso não quer dizer que as inovações ou alterações inseridas e pensadas por Metastasio e outros não tenham sido importantes.

Seria fácil dizer que a reforma nasce a partir dos trabalhos de Apostolo Zeno e Pietro Metastasio, mas se eles vieram a ser o auge de um ajuste da ópera às normas da tragédia, já antes deles as discussões, muito bem estudadas por Renato di Benedetto⁶¹, que comparavam a melodiosa ópera italiana à sua declamatória irmã francesa e ambas às tragédias gregas, apontavam o caminho que a reforma seguiria (embora a multiplicidade de respostas antitéticas torne difícil apontar claramente a quem decidiu-se ouvir). É dessas discussões que surge o pensamento de que a ópera seria uma forma de expressão literária própria italiana, ou ainda, seu próprio entendimento da tragédia antiga, entendimento formado de maneira a superar o que Olivier Rouviere⁶² classifica como “*complexe d’infériorité*” em relação à França do período de Luis XIV, onde encontramos um grande desenvolvimento literário e, especialmente, teatral, ao fixarem-se os moldes da estética neoclássica de Corneille e Racine. Essa agitada e importante cena francesa contrastava com o material dramático que surgia para os palcos italianos, focado ou em tragédias aos moldes de Sêneca, não apropriadas à representação, ou nos espetáculos populares itinerantes de *commedia dell’arte*, ou, ainda, e para nós mais importante, nas óperas.

No entanto, ver a ópera como a tragédia ressignificada nem sempre veio a traduzir-se em avanço na aceitação do gênero como literariamente digno, afinal o famoso ensaio de Saint-Évremond, *Sur les opéras* (primeiramente publicado em 1684)

particulares de gênios incontestáveis.” In.: COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editoras da UNICAMP, 1998.

⁶⁰ Elementos como o uso exaustivo do maquinário e a ária *di sortita*, ainda que não raramente criticados, atravessariam a reforma e continuariam a assombrar o mundo da *opera seria*, embora seja precisamente a partir da união destes dois elementos controversos que Martha Feldman fala em um aspecto mágico sensorial do espetáculo, que funcionaria como uma linguagem mística de uma ação ritual da sociedade absolutista setecentista, envolvendo, sempre, uma questão dual: a utilização simultânea de seqüências estereotipadas invariáveis, que permitem a compreensão do gênero sem necessariamente precisar ver todas as obras completas, e características variantes, geralmente aleatórias, capazes de definir tanto as variantes possíveis nas performances, quanto fazer as obras circularem através de diferentes grupos e situações sociais, Estados e realidades culturais. In.: FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.

⁶¹ BENEDETTO, Renato di. Poetics and polemics. In.: BIANCONI, Lorenzo. PESTELLI, Giorgio (org.). *Opera in theory and practice, image and myth*. Chicago: University of Chicago Press, [s.d.].

⁶² ROUVIERE, Olivier. “La réforme du melodrama: quelques prédécesseurs de Métastase”. In.: *Chroniques italiennes 77/78* (2/3 2006). Disponível em: < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/77-78/Rouviere.pdf> >. Data de consulta: 10/11/2009.

já dizia: “Os gregos faziam tragédias admiráveis em que cantavam um pouco; os franceses e os italianos fazem tragédias ruins, onde se canta tudo”⁶³. Mesmo intelectuais que se encontrariam envolvidos de alguma forma na reforma tinham contra a ópera alguma espécie de reprovação, como o importante intelectual Ludovico Muratori, que, seguindo, consciente ou não, os argumentos de Saint-Évremond, condenava o excesso e a qualidade da música utilizada, ridicularizando todos os elementos a ela associados (e até mesmo a qualidade da poesia utilizada). A música, aliás foi alvo de reclamações do próprio Metastasio⁶⁴, embora o famoso libretista jamais tenha chegado a proferir palavras que condenavam o gênero tão ásperas como estas que saíram da pena de Muratori:

Eu também devo confessar que as óperas modernas são, de maneira geral, meras tragédias vestidas com música. No entanto, parece-me que a verdadeira face da tragédia foi de tal maneira alterada que eu dificilmente me atreveria a chamar tais obras de tragédias, uma vez que a música, como usada em nossos dias, não lhes cai bem; na verdade, delas se esquivava.⁶⁵

É em meio a esse ambiente de grande debate que surgirão em diversos estados italianos Academias ao estilo francês, concentradas em torno de grandes mecenas (o que, em França, era, como não poderia deixar de ser, traduzido em concentradas ao redor do rei e do Estado). A principal delas, e que serviria de padrão para as outras, formou-se em Roma, ainda no final dos século XVII, sob o patronato da rainha Cristina (sim, aquela interpretada por Greta Garbo no cinema), que, apaixonada por música e tendo fixado sua residência no estado papal após sua abdicação em 1654, concentrou à sua volta uma grande miríade de artistas, em especial compositores e poetas. Sua influência na criação de uma nova ópera, mais atenta aos preceitos de Aristóteles (ainda que extremamente filtrados pelos ideais do neo-classicismo francês) pode ser observada

⁶³ “The Grecians made admirable Tragedies where they had some singing; the Italians and the French make bad ones, where they sing all”. SAINT-ÉVREMOND. Apud.: BENEDETTO, Renato di. Poetics and polemics. In.: BIANCONI, Lorenzo. PESTELLI, Giorgio (org.). *Opera in theory and practice, image and myth*, p. 16.

⁶⁴ Como afirma Gilles de Van e o próprio Metastasio deixa entrever em suas cartas, não havia, pela parte do poeta, um amor pela música complexa, ou ainda à música pela música. Para Metastasio, a música deveria apenas servir de intensificador da palavra, traduzi-la em forma universal, imitar “le passioni e la favella degli uomini”. In.: DE VAN, Gilles. “Le Rêve Orphique de Métastase”. In : *Chroniques italiennes web 13* (1/2008). Disponível em: < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/DeVan13.pdf> >. Data de consulta: 10/08/2009.

⁶⁵ “I, too, must confess, that modern operas are generally merely tragedies dressed with music. But it seems to me that the true face of tragedy has been altered beyond measure that I would hardly dare to call such works tragedies, since music such as is used in our day, does not suit them; indeed, it shrinks from them.” In: MURATORI, Ludovico Antonio. Apud.: BENEDETTO, Renato di. Poetics and polemics. In.: BIANCONI, Lorenzo. PESTELLI, Giorgio (org.). *Opera in theory and practice, image and myth*, p. 18.

no papel instigador que teve na construção da primeira ópera pública de Roma, o *Tor di Nina*, inaugurada em 1671 com *Scipione africano* de Minato e Cavalli.

No entanto, a Igreja não demonstrou muita simpatia pela importância dada ao gênero, sua expansão e relativa popularização. Por diversas vezes, em um espaço de tempo que penetra o século XVIII, o gênero foi proibido e apresentações canceladas, especialmente em Roma⁶⁶.

Ainda assim, mesmo não contando extensivamente com o bom grado da Igreja, em especial depois da severidade imposta por Inocêncio XI a partir de 1676, o gênero e o grupo de artistas continuaram a florescer em Roma, mesmo após a morte de Cristina, em 1690, quando o grupo adota a nomenclatura explícita de Arcádia. É a partir da *Accademia degli Arcadi* romana, a qual se filiaria Metastasio, que a reforma lança suas bases mais sólidas, estando no eloquente programa da instituição “a reforma das artes e das ciências pelo bem da religião católica, pela glória da Itália, pelo benefício público e privado”⁶⁷.

É interessante perceber a ironia da Igreja “perseguir” um gênero que, ainda que entretenimento secular, tinha em seus interesses defender o “bem da religião católica”, um objetivo que pode ser encarado tanto como apenas um dispositivo retórico para fugir da vigilância da Igreja, quanto como um compromisso assumido de fato, dado que é importante ressaltar que Metastasio era um abade (não no sentido do chefe de uma abadia, mas tal como os *abbés* franceses alguém que fora ordenado). Enquanto isso, a consequente necessidade do gênero de “defender-se” da Igreja pode ser muito bem observada nas tradicionais afirmações de fé ou protestações (*protesta*), impressas no início ou fim do libreto, sendo neste espaço que o autor afirmava como, apesar das palavras pagãs, sua fé era legitimamente católica, como podemos ver no exemplo do libreto de *L’Aiace*, editado em Roma, em 1697, em que se lê: “Le parole Fate, Idolo-Adorare, Dio, Nume, + altre son scritte da penna Poetica, ma chi le scrisse si vanta

⁶⁶ A mezzo-soprano Cecilia Bartoli dedicou-se à pesquisa das obras produzidas nesse período, concentrando-se, especialmente (embora não unicamente), nas obras produzidas entre 1701, quando Clemente XI bane toda e qualquer forma de performance pública, e 1710, ano em que as primeiras tentativas de se encenar espetáculos operísticos são observadas. Esse projeto resultou, em 2005, na gravação de seu álbum *Opera proibita*, com obras de Alessandro Scarlatti, Antonio Caldara e Georg Friedrich Händel, em que não apenas delicia aos ouvintes com algumas pérolas descobertas, como nos textos do encarte, escritos pela própria mezzo e por Claudio Osele, maiores informações podem ser obtidas tanto sobre as pouco usuais obras, quanto sobre o período e o contexto em que foram produzidas. BARTOLI, Cecilia. *Opera proibita*. London: Decca / Universal. 1 CD e um livreto.

⁶⁷ “la réforme des arts et des sciences pour le bien de la religion catholique, pour la gloire de l’Italie, pour le bénéfice public et prive” In: ROUVIERE, Olivier. “La réforme du melodramma: quelques prédécesseurs de Métastase”. In.: *Chroniques italiennes 77/78* (2/3 2006), p. 71. Disponível em: < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/77-78/Rouviere.pdf> >. Data de consulta: 10/11/2009.

d'esser vero Cattolico” [“As palavras Destino, adorar ídolo, Deus, deuses, e outras são escritas com licença poética, mas a pessoa que as escreveu orgulha-se de ser um verdadeiro católico”]⁶⁸.

Nestas protestações há, sim, um elemento de rotina, de tentar se isentar de possíveis problemas, mas há também a reafirmação de que há nas obras um elemento de moral católica, ainda que encoberto por uma roupagem pseudo-pagã, observável mesmo nos melhores libretos de Apostolo Zeno ou Metastasio.

Zeno seguiu as normas da Academia e através de seus libretos encontramos a fórmula básica da *opera seria*, aprimorada por Metastasio. Como historiador, Zeno deu prioridade (e um certo grau de embasamento em meio aos imbrólios amorosos que a reforma não suprimiu) aos temas históricos em seus trabalhos, traçando claramente os antecedentes da ação que colocava no palco (ainda que muitos objetassem à temática histórica, afinal como manter a verossimilhança e crer em um Júlio César, interpretado por um castrato, que canta ao invés de falar?). Entretanto, se suas tramas podiam alcançar grande complexidade, sua escrita poética era extremamente pobre. Tendo mantido a ária *di sortita* (cantada pelo personagem antes de sair de cena) como principal elemento musical (afinal, “a ária era o grande atrativo do espetáculo, pois dava ao público a possibilidade de apreciar as virtudes canoras dos intérpretes”⁶⁹), sua poesia de métrica irregular não permitia que a música fluísse, como o literato Saverio Mattei já assinalava em fins do século XVIII:

O próprio Zeno ..., que trouxe para a ópera uma forma regular, era desarmônico e irregular em suas árias, geralmente casando versos de estruturas diferentes, métricas desiguais e com a tônica colocada em lugares tão variados que a música não conseguia achar qualquer tema fluido e contínuo para encaixar-se neles. Por exemplo, que melodia poderia o compositor achar para a ária de Amleto “Teneri sguardi, / vezzi bugiardi, / già mi preparo a fingere, / anima mia, / per te?”, onde a métrica das duas primeiras linhas nada tem a ver com a métrica das duas seguintes ... ?⁷⁰

Metastasio surge de maneira a regulamentar de vez as normas da *opera seria*. Não apenas ele utilizaria, nas árias, uma métrica única, que daria maior fluidez à

⁶⁸ Apud.: SMITH, Patrick J. *The tenth muse: A historical study of the opera libretto*, p. 17.

⁶⁹ COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*, p. 167.

⁷⁰ “Zeno himself, ... who brought a regular form to opera, was harsh and irregular in his arias, often coupling verses of different structures, unequal meters, and with the stress placed so variously that the music could find no fluid, continuous theme to fit to them. For example, what regular melody could the composer find for Amleto’s aria “Teneri sguardi, / vezzi bugiardi, / già mi preparo a fingere, / anima mia, / per te?” where the two first and second lines have nothing in common with the meter of the following two ... ?” In: MATTEI, Saverio. Apud: FABBRI, Paolo. *Metrical and formal organization*. In: BIANCONI, Lorenzo. PESTELLI, Giorgio (org.). *Opera in theory and practice, image and myth*, p. 179.

música, transformando em regra o modelo isométrico, como, através da prática, estabeleceria uma série de padrões-chave, normatizando, por exemplo, o número de personagens e atos que ainda variavam na obra de Zeno. Frisamos a ideia de que esse padrão foi estabelecido na prática, pois os textos teóricos de seu punho são poucos, consistindo de comentários esparsos em cartas, suas traduções comentadas de trechos da *Poética* de Aristóteles (além de uma tradução integral da *Poética* de Horácio) e textos destinados a comentar as peças gregas então conhecidas.

De maneira geral, o que acaba por estabelecer-se é uma estrutura fixa, cujos principais elementos eram os seguintes: o espetáculo tinha basicamente 3 atos, em que geralmente 6 personagens pouco profundos, uma vez que tinham caráter arquetípico, desfilavam em tramas complexas, ambientadas na Antiguidade, que se concentravam mais na exposição das emoções e dos conflitos íntimos das personagens, em detrimento da ação. Recitativos e árias alternavam-se, sendo quase impossível encontrar cenas de conjunto, forma encontrada para resolver o impasse da verossimilhança, uma vez que, de maneira bruta, podemos dizer que a ação era confinada aos recitativos, enquanto as árias representavam a reflexão.

As árias, aliás, obedeciam o estreito padrão da ária *da capo*, no qual as peças dividiam-se geralmente em três seções, sendo a primeira e a última iguais (com a diferença que a repetição era acompanhada de ornamentações), separadas pela segunda seção contrastante. Essa divisão é interessante por expor um padrão retórico, um enquadramento das árias como oratória, ideia expressa e defendida por Martha Feldman⁷¹, e, obviamente, fácil de ser entendida se pensarmos na incorporação da *Arte Poética* de Boileau (1674) ao arsenal teórico da crítica operística. Esse padrão pressupunha gestos e efeitos idealizados (tal qual o teatro francês do classicismo⁷²), uma entrega particular das palavras e um público capaz de captar essas nuances. No entanto, por mais que a retórica fizesse parte do sistema de educação do século XVIII, a forma como as plateias encaravam o espetáculo, como apenas uma das distrações que ocupavam o teatro naquele instante⁷³, tornava a repetição ainda mais importante para que ao menos uma parte da mensagem exposta fosse captada.

⁷¹ FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*, p. 42-96.

⁷² PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 195.

⁷³ A interação da platéia entre si, a preocupação com outros assuntos, enfim, a possível desatenção a uma parte considerável do que se representava, a despreocupação com a ideia de uma “obra de arte completa”, chegavam a um ponto em que Robert Ketterer consegue afirmar que “an operagoer might hear all of a given opera over the course of its run, but most likely as a result of multiple attendances in which

A notável influência dos debates sobre a *Poética* e da tragédia francesa, com seus ideais de pureza e nobreza, criou uma forte separação de gêneros eliminando-se qualquer elemento cômico no trágico (e vice-versa), o elemento miraculoso e as soluções ao estilo *deus ex machina*, e a própria pluralidade social não sendo bem vista, uma vez que não ia ao encontro da grandiosidade dos temas. Em um espetáculo barroco por natureza (e por ornamentação), o libreto da reforma traz uma tentativa de racionalização, de adaptação a padrões e normas, que faria feliz àqueles, entre eles Leo Spitzer, que Vítor Aguiar e Silva⁷⁴ aponta como detentores de uma visão quase indistinta entre barroco e neoclassicismo, ao ver no neoclassicismo setecentista (oriundo do classicismo francês) um barroco disciplinado, “depurado de suas complicações formais e de suas obscuridades semânticas (...)”⁷⁵.

Ainda assim, nem tudo podia ser associado às regras aristotélicas, pois as convenções e exigências dos cantores e da plateia estavam acima de qualquer preceito teórico, como atesta o teatrólogo Carlo Goldoni que tentou escrever uma peça do gênero respeitando apenas aos princípios aristotélicos e teve seu trabalho hostilizado, supostamente tendo recebido como resposta a esta infeliz tentativa essa importante receita de como fazer uma *opera seria* que publicou em suas *Mémoires*:

O primeiro soprano, a prima donna e o tenor, que são os três principais atores do drama, devem cantar cinco árias cada, uma patética, uma de bravura, uma *parlante*, uma de *mezzo carattere* e uma *brillante*. O segundo homem e a segunda dama devem ter quatro cada, e o sexto e sétimo personagens três...; porque (entre parêntesis) os personagens não devem ser mais de sete, e vós tendes nove no vosso drama. As segundas partes pretendem ter, eles também, árias patéticas, mas os principais não o permitem, e se a cena é patética, a ária não pode ser mais do que de *mezzo carattere*. As quinze árias dos primeiros atores devem ser divididas de maneira que não se sucedam duas de mesma cor e as árias dos outros atores servem para formar um *chiaro scuro*. Vós fazeis cantar uma personagem que continua em cena e isso é contra as regras. Ademais, vós fazeis um ator principal sair de cena sem ária depois de uma *scena di forza*, e isso também é contra as regras. Vós não tendes em vosso drama mais que três mudanças de cena e são precisas sete. O terceiro ato do vosso drama é o melhor da obra, mas isso também é contra as regras.⁷⁶

different parts were heard on different nights.” [“um espectador de ópera poderia ouvir determinada ópera completa no decorrer da temporada, mas mais provavelmente a audição seria o resultando de várias idas em que várias partes eram escutadas em noites diferentes.”] In.: KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*, p. 18-19.

⁷⁴ SILVA, Vítor Aguiar. Barroco e Neoclassicismo na Retórica e na Poética de Verney. In: *VERNEY e o Iluminismo em Portugal: Actas do Colóquio “Verney e a Cultura de seu Tempo”*, realizado na Universidade do Minho em 2 e 3 de Abril de 1992.

⁷⁵ SILVA, Vítor Aguiar. Barroco e Neoclassicismo na Retórica e na Poética de Verney, In: *VERNEY e o Iluminismo em Portugal: Actas do Colóquio “Verney e a Cultura de seu Tempo”*, realizado na Universidade do Minho em 2 e 3 de Abril de 1992, pp. 119-120.

⁷⁶ “Il primo Soprano, la prima Donna e il tenore, che sono I tre principali Attori del Dramma, devono cantare cinque arie per ciascheduno, una *patetica*, una di *bravura*, una *parlante*, una di *mezzo carattere* ed

É seguindo essa lógica que Metastasio instituirá uma grande quantidade de mudanças de cenas e manterá a tradição do *lieto fine*. Entretanto, de certa maneira, nenhuma das duas fere as regras aristotélicas como acusavam alguns contemporâneos. Em relação a unidade de lugar, Paulo Mugayar Kühl mostra como o poeta aponta em sua correspondência, mais de uma vez, que sobre essa cobrada característica “nem em Horácio nem em Aristóteles se acha uma palavra sequer sobre a unidade de lugar”⁷⁷. Destarte, de acordo com a interpretação de Kühl dos escritos de Metastasio, a situação iria ainda além, entendendo o poeta que a questão das unidades deveria ser orientada pelo bom senso prático e não por teóricos eruditos que propagam uma interpretação errônea dos escritos clássicos, ligada a critérios ilusionísticos. “O autor [Metastasio] chega a afirmar que a unidade de ação não implica a redução de tramas paralelas – tão comuns nas óperas – e que a unidade de tempo é impraticável, dando diversos exemplos”⁷⁸.

É nesta linha que Metastasio denuncia também que a catarse e os efeitos de “temor e piedade” não implicam na necessidade de um final apocalíptico, sendo outros vários sentimentos possíveis de causar catarse e, aqui, novamente, é necessário destacar uma leitura errônea da *Poética* por parte dos contemporâneos do poeta. Ainda assim, é necessário destacar que a decisão de Metastasio pode também ser vista mais como a resolução pragmática de uma questão do que uma verdadeira convicção do contrário: o final trágico (em um sentido moderno, adotando a já mencionada diferenciação feita por Peter Szondi) existe nas primeiras obras do gênero e nos primeiros trabalhos de Metastasio, como a *Didone Abandonata* (1724) e *Catone in Utica* (1728 – nas quais, inclusive, na versão original, o personagem principal morre em cena aberta, aí, sim, infringindo um dos preceitos da *Poética*) –, porém, segundo o testemunho de S.

una *brillante*. Il secondo Uomo e la seconda Donna devono averne quattro per uno, e l'ultima tre, ed altrettante un *settimo* personaggio ... ; poiché (per parentesi) i personaggi non devono essere più di sei o sette, e voi ne avete nove nel vostro Dramma. Le seconde parti pretendono che anch'esse le arie *patetiche*, ma le prime non lo permettono, e se la Scena è *patetica*, l'aria non può esse che al più di *mezzo carattere*. Le quindici arie dei primi Attori devono essere distribuite in maniera, che due non si succedano dello *stesso colore*, e le arie degli altri Attori servono per formarne il *chiaro scuro*. Voi fatte cantare un personaggio che resta in Scena, e questo è contro le *regole*. Voi all'incontro fate partire un Attor principale senz'aria, dopo una *Scena di forza*, e questo ancora è contro le *regole*. Voi non avete nel vostro Dramma che tre *cambiamenti di Scena*, e ne vogliono sei o sette. Il terzo Atto del vostro Dramma è il migliore dell'Opera, mas questo ancora è contro le *regole*.” In: GOLDONI, Carlo. Apud: FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*, p. 9-10n.

⁷⁷ METASTASIO, Pietro. Apud: KÜHL, Paulo Mugayar. “Leituras setecentistas da *Poética*: O debate sobre ópera, os comentários de Metastasio e seus desdobramentos”.

⁷⁸ KÜHL, Paulo Mugayar. “Leituras setecentistas da *Poética*: O debate sobre ópera, os comentários de Metastasio e seus desdobramentos”.

Arteaga, os “espetáculos sanguinários” não agradavam a Carlos VI da Áustria, de quem Metastasio tornara-se, em 1730, *poeta cesareo*, o que acabou por transformar a opção do “final feliz” em tradição – aliás, reforçada pela prática comum de reutilizarem-se os mesmos libretos com música de compositores diferentes.

Vale lembrar que não podemos pensar no gênero da *opera seria* como algo estanque e sem historicidade. Tendo tido longa vida – podemos falar que predominou nos palcos europeus durante todo o século XVIII, ainda que a partir de 1760 já seja possível ver um grande processo de decadência, ao qual o gênero resistiu até o século XIX – o gênero passou por várias mudanças. A escolha da década do início da crise não é em nada aleatória, pois é nesta década que o compositor Gluck apresentaria seu “Orfeo ed Euridice”, obra-símbolo de sua reforma com o libretista Calzabigi que, em tese, ia contra os preceitos da *opera seria* metastasiana – embora, na realidade, a reforma visasse realmente colocar em prática muitas das medidas de Metastasio que haviam permanecido apenas no papel, enquanto cortava (e condenava) alguns excessos que o texto metastasiano, em muito dado as suas próprias condições de escrita, ainda trazia em si. Essa nova reforma pregava um casamento mais completo entre drama, texto e música, que, de certa maneira, a prática da constante reutilização dos mesmos libretos pode atestar que não havia.

Reutilizar libretos com música diferente era o padrão, logo vemos uma mesma obra de Metastasio musicada dezenas de vezes pelos mais variados compositores. No entanto, isso não significa que o texto fosse sempre exatamente o mesmo (o que, ao ocorrer sem seu aval, muito irritava a Metastasio), afinal, como demonstra Chartier⁷⁹, em uma época em que o texto não era sacramentado (e, no caso das produções teatrais, muitas vezes sequer publicado, embora não venha a ser o caso de Metastasio), alterar o texto, muitas vezes sem nem mesmo o consentimento do autor, para melhor satisfazer aos intérpretes, à produção (e, conseqüentemente, ao público) não parecia tão absurdo quanto hoje nossos olhos o creem.

Obviamente, dentre essas variadas versões musicais de seu texto (ainda que alterado), Metastasio tinha suas favoritas e aquelas de que não gostava, mesmo não fazendo questão de conhecer todas. Em seu artigo *Le Rêve Orphique de Métastase*⁸⁰, Gilles De Van faz um pequeno levantamento das opiniões do poeta sobre alguns dos

⁷⁹ CHARTIER, Roger. *Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na Época Moderna – Séculos XVI-XVIII*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

⁸⁰ DE VAN, Gilles. “Le Rêve Orphique de Métastase”. In : *Chroniques italiennes web* 13 (1/2008).

principais músicos da época, em que realça que o que importava para ele não era a qualidade da música em si, mas a sua força de expressão dramática, sua capacidade de expressar em outro idioma o texto, mostrando que a partir de 1750, com o surgimento de uma nova concepção musical, favorável a utilização de uma música mais “complexa” (quase à francesa, diriam alguns), Metastasio encontra-se cada vez mais desapontado com a música que se produz, ainda que nem por isso pare de colaborar com ela. Ironicamente, um dos compositores que Metastasio vem a elogiar mais, Niccolò Jommelli (1714-1774) foi exatamente um dos responsáveis por uma série de reformas no gênero, de certa maneira pondo em prática o que Francesco Algarotti recomendava em seu *Saggio sopra l'opera in musica* de 1756, ou seja, um afrouxamento da rígida sucessão de recitativos e árias (que resultava em uma série de números musicais desconexos, que, não a toa, podiam ser facilmente substituídos de acordo com a vontade do cantor), uma música capaz de expressar ideias poéticas ao invés de tentar reproduzir palavras individuais. As óperas de Jommelli demonstravam grande atenção ao acompanhamento orquestral, às indicações de dinâmica, além de haver um grande favorecimento do recitativo acompanhado em favor do habitual recitativo *secco*, incluindo, mesmo, diversos ariosos que interrompiam a seqüência ária *da capo* – recitativo⁸¹. Entretanto, ainda podemos observar aí as características apreciadas por Metastasio, mesmo que envoltas por elementos para os quais ele não ligava, mas o tempo faria questão de apagar os rastros do estilo que agradava a Metastasio. Já no final do século XVIII, quando Mozart compõe sua versão de *La Clemenza di Tito* (1791), a *opera seria* tem um quê de ultrapassada, sendo extremamente difícil (se é que é possível) encontrar composições no estilo “original” em que ela foi criada, sendo esta sua “superação” estética base para toda uma série de análises, por muito predominantes, que viam o gênero como uma série de convenções dramaticamente nulas⁸². Metastasio e seu estilo tornavam-se coisa do passado, de um regime do passado. A *opera seria* aos poucos parecia uma realidade tão remota quanto o passado que ela, teoricamente, representava.

⁸¹ PAULY, Reinhard G. *Music in the classic period*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., p. 17-18.

⁸² Podemos encaixar aí trabalhos clássicos e, hoje, um tanto controversos (ou mesmo datados), porém, ainda assim, detentores de importância, tais quais: DENT, Edward J. *Mozart's operas: A critical study*. London: Oxford University Press, 1975.; KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990. – embora datado, um trabalho pioneiro no que diz respeito à reabilitação da ópera enquanto drama, como obra de arte completa, indo além da análise musicológica em um sentido tradicional; CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da música: da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001. – ainda que datado e com falhas que jamais foram corrigidas nas inúmeras edições, o livro mantém-se como uma das primeiras e importantes tentativas de síntese da história da música no Brasil.

Metastasio, artista de corte: arte de artesão ou arte de artista?

Tendo-se apontado para o peso reformador da obra de Metastasio, torna-se, agora, interessante pensar no que produziu o homem e a obra e como ele relacionou-se com este cenário.

A história de Metastasio tem certos toques de folhetim romanesco, não sendo a toa que mesmo Stendhal, grande admirador da lírica, porém oriundo de um tempo que já vê a ópera como música e não como texto, dedicou seu tempo a escrever talvez a mais conhecida “biografia” do poeta⁸³.

Nascido Pietro Trapassi, na Roma de 1698, destacou-se desde cedo por seus talentos como *improvvisatore*. Ao ouvi-lo cantar, o rico advogado Vincenzo Gravina, membro da *Accademia degli Arcadi*, encantou-se pela voz do menino e decidiu adotá-lo, pagar seus estudos e, desta maneira, desenvolver os dons inatos do garoto, dando-lhe uma sólida formação clássica. Foi Gravina quem decidiu trocar o vulgar sobrenome do menino por um outro mais nobre e de ressonância helênica: Metastasio, ou seja a forma grega de *trapassare* (perpassar), *meta+stasis*. Foi o mesmo Gravina que, ao morrer, deixou toda a sua fortuna ao protegido nos idos de 1718.

Após tornar-se membro da Academia, ainda em 1718, com o pseudônimo de Artino Corasio, Metastasio se entregou a uma vida de excessos luxuriantes que o fizeram dissipar boa parte de sua fortuna em pouquíssimo tempo. Tomado de remorso, decidiu renunciar a essa vida e foi para Nápoles com o intuito de perseguir uma carreira em direito, porém os teatros napolitanos – e suas cantoras – exerceram maior fascínio sobre Metastasio do que as leis.

Foi para (e guiado por) uma dessas cantoras, a célebre soprano Marianna Benti-Bulgarelli, conhecida como “La Romanina”, que Metastasio escreveria seu primeiro grande libreto: *Didone abbandonata*, em 1724. A influência da Benti-Bulgarelli na escrita da *Didone* foi tanta que, de acordo com Francesco D’Antonio⁸⁴, é mais fácil encontrar traços da personalidade da prima-donna na personagem do que traços

⁸³ STENDHAL. *The lives of Haydn and Mozart with observations on Metastasio, and on the present state of music in France and Italy*. London: John Murray, 1818. Disponível em: <<http://books.google.com/books?id=tx5BAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=stendhal+metastasio&lr=&hl=pt-BR&cd=1#v=onepage&q=&f=false>>. Data de consulta: 15/08/2009.

⁸⁴ 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.

correlatos aos dos textos históricos que descrevem a personagem-título, servindo como exemplo da mulher de sua época (uma generalização um tanto abusiva de D'Antonio, pois, na melhor das opções, poderíamos encontrar na cantora um exemplo da personalidade e das atitudes do grupo social muito específico do qual ela fazia parte).

O estrondoso sucesso que o poeta conquista culminará quando Apostolo Zeno o indicar como seu substituto ao cargo de *poeta cesareo* do imperador Carlos VI. Pensando em fazer tal qual Zeno e ficar apenas por um determinado tempo, Metastasio foi para Viena, em 1730, de onde praticamente não mais saiu. Lá compôs, como deveria devido ao posto, uma série de libretos, textos para oratórios, *azione sacre*, serenatas, cantatas e poemas laudatórios, vindo a falecer em 1782, tendo recusado títulos e honras, mas gozando de um *status* e reputação pouco imagináveis para um artista, o que faria com que o poeta iluminista Vittorio Alfieri, quando em Viena na década de 1780, recusasse a visitá-lo, porque não queria encontrar com um “*leccapiedi mantenuto di un tiranno di Diritto Divino* (um bajulador mantido por um tirano de direito divino)”⁸⁵ provando que, se conhecia o papel que Metastasio desempenhava na figuração da sociedade de corte⁸⁶, não conhecia o seu trabalho.

A Viena que acolhe Metastasio tem já uma longa bagagem operística, tendo sido desde cedo o papel encomiástico e propedêutico do gênero observado, como Jean-Marie Valentin lembra ao associar o papel da ópera *Il Pomo d'Oro* (encomendada pelo imperador Leopoldo I, em 1666, para o seu casamento com Margarida d'Espanha, porém encenada apenas dois anos depois, no aniversário da imperatriz) com a reafirmação do mito imperial católico⁸⁷. Porém, como o mesmo Valentin frisa, havia desde pelo menos o século XVII uma outra tradição teatral muito forte na vida vienense (e de várias outras regiões do globo, também): o teatro jesuítico. Mesmo com as incansáveis discussões sobre o papel e a tolerância (ou não) do teatro dentro (e fora) da Igreja, o teatro jesuítico manifestava-se nos mais variados registros indo desde exercícios pedagógicos *stricto sensu*, ferramenta na catequese e espetáculos sacros até a encenação de comédias, tragédias e peças sem uma conotação de gênero específica (o *Schauspiel* germânico, por exemplo). Esse ecletismo morfológico, de acordo com Valentin “não saberia fazer esquecer uma idêntica ambição pastoral, de natureza

⁸⁵ ALFIERI, Vittorio. Apud: COELHO, Lauro Machado. *A ópera barroca italiana*, p. 182.

⁸⁶ ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

⁸⁷ VALENTIN, Jean-Marie. « *Il Pomo d'Oro* et le mythe impérial catholique à l'époque de Léopold I^{er} ». In.: VALENTIN, Jean-Marie. *L'école, la ville, la cour: Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l'Empire au XVIIe siècle*. Klincksieck, 2004, pp. 507-528.

totalizante, cujo objetivo escatológico não seria outro além da preparação do mundo para a Parousia.”⁸⁸ Foi cumprindo este objetivo que, como aponta Leandro Karnal⁸⁹, os jesuítas acabaram por ser responsáveis por uma grande preservação e instrumentalização da tradição do teatro e da literatura antigas dando as ferramentas, complementamos, para a compreensão (e a escrita) das obras de inspiração clássica do *poeta cesareo*.

Aliás, não podemos saber se o posto de *poeta cesareo* caía como uma luva na figura de Metastasio ou o contrário, afinal observamos no poeta firmes valores monárquicos e uma enorme confiança nos valores hierárquicos, que transpunha para o mundo das belas-artes⁹⁰. Sua fé inabalável na necessidade da desigualdade para a manutenção da sociedade pode ser muito bem observada em suas obras, seja porque muitas delas tratam da questão do soberano virtuoso, podendo o grau de nobreza das personagens ser medido de acordo com a proximidade que tem com o soberano (podendo-se, aqui, observar a prática da figuração da sociedade de cortes proposta por Norbert Elias), seja por afirmações mais explícitas que demonstram um vívido diálogo com os pensadores de seu tempo. Jacques Joly faz uma excelente análise de como Metastasio, na festa teatral *Astrea placata*, de 1739, para provar a necessidade da desigualdade entre os homens, se aproxima e se afasta do pensamento dos *philosophes*, muitas vezes dando-lhes voz para em seguida negá-los, sendo até mesmo usada uma imagética cara aos ilustrados, tal qual a do “relógio do universo”, constante na obra de Voltaire⁹¹. Porém, é ainda mais interessante quando Joly consegue, igualmente, encontrar nos versos de Metastasio o prenúncio de outros pensamentos de *philosophes*, tal qual a antecipação de Rousseau ao defender o amor-próprio como paixão fundamental do indivíduo, que deve ser disciplinada e posta em serviço da coletividade (abrindo caminho para a diferenciação feita pelo famoso suíço entre “*l’amour de soi*” e “*l’amour-propre*”). Essa troca de ideias serve para mostrar o alcance e a variedade do pensamento reformista, explicitando, como aponta Joly, a tentativa de Metastasio,

⁸⁸ “ne saurait faire oublier une identique ambition pastorale, de nature totalizante, dont l’objectif eschatologique n’était autre que la préparation du monde à la survenue de la Parousie.” VALENTIN, Jean-Marie. « Théâtre et sensibilité religieuse au XVIII^e siècle : Les « Meditations dramatiques » des jésuites bavarois ». In : VALENTIN, Jean-Marie. *L’école, la ville, la cour : Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l’Empire au XVIII^e siècle*, p. 194.

⁸⁹ KARNAL, Leandro. “Os jesuítas, a cidade das letras e o humanismo na América”. In: MARQUES, Luiz (org.). *A fábrica do Antigo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008, ps. 293-302.

⁹⁰ DE VAN, Gilles. “Le Rêve Orphique de Métastase”. In : *Chroniques italiennes web 13* (1/2008).

⁹¹ JOLY, Jacques. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Faculté des Lettres et Sciences humaines de l’Université d Clermont-Ferrand II, 1978, p. 215 – 228.

enquanto defensor do *Ancien Régime*, de estabelecer, ao mesmo tempo, uma conexão “com a ideologia do monarca seiscentista e com o conceito cartesiano de indivíduo”⁹².

Essa meta metastasiana serve para demonstrar a dificuldade (para não dizer quase impossibilidade) de se mapear uma ilustração e uma anti-ilustração no século XVIII, não apenas devido a pluralidade de “iluminismos”, mas também pela própria dificuldade que temos de definir o que foi o Iluminismo⁹³, afinal, mesmo em suas visões mais radicais, podemos enxergar um ponto de ligação dos ilustrados com o outro lado, que poderíamos, talvez, classificar como descendentes diretos da tradição do pensamento moderno estudada por Skinner⁹⁴, em que buscava-se discutir, ou melhor, construir/afirmar um conceito de Estado moderno em relação a “sua natureza, seus poderes, seu direito de exigir obediência”⁹⁵. Claro que a diferente posição dos ilustrados pode, muitas vezes, ser vista mesmo como fruto de uma posição social diferente dos idealizadores da “tradição” em sua própria temporalidade⁹⁶ (o que levou a posterioridade a simplificar, de maneira errônea, o antagonismo com mais alguns binômios, como burguês x aristocrático e liberal x tradicional), porém, por mais fortes que sejam os pontos de contato, as distinções entre ambas as linhas de pensamento no processo histórico permitiram às luzes reverem uma série de pontos que o pensamento tradicional ainda reproduzia como impasse. Os temas caros aos iluministas, seus ataques ao governo e à religião (é só lembrar a máxima de Diderot: “Proíbam-me de falar de

⁹² “con l’ideologia monarchica del Seicento e con il concetto cartesiano dell’individuo” JOLY, Jacques. *Dagli Elisi all’inferno: Il melodrama tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*. Firenze: La Nuova Italia, 1990, p. 84.

⁹³ Norman Hampson abre sua tentativa de síntese do tema exatamente questionando (apenas de maneira retórica, é verdade) se seria realmente possível falar em um Iluminismo, dado que muitas de suas características estiveram presentes e em discussão ao longo de diversos períodos históricos, sem mencionar a subjetividade do que seriam atitudes e pensamentos iluministas, de maneira que ele chega a afirmar que “as atitudes que alguém decide tomar como tipicamente ilustradas constituem, conseqüentemente, uma escolha livre e subjetiva, que, por sua vez, determina a forma da síntese que um constrói para si mesmo.” [“the attitudes which one chooses to regard as typical of the Enlightenment therefore constitute a free, subjective choice, which then, in turn, determines the shape of the synthesis on constructs for one’s self.”] HAMPSON, Norman. *The Enlightenment: An evaluation of its assumptions, attitudes and values*. Penguin Books: 1982, p. 9.

⁹⁴ SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

⁹⁵ SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*, p. 617.

⁹⁶ Robert Darnton retrata o mundo dos *philosophes* na França, como um recanto entre a exclusão vivida por um grupo de tecnocratas com aspirações e as glórias daqueles aceitos e eleitos pela sociedade (de corte), pelo *monde*, mostrando que ainda que marginalizados o bastante para dessacralizar símbolos, destruir mitos ou contestar o sistema em si, tiveram, ao menos durante um período, uma pequena brecha de reconhecimento que elevaria o papel do intelectual, do artista na sociedade do *Ancien Régime*. In.: DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: O submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

religião e de governo e não terei mais nada a dizer”⁹⁷), representam, de certa maneira, respostas aos impasses que o pensamento tradicional ainda enfrentava, pois mesmo nos elementos mais radicais da perspectiva política da Contra-Reforma – que contribuíram para a construção ulterior de um pensamento constitucionalista –, ainda há um claro respeito à Igreja, e mesmo Bodin continuava a “combater os huguenotes com a afirmação de que ‘não é lícito um homem matar seu príncipe soberano, nem mesmo rebelar-se contra ele, sem uma ordem especial e indubitável de Deus.’ (p. 224).”⁹⁸

No entanto, se existem tantas aproximações, o que tornaria essas duas linhas de pensamento distintas? A filosofia da história observada por Koselleck⁹⁹ no pensamento ilustrado, ainda que não possa ser encarada como um ponto fixo, parece nos dar a chave que resolve este impasse de delimitação. Se o pensamento tradicional tenta construir uma dissociação entre poder e moral, no melhor estilo maquiavélico de “os fins justificam os meios”, colocando a ação política acima da moral tanto como meio de definir a política como ramo de estudos próprio¹⁰⁰, tanto como meio de colocar o Estado acima do soberano, a filosofia da história iluminista opta pela união dos dois fatores.

De acordo com o pensamento de Koselleck, “o hiato que subsistia entre a posição moral e o poder a que se aspirava foi coberto pela filosofia da história”¹⁰¹. Ou seja, as críticas à imoralidade do regime, fruto da formação de uma sociedade politicamente protegida, mas não integrada ao sistema político, não tendo juízes capazes de executar as sentenças, passavam a projetar para o futuro a vitória certa contra o sistema, marcando, então, a passagem da história para uma mítica filosofia da história, “um processo da inocência que se deve realizar. Da crítica soberana nasce, de maneira aparentemente desimpedida, a soberania da sociedade.”¹⁰² É interessante notar a contraposição entre essa preocupação teleológica ilustrada e a necessidade da tradição de apropriar-se do passado, naturalizando seus laços, como observamos mesmo nas obras de Metastasio – claro que isso não significa um repúdio do passado pelos

⁹⁷ “Imposez-moi silence sur la religion et le gouvernement, et je n’aurai plus rien à dire.” In : DIDEROT, Denis. Apud.: VENTURI, Franco. *Utopia e reforma no Iluminismo*. Bauru: EDUSC, 2003.

⁹⁸ SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*, p. 558.

⁹⁹ KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto: 1999.

¹⁰⁰ Skinner mostra como, embora este pensamento já encontrasse sua formulação clássica na *Política* de Aristóteles, foi preciso redescobrir e reeditar esta obra clássica, ofuscada pelo sucesso da tese agostiniana, segundo a qual o verdadeiro cristão não deveria desviar seus olhos do caminho que leva a Deus, enunciada na *A cidade de Deus*, para que, assim, ressurgisse a idéia de que a filosofia política constituiria uma ciência independente. In.: SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*.

¹⁰¹ KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*, p. 114.

¹⁰² KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*, p. 160.

iluministas, como bem aponta Peter Gay¹⁰³, ao dedicar o primeiro volume de seu estudo à “ascensão do paganismo moderno”, porém enquanto a relação da tradição com o passado é de uma sacralização, o iluminismo atua no sentido contrário, passando a, inversamente, sacralizar o futuro.

Ainda assim, essas ideias não podem ser encaradas como formas desencorpadas, como, aliás, evitam fazer todos os autores citados¹⁰⁴. Nesse sentido, a própria geografia do Iluminismo é importante, mas como delimitar um movimento que tinha no bojo de suas ideias a República das Letras¹⁰⁵? Como delimitar geograficamente um esquema de pensamento que não se encontra como uno nem mesmo em seu interior? Mesmo historiadores consagrados e respeitados no estudo do movimento, divergem em suas opiniões, pois, e.g., para Robert Darnton, o Iluminismo só pode tomar a sua devida proporção se compreendido como “uma campanha planejada por um grupo consciente de intelectuais”¹⁰⁶ franceses, ou ainda melhor, parisienses, pois embora o movimento tenha se espalhado foi em Paris que “o movimento tomou corpo e se definiu como uma causa”¹⁰⁷.

Ainda que seja impossível negar que há um núcleo francês que se irradia, há um pensamento reformista, reformador (ou mesmo contestador) das instituições, que é maior do que a problemática francesa. Afinal, se formos seguir o pensamento de Darnton, segundo o qual o movimento teria tido de primeiro firmar-se em França, saindo do confinamento apenas com as *Cartas persas* (1721) de Montesquieu e as *Cartas filosóficas* de Voltaire (1734), não seria possível ver, por exemplo, o já mencionado italiano Antonio Muratori como representante do pensamento iluminista. Afinal Muratori, um dos pais do que alguns optaram chamar “Iluminismo católico”¹⁰⁸ que tanto influenciou o português Luis Antonio Verney (ainda que haja discussão para

¹⁰³ GAY, Peter. *The Enlightenment: An interpretation – The rise of modern paganism*.

¹⁰⁴ É interessante notar como a chamada “história dos conceitos” e a história cultural, ainda que divergentes em diversos aspectos têm em suas interpretações o mesmo ponto em comum: tentar compreender como os contemporâneos interpretavam os focos de seus estudos.

¹⁰⁵ É interessante notar como o conceito de República das Letras (*Respublica Literaria*) ou “Comunidade do Saber”, usado desde muito antes do movimento iluminista (e mesmo discutido por alguns integrantes do movimento), tem, como mostra Peter Burke, a sua geografia alargada ao longo do tempo, já embargando esta comunidade internacional de estudiosos até a América do Norte, no século XVIII. In.: BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: De Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003, pgs. 58-59.

¹⁰⁶ DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: Um guia não convencional para o século XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 21.

¹⁰⁷ DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: Um guia não convencional para o século XVIII*, p. 20.

¹⁰⁸ GOMES, Joaquim Ferreira. Luis António Verney e as reformas pombalinas do ensino. In: *VERNEY e o Iluminismo em Portugal: Actas do Colóquio “Verney e a Cultura do seu Tempo”*, realizado na Universidade do Minho em 2 e 3 de Abril de 1992. Braga: Universidade do Minho, 1995.

saber até que ponto realmente houve uma ilustração portuguesa), produziu obras relevantes em um período bem anterior ao que Darnton aponta como o momento em que o movimento deixava os salões – o seu *I primi disegni della repubblica letteraria d'Italia* aparece já em 1703 – e, embora dono de um pensamento seguramente reformador, que clamava aos escritores e doutos que saíssem de seu isolamento para responsabilizarem-se pelos ignorantes e incultos, representando-lhes os interesses e defendendo-lhes a vida e o trabalho, certamente jamais apresentou em suas idéias a virulência que podia aparecer no pensamento francês, dada que qualquer reforma nos Estados italianos tinha de passar por uma renegociação das relações com a Igreja, tratando-se, em muitos casos, da criação/delimitação de um jurisdicionalismo apropriado¹⁰⁹.

Contraopondo-se a Darnton, temos o pensamento do italiano Franco Venturi que analisa o Iluminismo a partir do ponto de vista do que, para ele, seria, o grande propulsor do movimento: o cosmopolitismo, “que simplificava as palavras até torná-las compreensíveis em toda a Europa, que criava uma mentalidade comum em toda a república literária [...]”¹¹⁰ De acordo com o próprio Venturi, sua obra é uma tentativa de demonstrar que “se não se olha para a Suécia, a Rússia, a Valáquia, a Itália, a Grécia e a América, tanto quanto se olha para Paris, a grande transformação do mundo europeu nas últimas décadas do século XVIII torna-se incompreensível”¹¹¹.

Desta maneira, de acordo com a visão de Venturi, o cosmopolitismo estaria no centro do pensamento iluminista e seria o principal responsável pela difusão de um movimento diverso e supra-nacional. Enquanto esse pensamento possa assumir proporções um tanto quanto extensas (e, para alguns, extravagante – afinal, se o movimento pode modificar-se tanto para expandir-se, até que ponto ele não constitui simplesmente uma série de movimentos separados com alguns aspectos em comum?) e/ou, em mãos menos hábeis, tendentes a uma homogenização (que reduz todas as “ilustrações” a uma determinada matriz parisiense), ele, ainda assim, é capaz de atingir o âmago do pensamento setecentista, pois, embora se possa discutir o sucesso real da *República das letras*, provavelmente este foi o ideal mais difundido e bem aceito do movimento. Esse cosmopolitismo, enquanto chave do sistema do século XVIII, poderia mesmo ser enxergado como grande propulsor da difusão e da popularização da ópera,

¹⁰⁹ VENUTURI, Franco. *Settecento riformatore: I – Da Muratori a Beccaria*. Torino: Einaudi, 1998.

¹¹⁰ GUERCI, Luciano. Apud: VENTURI, Franco. *Utopia e reforma no Iluminismo*, p. 17-18.

¹¹¹ VENTURI, Franco. *Utopia e reforma no Iluminismo*, p. 19.

que viaja da Itália para o mundo, assim como circulam pelo território compositores, poetas e cantores. Essa mobilidade pode ser até mesmo observada dentro do epistolário metastasiano, que acaba por travar alguma espécie de contato com figuras de toda a Europa, desde o castrato Farinelli (esteja ele na Itália ou na corte espanhola) até a corte portuguesa e o poeta Basílio da Gama¹¹², não podendo deixar de ser notada como, dentro de suas próprias obras, o poeta, reúne em uma mesma história figuras (reais ou fictícias) dos mais distintos cantos do mundo Antigo. Aliás, a importância de Metastasio dentro do constituição de um cosmopolitismo pode ser vista como ainda maior na fixação e divulgação de uma língua italiana¹¹³.

Entretanto, nunca é demais frisar que, embora possamos encontrar grandes e importantes concepções políticas dentro da obra metastasiana, esse jamais foi ou será seu foco principal, por tratar-se, primeiramente, de uma obra estética. Não enxergar isso e tentar reduzir uma obra de arte a seu suposto pensamento ideológico, é falhar em ver a unidade existente entre o mundo e o mundo como representação, preferindo reproduzir dicotomias, ao perceber na obra apenas um reflexo de seu tempo, relegando a segundo plano todo seu potencial sensório, ironicamente, razão principal pela qual a arte pode servir como espaço veiculador e formador de mentalidades.

Não obstante, para compreender as possibilidades de atuação e criação de Metastasio é necessário que se retorne à questão do posto de *poeta cesareo*, uma vez que este serve extremamente bem como ponte para por em discussão o local do artista no século XVIII, meio caminho entre a arte de artesão e a arte de artista, entre o entretenimento de corte e o entretenimento público. Embora Paul Larivaille¹¹⁴, ao se referir à arte em um sentido mais estreito, que engloba apenas pintura e escultura, veja já no Renascimento a separação entre o artesão e o artista, com as corporações medievais “em vias de se tornar simples estruturas de execução a serviço de criadores cada vez mais sábios e cultos, cuja atividade não depende mais das artes mecânicas”¹¹⁵, ele esquece que se há uma elevação do *status* (não que isso seja pouco), o artista ainda dependeria, por muito tempo, mesmo se reconhecido como “profissional liberal”, do acolhimento do patronato para sobreviver.

¹¹² METASTASIO, Pietro. *Opere dell'Abate Pietro Metastasio*. Napoli: Lorenzo Lapegna Editore, 1865.

¹¹³ SALINARI, Carlo. *Profilo storico della Letteratura italiana*. Firenze: Giunti Marzocco, 1991, pp. 413-414.

¹¹⁴ LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*: Florença e Roma. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

¹¹⁵ LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel*: Florença e Roma, pp. 171-172.

No caso específico daqueles envolvidos com o mundo da lírica, o processo de emancipação do mecenato seria mais demorado e, embora relacionado com a criação da ópera pública, o advento desta não significou uma ruptura essencial com sua condição anterior. Foi preciso um processo muito maior para que se pudesse passar de artesão a artista, do espetáculo cortesão ao espetáculo público por excelência.

Em termos espaciais, o que vemos, desde o século XVII, é uma transferência da ópera palaciana para os teatros públicos de ópera (cujo primeiro data de 1637, fruto de uma iniciativa conjunta de um grupo de aristocratas venezianos), que, com fins lucrativos, ofereciam o entretenimento moderno a quem pudesse pagar entrada. Rapidamente a ópera pública ganhou popularidade e passou a representar duas coisas:

1 – uma manifestação do poder cívico, uma vez que “a ópera significava tanto para os príncipes comerciantes quanto em Mântua, Florença, Ferrara ou, em pouco tempo, Viena, onde era uma reconhecida proclamação de autoridade política e abastança”¹¹⁶;

2 – a instauração de um novo tipo de diferenciação social, por meio dos camarotes, que passavam a ser uma necessidade social, até mais do que um lugar confortável para se assistir a uma ópera; “não frequentar a ópera era banir-se da sociedade e perder a oportunidade de discutir negócios rendosos e assuntos pessoais alheios à música.”¹¹⁷. A própria estrutura física auxiliava esta questão: o formato de ferradura das salas muitas vezes permitia uma melhor visão dos outros camarotes do que do próprio palco – ir à ópera era uma questão de ver e ser visto.

Desta forma, mesmo a ópera pública (e a sua frequência) continua a fazer parte do jogo da sociedade de cortes europeia em geral, uma vez que o cerimonial ainda tem mais relevância que o acontecimento em si, funcionando ainda como estrutura de poder desse tipo de sociedade. Desta maneira, assistir a uma ópera ou ainda patrociná-la podia ser mais um meio de obtenção e exibição de *status* e distinção.

As récitas em presença soberana são o grande exemplo de que, mesmo o teatro público, funcionava como um rito tão estruturado e hierarquizado quanto o *léver du roi*, pois “cada passo, tanto do rei quanto daqueles à sua volta, era predeterminado. Cada

¹¹⁶ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. p. 197.

¹¹⁷ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. p. 199.

ação de um homem influenciava todos os outros.”¹¹⁸ De acordo com os cronistas utilizados por Martha Feldman em seu trabalho, as barulhentas récitas italianas tendiam a acalmar-se se em presença soberana, já que a plateia assistia ao espetáculo, escutando-o “pelo ouvido do rei”, ou seja, “reproduzindo o corpo sócio-político do soberano ao reproduzir suas ações e hábitos”¹¹⁹. O *mise-en-scène* é permanente: ele ocorre dentro e fora do palco. “O homem não se faz de artista, ele vive no seu papel de artista”¹²⁰.

Entretanto, isso não quer dizer que as pessoas que frequentavam as récitas privadas e as récitas públicas eram necessariamente as mesmas ou que seu comportamento era idêntico em ambas as ocasiões. Na plateia de um teatro público, a diversidade social podia ser grande, uma vez que o ingresso barato e a falta de qualquer conforto adicional ou distrações extras, tornava o espetáculo acessível ao que Henry Raynor denomina de “classes trabalhadoras”¹²¹. Isso serve para reafirmar, como a citada Feldman sugere, que o teatro italiano era, fundamentalmente, um meio de comunicação, seja pelo seu enquadramento enquanto espaço público de discussão e manifestação, seja pelas próprias obras, que não deveriam ser encaradas como meros espelhos da sociedade, mas como codificações simbólicas normativas das quais cada grupo podia extrair seu próprio significado¹²² (embora seja possível salientar que estas interpretações deveriam estar contidas no que Umberto Eco¹²³ chama de intenção da obra, afinal “se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado”¹²⁴).

Este processo de “popularização” da ópera coincide com a redução da possibilidade do artista em geral de, como nos mostra Jean-Marie Apostolidès ao estudar a corte de Luís XIV¹²⁵ (mas, cremos, podemos estender essa sua observação à praticamente toda a Europa – pelo menos à Europa absolutista), expressar-se livremente ao prestar serviços a um nobre, no sentido inverso que a sua figura ganha maior respaldo social, maior *status*. Afinal, como apontou Clifford Geertz¹²⁶, todo poder tem

¹¹⁸ ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, p. 145.

¹¹⁹ “reproducing the sovereign’s social-political body by reproducing his actions and habits” In: FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*, p. 23.

¹²⁰ FRANÇA, Eduardo D’Oliveira. *Portugal na época da Restauração*. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 53.

¹²¹ RAYNOR, Henry. *História social da música: da Idade Média a Beethoven*. p. 200.

¹²² FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*, p. 34-39.

¹²³ ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

¹²⁴ ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*, p. 50-51.

¹²⁵ APOSTOLIDÈS, Jean Marie. *O rei máquina: Espetáculo e política no tempo de Luis XIV*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

¹²⁶ GEERTZ, Clifford. *Negara: O Estado teatro no século XIX*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

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 Bourdieu¹²⁷) uma disputa pelo monopólio do poder simbólico, sobre quem e o quê será ouvido, havendo, então, com o aumento da centralização do poder uma canalização para um discurso de, em termos atuais, “propaganda” dos patrocinadores, em especial do maior de todos e aquele que parecia cada vez mais poderoso (ao menos simbolicamente), o rei, que tem aí uma maneira de reafirmação (e de angariação também) de poder.

A figura do patrono na arte (em especial na música e na arquitetura) do *Ancien Régime*, aliás, é de extrema importância para entendê-la por uma série de motivos que se correlacionam. Em primeiro lugar, como Elias já apresenta em sua obra sobre Mozart¹²⁸, na qual mostra a “luta” do que denomina um “músico burguês” contra a sociedade de corte, é o gosto da nobreza de corte que estabeleceria o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder, logo daí temos uma explicação da similaridade de repertório (e de autores) que ocupavam tanto os espaços de representação pública quanto privados. Em segundo lugar, o fato do próprio músico (em especial na Áustria, Alemanha e França) ser dependente do favor e do patronato da corte e dos círculos aristocráticos (e, lembra-nos Elias¹²⁹, do patriciado burguês urbano que seguia seu exemplo), a tal ponto que já na segunda metade do séc. XVIII, “um músico que desejasse ser socialmente reconhecido como artista sério e, ao mesmo tempo, quisesse manter a si e à sua família, tinha de conseguir um posto na rede das instituições da corte ou em suas ramificações.”¹³⁰

Desta maneira, os próprios músicos e artistas em geral tinham de submeter-se à lógica da figuração típica das sociedades do *Ancien Régime*, ainda que contra ela, desempenhando, geralmente, o mesmo papel “subalterno” (igual aos criados e cozinheiros) que lhes designava o seu *status* na hierarquia da corte, para ter seu talento validado. Dito isto, compreende-se melhor a linguagem pela qual se expressariam estes artistas quando “se compreende o tipo de compulsão para representar e de sensibilidade estética característico dessa sociedade juntamente com a competição pelo *status*.”¹³¹

¹²⁷ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

¹²⁸ ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

¹²⁹ ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. p. 17.

¹³⁰ ELIAS, Norbert. *Mozart: Sociologia de um gênio*. pp. 17-18.

¹³¹ ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001. p. 95.

No caso dos escritores e poetas, a situação é ligeiramente diferente. Desde o século XVI há um mercado popular do impresso, que, se não permite que os autores sobrevivam das edições de suas obras, ao menos apresentam alternativas¹³². O século XVIII e a (sempre discutida, porém nem por isso menos inexistente, ao menos no que diz respeito ao modo de se “multiplicar as maneiras de ler”¹³³) revolução da leitura (relativa ao aumento do número de leitores, de títulos e da voracidade com que se lia, criando um novo tipo de leitura – e leitor)¹³⁴, teria aberto ao autor, então, uma nova via de aceitação e maneiras de se firmar enquanto artista. A nova relação que se forma com a obra (em especial devido aos romances), reflete no autor, no “desejo sempre renovado de encontrar o autor, que se torna então fiador da autenticidade e da autoridade da obra.”¹³⁵

Ainda que essa aceitação do literato seja um fenômeno crescente no século XVIII, ela, obviamente, tem suas fronteiras, como mostra o já mencionado Robert Darnton¹³⁶, pois não é todo tecnocrata com aspirações artísticas que consegue ser alçado do submundo literário às glórias daqueles aceitos e eleitos pela sociedade, pelo *monde*, estando presente no esquema de ascensão ainda um certo esquema de “apadrinhamento” por parte ou de nobres ou de *philosophes* já estabilizados, mostrando as permanências do padrão de tratamento do artista da sociedade do *Ancien Régime*.

Como reafirmam em especial (porém jamais exclusivamente) os estudos que se ligam mais à história das instituições¹³⁷, a monarquia absoluta é marcada pelo confronto entre as forças centrípetas e centrífugas, cabendo ao poder central (o rei) podar autoridades e fidelidades paralelas, em um processo que desembocará no chamado *despotismo ilustrado* do século XVIII. No entanto, se na esfera jurídico-política (ou ainda econômica) há diversas evidências que explicitam esse movimento que tende à centralização, elas não seriam possíveis sem um substrato teórico ou um meio veicular

¹³² CHARTIER, Roger. Leituras e leitores “populares” da Renascença ao período clássico. In: CAVALLO, Guglielmo. CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Ed. Ática, 1999.

¹³³ CHARTIER, Roger. “Uma revolução da leitura no século XVIII?”. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *Livros e impressos: Retratos do setecentos e do oitocentos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, p. 103.

¹³⁴ WITTMANN, Reinhard. Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII?. In: CAVALLO, Guglielmo. CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Ed. Ática, 1999.

¹³⁵ CHARTIER, Roger. *Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na Época Moderna – Séculos XVI-XVIII*, p. 119.

¹³⁶ DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: O submundo das letras no Antigo Regime*.

¹³⁷ Vide, por exemplo: HESPANHA, Antônio Manuel (org.). *Poder e instituições no Antigo Regime*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984. ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

que as divulgassem, defendessem e propagassem, afinal, como aponta Jacques Revel em uma afirmação extremamente impregnada pelos pensamentos de Elias, “é a interiorização individual da regra que lhe confere sua maior eficácia.”¹³⁸

Desta maneira é inegável que uma arte ao mesmo tempo tão popular e tão elitizada como a ópera fosse um meio de excepcional relevância para a divulgação das ideias de seus patronos – às vezes, por motivos já explicitados, até mais do que as ideias dos próprios artistas. Não é a toa que aquele que é considerado como o maior libretista do gênero da *opera seria*, Pietro Metastasio, teria descrito seu lema como “Istruir dilettando il genere umano”¹³⁹ – sendo sentida aqui a forte influência de Horácio.

No entanto, essa linha de pensamento estava longe de ser uma unanimidade: embora não contestada, a capacidade do teatro de moldar o pensamento também foi extremamente criticada. Talvez a abordagem mais interessante deste assunto venha de Rousseau em sua *Carta a d’Alembert* (1759).

Ele mesmo autor de diversas peças e óperas, além de grande admirador de Metastasio como certas citações da *Julie ou La nouvelle Héloïse* ou afirmações expressas no seu *Dictionnaire de musique* comprovam, Rousseau mostra-se, em sua *Carta*, escandalizado pela proposta de D’Alembert de introduzir um teatro em Genebra. Em sua maioria, as posições de Rousseau nada têm de essencialmente novas, como aponta Bento Prado Jr.¹⁴⁰, ao retomar o trabalho de M. Barras, em que os pontos de vista Rousseau são colocados em meio a uma antiga querela em França, recuável ao embate entre Bossuet e o padre Caffaro, acerca da moralidade do teatro e se ele instigaria os vícios ou as virtudes. No entanto, os termos que Rousseau utiliza para posicionar-se contra a instalação do teatro em sua cidade natal nada têm a ver com as reflexões ambíguas de Bossuet e Diderot, que tinham em suas crença que:

mediante a ação da ficção, os limites entre o real e o imaginário tornam-se fluidos e, identificação ou projeção, o espectador torna-se outro e não ele próprio. De qualquer forma, a imaginação serve de alibi; para dar livre curso à paixão ou para tornar possível uma boa consciência e um contentamento de si inteiramente gratuitos.¹⁴¹

¹³⁸ REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da vida Privada. Da Renascença ao século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, V.3, p. 170.

¹³⁹ “instruir a humanidade divertindo-a” METASTASIO, Pietro. apud: RADERMACHER, Sabine. Pietro Metastasio’s *Siroe, Re di Persia* in London. In: HANDEL, G. F. *Siroe, Re di Persia*. Alemanha: Harmonia Mundi. 2 CD e um livreto, p. 18.

¹⁴⁰ PRADO JR., Bento. *A Retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008, p. 263-314.

¹⁴¹ PRADO JR., Bento. *A Retórica de Rousseau e outros ensaios*, p. 266.

As objeções de Rousseau, no entanto, são colocadas a partir de dois pontos cruciais e inéditos no debate: o cidadão e o trabalho. De acordo com o pensamento do filósofo, tal como o expõe Barras e Prado Jr., a discussão não se dá em uma dicotomia vício/virtude, a periculosidade que o teatro apresentaria seria fruto de sua união à ideia de construção de um modelo de civilização, de seu atrelamento ao *monde* do *Ancien Régime*, de um impulso rumo ao cosmopolitismo urbano, o que o tornaria ainda mais perigoso em cidades pequenas, afastadas das futilidades dos grandes centros e livres desses males que o teatro poderia trazer. Essa interpretação também é compartilhada por Robert Darnton, que enxerga na obra uma oposição à vida da cidade, local da política e sua corrupção, afinal “ao refinar o gosto e corromper os costumes, ele [o teatro] reforçou a mistura de aristocracia e autoritarismo típica de Luís XIV”¹⁴². Assim, nas palavras do próprio Rousseau, o desfecho ao qual nos leva o teatro é aquele do caminho onde “um povo abastado, mas que deve seu bem-estar à diligência, ao trocar a realidade pela aparência, arruína-se no próprio instante em que pretende brilhar”¹⁴³. A crítica de Rousseau não é disparada ao teatro e a sua capacidade educativa ou seu controle da moral, mas aos efeitos nocivos do *monde*, da *civilização*. O *monde*, a *civilização* aos quais pertencem Metastasio e a *opera seria*, um mundo entre o entretenimento público urbano e os divertimentos palacianos, o mundo da transição do artista artesão para o artista sem qualquer composto obrigatório depois.

É neste contexto cultural e intelectual que Metastasio vem a produzir suas principais obras e fincam-se as regras e padrões estéticos da *opera seria*, fincando-se, conseqüentemente, um modelo de representação setecentista a ser adotado (ou criticado) muito além dos limites da corte de Viena.

¹⁴² DARNTON, Robert. *Os dentes falsos de George Washington: Um guia não convencional para o século XVIII*, p. 136.

¹⁴³ ROUSSEAU, Jean-Jacques. Apud: PRADO JR., Bento. *A Retórica de Rousseau e outros ensaios*, p. 269.

Ópera no mundo luso-brasileiro:

A criação de um campo operístico no Portugal setecentista?

Nada se altera com força e violência [...] quando a razão permite e é necessário banir abusos e destruir costumes perniciosos [...] agir com grande prudência e moderação, um método que realiza muito mais que o poder [...]
Marquês de Pombal a Luís Pinto de Sousa Coutinho (1767)

Décio de Almeida Prado afirma: “O teatro chegou no Brasil tão cedo ou tão tarde quanto se desejar”¹⁴⁴. Raciocínio análogo pode ser usado para falar da introdução da ópera em Portugal, tão esparsa e difícil foi a constituição de um teatro lírico de atividades frequentes.

Por mais que tenha sido difícil para o repertório lírico firmar-se em Portugal, o fato é que, ironicamente, a ópera não demorou tanto para tornar-se divertimento de destaque na vida cultural portuguesa. Entretanto, resta a pergunta se, nesse movimento de idas e vindas das óperas nos palcos, foi possível o estabelecimento de um campo (de acordo com a acepção de Pierre Bourdieu¹⁴⁵ do conceito) operístico em terras lusas. Para analisar isto, é preciso pensar se, em primeiro lugar, sequer é possível falar em um campo operístico no século XVIII, seja em Portugal ou em qualquer lugar, dado que o conceito requer do objeto um grau de autonomia relativa, que, em muitos casos (se não todos), é ainda uma ficção longe de se realizar. Outro ponto que poderia inviabilizar a utilização do conceito é a complexidade do espetáculo operístico que representa a interseção de diversas artes, proeminentemente a música e literatura.

Por mais que tais possíveis objeções tenham sentido, pensamos que o poder de explicação do conceito, ao exprimir um espaço social de dominação e de conflitos que institui regras próprias de organização e de hierarquia social, é por demais importante para ser deixado de fora do trabalho. Se é verdade que o desenvolvimento da ópera depende muitas vezes de fatores a ela alheios, isso também pode ser dito de todo e qualquer outro campo (por mais que os fatores externos devam sempre ser minimizados), em especial se o encontramos, como aqui em um estágio de formação – ou seja, ainda buscando os fatores que proporcionariam a autonomia relativa.

Se em Portugal conseguiu delimitar-se, de fato, um campo operístico no século XVIII é a questão que lançamos. A análise dos elementos que possibilitariam a

¹⁴⁴ PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 15.

¹⁴⁵ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

estruturação do campo será apresentada. Entretanto, como toda inovação no Portugal setecentista, o resultado sempre parece aquém do que poderia ser se comparado com o mundo fora da Península Ibérica, e se todos os elementos por vezes pareciam se alinhar, as peculiaridades lusitanas não cessaram de modificar de alguma maneira o resultado.

Durante o período da União Ibérica é quase possível afirmar que Portugal ensimesmou-se. O expansionismo e crise hispânicos pareciam se contrapor à esperança do sebastianismo e do profetismo. Se a Espanha parecia querer impor ao mundo seus próprios padrões, Portugal apenas lutava para não ser atingido.

Os românticos, como Almeida Garrett¹⁴⁶, com certeza tiveram sua dose de razão ao ver no período uma estagnação na criação de um teatro nacional, cujas bases teriam sido postas por Gil Vicente. Porém, a cena portuguesa, se não produzia obras novas de relevo, tampouco encontrou-se parada. Embora o catolicismo claustrofóbico tenha tido suas dúvidas se o teatro deveria ou não ser permitido (o que atrapalhou bastante a entrada da ópera na península Ibérica), o teatro espanhol conseguiu sobreviver. Mesmo uma voz tão oposta à ópera, como a de Theophilo Braga¹⁴⁷, foi capaz de admitir a interferência negativa que as visões da Igreja tiveram no teatro e no desenvolvimento da ópera em Portugal mesmo após a Restauração, como comprova a re-edição, em Lisboa, do *Discurso theologico, sobre los theatros, y comedias de este siglo* do Padre Ignacio Camargo¹⁴⁸, em 1690.

Desta maneira, o primeiro contato de Portugal com a ópera demoraria para acontecer, embora diferentes autores indiquem, cada qual, uma ocasião diferente para datar este marco. Joaquim José Marques¹⁴⁹, por exemplo, inicia sua cronologia da ópera em Portugal não com óperas em si, mas frisando a existência de uma grande variedade de gêneros líricos populares e/ou religiosos, como os villancicos, oratórios, pastorais, autos e congêneres, cujas apresentações são representadas pelo autor como sendo regulares nos espaços teatrais (públicos, privados ou eclesiásticos), demonstrando que

¹⁴⁶ GARRETT, Almeida. *Doutrinas de Estética literária*. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1938.

¹⁴⁷ BRAGA, Teophilo. *Historia do Theatro Portuguez: A baixa comedia e a opera – seculo XVIII*. Porto: Imprensa Portugueza, 1871.

¹⁴⁸ CAMARGO, Ignacio. *Discurso theologico, sobre los theatros, y comedias de este siglo*: en que por todo genero de autoridades, en especial de los Santos Padres de la Iglesia, y Doctores Escolasticos, y por principios solidos de la Theologia, se resuelve con claridad la question, de si es, ò no, pecado grave el ver comedias, como se representan oy en los theatros de España. Lisboa: En la emprenta de Miguel Manescal: a costa de Antonio Leyte Pereyra, mercader de libros en la Calle Nueva, 1690. Disponível em: < <http://purl.pt/14221/2/> >. Data de consulta: 17/08/2009.

¹⁴⁹ MARQUES, Joaquim José. *Cronologia da ópera em Portugal*. Lisboa: A Artística, 1947, pp. 72-73

Portugal não desconhecia de todas as formas de teatro musical, enquanto a primeira representação de uma obra italiana teria ocorrido em 1720 com a execução da *Cantata Pastorale, serenata da cantarsi nel giorno di S. Giovanni Evangelista nel Regio Palazzo di Giovanni quinto re di Portogallo*. De fato, esses gêneros acabaram recebendo uma grande influência italiana, como atesta Manuel Carlos de Brito, sendo possível encontrar a aplicação dos termos *ária* e *recitativo* nos libretos de villancicos desde pelo menos 1709¹⁵⁰. Entretanto, de acordo com o mesmo Brito, esse primeiro momento de italianização da vida cultural portuguesa não teria sido devido a um contato direto com influências italianas, porém fruto de um filtro espanhol que, através de suas zarzuelas, inseria elementos da ópera italiana nos palcos lusos¹⁵¹.

Já Marcos de Sampaio Ribeiro¹⁵² aponta 1692 como tendo sido o ano em que o primeiro espetáculo de ópera foi montado em terras lusas, como parte das celebrações da chegada em Lisboa da comitiva do Duque de Saboia, pretendente da princesa D. Isabel Luísa Josefa. Ribeiro frisa o fracasso retumbante que foi a representação, tendo sido a novidade até alvo de escárnio, atribuindo este fracasso ao “tom patético e empolado dos recitados e das árias, que contrastava, se não estava nos seus antípodas, com toda a produção peninsular de raiz profana”¹⁵³. Como expõe o autor, esse pensamento serve de contraponto às ideias de Teófilo Braga, para quem o fracasso seria fruto do “caráter profano” do gênero. Seguindo este pensamento, não apenas a corte portuguesa não era ainda italianizada o bastante, como, também – e esse ponto é ignorado completamente por Joaquim José Marques –, não era secularizada o suficiente.

Como notam Rui Vieira Nery e Paulo Ferreira de Castro¹⁵⁴, a subida ao trono, em 1707, de D. João V encontra como primeiro desafio a aplicação de uma nova concepção absolutista do Estado (talvez a tentativa de criar um, na acepção clássica do termo, dado o problema prático que a utilização do conceito na Idade Moderna pode apresentar), segundo o modelo de Luís XIV, sendo para isso necessária uma reforma que integrasse um maior grau de racionalização ao pensamento e à vida lusitanos, tolhendo um pouco a importância excessiva que a Igreja e o pensamento escolástico a

¹⁵⁰ BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. New York: Cambridge University Press, 1989, p. 2.

¹⁵¹ BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*, p. 2.

¹⁵² RIBEIRO, Marcos de Sampaio. “Teatro de ópera em Portugal”. In.: *A EVOLUÇÃO e o Espírito do teatro em Portugal*. [?], 1947.

¹⁵³ RIBEIRO, Marcos de Sampaio. “Teatro de ópera em Portugal”. In.: *A EVOLUÇÃO e o Espírito do teatro em Portugal*, p. 80.

¹⁵⁴ CASTRO, Paulo Ferreira de; NERY, Rui Vieira. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991, pp. 85-86.

ela associado haviam adquirido no cenário inaugurado pela Contrarreforma. Sob diversos aspectos essa missão foi fracassada, dado que o rei, católico fervoroso, voltou-se, ao longo de seu reinado, cada vez mais para a religião. Entretanto é inegável que, durante o reinado de D. João V, a italianização, enxergada como via conciliadora entre a tradição portuguesa e a nova realidade a que se queria adaptar, ganhou força, seja por um efetivo incentivo do monarca, seja por ações privadas. O ouro oriundo do Brasil e que dava a Portugal a prerrogativa de poder negociar no cenário internacional, financiava e tornava cada vez mais necessárias mudanças socioculturais em todo o reino; ainda assim, mesmo tanta prosperidade não parece ter sido o suficiente para transformar a ordem vigente e seus modelos de pensamento/comportamento.

Certamente poucos elementos podem ilustrar a ambiguidade desta situação tão bem quanto a música. O incentivo ao mundo da música parece marca-registrada da dinastia bragançina, que busca “atualizar” o gosto português em ações que denotam um claro interesse pelo assunto. Joseph Scherpereel, concisamente, consegue sintetizar quase um século de investimentos de monarcas portugueses em música em um parágrafo, ressaltando como:

A música era uma das grandes paixões dos reis da dinastia de Bragança e foram despendidas somas consideráveis em sua honra. Basta recordar a riquíssima biblioteca musical reunida por D. João IV, ele mesmo compositor e crítico de mérito, a contratação de Domenico Scarlatti sob o reinado de D. João V, a de David Perez e dos maiores cantores italianos sob D. José I, sem esquecer a construção do faustoso teatro de ópera “dos Paços da Ribeira” ou “Ópera do Tejo”, considerado por Burney como o teatro mais brilhante de toda a Europa, infelizmente destruído no ano de sua inauguração pelo grande terremoto de 1755.¹⁵⁵

Entretanto, a citação de Scherpereel, em toda a sua concisão, não consegue distinguir investimentos em música sacra e em música secular. Claro que, no século XVIII, como já foi explicitado no capítulo anterior, os dois objetos se (con)fundem diversas vezes, porém, dado que procuramos apresentar a trajetória de um entretenimento secular, recusarmo-nos a enxergar as diferenças existentes sob a ideia de que tudo seria música em um sentido geral é falhar em perceber o papel extra-estético

¹⁵⁵ SCHERPEREEL, Joseph. Apud: PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009, pp. 28-29.

que a música pode assumir. Mesmo trabalhos como o de João de Freitas Branco¹⁵⁶, que optam por não ver (ou pelo menos não expandir) esta divisão, não deixam de frisar que, em relação a ópera em terras lusas, a Igreja tomou, geralmente, um papel de combate a entrada e divulgação desta forma de entretenimento.

Não obstante, ainda que uma visão dominante dentro do clero aponte para um ataque à ópera, Branco frisa que havia, também, um outro setor, liderado pela Companhia de Jesus, que, mesmo concordante “em impedir a entrada nos templos de elementos marcadamente profanos”¹⁵⁷ procurava aproveitar elementos do gênero, em contraponto à dominicana Inquisição, que, por vezes, proibiu grande parte do teatro¹⁵⁸. Ainda assim, o aproveitamento de certos elementos não significou em momento algum um real apoio à introdução do gênero em terras lusas.

Como frisa Manuel Carlos de Brito, “a introdução da ópera em Portugal está relacionada com a italianização da nossa vida musical promovida sob a égide de D. João V no início do século XVIII”¹⁵⁹. No entanto, não é exagerado afirmar que, no que tange a ação do monarca, o incentivo à italianização se dá em um nível religioso, afinal é a preocupação joanina com a qualidade musical das cerimônias litúrgicas celebradas na Capela Real que o levam a intervir no assunto. Se dedicadas a suprirem a Capela Real, que a política de prestígio de D. João logo conseguiu elevar a Sé Patriarcal, as medidas do monarca não cessaram de transformar a cena musical portuguesa como um todo.

A ação de D. João V se daria de duas maneiras complementares que serviram como pontapé inicial para a formação de um campo “operístico” em Portugal. Ao mesmo tempo músicos profissionais do mais alto nível eram importados, em especial de Roma¹⁶⁰, e estruturas pedagógicas para a formação de músicos portugueses eram

¹⁵⁶ BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*. 2ª edição, revista e aumentada. Mem Martins, Europa-América, 1995.

¹⁵⁷ BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*, p. 199.

¹⁵⁸ Interessante que os exemplos dados por Branco da proibição de espetáculos teatrais em Portugal datam todos do século XVI, sendo mencionados os anos de 1564, 1581 e 1597, enquanto, na realidade, o autor discutiria a introdução da ópera nos palcos portugueses e a música no tempo de D. João V. BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*, p. 200.

¹⁵⁹ BRITO, Manuel Carlos de. “A ópera de corte em Portugal no século XVIII”. In.: _____. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989, p. 109.

¹⁶⁰ Não é demais frisar a importância vital que a contratação de Domenico Scarlatti (filho do também músico e compositor Alessandro Scarlatti), até então mestre da própria Cappella Giulia, para ocupar o posto de mestre da Capela Real, em 1719. A data exata da chegada do compositor a Lisboa é ignorada, embora saiba-se que sua vinda não foi direta, tendo provavelmente feriado-se primeiro em Palermo, na Sicília; circunstâncias que podem indicar que teria começado a exercer suas funções somente por volta de 1722 ou 1723, ainda que já em 1720 se executasse, no Paço, serenata de sua autoria por ocasião do aniversário da Rainha. Ainda que suas atividades estivessem centradas na composição e direção da música litúrgica da Capela Real e Patriarcal, as serenatas de sua autoria apresentadas servem para mostrar a dimensão que a sua presença teve na italianização da vida (da corte) portuguesa. Cf. CASTRO, Paulo

criadas, sendo enviados à Itália alguns pensionistas¹⁶¹ (João de Freitas Branco cita os casos de Francisco Antonio de Almeida e Antonio Teixeira¹⁶²). Esse processo de incentivo e aperfeiçoamento do músico português, ainda que se insira em um processo maior de fundação de academias eruditas ao molde francês (que, por sua vez, não dissociavam-se completamente, ao menos na origem, da vida nas abadias e do estudo de religiosos), tal qual a Academia Real de História Portuguesa (fundada em 1720)¹⁶³, marca o depósito de um capital que possibilita uma lenta, gradual e tortuosa caminhada em direção à profissionalização (que, sob muitos sentidos, não será sentida por completo ainda no século XVIII). Este processo está orientado para uma autonomia relativa da criação e difusão do gênero operístico em Portugal e de seus profissionais.

Ainda assim, dado que o campo, no seu conjunto, “define-se como um sistema de desvios de níveis diferentes e nada, nem nas instituições ou nos agentes, nem nos actos ou nos discursos que eles produzem, tem sentido senão relacionalmente, por meio do jogo das posições de das distinções”¹⁶⁴, é preciso pensar que, se de um lado há a formação do artista, do outro temos de enxergar a questão do sustento financeiro do espetáculo, ou seja, tanto a questão do patronato (que para que a autonomia seja possível deve ser suprimido) quanto – e talvez mais importante – da formação de um público.

A influência do pensamento italiano sobre Portugal pode ser recuada até pelo menos o século XVI, afinal, de acordo com José da Costa Miranda, ao analisar os *Index* portugueses quinhentistas, há um elevado número de traduções de obras italianas¹⁶⁵. Entretanto, como já foi afirmado, essa italianização não era, ao menos após um longo

Ferreira de; NERY, Rui Vieira. *História da música*; BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*.

¹⁶¹ A maioria dos pensionistas era enviada a Roma, talvez não apenas pelo fato da cidade ser então um dos maiores centros musicais do planeta, mas, também, acreditamos, pela força que a embaixada do Ministro Extraordinário português, o Marquês de Fontes, obteve em audiência à Santa Sé, em 1716, que acarretou uma série de mudanças político-culturais para a sociedade setecentista. Para entender mais sobre a importância da embaixada na estruturação do Portugal setecentista ver: SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal: a Restauração e a monarquia absoluta (1640 – 1759)*. Lisboa: Verbo, 1982. LIMA, Sheila Conceição Silva. “As Transformações da Sociedade Setecentista: a embaixada régia como simbolismo político no reinado de D. João V (1716)” In.: BARRETO, Adriana; MAUAD, Ana Maria; PORTO, Angela. [et alii]. *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: NUMEM, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276376264_ARQUIVO_TextofinalAnpuhRio1.pdf> Acessado em: 15/11/2010.

¹⁶² BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*, p. 198.

¹⁶³ KANTOR, Iris. *Esquecidos e renascidos: Historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759)*. São Paulo: Hucitec. Salvador: Centro de Estudos Baianos/UFBA, 2004.

¹⁶⁴ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, p. 179.

¹⁶⁵ MIRANDA, José da Costa. *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990, p. 15.

período de dominação hispânica, suficiente para acolher a ópera na vida cultural portuguesa. O regresso de uma presença ativa e fecunda da cultura italiana, no século XVIII é encarado por Carlo Rossi como não apenas uma tentativa de superação do passado hispânico, mas, principalmente, como fruto de esforços do monarca, que “insere-se formalmente na vida cultural e literária italiana, pois é acolhido na Academia da Arcádia romana – com o pseudónimo de Pastor Albanus – em doação à qual ele manda erigir sobre o Gianicolo, no Bosque Parrasio, um sumptuoso palácio”¹⁶⁶.

Nesse cenário, em um âmbito cortesão, é necessário ressaltar, também, o papel das mulheres da família real na introdução da ópera, ainda que, futuramente, D. Mariana da Áustria seja, ironicamente, uma das responsáveis pela suspensão dos entretenimentos teatrais. Afinal, D. Mariana, filha do imperador-compositor Leopoldo I, parece ter estado por trás de muitas das serenatas¹⁶⁷ apresentadas na corte¹⁶⁸, tanto na escolha como na realização das obras. Manuel Carlos de Brito atesta esta participação ao frisar que as serenatas eram geralmente apresentadas em particular, nos aposentos do Rei ou da Rainha, como entretenimento oferecido de um cônjuge ao outro¹⁶⁹, além de D. Mariana estar envolvida nas únicas performances de ópera, verdadeiramente falando, com a apresentação de óperas cômicas durante o Carnaval. O público destes espetáculos incentivados pela rainha muitas vezes restringia-se a ela própria, algumas damas da corte e alguns camareiros, dada a forte separação dos sexos que a etiqueta da corte joanina apregoava¹⁷⁰. Os intérpretes destas obras apresentadas na Corte eram oriundos da Capela Real, ou seja, incluindo castratos e excluindo cantoras, à semelhança do que, em determinados períodos, foi possível observar em Roma.

Outra figura emblemática na italianização da vida cultural do Portugal cortesão e, mais ainda, em sua revitalização parece ter sido a princesa Mariana Vitória, não tanto por suas ações, como por sua insatisfação. D. Mariana viera para Portugal em 1729, então com onze anos de idade, tendo vivido entre os 4 e os 7 anos na França como noiva do futuro Luis XV, estando, desta maneira, acostumada, mesmo com a pouca idade,

¹⁶⁶ ROSSI, Carlo G. *A literatura italiana e as literaturas de língua portuguesa*. Porto: Livraria Telos Editora, 1973, p. 98.

¹⁶⁷ Gênero semi-operístico italiano, geralmente interpretado sem cenários ou figurinos.

¹⁶⁸ Seu papel de liderança na escolha e execução deste tipo de espetáculo vocal pode ser observado em uma carta de 1735 da Princesa Mariana Vitória à sua mãe, em Madri, na qual se refere ao fato da Rainha lhe perguntar qual serenata a princesa desejava ver executada em seu aniversário. *CARTAS da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha*: vol. I (1721-1748). apres. e anot. por Caetano Beirão. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1936, p. 135.

¹⁶⁹ BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*, p. 8.

¹⁷⁰ BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*, pp. 9-10.

com uma série de entretenimentos que jamais observaria em Portugal. Suas cartas para a família na Espanha são ricas fontes para o estudo da vida na corte portuguesa, sendo habilmente retratado o ambiente sóbrio que os longos períodos de luto geram a partir de 1736, como atesta o seguinte fragmento de uma carta de 10 de abril de 1741:

nós passamos bem tristemente; porque o luto continua sempre com o mesmo rigor, o que todos acham bem ridículo, e, também, nós não temos nenhuma música nos dias de gala; somente nos meus aposentos eu tenho a minha lição, porém não há uma serenata sequer.¹⁷¹

A sua insatisfação sem sombra de dúvida foi transferida para o príncipe D. José I, alinhando-se aos próprios desejos do futuro rei, como a seguinte afirmação deixa transparecer: “creio que se seu Pai vier a morrer, que Deus o proteja, a situação mudará bastante de cara, dado que ele não ama tanto a patriarcal”¹⁷², dando a entender que a subida de D. José ao trono alteraria o rigor e a religiosidade excessiva que caracterizavam o cenário cultural da corte de D. João V aos olhos da princesa, sempre ávida por entretenimentos musicais.

Entre os intelectuais, Manuel Carlos de Brito aponta a tentativa da introdução de um pensamento classicizante (até mesmo ilustrado, de acordo com suas palavras), que encontra na entrada da ópera em Portugal uma das melhores formas de transmissão deste pensamento, ideia que expandiremos mais a frente ao tratarmos da ópera nos teatros públicos¹⁷³. Entretanto, o ponto mais radical e importante deste processo vem a ser revelado na circulação e leitura dos escritos de Muratori, cujo pensamento viria a influenciar a escrita do *Verdadeiro método de estudar para ser útil à República e à Igreja* de Luis Antonio Verney, obra publicada quase ao fim do reinado de D. João, em 1746, com seu autor escondido sob o pseudônimo de Barbadinho. A obra de Verney, que chega a se corresponder durante um período com o próprio Muratori, embora geralmente vista como relacionada a temas pedagógicos, apresenta um arco muito maior, pensando em estender ao Direito da Igreja a aplicação das reformas que Muratori

¹⁷¹ “nous passons bien tristement; car le deuil continue toujours avec la même rigueur ce que tout le monde trouve bien ridicule et aussi nous n'avons aucune musique les jours de gala; seulement dans ma chambre je donne ma leçon mais il n'y a point de serenades.” *CARTAS da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha*: vol. I (1721-1748), p. 177.

¹⁷² “je crois que si son Père vient à mourir de que Dieu le délivre cela changera bien de face puis que il n'aime pas tant la patriarcal” *CARTAS da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha*: vol. I (1721-1748), p. 246.

¹⁷³ BRITO, Manuel Carlos de. “O papel da ópera na luta entre o Iluminismo e o Obscurantismo em Portugal (1731-1742)”. In.; _____. *Estudos de História da Música em Portugal*, pp. 95-107.

pretendia para o Direito Civil¹⁷⁴. Em termos de retórica e poética, o trabalho de Verney é autoproclamadamente uma reação ao que o autor denomina como “seiscentismo”, sendo para Vitor Aguiar e Silva possível interpretar isto como “a restauração do bom gosto, como o retorno à verdade, à simplicidade e à elegância, em suma, como o triunfo das luzes depois das trevas”¹⁷⁵

Se a italianização, em suas diversas facetas, encontrava seus entraves nos meios cortesões e intelectuais, como poderíamos pensar este processo em um âmbito popular – até pelo caráter “tradicionalista” típico da cultura (e da literatura) popular destacado por Peter Burke¹⁷⁶? Certamente temos aqui um aspecto mais difícil de ser explorado, seja por uma questão de fontes, seja pela menor quantidade de trabalhos sobre o tema, porém ainda assim temos aqui que o teatro público e a literatura popular, dita de cordel, foram os principais mecanismos de italianização/racionalização do pensamento do mundo português – e esse processo perpassa e se entrelaça com as obras de Metastasio, cujo *Farnace* inaugura, em 1735, no palco e no prelo, uma longa série de obras do poeta levadas à cena e impressas.

Nessa conjuntura, a ópera permaneceu durante muito tempo deixada de lado, contrastando a demanda pelo gênero por parte de uma sociedade ávida por entretenimento, segundo Manuel Carlos de Brito¹⁷⁷, com a “ópera ao divino”¹⁷⁸ de D. João V, apaixonado pela música de Igreja e pelo espetáculo religioso em geral. Como vem sendo apontado, dado seu próprio amor pela música, D. João V não falhou em incentivá-la, porém sempre (e somente) à música sacra. Enquanto isso, os Pátios (geralmente descritos como teatros populares) ainda tinham na sua programação as comédias e o teatro de capa e espada hispânicos (este último, tendo tido suas primeiras companhias fundadas exatamente por D. João V¹⁷⁹). Mesmo assim, através das

¹⁷⁴ MORAIS, Regina Célia de Melo Morais. *L. A. Muratori e o Cristianismo Feliz na missão dos padres da Companhia de Jesus no Paraguai*. 2006. 149 fl. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2006. Disponível em: < http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2006_MORAIS_Regina_Celia_de_Melo-S.pdf > Acessado em: 30/07/2010.

¹⁷⁵ SILVA, Vitor Aguiar e. Barroco e Neoclassicismo na Retórica e na Poética de Verney, In: *VERNEY e o Iluminismo em Portugal*: Actas do Colóquio “Verney e a Cultura de seu Tempo”, realizado na Universidade do Minho em 2 e 3 de Abril de 1992, pp. 114-115.

¹⁷⁶ BURKE, Peter. *Cultura popolare nell'Europa moderna*. Milano: Arnaldo Mondadori, 1980.

¹⁷⁷ BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*, p. 12-13.

¹⁷⁸ BRAGA, Teophilo. *Historia do Theatro Portuguez*: A baixa comedia e a opera – seculo XVIII. Porto: Imprensa Portuguesa, p. 187.

¹⁷⁹ É interessante como Teophilo Braga deixa implícito que o apoio real ao teatro espanhol pouco tinha a ver com um verdadeiro gosto de D. João V por este tipo de arte, e, sim, com sua “devassidão” que “chegou também do Convento de Odivellas até as actrices estrangeiras, tornando-se escandalosos os seus amores e prodigalidades com a Petronilla. Outra atriz hespanhola, Zabel Gamarra, muito antes da italiana

atividades de particulares, em 1735 já existia uma casa de espetáculos especializada em ópera, o Teatro da Trindade, ou Academia de Música, além de desde 1720 já se conhecerem títulos de melodramas italianizantes representados em terras lusas (ou seria melhor dizer na corte lusa?), em sua forma original ou adaptados.

Interessante notar como um gênero que ganharia *status* de entretenimento de corte (embora teatros comerciais não tenham cessado de existir) deveu, em um primeiro momento, seu maior desenvolvimento ao teatro público, praticamente seguindo o caminho histórico inverso da ópera nos outros países desde sua criação. Na década de 1730, companhias italianas de ópera falharam em apresentar-se por falta de permissão do rei (mesmo quando obtinham permissão do Patriarcal), tendo cabido às serenatas das irmãs Paghetti¹⁸⁰, realizadas em casas de alguns cidadãos de maior ou menor nobreza, porém abertas ao público pagante, o papel de propulsoras e divulgadoras do gênero. No entanto, foi na já citada Academia de Trindade que Portugal viu a primeira produção pública de uma ópera, em 1735, sendo o diretor da companhia o violinista da Capela Real e pai das irmãs Paghetti, Alessandro Maria Paghetti, e o título escolhido *Farnace*. Alguns outros títulos foram apresentados na Academia, porém um problema de cunho financeiro ainda permanecia: os gastos eram muito altos, uma vez que os privilégios das representações teatrais (óperas inclusas) pertenciam ao Hospital Real de Todos os Santos, administrado pela Santa Casa da Misericórdia, seguindo uma tradição administrativa espanhola que, desta maneira, propiciava “conjuntamente tanto la diversión pública como el sostenimiento y saneamiento de los hospitales.”¹⁸¹ O problema só veio a ser resolvido em 1737, quando a Misericórdia alugou o Pátio de Comédias para um grupo de empresários franceses com licença para encenar qualquer tipo de espetáculo, menos óperas, ao que Paghetti achou que a competição o oneraria ainda mais, logo resolveu pedir uma isenção da taxa que pagava ao hospital. A isenção

Zamperini, deu igualmente volta á dignidade da fidalguia de Lisboa.” In.: BRAGA, Teophilo. *Historia do Theatro Portuguez: A baixa comedia e a opera – seculo XVIII*, p. 9.

¹⁸⁰ Elena, Angela e Anna Paghetti (conhecidas como “Paquetas”) eram irmãs e cantoras italianas, filhas do violinista da Capela Real, Alessandro Maria Paghetti. Os saraus musicais promovidos pelas “Paquetas” (ainda que não saibamos se as três sempre se apresentavam juntas – João de Freitas Branco, por exemplo, faz menção apenas às irmãs Elena e Angela), realizados em casas de particulares (em especial, a partir de abril de 1730, em casas pertencentes a Rodrigo de Sousa), fizeram grande sucesso na década de 30 dos setecentos, mesmo que um cronista reporte que a razão da admiração pelas Paghetti se dava mais pelo seu estilo e variedade, do que pelas suas vozes (que não seriam das melhores) e dicção (que não seriam das mais claras). In: BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*, p. 198; BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*, p. 14-15.

¹⁸¹ CRUZ, José Máximo Leza. Ópera italiana y tradición teatral española en la primera mitad del siglo XVIII (1731 –1749). In.: CETRANGOLO, Aníbal Enrique (org.). *Il teatro di due mondi*. Quaderni dell'IMLA, 2000.

não foi obtida, porém, a 17 de julho de 1737, “o Hospital concedeu um privilégio de dez anos nas óperas à Academia da Trindade, em troca de um pagamento anual de 700\$000, que foi baixado para 600\$000 em 28 de julho”¹⁸².

A partir daí a popularidade da ópera foi crescente, como atesta a inauguração do teatro da rua dos Condes, em novembro de 1738, com a ópera *La Clemenza di Tito* (com libreto de Metastasio), interpretada pela mesma companhia que ocupava o Teatro da Trindade. Entretanto, a principal força motriz que transformaria a popularidade do gênero era um outro tipo de ópera. Tratavam-se de encenações de adaptações dos textos de *opera seria* (nem sempre cantados), em geral apresentadas pelo famoso teatro de bonecos articulados, ou bonifrates, que apresentavam além de tais peças, “óperas” (terminação um pouco abusiva, porém utilizada) originais de Antonio José da Silva, o Judeu, em que a satírica prosa do texto era cortada aqui ou acolá por números musicais que complementavam a totalidade teatral. Porém, para essas adaptações adequarem-se ao “gosto português”:

tratarão de incluir no entrecho original vários pares cómicos de criados e criaditas (os graciosos de Lope), mesmo nas peças de conteúdo mais trágico, e os enredos serão torcidos no sentido de manterem bem nítidas, a todo custo as linhas da moralidade, do pundonor, do cavalheirismo hispânico¹⁸³

Esse tipo de espetáculo floresceu no teatro do Bairro Alto, geralmente descrito como popular, porém, como mostra Manuel Carlos de Brito, também frequentado por parte da nobreza – desmistificando o senso-comum reproduzido por inúmeros autores, dentre os quais Luciana Stegagno Picchio¹⁸⁴, segundo o qual a ópera era o espetáculo de predileção da fidalguia, enquanto o teatro do Bairro Alto era reduto privilegiado do “povo” e da “pequena burguesia”. A dramaturgia destes espetáculos reflete a longa crise cultural que pairava sobre os intelectuais portugueses, em grande parte “submetidos a modelos culturais que isolaram o país da renovação artística ocorrida nas principais capitais europeias”¹⁸⁵, mas que a introdução da ópera, em sua matriz da *opera seria*, e a inovação crítica trazida pelo teatro de bonifrates pareciam tentar renovar. É preciso,

¹⁸² “the Hospital granted a ten-year privilege on the operas to the Academia da Trindade, in return for a yearly payment of 700\$000, which was lowered to 600\$000 on 28 July” In: BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. New York: Cambridge University Press, 1989, p. 16-17.

¹⁸³ LOPES, Óscar. SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, [s.d.], p. 432.

¹⁸⁴ PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Lisboa: Portugal Editora, 1969, p. 187.

¹⁸⁵ PEREIRA, Paulo Roberto. A música e a marionete na comédia de Antônio José, o Judeu. In: *Revista Convergência Lusíada*, n. 22, 2006, p. 50.

entretanto, frisar que, por mais que nomes como Almeida Garrett¹⁸⁶ vejam nessa espécie de teatro, e em especial na obra d’o Judeu, uma tentativa frustrada de retomar o teatro nacional, havia nessas obras uma nítida inspiração nos modelos italianos¹⁸⁷. Igualmente, tais obras não continham em seus objetivos nenhuma outra intenção além do entretenimento, como atesta a seguinte citação de Ana Portich sobre a natureza do gênero utilizado por Antônio José da Silva: “Peças joco-sérias têm como finalidade deleitar, e não purgar os ânimos nem ridicularizar defeitos, funções próprias da tragédia e da comédia.”¹⁸⁸

Esse cenário apresenta, desta maneira, os espetáculos operísticos como contraponto ao entretenimento português existente até então, apresentando um caráter secular (facilmente observável na temática das obras, sejam elas as de Metastasio ou do Judeu) e, ainda que barrocos, com contornos neoclássicos (em especial no caso da *opera seria*), de maneira que lhes era estranho o espírito de crise espanhol frisado por Maravall¹⁸⁹ e Eduardo d’Oliveira França¹⁹⁰, mostrando uma discussão literária, artística e estética peculiar do Portugal setecentista. É esse caráter secular inovador que torna sua aparição na cena portuguesa tão desejável e tão difícil: ainda que argumentavelmente, a ópera é um entretenimento profano, que institui o cidadão europeu, enquanto o teatro espanhol se prende ao modelo do homem ibérico anterior à Restauração – é a expressão de um embate entre o mundo tradicional e o moderno, ainda que nenhuma das posições

¹⁸⁶ Em sua *Introdução a “Um Auto de Gil-Vicente”*, Garrett se refere à morte de Antônio José pela Inquisição e a supremacia da ópera italiana em Portugal como a terceira e quarta crises do teatro português. In: GARRETT, Almeida. “Introdução a ‘Um Auto de Gil-Vicente’”. In: _____. *Doutrinas de Estética literária*, pp. 31-47.

¹⁸⁷ A questão que nos leva a frisar a importância dos modelos italianos se deve não somente como forma de refutação de um discurso nacionalista novecentista do qual ainda encontra-se um ranço, mas também como forma de diminuir a equivocada força que alguns tendem a dar a modelos franceses, que só ganhariam real espaço na segunda metade do século XVIII, como demonstram tanto a supremacia de traduções de títulos do italiano, em detrimento do francês, quanto a pouca presença de autores franceses no palco português (Molière, por exemplo, é apresentado pela primeira vez em 1737, com a representação e edição de *George Dandin* sob o nome de *O marido confundido*, em tradução de Alexandre Gusmão, que mudava o nome das personagens e transferia a ação para o Porto, tendo a encenação o objetivo de compraser a Lord Tirawley, não vendo, após esta data, a cena – e mesmo o prelo – portuguesa obra do autor por mais trinta anos). Cf. MIRANDA, José da Costa. *Notas para um estudo do teatro de Molière em Portugal (século XVIII)*. Separata do Boletim internacional de Bibliografia Luso-Brasileira, volume XIV, número 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973. PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal: Tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950 – Volume primeiro: 1495-1834*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992.

¹⁸⁸ PORTICH, Ana. “Formas do espetáculo setecentista: a questão dos gêneros e a sua representação”. In: JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano. *O teatro no século XVIII: Presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 35.

¹⁸⁹ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

¹⁹⁰ FRANÇA, Eduardo D’Oliveira. *Portugal na época da Restauração*.

personifique como um todo sua causa, dado que ambos estão presos a padrões do Antigo Regime.

No entanto, as atitudes da Coroa, ainda que existentes, foram muito tímidas em relação ao estímulo a esses espetáculos, tendo se extinguido abruptamente em 1742, quando El Rey encerrou as apresentações devido à sua doença, de acordo com os concelhos e o apoio de Frei Gaspar da Encarnação e, curiosamente, da Rainha D. Mariana, que tanto fizera para a promoção do entretenimento cortesão italianizante e secular. É essa timidez que permite a Mário Vieira de Carvalho¹⁹¹ apresentar o gênero como meramente tolerado durante todo este período.

A visão de Carvalho não deixa de ser compartilhada por Manuel Carlos de Brito, dado que Brito, como foi mencionado antes, encara essa tentativa de introdução da *opera seria* em Portugal como “o interesse mais reflectido de uma pequena *elite* intelectual que (...) queria que Portugal reentrasse no Mercado Comum da cultura europeia.”¹⁹² Ainda que admitindo não existirem fontes suficientes para esclarecer o papel da ópera em meio a um incipiente movimento das Luzes em Portugal, Brito coloca a ópera, que ganha os teatros públicos, como vinculada ao pensamento (mais) racionalista de homens como o Conde de Ericeira e o secretário do Rei, Alexandre de Gusmão, sempre dentro de um processo de italianização da vida cultural portuguesa, e em contraponto aos esforços reais e tradicionais de exaltação da *ecclesia triumphans*. Desta forma, para Brito, a ópera, ao iniciar um novo padrão de sociabilidade, é importante elemento em uma luta entre Iluminismo e Obscurantismo, enquanto a proibição de espetáculos e entretenimentos em Lisboa devido à doença de D. João V marcaria a derrota de uns poucos nobres e intelectuais “que crêem firmemente nas virtudes do racionalismo e se apaixonam pelo teatro de Corneille e de Metastasio, (...) vencidos por uma sociedade beata e retrógrada, pela ignorância e pela superstição dos seus pares e da Igreja, e pelo obscurantismo do Rei”¹⁹³.

Na corrente contrária, Daniela di Pasquale¹⁹⁴ interpreta o período como marco do maior esplendor da influência teatral italiana em terras lusas, observando um

¹⁹¹ CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer: ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993, p. 32-33.

¹⁹² BRITO, Manuel Carlos de. “O papel da ópera na luta entre Iluminismo e Obscurantismo em Portugal (1731-1742)”. In.: _____. *Estudos de História da música em Portugal*, p. 104.

¹⁹³ BRITO, Manuel Carlos de. “O papel da ópera na luta entre Iluminismo e Obscurantismo em Portugal (1731-1742)”, p. 104.

¹⁹⁴ PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*. Roma: Aracne, 2007.

momento no qual contar-se-ia, inclusive, com o apoio real. Por mais que a multiplicidade de interpretações seja possível, o trabalho de di Pasquale não deixa de perder um pouco de seu crédito neste ponto, pois não apenas descarta completamente os oito anos finais do reinado de D. João V, nos quais não houve uma apresentação operística sequer, dada a proibição das representações teatrais em virtude da hemiplegia que acomete o soberano¹⁹⁵, como a fonte que utiliza para embasar sua opinião é extremamente ambígua, dado que as *Cartas de hum Viajante Francez, a hum seu Amigo residente em Pariz, sobre o character e estado presente de Portugal* não são escritas à época em questão, levando em conta os relatos de alguns portugueses e a memória que foi construída de D. João V, nunca qualquer experiência própria, além de não ser feita referência direta alguma seja à ópera ou ao teatro, apenas mencionando o dinheiro que era gasto sem qualquer senão com músicos e cantores italianos e portugueses (mas que poderiam, muito bem, estar sendo utilizados em apresentações de música sacra)¹⁹⁶.

Assim, contrariando o pensamento de di Pasquale, apenas em 1750, com a ascensão de D. José I ao trono, a ópera pode tomar de vez o cenário cultural português. Desde o início de seu reinado D. José tratou de organizar um aparato realmente capaz de instaurar a ópera como entretenimento permanente em Portugal, tentando, em oposição ao que fizera seu pai, aproximar o poder régio das “áreas de produção cultural puramente seculares como a Ópera, por exemplo, que na maioria das restantes monarquias absolutas da Europa alcançara (...) um estatuto verdadeiramente emblemático do próprio conceito de absolutismo.”¹⁹⁷ Já em março de 1751 é possível ver as orientações do soberano para a contratação de alguns dos melhores cantores então disponíveis, como o castrato Giacchino Conti (dito Gizziello) e o tenor Anton Raaff (que muitos anos depois, em 1780, criaria o papel-título do *Idomeneo* de Mozart). Detalhes da contratação de Gizziello são revelados pela correspondência do Secretário de Estado, Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal, mais uma

¹⁹⁵ Esta importante omissão se deve ao fato de di Pasquale errar (muito provavelmente sem querer) a data do falecimento e conseqüente fim do reinado de D. João V, recuando tais acontecimentos para 1742, ano da suspensão das atividades teatrais. Ver: PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*, p. 40.

¹⁹⁶ A citação feita por Daniela di Pasquale segue da seguinte maneira: “Dizem huns dos Portuguezes, que foi este hum Grande Rey, hum Tito, hum Trajano, outros pelo contrario dizem, que foi hum homem indigno do sceptro, pelo mal uso que d’elle fez. [...] o dinheiro, que mais util e justamente devia circular nos Povos, e nas Providencias de Portugal, vem unicamente servir ao luxo, e à embriaguez de Muzicos e Cantores Italianos e Portuguezes, gente vil, e de nenhum proveito” *Cartas de hum Viajante Francez, a hum seu Amigo residente em Pariz, sobre o character e estado presente de Portugal*. Apud: PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*, p. 40.

¹⁹⁷ CASTRO, Paulo Ferreira de; NERY, Rui Vieira. *História da música*, p. 98-99.

vez habilmente explorada por Manuel Carlos de Brito¹⁹⁸. Através do trabalho de Brito vemos o quanto as negociações se arrastaram até março de 1752, envolvendo a aceitação de diversas exigências e inúmeras reformulações da proposta inicial (por exemplo, em um primeiro momento Gizziello seria contratado para cantar em ambas as Câmaras Patriarcal e Real, sendo decidido, no final, que o castrato apenas teria de se apresentar na segunda), enquanto Pombal alfineta as condições impostas pelo castrato, que julga (em acordo com o embaixador Encerrabodes) serem exorbitantes (opinião claramente não compartilhada por Sua Majestade que ordena que elas sejam aceitas), além de se preocupar de maneira pormenorizada com o itinerário que o cantor deveria seguir de Genova a Lisboa, de maneira a evitar a passagem por outras cortes que pudessem alongar a viagem e atrasar a chegada de Gizziello em Portugal.

O grande marco da institucionalização do gênero lírico foi, no entanto, a inauguração da Ópera do Tejo, em 1755, cumprindo essa nova fase do florescimento da ópera duas nítidas funções atribuídas pelo estímulo real: uma a já mencionada superação do fantasma espanhol, outra a utilização do gênero como obra didática (seja pelo próprio conteúdo, seja pelo cerimonial e pela pompa que envolviam as representações).

A ideia de que o teatro teria um papel fundamental na sociedade ao ser capaz de inculcar no espectador um conjunto de valores não era nova, porém o ideário iluminista reacendeu a chama desta discussão¹⁹⁹. Como expresso anteriormente, o caráter da ligação entre Portugal e o iluminismo o é um assunto polêmico, porém isso não muda o fato de que desde a Restauração, culminando com Pombal, há, no âmbito das políticas

¹⁹⁸ BRITO, Manuel Carlos de. “A contratação do castrado Gizziello para a Real Câmara em 1751”. In.: _____. *Estudos da história da música em Portugal*, pp. 127 – 138.

¹⁹⁹ Ao ligar arte e Ilustração, Peter Gay escreve: “To be sure, traffic between the Enlightenment and the arts was heavy and unimpeded. The philosophes did not hesitate to turn their fictions into vehicles for their program: Voltaire wrote his *Mahomet* and his *Nathan der Weise* to dramatize the horrors of fanaticism and to inspire tolerant sentiments; Wieland and Diderot wrote stories and novels that, more than expressing, candidly preached the virtues of pagan sensuality. And in return, artists reflected enlightened ideas in their work. Handel composed his music in the confident spirit of the secular craftsman, as remote from religious fervor as any philosophe; he preferred pagan to Christian, and worldly to religious subjects. Gluck reformed the opera in the name of reason and nature, and Mozart, whatever his precise religious ideas, imported Masonic notions into his compositions. [Na verdade, o tráfego entre o Iluminismo e as artes era pesado e desimpedido. Os *philosophes* não hesitavam em transformar suas ficções em veículos para seu programa: Voltaire escreveu seu *Mahomet* e seu *Nathan der Weise* para dramatizar os horrores do fanatismo e inspirar sentimentos tolerantes; Wieland e Diderot escreveram histórias que, mais do que expressar, candidamente pregavam as virtudes da sensualidade pagã. E por sua vez, artistas refletiam ideias ilustradas em seus trabalhos. Handel compôs sua música no confiante espírito do artífice secular, tão distante de qualquer fervor religioso quanto qualquer *philosophe*; ele preferia temas pagãos a cristãos e mundanos a religiosos. Gluck reformou a ópera em nome da razão e da natureza, e Mozart, quaisquer que fossem suas ideias religiosas precisas, inseriu símbolos maçônicos em suas composições. (tradução nossa)]”. In.: GAY, Peter. *The Enlightenment: The Science of Freedom*, p. 218.

públicas, uma reforma político-social no sentido da burocratização e da modernização do Estado, que se reflete em diversos ramos da sociedade e encontra respaldo em pinçadas ideias da Ilustração, em especial aquelas da matriz católica já mencionada²⁰⁰. Desta maneira, não são poucos os intelectuais que vem a se debruçar sobre o tema, indo de Verney no seu *Verdadeiro Método de Estudar* até os pensadores da *Arcádia Lusitana*, criada em 1756 com estímulos de Pombal. Um destes árcades, Francisco José Freire já escrevia sobre o assunto antes mesmo da fundação do grupo, sendo possível ler o seguinte na sua *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em geral, e de todas as suas espécies principaes*:

Pelas tragédias se refreia a soberba dos príncipes, dos poderosos e dos ricos, expondo-lhes os casos atrozes de outros da sua condição, sujeitos às desgraças e castigados pelo braço da justiça divina e humana. O vulgo e também o povo igualmente aprende das comédias a emendar seus costumes e a contentar-se com seu próprio estado, vendo nos defeitos alheios, bem representados e que movem a riso, a correção dos seus próprios.²⁰¹

Tendo em vista posições como esta, percebe-se que ao tornar o gênero lírico assunto de Estado, não se buscava apenas mero entretenimento, ainda que essa função também tivesse de ser cumprida e fosse perseguida. Ainda assim, qualquer ideia de modernização e reforma em Portugal encontrava entraves em seu antiquado sistema de governo, ainda demasiado patrimonial, ainda por demais arraigado a um pensamento tradicional, altamente religioso. Neste cenário, a inserção de novas ideias em terras lusas devia não apenas respeitar as arestas previamente impostas pelo pensamento português, como também não podia desvincular-se da adoção de processos racionalizadores e do aperfeiçoamento da máquina burocrática, de forma a auxiliar na modernização do Estado português²⁰² (é devido a esta utilização de novas ideias para

²⁰⁰ Se considerarmos que houve uma Ilustração portuguesa, o Iluminismo católico pode ser tomado como a própria matriz portuguesa do movimento, seguindo um pensamento tradicional (mas nem por isso menos relevante), de acordo com o qual Verney teria sido seu principal ideólogo e Pombal o principal executor. Ver: GOMES, Joaquim Ferreira. Luís António Verney e as reformas pombalinas do ensino. In: *VERNEY e o Iluminismo em Portugal: Actas do Colóquio “Verney e a Cultura do seu Tempo”*, realizado na Universidade do Minho em 2 e 3 de Abril de 1992.

²⁰¹ FREIRE, Francisco José. Apud: ANASTÁCIO, Vanda. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Museu Nacional do Teatro, 2005, p. 21.

²⁰² Ainda que a utilização do conceito de Estado possa ser problemática no período em questão devemos pensar que a referência aqui está mais ligada à tentativa de construção/afirmação de uma instituição centralizadora, do que realmente um Estado de acordo com a concepção moderna do termo, sendo importante ressaltar que, se falamos em um Estado absolutista não se pode observar nele uma real homogeneidade em todo período que se estende, com variantes pela Europa, do século XII ao XVIII, ao contrário do que o conceito *absolutismo*, cunhado pelos liberais do século XIX, pode deixar entrever.

reafirmar a ordem vigente que Kenneth Maxwell vem a definir Pombal como um “paradoxo do Iluminismo”²⁰³). A ambiguidade das reformas portuguesas é bem exemplificada nesta curta citação de Arno Wehling:

Críticas à Igreja como instituição supranacional agradavam ao absolutismo regalista; estender a crítica à religião solapava a teoria e a prática do regime. Desenvolver as ciências naturais e a engenharia era bem recebido pelo Estado; mas citar Rousseau era estimular o livre-pensamento.²⁰⁴

Se o estabelecimento definitivo do gênero lírico ligava-se a esta reforma, para que este fosse possível era necessária a construção de um teatro apropriado, daí a importância da construção da Ópera do Tejo, ou Casa de Ópera, como os documentos de época se referem.

O projeto de edificação de um teatro destinado aos espetáculos líricos já em 1752, segundo Maria Alexandra Gago da Câmara²⁰⁵, começou a ser discutido, com a encomenda do rei a João Frederico Ludovice. Paralelamente, D. José enviou projetos para a Itália sinalizando não apenas que desejava certificar-se de estar dentro dos modelos vigentes, como que, também, estava aberto a novas ideias. É a partir dessa abertura, através de uma intermediação do Cônsul de Genova, que o arquiteto Giovanni Carlo Sicini Bibiena, de uma famosa família de arquitetos que incluía Ferdinando Bibiena, seu pai e introdutor dos cenários de perspectiva angular, foi envolvido no projeto. Desta forma, Giovanni Bibiena tornava-se mais um dos grandes nomes concentrados para prover uma base à instituição e ao desenvolvimento da ópera em Portugal, estando ao lado de diversos músicos, cantores (como os citados) e compositores (entre os quais, do mais importante entre eles, David Perez, a quem se concede o posto de diretor musical).

Desta maneira, é igualmente importante ressaltar que o absolutismo do século XVIII (que instaura o Estado de polícia) não consistiu em uma antítese ao que o precedeu, sendo, pelo contrário, a última fase do que se poderia interpretar como o desenvolvimento do Estado absolutista, sendo atingida durante o período do iluminismo e recebendo a irresistível influência das ideias doravante dominantes na Europa, mas sem uma íntima adesão ao profundo conteúdo cultural destas, até certo ponto por razões óbvias de contestação à sua própria autoridade e poder. Cf. HESPANHA, António Manuel (org.). *Poder e instituições na Europa do Antigo Regime*: coletânea de textos. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.

²⁰³ MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

²⁰⁴ WEHLING, Arno. *Administração portuguesa no Brasil de Pombal a D. João (1777-1808)*. Brasília: Fundação Centro de Formação do Servidor Público, 1986, p. 18.

²⁰⁵ CÂMARA, Maria Alexandra Gago da. *Lisboa: epaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1996, pp. 65-68.

A construção do primeiro teatro especificamente dedicado à ópera acaba representando a tradução do mote “Teatro para si, e para o povo, e corte ao mesmo tempo”²⁰⁶, dado que, mesmo sendo um teatro régio (logo teoricamente reservado ao público cortesão), apresentou a primeira tentativa de abrir os espetáculos em teatros deste gênero a um outro público que não apenas a corte, permitindo na plateia “homens de negócio” (o que faz com que a Ópera do Tejo tenha caráter diferente dos dois outros teatros de corte nos quais óperas eram apresentadas edificados no período de D. José, o Teatro de Salvaterra e o Teatro de Queluz).

Durante seu pouco tempo de atividade – o teatro foi destruído pelo terremoto de novembro, tendo funcionado apenas durante sete meses – sua programação focou-se na obra de um libretista: Pietro Metastasio. Todas as óperas levadas ao palco tinham libreto de sua autoria: *Alessandro nelle Indie* (com a qual o teatro iniciou suas atividades), *La Clemenza di Tito* (apresentada na data do aniversário do monarca), *Antigono*, *L’Olimpiade* e *L’Artaserse*, embora, como aponta Manuel Carlos de Brito²⁰⁷, estas duas últimas, ainda que relatadas por Volkmar Machado como tendo sido apresentadas, não encontram na documentação nenhuma comprovação que de fato o foram. As apresentações, como de costume nos teatros régios, não seguiram o modelo de adaptação “ao gosto português” com a adição de personagens *buffos* extras, o que quer dizer bastante coisa se pensarmos no distanciamento da estrutura do teatro espanhol e do respeito à rígida estrutura do libreto metastasiano, cujo paralelo com o teatro trágico francês da época de Luís XIV já foi feito inúmeras vezes.

A récita de abertura parece ter sido espetáculo de grande pompa, contando com a participação do famoso castrato Caffareli. Gustavo Matos Sequeira deixou uma breve, porém saborosa, descrição do acontecimento, dando ideia da pompa que deve ter cercado o acontecimento:

A côrte em peso, o corpo diplomático, toda a gente grada de Lisboa, assistiu a essa brilhantíssima representação. A Ópera cantada foi o célebre “Alexandre na Índia”. Caffareli causou um verdadeiro delírio; os bailarinos arrebatarem as damas e a peralvilhagem. O insigne cantarino justificou bem a fama de que vinha precedido e os quarenta mil cruzados do contrato. À parte estes êxitos dos cantarinos e músicos, à parte o deslumbramento do Teatro, pelo edifício e pelo recheio, outra gentilisa penhorou os olhos de tão escolhido publico. Nada menos do que aparecer em cena, montado em um soberbo cavalo – o Faca-cega ou o Embaixador – o picador Carlos António Ferreira, à frente de 25

²⁰⁶ COSTA, Antonio da. Apud: ANASTÁCIO, Vanda. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, p. 80.

²⁰⁷ BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*, p. 28.

cavaleiros, marchando todos os rocins ao som da orquestra. De que tamanho não seria o palco e como não seria construído e apetrechado para permitir tal execução?²⁰⁸

Essa febre operística que parecia assolar Portugal e, em especial, a corte de D. José I, também teve seus ventos soprando em direção ao Brasil. A música no Brasil colonial durante muito tempo pareceu dissociada de uma tradição formal européia, sendo possível encontrar referências a músicas usadas na catequese, na transmissão de histórias, músicas de trabalho, nas procissões ou tocadas pelas bandas militares, porém música em um sentido mais formal e, como nos interessa, teatral só parece ocorrer mesmo no século XVIII. A ópera já podia se ver presente no repertório do *Teatro da Praia*, na Bahia, em 1760²⁰⁹ e, mesmo em representações faladas de diversos libretos que avultavam nos teatros que começam a surgir, alguns, mesmo em centros urbanos como Vila Rica, sem qualquer intervenção da administração territorial da Coroa²¹⁰.

Entretanto, toda a prosperidade do mundo da lírica que o ano de 1755 apresentava, em nada se comparava à força do tão lembrado terremoto que transformaria em ruínas toda a ostentação que a Ópera do Tejo exibia. É interessante notar que mesmo sendo um dos mais importantes símbolos da representação do poder real, a Casa de Ópera não vem a ser reconstruída. Embora jamais saibamos ao certo o porquê, não podemos deixar de especular. E a tese de Rui Vieira Nery de que se trataria de uma mudança de rumos no governo que passaria, por influência de Pombal a preocupar-se mais com reformas práticas do que com a representação de poder²¹¹ apresenta um belo ponto de partida para a discussão do tema. Afinal, de fato, há neste pensamento algum senso que pode inclusive ser ratificado com outros fatos, tal como a construção da Praça do Comércio no local antes batizado de Terreiro do Paço (revelando não só o esforço para a construção de uma nova imagem de Portugal, como também como as reformas pombalinas, por mais que não refutassem certas ideias da ilustração, alinhavam-se mais a uma reforma aos moldes de Colbert do que de Voltaire).

Com o teatro, foram-se os cantores, seja pelo término de seus curtos contratos, seja pelo medo causado pelo terremoto: a formação do campo operístico que parecia

²⁰⁸ ANASTÁCIO, Vanda. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, p. 81.

²⁰⁹ HESSEL, Francisco Lothar. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 1974, p. 37-38.

²¹⁰ “NOTA introdutória”. In: NERY, Rui Vieira (org.). *A Música no Brasil Colonial: 1º Colóquio Internacional*, Lisboa, 9-11 de Outubro de 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 2001, p. 19.

²¹¹ CASTRO, Paulo Ferreira de; NERY, Rui Vieira. *História da música*, p. 101.

avançar enfrenta grave recesso. Tanto nos teatros públicos, quanto nos privados a atividade operística se encerra por alguns anos. Não obstante, um nome parece não sair de pauta: Metastasio. Mesmo com a interrupção das atividades teatrais sua obra não é esquecida. Já em plena crise da *opera seria*, quando as atividades são retomadas, Metastasio ainda é um nome que, de maneira geral, figura com regularidade no repertório. Ademais se suas obras não são encenadas durante alguns anos, isso não as impede de serem constantemente publicadas, mesmo com o recrudescimento da censura que a criação de uma instituição centralizada (a Real Mesa Censória), em 1768, proporcionaria²¹².

A publicação de libretos, inicialmente atrelada à montagem dos espetáculos, tornar-se-ia atividade popular (e rentável) por sua própria conta. As formas como o texto era apresentado eram variadas, porém é importante frisar que cada uma dessas formas tinha um sentido. O fato de a edição poder ser na língua original, bilíngue ou apenas em português não apenas nos aponta as possíveis condições de sua impressão (se eram destinadas a acompanhar performances ou edições do texto de maneira separada), como também aponta os prováveis leitores e seu sistema de expectativas. Paulo Mugayar Kühl vai mais a fundo e lembra que a própria forma em que o texto se apresenta demonstra até que ponto as convenções formais da ópera são respeitadas e valorizadas, além de apresentar-se como fator importante no grau de compreensão que se desejava do texto e do maior valor dado ao significado ou à musicalidade do texto

Uma tradução literal, em prosa, rompe com a forma original, privilegiando a compreensão de cada palavra. Uma tradução em versos pode ou não respeitar os esquemas rítmicos, métricos e de rimas do original, criando um texto equivalente, do ponto de vista formal.²¹³

Os números da atividade de publicação e tradução de Metastasio nos dão uma ideia de como suas obras (e os valores que representam) não são obliterados até o fim do século. Daniela di Pasquale mapeia em sua pesquisa 1 texto em italiano editado em

²¹² Pelo que é possível extrair de *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, apenas uma tradução de Metastasio (uma adaptação em prosa com adição de graciosos do texto de *La Clemenza di Tito*) foi suprimida pela Real Mesa Censória, em 1771, ainda que várias sejam alvos de observações, seja pelo teor da obra ou determinadas passagens, seja mesmo pela própria qualidade da tradução; isso em um período em que a Mesa tenta impor “uma forma de espetáculo e de moral que nem os possíveis autores nem o público estavam em condições de satisfazer ou aceitar” (p. 21). CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

²¹³ KÜHL, Paulo Mugayar. “Tradução, adaptação e censura em libretos portugueses e brasileiros”. In.: *Revista ouvirOUver*, n. 3, 2007, p. 18.

Portugal durante o reinado de D. João V (1707 – 1750) contra 18 impressos entre 1755 e 1775 (ainda que alguns destes possam não ser de autoria de Metastasio) e 2 no reinado de D. Maria I (1777 – 1816), além de outras 3 publicações com data e local de impressão desconhecidos; a somar-se a estes números teríamos também 4 textos bilíngues editados entre 1735 e 1737 e 2 editados entre 1766 e 1773. Das traduções monolíngues em português, a italiana chega a um número total de 75 obras de autores italianos (sem especificar autoria, embora a maioria seja da pena de Metastasio e, em segundo lugar, em especial após a Viradeira, Goldoni), sendo 2 referentes ao período de D. João V, 19 ao reinado de D. José I e 48 editadas em um espaço temporal que vai de 1778 até 1838, além de 6 obras de datação incerta, além de algumas traduções manuscritas²¹⁴. Em contraste, uma olhada na tentativa de resenha cronológica das obras traduzidas em Portugal de Gonçalves Rodrigues nos revela a presença de 13 obras editadas sem data e 11 obras atribuídas a Metastasio no reinado de D. João V, contra 45 no reinado de D. José e 41 até de 1777 a 1800 (sendo interessante observar que em relação ao total de obras traduzidas esse último número de edições é ainda menor que aquele observado no período de D. José, no qual Metastasio é, provavelmente, o autor mais traduzido; sem mencionar que os títulos produzidos nesta época são, em sua maioria, reedições de obras do período anterior, ainda que uma nova faceta de Metastasio seja apresentada aos leitores portugueses: o autor de textos de obras sacras)²¹⁵.

Para melhor visualizar o nível de edições de Metastasio ao longo do século XVIII, os números mencionados podem ser vistos nos gráficos a seguir:

²¹⁴ PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*, pp. 64 – 83.

²¹⁵ RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal: Tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950 – Volume primeiro: 1495-1834*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992, pp. 93 – 242.

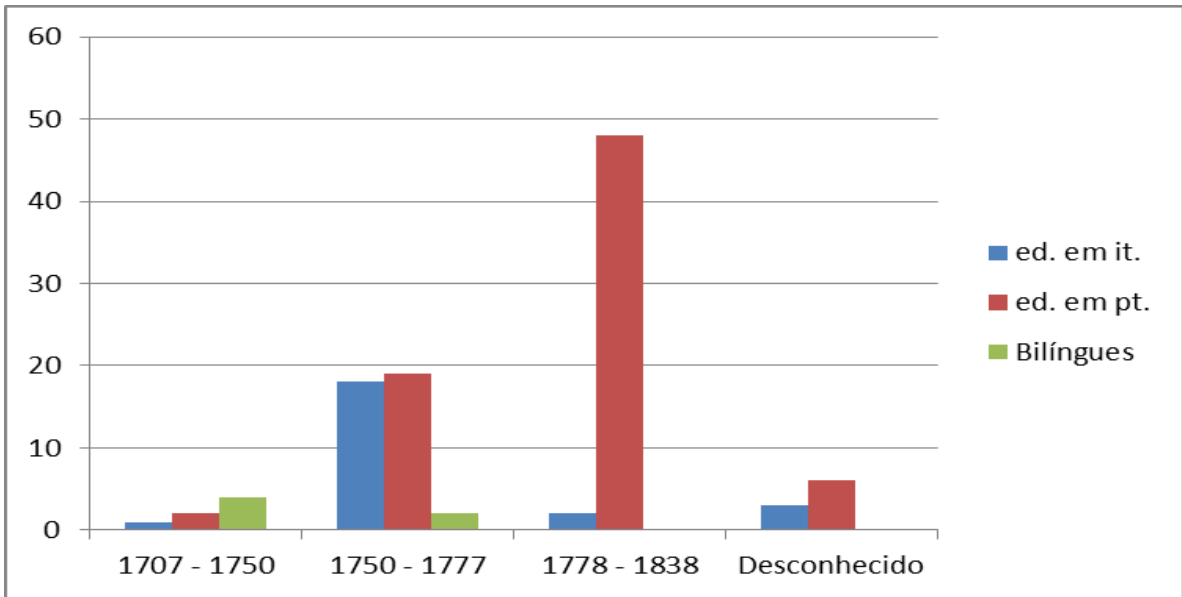


Gráfico 1. Edições de Metastasio e autores italianos em Portugal em italiano, bilíngues e em português entre 1707 e 1750, de acordo com Daniela di Pasquale.

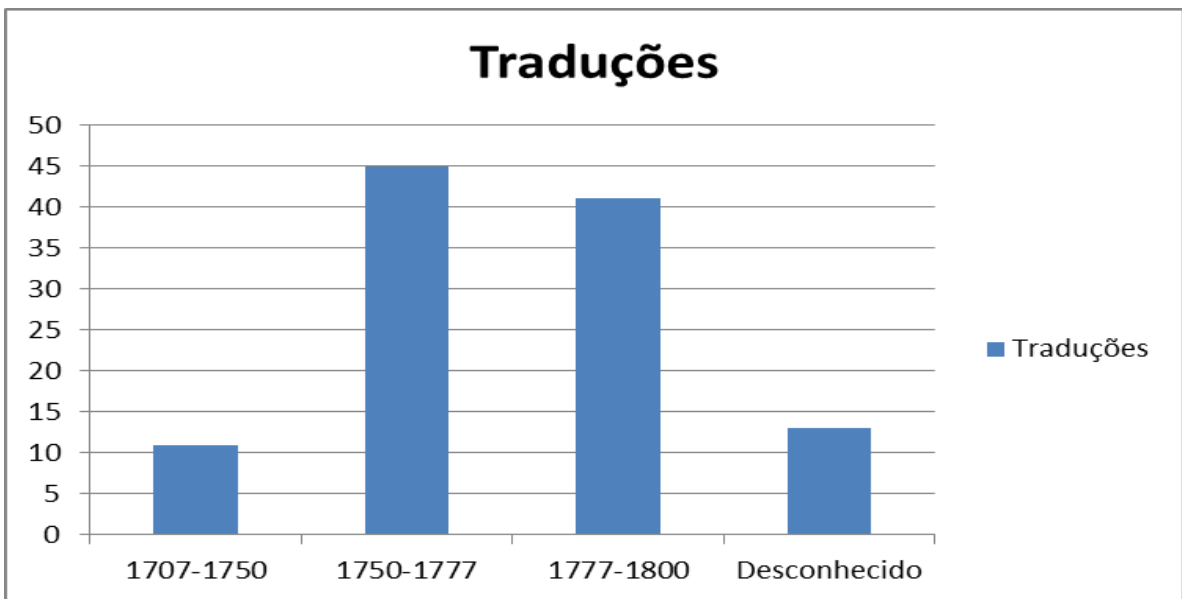


Gráfico 2. Traduções de Metastasio em Portugal no século XVIII, de acordo com Gonçalves Rodrigues.

Em muitos casos, e mesmo na maioria deles (em especial aqueles não ligados diretamente a apresentações), o libreto era impresso como literatura de “cordel”, que se tratava de uma forma de literatura popular. Eram edições baratas (assim denominadas

por serem vendidas em cordas) e populares. Nestas edições, as obras vinham, geralmente, embora não necessariamente, extremamente remodeladas, tal como o teatro popular costumava apresentá-las, ou seja, adaptando-as aos hábitos e ao “gosto português”²¹⁶, muitas vezes não tendo a edição qualquer vínculo com uma performance da obra.

O fato de os libretos fazerem parte deste tipo de literatura popular revela dois aspectos importantíssimos sobre a ópera setecentista dentro e fora de Portugal. Em primeiro lugar como a ópera era entendida por seus contemporâneos, pois embora fosse o “encantamento”²¹⁷ do espetáculo em seu todo, com o maquinário, o canto canoro e virtuosístico e, claro, a música, elementos *de apelo ao pathos* que as plateias no geral procuravam, era, como sublinha Paulo Mugayar Kùhl, “subordinar a música ao texto (...) o grande sonho dos teóricos da ópera”²¹⁸, podendo, paradoxalmente, a *opera seria* setecentista ser vista, na teoria, como a busca pela primazia do texto, enquanto a prática teatral invertia esta lógica. O segundo ponto, na verdade, acaba sendo uma constatação derivada da anterior: dado que ainda que seja pela música que as plateias são atraídas, é o texto que era considerado a parte mais importante da obra, o “fazer ópera” estendia-se para fora do teatro; assim, se as regras do teatro podiam tornar os espetáculos proibitivos, a impressão e a circulação dos libretos tornavam sua acessibilidade muito maior. Obviamente que a questão do número de leitores é algo que pode dificultar e por em xeque a real popularização dos libretos fora dos palcos, porém o fato permanece que libretos podiam ser editados tanto para as performances quanto para serem vendidos separadamente, sendo que a leitura dessas obras, tal como a das obras teatrais em geral, aponta para uma vocalização²¹⁹ que tornaria fácil a transmissão do escrito a outros sem acesso aos livros ou ao teatro, especialmente para uma cultura que ainda tem inúmeras heranças da oralidade, sendo ainda comum a leitura em voz alta, o que torna o número de leitores potenciais (ou seja, “selvagens”²²⁰) infinitamente superior ao de leitores reais.

²¹⁶ ANASTÁCIO, Vanda. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, p. 72.

²¹⁷ STAROBINSKI, Jean. *Les Enchanteresses*. Éditions Du Seuil, 2005.

²¹⁸ KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)*. 1998. 435 fl. Tese de doutorado (Doutorado em História Social). USP, 1998, p. 7.

²¹⁹ PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*.

²²⁰ Reinhard Wittmann utiliza o conceito de leitura “selvagem” para designar uma leitura “aproximativa”, ligada a uma compreensão rasteira do texto, praticada de modo ingênuo, pré-reflexivo e não-domesticado, e feita, em sua maioria, em voz alta, pois geralmente estava ligada a um “alfabetismo di grupo (Italo Sordi), ou seja, a uma competência de ouvir bem-formada, que significava uma indireta literalização sem alfabetização.” WITTMAN, Rheinhard. “Existe uma revolução da leitura no final do século XVIII?”.

Essa popularidade de Metastasio entre os leitores portugueses provavelmente era ignorada pelo próprio, assim como estranhas lhe deviam ser as liberdades que se tomavam com seu texto²²¹. Entretanto, por mais que não devesse conhecer o cenário literário-musical de Portugal, Metastasio tinha, sim, alguma vaga ideia deste, como podemos perceber em dois momentos de sua correspondência: o primeiro entre 1753 e 1754 quando Metastasio demonstra, em correspondência com Carlo Broschi (o castrato Farinelli) e Ranieri Calzabigi como atua quase como adaptador de si mesmo ao revisar o texto de *Alessandro nell'Indie* para a representação da ópera em Madri, e o segundo quando Metastasio, em carta de janeiro de 1755 a Giuseppe Bonechi, deixa entrever que havia sido comissionado por D. José para reescrever o libreto de *Ezio* para performances para a corte lisboeta. De maneira interessante, Metastasio se mostra quase a encarnação do cosmopolita setecentista: sem sair de Viena seu epistolário viaja a Europa e, com pessoas das mais variadas posições, discute uma plêiade de assuntos.

Entretanto, o entendimento do gosto ibérico pelo poeta não parece apontar para a totalidade do que as adaptações significam. Em momento algum Metastasio faz referências a inserção de novos personagens ou de elementos cômicos; a adaptação que faz, por mais diversa estruturalmente que seja, pouco difere de outras feitas por ele (e outros poetas) para novas partituras, novos teatros e cidades. O que Metastasio descreve como sendo o resultado da revisão de *Alessandro* para seu “gêmeo” (forma como se refere a Farinelli) é: “Encontrarás em primeiro lugar a ópera de *Alessandro nell'Indie* mais curta do que era até hoje em 561 versos e nove árias, mas acrescida de movimento, de interesse, de vivacidade, particularmente no terceiro ato tudo foi completamente reformado.”²²²

In.: CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Ática, 1999, p.141.

²²¹ Precisamos pensar na falta de controle que os autores no *Ancien Régime* tinham sobre a edição e circulação de suas obras, em especial os autores teatrais, que, compondo as obras para o palco, tinham reservas quanto a vê-las publicadas, despidas de sua forma natural e teatralidade. Roger Chartier, em *Do palco à página*, nos mostra o caso de diversos autores cujas obras são editadas sem sua permissão, alteradas, tomadas de ouvido/pela memória de algum espectador e editadas desta maneira longe daquilo que idealizaram, além dos casos em que o sucesso de uma obra faz com que seus personagens sejam aproveitados a esmo por outros escritores (como o famoso caso de Don Quixote e sua “falsa” continuação – identificando aí, também, a mudança pela qual passa a figura do autor). CHARTIER, Roger. *Do palco à página*: Publicar teatro e ler romances na Época Moderna – Séculos XVI-XVIII.

²²² Tradução nossa. No original: “Troverete in primo luogo in esso l’opera dell’*Alessandro nell'Indie* più corta di quello che finora è stata di 561 versi e nove arie, ma accresciuta di moto, d’interesse e di vivacità, particolarmente nel terzo atto tutto affatto rimpastato di nuovo.” METASTASIO, Pietro. *Lettere*. 2005, p. 448.

Disponível em: <
http://www.liberliber.it/biblioteca/m/metastasio/lettere_edizione_brunelli/pdf/letter_p.pdf> Acessado em: 01/05/2010.

Reformar também era palavra do dia entre os letrados portugueses. É consensual a ligação doutrinária entre a Arcádia Lusitana e as reformas pombalinas. Fundada em 1756, com base no modelo romano (do qual Metastasio fazia parte), a Arcádia duraria, com intermitências e em declínio, até 1774, sendo curioso que mesmo o sempre repetido apoio de Pombal em nada tenha impedido seu desaparecimento. Aliás, curioso, também, foi a falta de apoio à tentativa árcade de retomada de uma dramaturgia portuguesa (nacional, moralizante, instrutiva e verossímil, de acordo com seus preceitos), dado que poucas foram as obras do grupo que viram os palcos, nenhuma das quais tendo obtido o sucesso que invejavam e criticavam na ópera italiana, na ópera de Metastasio.

De uma maneira ou de outra, contra ou à favor, Metastasio é comentado, criticado, elogiado e escorraçado, direta ou indiretamente pelos membros da Arcádia, de maneira que José da Costa Miranda afirma: “Metastásio torna-se em alvo ou em documento predilecto. Como obstáculo que importaria levar de vencida. Estorvo a uma renovação de um teatro o qual se ambicionava reforma, olhos postos nos exemplos dos clássicos, modelos permanentes.”²²³ Entretanto essa crítica em padrões morais confronta-se mais contra o gênero popular que arrebatava os teatros portugueses do que dialoga com obras específicas ou se aprofunda em debates sobre o gênero, seu estado atual e como ele deveria ser, de maneira que “não existe uma discussão sobre questões precisas de obras particulares”²²⁴, não há um apontamento minucioso do que poderiam ser defeitos ou qualidades, restringindo a qualidade (e mesmo a existência) de um debate.

Em contraponto, se não encontramos um maior incentivo nem de Pombal, nem do rei ao teatro (por falta de palavra melhor) nacional português (qualquer que fosse o gênero dramático), o campo do teatro de ópera em Portugal vem a ganhar mais força em sua constituição com a vinda do libretista Gaetano Martinelli, em 1769, inserindo em Portugal mais uma figura típica de uma estrutura de produção cultural do *Ancien Régime*, mas que até então não era observada em terras lusas, o poeta de corte. O trabalho de Martinelli não se circunscrevia apenas a escrita de novos libretos, mas, também, englobava a alteração e adaptação de obras de outros autores para adaptar-se à moral do corte portuguesa. O posto de Gaetano Martinelli demonstra o importante papel

²²³ MIRANDA, José da Costa. *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, p. 239.

²²⁴ KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)*, p. 10.

que a ópera representava na “nova” ordem criada, porém, simultaneamente, reforça o paradoxo inerente a esta ordem: ainda que houvesse um diálogo com as inovações itálicas, incluindo apresentações de importantes autores como Goldoni e Jommelli²²⁵, as obras tidas como meio de superação do “atraso” português eram importadas (e, com o passar do século, importadas com uma defasagem em relação às novas discussões do cenário operístico europeu cada vez maior) e adaptadas de maneira a reforçar valores aparentemente já ultrapassados, “reforçando a idéia da marginalidade de Portugal e daqueles que se envolveram em seus assuntos”²²⁶, como aponta Paulo Mugayar Kühl em sua tese.

Como já se observou (e os libretos de Martinelli o ressaltam), quando finalmente, a partir de 1760, a ópera voltava a tomar os palcos portugueses, a *opera seria* tinha tido sua popularidade diminuída, aumentando consideravelmente o número de óperas *buffas* apresentadas. É neste contexto que a popularidade das obras de Metastasio vem a ser rivalizada pelas de Carlo Goldoni. A preferência concedida às obras de Goldoni dentro deste gênero acabou por ser partilhada pela Corte e pelos teatros públicos do reino, como comprovam a encenação de alguns títulos idênticos em teatros de corte e em teatros públicos.

É ainda interessante frisar o papel de Goldoni apontado por Martha Feldman²²⁷ em uma mudança em âmbito geral da sensibilidade das plateias, que passam a julgar a ópera não mais de acordo com os modelos de paixão e virtude de Metastasio, mas de acordo com um novo padrão regido pela moral e o *pathos*, em grande parte devido a uma influência encontrada nas obras goldonianas do pensamento ilustrado francês, processo que se intensifica e prolifera em diversos autores a partir da década de 1770. Até que ponto este processo pode ser observado também em Portugal já no reinado de D. José I é extremamente discutível, mas não deixa de ser interessante observar como o teatro português é assolado por uma onda de obras que, na Itália, são encaradas como promotoras de uma nova sensibilidade, de maneira que *La buona figliuola* de Goldoni e

²²⁵ Manuel Carlos de Brito aponta uma preferência dos soberanos portugueses pelas obras do compositor, o que o leva a frisar o interesse e o papel ativo deles na escolha dos textos e da música das óperas a serem apresentadas. Os contatos com Jommelli teriam resultado, inclusive, em uma breve e falha (dada o estágio da doença do compositor e a sua inabilidade de entregar as obras prometidas a tempo, enquanto compunha, também, óperas a serem encenadas em Nápoles e outras localidades) colaboração com a corte de Lisboa, da qual três títulos realmente frutificaram: *Le aventure di Cleomade* e uma nova versão de *Ezio* de 1772 e *Il trionfo di Clelia* de 1774. BRITO, Manuel Carlos de. *Opera in Portugal in the eighteenth century*, pp. 39-45.

²²⁶ KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)*, p. 10.

²²⁷ FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*, pp. 366 – 388.

Piccini (Roma, 1760), e *Nina* de Carpani e Paisiello (Caserta, 1789) são tidas como reencarnações cênicas da *Pamela* de Richardson (o então discutidíssimo romance epistolar, tido como uma das obras de grande influência no molde da sensibilidade romântica).

Ainda assim, a ópera metastasiana não havia morrido, porém suas apresentações foram confinadas cada vez mais aos teatros de corte (embora seus textos circulassem livremente em obras “de cordel”). A corte, aliás, ainda que apresentasse o mesmo jogo de *status* e sociabilidades visto no resto da Europa, aparentemente era de um silêncio estranho aos viajantes durante as performances (ainda realizadas somente com castrati, sem mulheres), acostumados a públicos menos atentos ao espetáculo apresentado.

Enquanto isso, Mário Vieira de Carvalho aponto nos teatros públicos a emergência de um elemento burguês:

a marcar pela estrutura de comunicação: *alle Ecc. Me Dame e Cavaleiri dela Capitale sudetta, ed agli rispetabilissimi Comercianti*, tal a menção que consta de um dos libretos do Teatro do Bairro Alto (cf. Brito, 1989b: 185), em contraste com a aparente homogeneidade tendencial do público da *opera seria* na Academia da Trindade ou no Teatro Novo da Rua dos Condes, cujos libretos, na época de João V, só mencionavam a nobreza. Manifesta-se, pois, neste aspecto da mudança verificada nos anos sessenta, a abertura social ligada à ascensão da burguesia comercial, por sua vez favorecida pela política pombalina e acelerada pelas consequências socioeconômicas do terremoto.²²⁸

Por mais que se deva deixar de lado algum exagero por parte de Carvalho (ou ainda uma certa impropriedade conceitual²²⁹), é interessante notar como, analogamente à “Itália”, uma nova força no cenário socioeconômico visa deixar sua marca em espaços criados para a socialização cortesã²³⁰. Entretanto, como a obra de Carvalho defende, mesmo o aburguesamento da vida teatral (e dos espetáculos, no final do século XVIII) pode ser, de acordo com o autor, encarado como algo retrógrado, uma vez que jamais propõe nada de verdadeiramente “nacional”, apenas apregoando-se do que eram prerrogativas do entretenimento cortesão. É importante, no entanto, perceber que Carvalho não vê o teatro nacional como sinônimo de moderno, apenas encontra na atitude da “burguesia”

²²⁸ CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer: ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, p. 44.

²²⁹ Ainda que o termo “burguesia” se adequa à linha de pensamento marxista de Carvalho, nos parece que mesmo no Portugal pombalino ainda é mais adequado referir-se apenas a comerciantes ou mercadores do que a uma burguesia estruturada, mesmo se levarmos em conta as considerações de Robert Darnton sobre como o termo burguesia podia ter um significado bem diferente daquele representado pela burguesia (industrial) da historiografia marxista. DARNTON, Robert. “Um burguês organiza seu mundo: A Cidade como Texto”. In.: _____. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, pp. 141-183.

²³⁰ FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*, p. 356.

de lhe virar as costas, a exposição de uma contradição inerente ao próprio aburguesamento do teatro: o fim declarado da instrução através do entretenimento é relegado a segundo plano, dando espaço para a sociabilidade e a exibição do eu.

A ideia de teatro público e teatro privado apresenta, também, seus problemas, afinal, não apenas os teatro públicos são, até então, bens de particulares, como a própria plateia que frequente a ambos, se não é a mesma, quer ser, sendo interessante pensar na dificuldade de “estabelecer com rigor uma fronteira entre o domínio público e o privado, havendo em ambas as vertente interligações.”²³¹ Assim, a ópera do período pombalino vê o surgimento de uma nova plateia:

uma nova clientela de perfil e gostos delimitados, aplaudindo as óperas ao gosto português no Bairro Alto, Salitre, Condes, visitando o mesmo espaço pisado pelo rei ao mesmo tempo que procuravam gravitar na órbita do poder e aspirar ao confronto com a aristocracia.²³²

Neste sentido, o primeiro grande avanço deste grupo, assim como o maior avanço no sentido da disseminação da ópera viria com a criação dos teatros públicos (aqui, sim, em um sentido mais exato do termo), por meio de um documento de 30 de maio de 1771, em que D. José I, por intermédio do Marquês de Pombal, procede à instituição e regulamentação dos teatros públicos, além de formar uma sociedade destinada a gerir estas instituições (composta, em grande parte, por membros deste grupo em ascensão). Com este ato, dois teatros públicos passaram a ter o monopólio sobre todas as apresentações teatrais onde a entrada era paga (uma tentativa de regulamentar as atividades possíveis dos particulares, provavelmente seguindo um modelo de pensamento de acordo com o qual a coisa pública nasce da delimitação do que está sujeito ao foro particular).

Podemos interpretar tal ação como uma tentativa de tentar escolher/controlar o que era ou não encenado, além de atuar como protecionismo econômico na nova empreitada. Mas por que a ópera teria se beneficiado com isso? Simples, embora a qualidade dos espetáculos pudesse ser duvidosa, cada teatro tinha sido destinado a um

²³¹ CÂMARA, Maria Alexandra Gago da. *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*, p. 73.

²³² CÂMARA, Maria Alexandra Gago da. *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*, p. 79.

gênero: “hum para a Representação dos Dramas na linguagem Portugueza; e outro para as Representações das Operas, e Comedias Italianas.”²³³

Em um período em que o teatro é encarado como tendo fins educativos, podemos perceber que com os teatros públicos temos um avanço da institucionalização de uma educação de contornos civilizatórios e até quase ilustrados. Entretanto, se há aí qualquer traço iluminista, não há como discordar que esse pensamento é proveniente das palavras de Frederico II: “Cabe aos *philosophes* serem preceptores do universo e mestre dos príncipes (...) Eles devem pensar consistentemente e cabe a nós fazer ações consistentes. Eles devem descobrir e nós praticar...”²³⁴, ou seja, uma divisão de trabalho que coloca o pensamento dos *philosophes* como estando em segundo plano diante das ações do monarca, ou como observa Franco Venturi, um absolutismo ilustrado *a parte regis*, e não *a parte philosophi*.

Ainda assim, se parece estruturar-se cada vez mais um campo operístico com alguma autonomia em Portugal, é interessante frisar que, por mais que se assegurasse um secularização da cena teatral e musical, muitos músicos ainda têm atividades ligadas à vida eclesiástica (seja pela sua formação musical, seja por atuarem conjuntamente em capelas), de maneira que Manuel Cadafaz de Matos chega a afirmar (não sem certo exagero, porém, ao mesmo tempo, não sem grandes doses de razão) que “a Igreja manteve-se, ao longo de todo o século XVIII, perfeitamente indissociada da esmagadora maioria da produção musical efectivada em Portugal”²³⁵. Desta maneira podemos observar como a autonomia relativa do campo encontra-se sempre comprometida, seja pela presença excessiva do Estado e/ou da Igreja em sua regulamentação, seja pela falta de artistas capazes de levar à frente a constituição do campo sem a intervenção das instituições citadas.

A questão dos artistas, aliás, adquiriu, com o passar do século, condições cada vez mais especiais em Portugal, pois não apenas a presença de mulheres no palco era

²³³ INSTITUIÇÃO da Sociedade Estabelecida para a Subsistência dos Theatros Públicos da Corte. Apud.: ANASTÁCIO, Vanda. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, p. 24.

²³⁴ Tradução nossa. No original: “C’est aux philosophes d’être précepteurs de l’univers et les maîtres des princes (...) Ils doivent penser conséquemment et c’est à nous de faire des actions consequentes. Ils doivent découvrir et nous pratiquer...”. FREDERICO II. Apud: VENTURI, Franco. “The European Enlightenment”. In.: _____. *Italy and the Enlightenment: Studies in a Cosmopolitan Century*, New York: New York University Press, 1972, p. 13.

²³⁵ MATOS, Manuel Cadafaz de. “Para um perspectiva antropológica (interdisciplinar) da música portuguesa no século XVIII”. In.: SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (org.). *Pombal revisitado: Comunicações ao Colóquio Internacional organizado pela Comissão das Comemorações do 2º Centenário da Morte do Marquês de Pombal – volume II*. Lisboa: Editorial Estampa, 1984, p. 313.

proibida nos espetáculos da corte desde D. João V, sendo todos personagens interpretados femininos (e quase todos masculinos) por castrati, como, também, tal presença seria expurgada dos teatros públicos por Pombal, em 1774, após, dizem as más línguas, os escândalos do envolvimento do filho do marquês com a cantora italiana Zamperini. Interessantemente, ao mesmo tempo, em processo contrário, o reinado de D. José I viu a profissão de comediante ser declarada como não mais considerada infame²³⁶ – apenas revelando mais uma das ambiguidades do Portugal setecentista.

Mais uma vez, no entanto, o desenvolvimento da ópera em Portugal veio a ser freado: a morte de D. José e a subida ao trono de D. Maria acarretou a suspensão dos espetáculos teatrais. Mas como a Viradeira mostra-se sempre menos anti-pombalina do que gostaria de ser, aos poucos a ópera achou seu lugar na sociedade portuguesa, já havendo notícias de espetáculos destinados ao público cortesão em fins de 1779. Entretanto, cada vez mais o nome de Metastasio some dos palcos – a *opera seria*, assim como o mundo do *Ancien Régime*, a que representava, mostrava-se sempre mais perto de se tornar passado, cada vez mais sobrevivendo apenas na corte.

O próprio fausto que a *opera seria* representava foi suprimido, segundo a explicação mais comum, partilhada por Paulo Mugayar Kühl, Teophilo Braga e Manuel Carlos de Brito, pela necessidade de se economizar nas ocasiões festivas, dada a redução do afluxo de ouro brasileiro. Manuel Carlos de Brito afirma que produções de serenatas ou de *opera seria* dadas como serenata passam a predominar em absoluto, no entanto sob a pena de compositores portugueses (que conseguem neste momento um espaço considerável, seja pela encomenda de serenatas, seja de oratórios) e libreto de Martinelli, espelhando “o próprio isolamento cultural da corte portuguesa, que se volta – dir-se-ia obsessivamente – para um modelo de ópera ou música dramática do absolutismo que já não tinha nem grande procura nem grande oferta lá fora.”²³⁷ Ainda assim, nem mesmo estes espetáculos “retrógrados” tiveram vida longa, sendo interrompida a vida teatral da corte em 1792, quando D. Maria I teve um ataque de loucura em meio a um espetáculo no Teatro do Paço de Salvaterra, deixando o comando do governo nas mãos do príncipe D. João.

Nos teatros públicos a situação demoraria mais a reverter, entretanto quando isto ocorreu instaurou-se um dos momentos mais importantes da história da ópera em

²³⁶ CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer*: ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias, p. 45.

²³⁷ CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer*, pp. 51-52.

Portugal. Em decreto do príncipe regente de 28 de abril de 1793 era autorizada oficialmente (as obras, entretanto, já haviam tido início no ano anterior) a construção do Teatro São Carlos, reconhecido como parte integrante da Casa Pia e colocado sob a administração da Intendência da Polícia (cujo intendente-geral era ninguém menos que o famoso Pina Manique), sendo esta, por sua vez, entregue a exploração por empresários. Ainda que um teatro de corte, com sua arquitetura completamente centrada na figura do rei, é o primeiro teatro de corte a instaurar-se em Portugal que é, também, completamente público, isto é, com acesso permitido a qualquer cidadão pagante.

Finalmente, em tese, após um íngreme percurso de instauração do gênero lírico, desde as iniciativas privadas no reinado de D. João V, passando pela Ópera do Tejo e a criação dos teatros públicos com D. José I até a criação do São Carlos no reinado de D. Maria, estavam presentes todos os elementos para a definitiva (auto) regulamentação do campo operístico em Portugal. Teria, no entanto, a sociedade portuguesa as ferramentas para, na prática, extrair lucro deste capital?

No palco e nas páginas:

traduções e edições de obras de Metastasio em Portugal

*A God is not as glorious as a King:
I think the pleasure they enjoy in heaven
Cannot compare with kingly joys on earth*²³⁸

fala de Theremidas em Tamburlaine de Christopher Marlowe

Não apenas em relação a sua estrutura é possível traçar linhas gerais para a obra de Metastasio (em especial na produção até 1740²³⁹), o seu conteúdo também segue padrões bem delineados, expressos através de uma forma (ou uma fórmula?) sedimentada ao longo do início dos setecentos, mas que não deixa de dialogar com toda a tradição literária ocidental até então construída e, naquele mesmo momento, reconstruída.

Em relação à temporalidade, a maioria de suas óperas é ambientada na Antiguidade, enquanto a temática muito frequentemente vem a confirmar a afirmação de Robert Ketterer, segundo a qual a ópera, em seus primeiros tempos, fascinada pelo mundo romano e suas figuras, apresentaria dois tipos de visão mítica da Roma Antiga: uma frisando a questão da liberdade (geralmente associada aos valores da Roma republicana) e outra que tratava da figura do governante clemente (quase sempre ao apropriar-se de uma figura da Roma imperial)²⁴⁰.

Essa oposição entre Roma republicana e Roma imperial não pode ser encarada, entretanto, como uma oposição entre uma crítica ao regime monárquico/absolutista vigente e uma reafirmação deste, pois como já mencionamos, Martha Feldman²⁴¹ aponta para o fato de haver nessas obras uma série de elementos fixos, sequências estereotipadas invariáveis, que permitem a compreensão do gênero sem necessariamente precisar ver todas as obras completas, persistindo não obstante a temática abordada. O que permitiria a permeabilidade de elementos dissonantes nestas obras seriam tanto as características variantes, geralmente aleatórias das performances, quanto

²³⁸ “Um Deus não é tão glorioso quanto um Rei: / Acho que o prazer que gozam nos céus / Não se pode comparar às alegrias reais na Terra.”

²³⁹ Entretanto é preciso lembrar do aviso que Jacques Joly faz na introdução de seu *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne*, que não se pode correr o risco de reduzir a obra de Metastasio a este período e criar um tipo ideal de drama metastasiano que exclua a capacidade do artista de dialogar com novas tendências literárias e políticas, de atualizar sua obra a novos contextos, como se fosse possível, ao longo dos longos anos de atividade do poeta, encontrar um Metastasio único, fechado eternamente dentro dos padrões estéticos da Arcádia e porta-voz de um heroísmo barato, típico do rococó. In: JOLY, Jacques. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, p. 6.

²⁴⁰ KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*, p. 2.

²⁴¹ FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*.

interpretações/adaptações pessoais, capazes de se fazer circular através de diferentes grupos e situações sociais, Estados e realidades culturais.

Um dos elementos estancos observado na composição dos libretos de Metastasio é o que Cécile Berger²⁴² e Elena Sala di Felice²⁴³ chamam de “contágio virtuoso e heroico”, no qual a virtude e o heroísmo se irradiam das personagens, partindo, então, de um polo/personagem principal de maneira a se alastrar entre todos (quase sempre, inclusive, chegando a afetar as personagens que exercem a função de vilão). Berger frisa que a verossimilhança do contágio, que ocorre rápida e subitamente, é mantida e explicada por uma imagem que o próprio Metastasio utiliza pela primeira vez em *L’Olimpiade*: o acender de uma chama, que, tal qual um processo físico, torna a personagem inevitavelmente diferente e melhor. Berger atenta ainda que esta epifania que acomete as personagens pode se dar, hierarquicamente, tanto a partir do soberano até os súditos, quanto através do percurso inverso, o que, entretanto, não pode deixar de ocorrer é o fechamento do ciclo, a reciprocidade, pois são estas características que garantem a legitimidade do soberano reinante. Essa constatação de Berger é expandida ainda por Di Felice que vê nos limites do contágio, não apenas o palco, mas a plateia como um todo: para a grande estudiosa de Metastasio, esta emanção de virtudes tem, também, um caráter de certa maneira propedêutico, de maneira que há a intenção de que elas toquem, também, a plateia, não excluindo sequer o próprio monarca.

Para contar suas histórias, Metastasio não cessa sequer de valer-se de figuras recorrentes, seja pela comum utilização de tópicos, como, e em especial, a da modéstia afetada; seja pela constante aparição de metáforas náuticas, com seus mares atormentados, suas grandes tempestades e seus barcos desgovernados, prestes a naufragar²⁴⁴. É interessante notar, no entanto, que esses artifícios poéticos não são, obviamente, exclusividades de Metastasio, mas heranças de uma tradição literária romana/latina, ressaltada no estudo de referência de Ernst Curtius²⁴⁵, indicando o rico

²⁴² BERGER, Cécile. “La contagion vertueuse et héroïque dans les *drammi per musica* de Pietro Metastasio”. In.: *Chroniques italiennes web15* (1/2009). Disponível em: < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Berger.pdf> >. Data de consulta: 10/06/2009.

²⁴³ FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero: Metastasio ritrovato*. Roma: Aracne, 2008.

²⁴⁴ É interessante reparar como essa metáfora tornar-se-ia, durante muito tempo, elemento comum mesmo nos libretos de ópera fora da *opera seria*, fosse por uma questão de quase paródia do gênero, fosse como recurso de apelo a um lugar-comum dramático. Exemplos interessantes da utilização desta metáfora fora da *opera seria* podem ser encontrados tanto na exaltação da fidelidade na grande ária de Fiordiligi, “Come scoglio”, da *Così fan tutte* de Mozart/da Ponte (1790), quanto no turbamento mental do ensemble que encerra o primeiro ato de *L’Italiana in Algeri* de Rossini/Anelli (1813).

²⁴⁵ CURTIUS, Ernst Robert. *European literature and the latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

diálogo com os clássicos travado não apenas pelo poeta, mas pela própria cultura europeia tomada como um todo, mostrando como latim, como aponta a própria premissa do estudo de François Waquet²⁴⁶, não apenas representava uma língua para ler ou falar, mas um signo investido de outros significados, um instrumento de poder.

Tendo em vista a importância da tradição, da regularidade, até que ponto as convenções da *opera seria* e os traços de Metastasio eram respeitados em Portugal são perguntas que perpassam este trabalho, porém o foco (em especial o foco deste capítulo) encontra-se no exame de como certos aspectos socioculturais (ou mesmo políticos) são tratados nas traduções portuguesas, mais especificamente naquelas oriundas da pena de Francisco Luis Ameno (sempre sob o pseudônimo de Fernando Lucas Alvim). Afinal a definição de Susan Bassnett e André Lefevere do que seria tradução deixa bem claro que traduzir é mais do que verter palavras de um idioma em outro, é uma reescrita do texto e, como tal, seja qual for sua intenção, “reflete uma certa ideologia e uma poética e, como tal, [as traduções] manipulam a literatura para funcionar em uma determinada sociedade de uma determinada maneira”²⁴⁷. Sendo assim, observar como certa temática é tratada, se ampliada, reduzida ou até mesmo simplesmente mantida, é revelar um pouco, se não da realidade, das aspirações da sociedade para a qual as obras em questão são traduzidas.

Se encararmos o Portugal pombalino como um espaço e um momento de reformas, observar como estas obras, que invadem o mercado editorial português das mais diversas maneiras²⁴⁸, lidam com certos aspectos da vida dentro e fora da corte (como a relação entre os gêneros, a relação entre o monarca e o poder, a construção de uma história, etc.) é, de certa maneira, tentar traçar as arestas dos limites e das intenções da reforma através dos escritos daquele que era o mais popular autor estrangeiro²⁴⁹ dentro dos palcos (públicos e privados) e das páginas no Portugal setecentista.

²⁴⁶ WAQUET, Françoise. *Latin or the empire of a sign: From the sixteenth to the twentieth centuries*. London/New York: Verso, 2001.

²⁴⁷ “reflect a certain ideology and a poetics and as such manipulate literature to function in a given society in a given way”. In.: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (org.). *Translation, History and culture*. London: Cassell, 1990, p. IX.

²⁴⁸ Como referido no capítulo anterior, as traduções podiam circular de diversas formas, em edições em português, bilíngues ou apenas na língua original; seja nos teatros, como auxílio à representação, ou nas ruas; seja como literatura “séria”, seja como literatura de cordel. Na vida teatral e literária portuguesa, seja qual fosse o seu estrato social, algum enredo de Metastasio, por um meio ou outro, muito provavelmente atingiria seus ouvidos.

²⁴⁹ Lembrando que, de acordo com Ana Rosa Clochet, a influência em Portugal do pensamento italiano e austríaco (este segundo em especial devido à curta, porém significativa, permanência de Pombal como embaixador na corte de Viena) era incrivelmente superior ao pensamento francês, o que significaria, para a autora, uma reforma esclarecida longe dos ideais que fervilhavam nos salões parisienses. Cf.: SILVA,

Com estas disposições em mente, partimos para uma análise de quatro traduções de Ameno editadas no emblemático ano de 1755 (seja pela construção da Ópera do Tejo e o que ela representa para a história da ópera em Portugal, seja pelo famigerado terremoto), cada uma impressa separadamente na oficina do próprio tradutor/editor, tendo sido todas em algum momento posterior agrupadas, como era possível fazer, de acordo com uma lista de títulos de Metastasio presente ao fim de uma das traduções²⁵⁰ (contendo 6 obras do autor traduzidas e impressas por Ameno: *Achiles em Sciro*; *Alexandre na Índia*, cujo nome está riscado e, em seu lugar escrito à mão, *Semiramis Reconhecida*; *Zenobia em Arménia*; *A Clemência de Tito*; *Demofonte em Trácia*, e, por último, *Antígono em Tessalónica*), segundo a qual, no próprio local de impressão, situado na rua do Carvalho, poder-se-ia imprimir e encadernar todas juntas²⁵¹. Desta maneira, as obras encadernadas conjuntamente, e, conseqüentemente, aqui analisadas, são, de acordo com a ordem de sua disposição no livro *Semiramis Reconhecida*, *A Clemência de Tito*, *Demofonte em Trácia* e *Antígono em Tessalónica*, sendo, desta maneira, para os efeitos deste trabalho, ignorados outros títulos de Metastasio provavelmente traduzidos (ou reimpressos) na mesma época, seja por Ameno ou por outros editores. A tradução das obras é feita em prosa, a exceção dos *numeri chiusi*, como árias e duetos, em que se nota a tentativa de respeitar, ao menos em seu formato, a poesia do original italiano.

A escolha do ano, como apontado, guarda um simbolismo em si mesmo, porém a escolha da obra de Ameno como foco não pode, igualmente, ser tida como gratuita, uma vez que Mário Vieira de Carvalho acaba por imputar a persona de Fernando Lucas Alvim (Ameno) o papel de divulgador da obra de Metastasio, com o que teria contribuído para uma maior atenção à ação dramática e, conseqüentemente, a um novo tipo de recepção²⁵².

Ana Rosa Clocllet da. *Inventando a Nação: Intelectuais Ilustrados e Estadistas Luso-Brasileiros na Crise do Antigo Regime Português (1750-1822)*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2006.

²⁵⁰ METASTASIO, Pietro. *Antígono em Tessalónica*. In.: _____. *Óperas compostas em italiano pelo Abbade Pietro Metastasio e traduzidas em Português por Fernando Lucas Alvim*. Lisboa: Na Offic Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, 1755. [não serão feitas referências à paginação, dado que cada obra possui uma numeração própria, sofrendo esta, inclusive, de erros como números repetidos ou pulados mais de uma vez, de maneira que se torna difícil fazer uma referência exata]

²⁵¹ Na obra lê-se: “Vendemse todas na Officina de Francisco Luiz Ameno, na rua do Carvalho, aonde se dará hum frontispicio impresso aos Curiosos, que quiserem mandallas encadernar juntas.” In.: METASTASIO, Pietro. *Antígono em Tessalónica*. In.: _____. *Óperas compostas em italiano pelo Abbade Pietro Metastasio e traduzidas em Português por Fernando Lucas Alvim*.

²⁵² Nas palavras do próprio: “Este modelo de *representação (separação de competências)*, em vigor na corte, correspondia provavelmente já por esta altura à superação da recepção da ópera baseada na ‘satisfação da vista e do ouvido’, que teria culminado com a construção da Ópera do Tejo. Novas

É interessante observar que estas traduções, editadas em formato *in quarto*, e agrupadas sob o título de *Óperas compostas em italiano pelo Abbade Pietro Metastasio e traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim* foram acrescidas, na encadernação analisada, de uma tradução, sempre do mesmo tradutor, de um libreto denominado *Vologeso, e Berenice*. Essa outra obra apresentada não especifica o autor do texto original, o que torna uma possível confusão (proposital ou não) em relação à autoria do texto, plausível, demonstrando mais uma vez a popularidade de Metastasio em Portugal, de maneira a tornar-se sinônimo não apenas de ópera, mas de teatro (impresso ou não). A autoria do texto, entretanto, não nos é de todo desconhecida, dado que José da Costa Miranda²⁵³ aponta a filiação do texto em Apostolo Zeno. Ainda assim, reforçando o fato de que a figura do autor não tem ainda o peso que a posterioridade lhe atribuirá, a tradução da obra, mesmo que de autor oculto (e, aparentemente, não tendo tido ópera de tal nome representação em terras lusas), parece ter alcançado popularidade, uma vez que em sua cronologia, Gonçalves Rodrigues, mesmo omitindo a edição de 1755, faz referência a uma outra edição, impressa no mesmo local, datada de 1761, da qual ele atribui, erroneamente, a autoria a Metastasio (embora presumivelmente a própria edição não incorra neste erro)²⁵⁴.

No entanto, por tratar-se de uma obra de autor diferente, uma maior análise de *Vologeso, e Berenice* não será apresentada dado o foco de nosso estudo, ainda que a presença do libreto como último elemento em uma compilação de obras que supostamente seriam do poeta em questão possa ter seu grau de relevância por ainda se tratar de um exemplar do que significa encenar, publicar e traduzir óperas no Portugal do século XVIII. Ainda assim, se a análise de *Vologeso* pode, talvez, trazer luz ao trabalho, a sua utilização como fonte foge à própria proposta da pesquisa de focar-se na obra do *poeta cesareo* que a Zeno sucedeu.

Sendo assim, passamos a análise pormenorizada de cada uma das referidas obras traduzidas, ressaltando em cada qual, entre uma miríade de temas, um determinado aspecto sociocultural de relevância para a (re)organização de uma sociedade entre as

exigências iluministas, em articulação com a tradução do teatro de Metastasio publicada em 1755 por Fernando Lucas Alvim (Ameno), devem ter contribuído para desenvolver a atenção à fábula.” In.: CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer: ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas comunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*, p. 48.

²⁵³ MIRANDA, José da Costa. *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, p. 278.

²⁵⁴ RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal: Tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950 – Volume primeiro: 1495-1834*, p. 143.

arestas previamente impostas pelo próprio modelo de pensamento português construído historicamente. Optou-se por focar em cada libreto um aspecto predominante, correlacionando-o com uma ou outra referência dentro (e fora) das obras de Metastasio, contrastando o texto e o contexto da criação das obras com aquele da tradução e circulação das obras em Portugal.

O reconhecimento do outro: *Semiramis Reconhecida*

A primeira versão musicada da *Semiramide riconosciuta* subiu à cena em Roma, em 1729, com música de Leonardo Vinci, tendo sido o texto de Metastasio reutilizado em seguida 28 vezes pelos mais diversos compositores, de acordo com as contas do estudioso Olivier Rouvière²⁵⁵. Essa primeira versão do libreto apresenta uma dedicatória bastante interessante, ainda que extremamente comum e corriqueira na Roma setecentista, como nos aponta Martha Feldman²⁵⁶; a obra é adereçada “alle dame” [às damas].

Esse tipo de dedicatória transferia para o cenário urbano relações de corte, muitas vezes as dedicatórias assumindo formas de declaração de amor cortês, em que os dedicadores suplicavam como cavaleiros, colocando-se como dedicados devotos, dependentes da bondade e da generosidade das damas. Ainda que o objetivo destas dedicatórias fosse vago, o jogo implícito era bem claro: em troca de uma recepção entusiasmada da obra, os poetas ofereciam uma ópera meritória das qualidades das damas. A partir desta troca, torna-se interessante refletir quais seriam as qualidades louvadas das damas.

Em uma ópera que tem em uma mulher sua personagem principal, teríamos aí terreno frutífero para tal exploração, mas o que nos é apresentado é pouco provável de ser tomado como elogio: as mulheres da peça são vingativas, mentirosas, dificilmente atributos elogiados nas dedicatórias às damas. Claro que há uma enorme riqueza na obra para um estudo de gênero, porém é outro aspecto que parece chamar a atenção ainda mais: a questão da alteridade.

²⁵⁵ ROUVIÈRE, Olivier. *Métastase*: Pietro Trapassi, musicien du verbe. Paris: Hermann Éditeurs, 2008, p. 352.

²⁵⁶ FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*, pp. 348-350.

No palco de *Semiramide* circulam pessoas das mais diversas origens, deixando bem claras as conexões com o ideal cosmopolita, entretanto como são as relações entre tais figuras? A ópera trata de dois conceitos fundamentais: o “bárbaro” e o “oriental”.

A linha que separa um cortesão de seu antônimo está na linha que divide o que representam bárbaros e civilizados enquanto símbolos construtivos de uma identidade. Isso significa que o antônimo de um cortesão não é apenas o camponês, mas todo aquele que não se adapta a esse padrão pré-estabelecido: o não-civilizado, o estrangeiro, o não-cristão. É exatamente essa ligação do “bárbaro” com o não-cristão que podemos cuidadosamente observar na *Semiramide Riconsociuta*. Em *Semiramide*, encontramos o gosto pelo “exótico” que Norman Hampson²⁵⁷ atribui a uma expansão mental causada pelas viagens marítimas e a publicação de seus relatos na Europa do século XVII, fonte da curiosidade por outros povos e suas histórias. Aqui Metastasio utiliza-se do nome da rainha Semíramis da Assíria para poder criar em seu redor uma fictícia e rocambolesca história. É interessante ver como Metastasio cria uma história para a rainha por, entre outros motivos, não acreditar nas lendas que cercam a real figura, como, nem que por recurso retórico, deixa subentendido no Argumento que antecede o texto em si. Desta maneira, o poeta inventa para a rainha um curioso passado egípcio em que, amante do príncipe indiano Scitalce, disfarçado com o nome de Idreno, a princesa egípcia marca de com ele fugir, porém Scitalce é levado por Sibare, cortesão, confidente de Semiramide, a pensar que esta o trai e o está usando como meio de fugir com outro amante, logo, Scitalce, ao encontrar Semiramide, tenta matá-la e crendo-a morta deixa o Egito.

A história se desenrola com o reencontro dos dois amantes, quando Semiramide, travestida de seu filho com o falecido rei Nino, governa a Babilônia e promove um concurso no qual concorrem diversos príncipes a mão de Tamire, princesa real dos bactros. Entre os pretendentes está Scitalce; o irmão desconhecido de Semiramide, Mirteo, príncipe do Egito, e Ircano, príncipe da Sitia. A questão do travestimento de Semiramide é um ponto interessante para discutir/avaliar a misoginia setecentista, segundo a qual apenas se despida de sua feminilidade, a mulher pode subir ao trono na posição de governante. Ainda que, como aponta Rouvière, a ação metastasiana ande em círculos e dependa de todo tipo de quiproquó (claro, que todos muitíssimo bem desencadeados, sem jamais dar a aparência de gratuitos) para chegar ao seu desfecho no

²⁵⁷ HAMPSON, Norman. *The Enlightenment: An evaluation of its assumptions, attitudes and values*, p. 25-27.

terceiro ato²⁵⁸, o recurso da rainha ter de esconder-se atrás de uma identidade masculina para governar revela não apenas um artifício cênico, mas uma representação da construção social dos gêneros. Se ao término da ópera, mesmo desmascarada, a Semiramide ainda é permitido reinar pelo povo, sua permanência precisa de uma justificativa, dada pelos bons anos de governo, enquanto a presença de um homem na mesma situação dispensaria justificção, dada a naturalidade da situação. De certa maneira, o que permite a Semiramide reinar é a famosa ideia, estudada por Kantorowicz²⁵⁹, dos dois corpos do rei, pois suprindo as fragilidades pessoais do seu corpo natural, está o corpo místico; Semiramide não foge à lógica metastasiana do bom governante que, eventualmente, acaba por colocar o melhor para a sociedade e o bem-estar público acima de suas próprias paixões. Assim, através do travestimento de Semiramide podemos constatar a construção de um mundo que se encaixa na afirmação de Pierre Bourdieu, segundo a qual:

É a concordância entre as estruturas objetivas e as estruturas cognitivas, entre a conformação de ser e as formas do conhecer, entre o curso do mundo e as expectativas a esse respeito, que torna possível esta referência ao mundo que Husserl descrevia com o nome de “atitude natural”, ou de “experiência dóxica” – deixando, porém, de lembrar as condições sociais de sua possibilidade. Essa experiência apreende o mundo social e suas arbitrárias divisões, a começar pela divisão socialmente construída entre os sexos, evidentes, e adquire, assim, todo um reconhecimento de legitimação.²⁶⁰

A ambientação em um Oriente próximo possibilita que Metastasio faça com que suas personagens cometam as maiores atrocidades, especialmente as personagens Sibare, de origem não especificada, e o príncipe sitio Ircano. Obviamente, podemos ver uma maior virtude no resto do elenco, em especial Semiramide, porém nem mesmo seu par romântico escapa, afinal não nos esqueçamos que, antes do começo da ópera, ele já tentou matá-la por ciúmes.

O Oriente que Metastasio apresenta é, na verdade, digno de constar na obra de Edward Said, pois engloba toda forma de invenção que se possa fazer em relação a diferentes culturas. Utilizando-se da estratégia do Orientalismo, Metastasio cria uma “*posição* de superioridade flexível, que põe o ocidental em toda uma série de possíveis

²⁵⁸ ROUVIÈRE, Olivier. *Métastase*: Pietro Trapassi, musicien du verbe, pp. 201-207.

²⁵⁹ KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei*: Um estudo sobre teologia medieval. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

²⁶⁰ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010, p. 17.

relações com o Oriente sem jamais lhe tirar o relativo domínio.”²⁶¹ Mesmo quando o leitor ou o espectador é convidado a envolver-se com uma personagem, esse envolvimento sempre perpassa a condição de que, talvez, o nível de civilidade dela não seja o mesmo.

Entretanto, a identidade que Metastasio constrói em seu libreto, nada tem de nacional, as diversas culturas que desfilam pela trama servem, a partir deste ponto de vista, apenas para diferenciar certo e errado, Ocidente e Oriente, civilizado e bárbaro. O bárbaro, palavra corriqueira no vocábulo do drama metastasiano (embora jamais em seu sentido original), não é, aqui, aquele que se contrapõe aos gregos, mas tem uma função similar ao contrapor-se com civilidade, são noções casadas: sem grego, não há bárbaro, “é preciso que existam comunidades dotadas da *verdadeira* linguagem para que outros povos sejam considerados como ‘mudos’, homens que não sabem falar (*bárbaros*)”²⁶². Desta maneira, o bárbaro é todo aquele que se contrapõe a um ideal de comportamento tido como civilizado, não importando as diferenças culturais dentro do próprio conceito de civilização, conquanto fosse possível observar uma “similitude de maneiras”, tal qual a que os próprios *philosophes* setecentistas buscavam com seu ideal cosmopolita e adquiriam com suas andanças pelo mundo²⁶³.

A tradução de Ameno data, como já foi observado, de 1755, tendo sido, aparentemente, a primeira em terras lusas. A ela se seguiriam outras duas: a primeira, uma edição bilíngue, fruto de uma montagem no Teatro do Bairro Alto, com música de David Perez, em 1765²⁶⁴, a segunda impressa já pela década de 80²⁶⁵, respeitando o “gosto português”, sendo que Daniela di Pasquale²⁶⁶, apoiada em Giuseppe Carlo Rossi, atribui a tradução à pena de Nicolau Luís²⁶⁷. Não deixa de ser curioso comparar que,

²⁶¹ SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 34.

²⁶² STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 20.

²⁶³ SCHLERETH, Thomas J. *The cosmopolitan ideal in Enlightenment thought: Its form and function in the ideas of Franklin, Hume, and Voltaire, 1694-1790*. London, Notre Dame: The University of Notre Dame Press, 1977.

²⁶⁴ Temos referências a outras duas possíveis montagens de *Semiramide*, uma datando do Carnaval de 1771, no Teatro de Salvaterra, com música de Jomelli, outra que conhecemos devido a um parecer favorável da Real Mesa Censória, datado de 1776, no qual se concedia a autorização de representar a obra no Teatro da Vila de Chaves, ainda que acrescida de “algumas cenas escusadas” para acomodar “ao abuso com que o povo costuma gostar de teatro”, com o nome de *Entre agravos e constância*. Cf. CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, p. 141.

²⁶⁵ Trata-se de uma edição de 1785, porém Daniela di Pasquale nos narra a presença de um manuscrito com a mesma tradução já no ano de 1784. Cf. PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodrama metastasiano nel Portogallo del Settecento*, p. 327.

²⁶⁶ PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese*, p. 327.

²⁶⁷ Por sua vez, Laureano Carreira, ainda que ratificando a possível autoria de Nicolau Luís, identifica no edição de 1785, impressa na oficina de Domingos Gonçalves, uma decalcação da tradução de Ameno

enquanto neste momento, no resto da Europa, outras versões feitas a partir do texto de Metastasio tendem a cada vez mais aproximar a personagem da terrível mãe da tragédia de Voltaire, na qual ela mata seu marido, planeja um casamento incestuoso e é morta por seu filho, em Portugal, o tratamento dado ao texto em nada tem em comum com esta nova concepção, ainda estando preso aos elementos do “gosto português”²⁶⁸.

É interessante, também, notar que o texto que Ameno toma como base para sua tradução não é a versão de 1729, mas uma revisão posterior de Metastasio para a corte de Viena, provavelmente datada de 1752²⁶⁹, a julgar pelo epistolário do poeta – o que justifica a divergência na divisão cênica encontrada por Laureano Carreira, assim como o que ele aponta como uma “acentuação” da trama amorosa²⁷⁰.

A tradução abre com o Argumento, seguida de uma lista de personagens e, antes de começar o texto da obra traduzida como *Semiramis Reconhecida*, observamos uma “Protestação” onde se lê: “As palavras Deoses, Divindade, Fado, &tc. são expressões poéticas, e não de quem as escreveo, que protesta ser verdadeiro Catholico.” O que torna tão interessante a presença da protestação (que voltará a aparecer em outras duas, das cinco obras que compõem o libreto analisado) é a exposição do conflito entre a tradição católica portuguesa e o aspecto secular da obra teatral apresentada, embora deva-se igualmente cogitar a possibilidade das “protestações” serem somente uma herança do original traduzido. Ainda assim sua presença em uma tradução portuguesa não deixaria de ser relevante, especialmente dado que a maior popularidade das “protestações” tinha ocorrido na virada do século XVII para o XVIII, quando era, nas edições romanas de libretos, artigo essencial para permitir a publicação.

Percebe-se o máximo esforço para preparar uma tradução literal, logo são poucas as alterações observadas, mais significativamente notam-se algumas omissões, alterações ou colocações um tanto quanto inadequadas, que, se não alteram a mensagem

acrescida de três personagens cômicos, respectivamente: Zarolho, criado de Sitalce; Casmurro, criado de Semiramis, e Denguice, criada de Tamire. Carreira vai mais além e especula se não seria esta edição o mesmo texto da possivelmente encenada comédia *Entre agravos e constância*. Cf. CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, pp. 142-144.

²⁶⁸ Laureano Carreira comenta o sucesso da *Semiramis* de Voltaire em terras lusas, fazendo referência a uma tradução do Desembargador José Pedro de Azevedo Sousa da Câmara, que, porém, permaneceu manuscrita e de duas impressões de uma outra tradução atribuída ao médico José Lourenço Pinto, embora a primeira date de 1793 e a segunda de 1795, ou seja, algum tempo após o período em questão. Cf. CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, pp. 139-140.

²⁶⁹ Em carta a Farinelli de 16 de dezembro de 1752, Metastasio anexa a versão revista de *Semiramide* para o teatro real de Viena. METASTASIO, Pietro. *Lettere*, p. 448. Disponível em: <http://www.liberliber.it/biblioteca/m/metastasio/lettere_edizione_brunelli/pdf/letter_p.pdf> Acessado em: 01/05/2010.

²⁷⁰ CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, p. 138.

original, lhe dão uma intensidade diferente, demonstrando a perfeição o comentário de Umberto Eco, segundo o qual “se uma tradução é por certo uma interpretação, nem sempre uma interpretação é uma tradução”²⁷¹. Exemplifiquemos:

- a) Omissões: em mais de um momento vemos didascálias e direções cortadas, como já podemos perceber logo na terceira cena do primeiro ato, na qual a movimentação de Scitalce em cena “(si ritira lentamente verso il sedile)” [se retira lentamente em direção ao banco] é suprimida na tradução; um pouco mais grave é a omissão dos versos “Io non m’avvedo / Del gelo zelo tuo; mas sì crudel nol credo.” [Eu não entendo o zelo teu, porém tão cruel não o creio] na décima segunda cena ainda do primeiro ato, não pela relevância destes, mas porque eles indicam o início da intervenção de uma outra personagem, no caso Tamire, de maneira que sem eles a ária que segue acaba sendo atribuída a Semiramis, o que não faz qualquer sentido dramático ou mesmo cênico, dado que é indicado que a personagem sai de cena, porém Semiramis continua no palco.
- b) Alterações: A primeira alteração significativa ocorre na terceira cena do segundo ato, quando ao substituir as palavras “lei” por “amor” e “fidelidade” por “fé”, muda completamente o sentido da primeira estrofe da ária de Scitalce, como podemos comparar:

Vós, pois, que aos meus sucessos,
Vós, pois, que o meu perigo
Ouvis, fugi vos digo.
Aqui nenhuns progressos
Faz o *amor*, e a *fé*.

Voi, che le mie vicende
Voi, che i miei torti udite
Fuggite, sì fuggite:
Qui *legge* non s’intende
Qui *fedeltà* non v’è.²⁷²

Embora a tradução por si só já não seja literal *stricto senso* dado que ela não segue o texto original e suas construções *ipsi literis*, preocupando-se em preservar o mesmo esquema de métrica e rima (ABBAC), a grande alteração feita ocorre quando “*legge*” [lei] e “*fedeltà*” [fidelidade] são, como notado anteriormente, substituídas respectivamente (se formos pensar na ordem dos versos originais, que não tem sua estrutura seguida) por “amor” e “fé”. Tal ocorrido não deixa de dar margem ao questionamento se tal troca não estaria atrelada a uma aclimatação do texto, propondo valores mais tradicionais em oposição àqueles escolhidos por Metastasio no texto

²⁷¹ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: Experiências de tradução*. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 100.

²⁷² Grifo nosso.

original, porém, independente do caso, continua a constituir uma alteração interessante e (se não substancial) gratuita do texto.

c) Aclimação: em um dos primeiros exemplos, na cena dez do primeiro ato, Scitalce se refere à Semiramis como “tyrana”, entretanto, a palavra usada no original é “crucele” [cruel]. Dado que não há qualquer sinonímia entre ambas as palavras, a escolha de Ameno acaba por fornecer uma outra cor à cena, um colorido talvez menos apropriado, mas certamente mais apropriado ao mundo lusitano. A palavra “tirano” fazia parte do vocabulário corrente quando os portugueses queriam referir-se ao Oriente e ainda que o ápice do Orientalismo lusitano viesse a ocorrer apenas nos séculos XIX e XX (sem dúvida como forma de adotar uma moda que invadia a Europa), a tradução do texto metastasiano revela como ele já estava presente em períodos anteriores (e desde cedo cáustico e menos apaixonado por um mundo diferente do que pela própria cultura ocidental)²⁷³.

Atribuir estas alterações sempre a ações conscientes é por vezes um equívoco, dada a reportada rapidez com que se produziam os títulos de cordel (logo, propiciando erros de todas as espécies), porém uma determinada ênfase não pode ser tida como acaso: a questão anteriormente citada da identidade ganha ainda mais peso por fatores culturais. Entretanto, o que Ameno vem frisar, ao “simplesmente” tentar seguir o original, não é a questão do pertencimento, mas, sim, a exclusão, destacando como a identidade é relacional. Destarte, talvez o exemplo de Kathryn Woodward, fruto de um contexto completamente diferente, torne a questão identitária mais clara:

A identidade sérvia depende, para existir, de algo fora dela: a saber, de outra identidade (croácia), de uma identidade que ela não é, que difere da identidade sérvia, mas que, entretanto, fornece as condições para que ela exista. A identidade sérvia se distingue por aquilo que ela não é. Ser um sérvio é ser um “não-croata”. A identidade é, assim, marcada pela diferença.²⁷⁴

Desta maneira, podemos observar, nos diversos momentos em que o autor desvaloriza e generaliza o Oriente, como ele reforça, por oposição, uma identidade

²⁷³ *O ORIENTALISMO em Portugal (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

²⁷⁴ WOODWARD, Kathryn. “Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual”. In.; SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença: A perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 9.

cortesã, cristã e ocidental. E se tal ação já é comum no original, Ameno (e mesmo o ambiente da cultura portuguesa) vem a por em tais assuntos uma lente de aumento.

O primeiro comentário que tenta diferenciar Ocidente e Oriente, com uma clara valorização do primeiro, ocorre ainda no *Argomento*, quando o poeta diz que o disfarce de Semiramide só teve êxito por uma semelhança de rosto com seu filho, e (aqui, sim, temos algo importante) pelo enclausuramento em que viviam as mulheres da Ásia. Não importando a realidade da afirmação, o que é essencial é ressaltar a implícita oposição entre a opressão feminina Oriental e a liberdade no Ocidente, mesmo que, como sabemos, essa liberdade ocidental fosse quase tão inventada quanto seu antônimo.

Desde o primeiro ato, logo que se abrem as cortinas, há uma grande discussão sobre as maneiras da personagem Ircano. Mesmo que no final da obra a virtude chegue a, de certa maneira, contagiar até ele, porém, até aí chegar, várias vezes ele já foi repreendido por seu comportamento. Ircano é extremamente auto-centrado, interrompe a fala dos outros sem qualquer cerimônia e até mesmo em sua maneira de demonstrar sua paixão por Tamire é repreendido por Mirteo (na sexta cena do segundo ato) por não saber distinguir um desprezo de um obséquio. No texto da revisão feita pelo próprio Metastasio e escolhida para ser traduzida por Ameno, a resposta de Ircano à bronca de Mirteo contém, pelo contraste que produz a figura de Ircano (comparável à de um selvagem na corte), uma grande apreciação do modo de vida cortesão. Assim fala Ircano:

Quanto mais ouço fallar dos vossos costumes, menos entendo. Julgo que aqui as palavras tem sentido diverso: aqui se falla e emmudece, quando outrem assim o ordena: à determinação Real se devem accomodar os affectos. Que estrella me conduzio aqui a delirar juntamente com vosco?²⁷⁵

O estranhamento entre civilização e barbárie, entre pertencimento e exclusão pode ser facilmente notado com estas palavras.

Entretanto, o grande momento de afirmação identitária ocorre na terceira cena do segundo ato em que em uma discussão entre Semiramide e Scitalce é possível entender as seguintes palavras, tornadas ainda mais significativas pelo contexto cultural português:

²⁷⁵ METASTASIO, Pietro. “Semiramis reconhecida”. In: METASTASIO, Pietro. *Óperas compostas em italiano pelo Abbade Pietro Metastasio e traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim*.

Mas que perfídia he esta! Aonde estou? Na Corte de Assiria, ou nos desertos da despovoada Lybia? Ouvistes nunca, que fosse mais falso o Mouro infiel, ou mais feroz o cruel Arabe? Não, não, o Arabe, o Mouro, obrão com outra idéa, ainda entre as feras costuma haver possibilidade.²⁷⁶

Mesmo com um relativo atenuante ao falar da fidelidade dos mouros e dos árabes, o trecho citado não deixa de ser um grande discurso de superioridade identitária. Uma identidade cristã, pois mesmo se a trama se desenrola em tempos antes de Cristo, aí não é apenas uma moral cristã que é valorizada, é desmerecida, conseqüentemente, toda a religião muçulmana e seus seguidores. Claro que não há uma associação direta das palavras “mouro” e “árabe” com a fé islâmica, porém a maneira como a frase é construída, frisando-se a questão dos “infiéis” acaba por remeter a um tema que escapa totalmente à Antiguidade e vem tocar temas relevantes ainda nos setecentos de embates religiosos, identitários e territoriais entre cristãos e muçulmanos. A questão, que Ameno escolheu manter em sua tradução, ganha em Portugal ainda mais fôlego, dado que, por mais longínqua que tivesse se dado, a ocupação pelos muçulmanos foi uma realidade, um fato dificilmente esquecido pelos portugueses mesmo alguns séculos depois do ocorrido. É certo, também, que, curiosamente, os temas ligados ao islamismo, a árabes e mouros permaneceram marginais no Orientalismo português²⁷⁷, mas isto não impediu que eventualmente surgissem, assim como, presumimos, não impediria a analogia direta à temática uma vez mencionada. Em seu texto, Metastasio deixa bem claro de que lado está a superioridade; cabe a Ameno apenas reforçar esta ideia.

Tito e a figura do governante clemente

La Clemenza di Tito, um dos textos mais icônicos e populares de Metastasio, foi escrita em 1734 e apresentada pela primeira vez em versão musicada por Antonio Caldara. Elena Sala di Felice²⁷⁸ nos chama a atenção para o período conturbado político-militar que a Áustria passava, entre o envolvimento na guerra de sucessão

²⁷⁶ METASTASIO, Pietro. “Semiramis reconhecida”. In: METASTASIO, Pietro. *Óperas compostas em italiano pelo Abbate Pietro Metastasio e traduzidas em Portuguez por Fernando Lucas Alvim*. No original: “Ma qual perfidia è questa? Ove mi trovo? / Nella reggia d’Assiria o fra i deserti / Dell’insospita Libia? Udiste mai / Che fosse più fallace / Il Moro infido o l’Arabo rapace? / No, no: l’Arabo, il Moro / Han più idea di dovere;/ Han più fede tra loro anche le fiere.” METASTASIO, Pietro. “Semiramide”. In: METASTASIO, Pietro. *Opere dell’Abate Pietro Metastasio*. Napoli: Lorenzo Lapegna Editore, 1865.

²⁷⁷ *O ORIENTALISMO em Portugal (séculos XVI-XX)*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999, p. 131.

²⁷⁸ FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero: Metastasio ritrovato*, pp. 237-242.

polonesa e outros conflitos, e como a obra do *poeta cesareo*, idealizada para os festejos do onomástico do imperador Carlos VI, devia apresentar uma imagem imperial forte o bastante para contrapor-se às dificuldades enfrentadas pelos Habsburgo.

Para escrever o seu texto, narrando uma conspiração contra a vida do imperador romano Tito Vespasiano, Metastasio tomou como base diversos relatos históricos de fontes romanas (além do bizantino Zonaras), em especial *A vida dos doze césares* de Suetônio, porém o aproveitamento até mesmo desta fonte se deu de maneira demasiadamente livre, de maneira que tudo o que parece ter retido é apenas a frase inicial, segundo a qual Tito “foi o amor e a delícia do gênero humano, tanto soube merecer a afeição universal, quer pelo seu talento, quer pela sua estrela.”²⁷⁹ O seu apego a este trecho foi tanto que resolveu citá-lo duas vezes, uma no “argumento” que precede a obra, outro logo na primeira cena do primeiro ato, colocando-a na boca da personagem Sesto.

Na realidade, embora sempre lembrado pelos romanos por suas ações nas guerras em Judéia, onde tomou Jerusalém para seu pai Vespasiano, ou ainda pelo fato de ter perdoado aos senadores depois de uma conspiração contra seu governo, Tito também foi relatado como (em uma visão menos mítica e certamente mais longe dos objetivos de Metastasio) alguém que, antes de ascender ao trono era suscetível a subornos e cruel. Robert C. Ketterer aponta, inclusive que este lado menos nobre de Tito já havia sido alvo de um tratamento carnavalesco na ópera seiscentista veneziana de Giulio Cesare Corradi, *Il Vespasiano* (1678)²⁸⁰. No entanto, todo aspecto negativo da figura do imperador é apagado no libreto de Metastasio, o que o poeta acaba por criar é uma parábola moral em torno do *topoi* clássico da renúncia do poder, servindo mais do que como um reflexo exato dos monarcas da época, como um modelo que os monarcas deveriam seguir, uma figura idealizada.

Não podemos acusa-lo de criar um absurdo total que se afasta completamente do que as fontes nos narram, porém os detalhes históricos que Metastasio insere em sua trama são tão poucos e esparsos que se pode dizer que pouco retêm de qualquer coisa chamada “verdade” histórica, embora sirvam para compor um cenário inicial que liga a peça à personagem real (o que não deixa de ser o objetivo de Metastasio). Ainda assim, está lá a menção à amante estrangeira com quem Tito vivia em Roma e por motivos

²⁷⁹ SUETONIO, Caio Tranquilo. *A vida dos doze césares*. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=3Q44_b4Vx34C> Data de consulta: 10/05/2009.

²⁸⁰ KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*, p. 152.

políticos mandou embora, a conspiração contra a vida do imperador, seguida pela absolvição dos culpados, a menção aos acontecimentos em Pompéia e mais um outro detalhe de importância variável que mais serve para dar um tempero “exótico” e um certo distanciamento do que para tentar reproduzir uma realidade – não que esta fosse sua meta em qualquer momento. Sua Roma é um delírio do século XVIII que mistura colunas (por vezes em ruínas) com adornos rococós, togas romanas com vestidos pesados, saltos, perucas e anáguas.

Ainda assim, é difícil não encontrar uma forte presença da Antiguidade na construção do libreto. John A. Rice²⁸¹ e Robert Ketterer²⁸² astuciosamente encontram traços de obras de Corneille e Racine, respectivamente *Cinna, ou la clémence d’Auguste* (1642) e *Andromaque* (1667) e, de fato, é difícil não reconhecer uma forte influência da tragédia francesa do século XVI na obra (além de uma ou outra referência/“citação” mais literal), seja por elementos do discurso, seja pela própria construção da trama e das personagens. Entretanto, Sala di Felice demonstra como estas obras, em especial o *Cinna* corneilliano, fizeram mais do que fornecer ferramentas e elementos dramáticos, provendo elementos mesmo filosóficos para a construção do ideal metastasiano de virtude, em especial a magnanimidade de Tito.

A escolha da palavra “magnanimidade” não se deu por acaso. De acordo com a estudiosa, a tragédia de Corneille serve como meio de transporte dos preceitos aristotélicos presentes em *Ética a Nicômaco*, em especial a ideia da magnificência como virtude²⁸³. É interessante como uma virtude associada ao dinheiro por Aristóteles passa a ser o parâmetro através do qual o soberano deve portar-se, entretanto isto não é de forma alguma gratuito: o magnânimo, capaz de beneficiar, mas envergonhado de se ver beneficiado, se realiza não através da posse, mas das boas ações que realiza e da beleza moral.

É essa herança aristotélica que permite que Jacques Joly afirme que o ideal político de *Cinna* é transferido do plano do Estado à virtude individual; o que é um debate sobre o poder e os soberanos na peça francesa, transforma-se em uma afirmação do poder central, na identificação do homem no trono como a encarnação do *honnête homme*²⁸⁴. Para Joly,

²⁸¹ RICE, John A. W. A. *Mozart, La Clemenza di Tito*, p. 20-26.

²⁸² KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*, p. 154-155.

²⁸³ FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero*, pp. 237-242.

²⁸⁴ JOLY, Jacques. *Dagli Elisi all’Inferno: Il melodrama tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, pp. 91-94.

a arte do poeta cortesão consiste em inverter os signos da realidade: o que aparecia como uma falha, torna-se, ao contrário, um signo de grandeza. Carlos VI é maior por aquilo que recusa do que por aquilo que possui: ele tem tantos mais méritos em estar satisfeito com o que lhe pertence do que se obtivesse o controle do mundo ²⁸⁵

Entretanto, não apenas Aristóteles pode ser visto como influência da Antiguidade na concepção do trabalho metastasiano e em Tito em especial: a obra de Sêneca é tão vital para a estruturação do drama de Metastasio quanto o filósofo grego ou as influências francesas. A influência do teatro e dos ensaios de Sêneca sobre Metastasio (e mesmo a reforma que resultaria na criação da *opera seria* como um todo) é um ponto que merece maior atenção dentre os estudos dos diálogos entre o mundo setecentista e a Antiguidade. De fato, podemos traçar em *La Clemenza* uma clara inspiração no tratado moral *De Clementia* de Sêneca: o Tito de Metastasio, tal qual o sábio clemente na obra do pensador romano, não aceita as injúrias que lhe são feitas, sendo os réus absolvidos. Interessante analisar a escolha da palavra absolvição pelo próprio Metastasio no lugar de perdão, que ocorreria em um ato de compaixão, dado que tais sentimentos/atitudes são vistos como defeitos para Sêneca, já que seriam irracionais por não levarem em conta as causas que determinaram o presente estado de determinada pessoa, levando em conta apenas o próprio estado.

Tanto o já mencionado Ketterer como Sala di Felice acreditam no débito para com o pensamento estoico na composição de Tito, chegando mesmo a apontar partes do texto de *De Clementia* de uma maneira ou outra representados ou referendados no texto da ópera. Entretanto, Sala di Felice chega a ir ainda mais longe encontrando ligações com todos os quatro tratados de Sêneca dentro do libreto, de maneira que ela consegue enxergar uma oposição preponderante dentro da obra entre *De Clementia* e *De ira*, de maneira que, para a autora, o dilema entre a obediência a lei e o privilégio real da clemência é projetado no Tito metastasiano como a antítese “entre clemência de um lado, do outro lado crueldade, ira, vingança.”²⁸⁶ Para compreender melhor esta posição, melhor será apresentarmos o enredo da ópera.

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

²⁸⁵ No original: “l’art du poète courtisan consiste à inverser les signes de la réalité: ce qui apparaissait comme une défaillance devient au contraire un signe de grandeur. Charles VI est plus grand par ses refus que par ce qu’il possède: il a d’autant plus de mérites à se satisfaire de ce que lui appartient qu’il ne tiendrait qu’à lui d’obtenir l’empire du monde.” In.: JOLY, Jacques. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*, p. 100-101.

²⁸⁶ No original: “tra clemenza da un lato, dall’altro crudeltà, ira, vendeta.” In: FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero*, p. 254.

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 nobres e talvez não seja absurdo dizer que, tal qual em uma verdadeira sociedade de corte, 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. Aliás, esta cena primeira é riquíssima, em especial do ponto de vista retórico: afinal, o que está em jogo é defender a importância da magnanimidade do monarca. Vitellia apresenta Tito como usurpador, louco de amor (não por ela, obviamente, mas pela rainha estrangeira Berenice) e enganador e urge que Sesto ponha o plano de depô-lo em prática para que ela possa receber sua vingança. Já Sesto se mostra dividido, suas palavras todas em relação a Tito são de grande magnanimidade, pois seria o Imperador bom, virtuoso, amigo, generoso, heróico e clemente, no entanto seu amor por Vitellia o obriga que ele prive o mundo deste grande bem. Eis aí a aporia da personagem que, após a clemência do soberano é, provavelmente o ponto mais importante da ópera, ou pelo menos do primeiro ato: se ele mata a Tito, perde o amigo e sublime soberano, no entanto, se não o faz, perde para sempre Vitellia – diante de duas lógicas tão válidas e contraditórias, o que fazer?

Ainda é interessante observar nesta cena como a ideia de virtude é colocada na boca de Sesto, parecendo não se dirigir à Vitellia, mas à plateia, afinal, como afirmou Pavel Campeanu²⁸⁷, a aparente dicotomia protagonistas/espectadores, não anula a existência de um processo comunicativo, com um produtor e um receptor. O que vemos é, de certa maneira, um chamado moral aos presentes, no qual se afirma que para se ter um soberano virtuoso, deve-se ter súditos virtuosos, pois um depende do outro para manter-se assim (“Ei regna, è ver ; ma vuol da noi / sol tanta servitù quanto impedisca / di perir la licenza. Ei regna, è vero ; / ma di sì vasto impero, / tolto l'alloro e l'ostro, / suo tutto il peso e tutto il frutto è nostro”²⁸⁸), mantendo intacta a ideia do contágio

²⁸⁷ CAMPEANU, Pavel. “Um rôle secondaire: le spectateur”. In.: HELBO, André (org.). *Semiologie de la représentation*: Théâtre, télévision, bande dessinée. Bruxelles: Complexe, 1975.

²⁸⁸ Ameno traduz este trecho da seguinte maneira: “He verdade que reina; mas de nós só quer a sujeição que baste para nos impedir o ser dissolutos: he verdade que reina, mas de tão vasto Imperio, excepto a Purpura, e a Coroa, todo o pezo he seu, o fruto todo he nosso.”

heroico e virtuoso, que, como apontado anteriormente, é uma constante na obra metastasiana, tendo em seu bojo o anseio da superação da quarta parede ao ver-se espelhada pela plateia.

Aquele que por muitos é o ponto alto da obra, incluindo aí Voltaire que, segundo nos conta Robert Ketterer²⁸⁹, chegava a considerá-lo melhor que grande parte das tragédias da Antiguidade, é o confronto entre o imperador e o amigo no terceiro ato, em que Tito questiona o culpado primeiro como súdito e depois, para a dor de Sesto que não pode delatar a participação de sua amada, como amigo. Pouco após essa cena, próximo ao desfecho da ópera, vemos um dos momentos em que o libretista nos remete realmente à Antiguidade adaptando indiretamente, através de um recitativo de Tito, um curto trecho de *De Clementia*, apontado por Robert Ketterer²⁹⁰, em que chama a clemência de Augusto de “crueldade gasta” (lassa crudelita); nestas linhas da ópera, Tito pondera se deve ou não executar seu amigo, se assim a posteridade diria que nele gastou-se a clemência, assim como em Augusto e Sila gastara-se a crueldade, o que é interessante não apenas por reforçar a apropriação por parte de Metastasio do pensamento de Sêneca, mas por, indiretamente, dar-nos uma certa ideia de como a imagem destas figuras mencionadas passou para a posteridade, ou pelo menos como eram vistas no século XVIII, afinal, como comenta Bakhtin²⁹¹, a falta de marcadores no discurso que indicam o discurso de outrem pode apontar uma certa (e proposital) consonância de pensamento (sendo que para este teórico o discurso é antes um fator social que individual, logo o que estaria sendo representado seria um reflexo de uma visão da sociedade da época).

A ópera termina, 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 e absolve-los.

A assimilação da personagem de Tito com Carlos VI, além de intencional (afinal Metastasio devia cumprir seu papel de poeta imperial), torna-se mais explícita quando se lê a “licença” que o poeta escreveu como epílogo à ópera. Neste trecho, o poeta pede desculpas ao monarca por qualquer assimilação que seja feita entre os imperadores, pois não teria sido este seu propósito, mas nada podia fazer, afinal, se “(...) ciascuno / Ti riconobbe in lui. (...)” [todos Te reconhecem nele] e se queria não mais olhar seu

²⁸⁹ KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*, p. 154.

²⁹⁰ KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*, p. 215.

²⁹¹ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

próprio retrato seria necessário proibir as Musas de lembrar os Heróis (“Se le immagini tue mirar non vuoi / Vieta alle Muse il rammentar gli Eroi.”²⁹²)

Devido a sua fácil assimilação com a figura dos soberanos, *La Clemenza* foi uma das obras mais populares de Metastasio, funcionando claramente como veículo do que hoje chamaríamos de “propaganda”. Mesmo em Portugal, onde, como já dissemos o gênero lírico demorou a emplacar e nem sempre contou com o apoio real, *La Clemenza* parece ter sido um dos primeiros sucessos, tendo subido aos palcos pela primeira vez em 1738.

Em 1755, na famosa ópera do Tejo, a 06 de junho, aniversário do monarca, Lisboa via subir à cena a estréia da versão de Antonio Mazzoni para o libreto metastasiano. Como já se disse, não era a primeira vez que os versos do célebre poeta subiam à cena em um teatro português, mas como não podia deixar de ser, de acordo com a tradição (em especial em uma ocasião como esta), nova música foi a eles fornecida. E se ainda não havia ficado evidente que, ao menos metaforicamente, quem deveria estar no palco era o rei de Portugal e Algarves, a licença final cumpria o seu papel de transferência para o monarca reinante das virtudes da obra, como fez o poema de frei Francisco Xavier de S. Thereza, 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.”²⁹³

Esse poema substitui a licença original de Metastasio na edição da tradução portuguesa impressa²⁹⁴, com todas as licenças, em Lisboa de 1755 na “Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno” com o nome de *A Clemência de Tito*. O trabalho é relativamente fiel ao original, apresentando o texto da peça na íntegra, com apenas meia dúzia de expressões trocadas e a substituição da licença final original por uma que se refere diretamente a D. José, mais uma vez sendo encontrada a “protestaçam” já

²⁹² METASTASIO, Pietro. *Opere dell'Abate Pietro Metastasio*.

²⁹³ METASTASIO, Pietro. A clemência de Tito. In.: _____. *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.

²⁹⁴ Entretanto, pela relação de obras do poeta Giuseppe Bonechi, apresentada por Paulo Mugayar Kühl, fica claro que o poema do religioso não foi cantado ou recitado no teatro da Ópera do Tejo, dado que consta que este amigo de Metastasio compôs para Lisboa uma licença para *La Clemenza di Tito* no ano de 1755, sendo esta, de fato, bem mais longa do que o simples soneto, embora ambas as licenças tenham em comum o elemento-chave das criações do gênero: “Assim como o passado se aproxima do tempo presente, os heróis do presente são transportados a uma espécie de Campos Elíseos, onde podem encontrar seus semelhantes.” In.: KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)*, p. 27.

mencionada. De acordo com a valoração de Laureano Carreira, o texto em questão, reeditado 1761, desta vez na oficina de Manoel António Monteiro, é:

um dos melhores que saíram na segunda metade do século XVIII. A tradução é extremamente sóbria, como sóbria é a linguagem usada pelos personagens. Pouco ou nada tem de apêndice ao texto original, e que se assemelhe aos enxertos brejeiros tão característicos de outros textos.²⁹⁵

Como Carreira deixa claro, o texto mais uma vez, como todas as traduções de Ameno analisadas, tenta ser o mais fiel possível ao original, porém isto não impede que esta fidelidade tenha seus limites, de acordo com os interesses do tradutor e, conseqüentemente, daqueles para quem escreve, afinal

o tradutor, ao contextualizar o texto de partida na cultura de chegada, se apropria deste texto na medida em que a tradução, como qualquer tipo de transferência, supõe sempre uma descontextualização. Através de um processo de aculturação, o tradutor procura estabelecer a legibilidade do texto, num contexto e num conjunto de relações distintos do meio de produção original.²⁹⁶

Dois exemplos na tradução de Ameno revelam bem como o tradutor “aclimata” o texto ao mundo luso, ainda que mantendo-se fiel ao espírito original da obra.

O primeiro exemplo pode ser observado na simples forma como Ameno constrói uma frase. Enquanto no original, na cena V do terceiro ato, em italiano lê-se: “(Tito siede si compone in atto di maestà.)”;

Ameno traduz: “Sentase, se reveste da magestade.”. Um primeiro olhar poderia encarar a diferença entre ambas as construções como inexistente ou secundária, sem maiores intervenções no sentido da frase, afinal “compõe-se [ou mesmo ajeita-se] em ato de majestade”, não é uma sentença que se veja corrompida ou deturbada nas palavras escolhidas por Ameno. De fato, se formos pensar em como esse pequeno desvio atinge a obra como um todo, não há qualquer dúvida que seu valor há de ser ignorado, até inexistente, porém o que esta leve alteração revela é a diferença entre duas culturas. No texto original, a majestade parte da natureza de um ato pessoal, ela provém do próprio soberano, enquanto na construção portuguesa a majestade não reside no soberano em si, mas lhe é dada por algum artifício: a majestade não lhe pertence por natureza, ele se reveste dela. Desta maneira, a sentença portuguesa indica não apenas o ato da construção do poder, da necessidade dos símbolos e das

²⁹⁵ CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, p. 164.

²⁹⁶ FREI, Charlotte. *Tradução e recepção literárias: o projecto do tradutor*. Minho: Universidade do Minho, 2002, p. 63.

insígnias reais, mas, mais importantemente, nos lembra que o rei em Portugal “não era ungido nem sagrado, mas sim aclamado, prestando juramento, sobre os Evangelhos, de respeitar os povos e privilégios do Reino, o que implicava, portanto, o acatamento da lei moral e religiosa e dos usos e costumes tradicionais”²⁹⁷. Ou seja, por mais que se possa pensar que as reformas pombalinas tentem, com base em teorias jusnaturalistas, colocar o rei acima de quaisquer leis, a concepção do poder real em Portugal não vai ao encontro desta ideia, pois o poder do monarca, por mais que este represente a suprema jurisdição, lhe é outorgado; ao contrário das concepções francesas e mesmo austríacas de monarquia, em Portugal a teoria do “direito divino” não encontra espaço, o rei é escolhido por Deus e aclamado pelo povo, sua majestade lhe é concedida, ela não nasce com ele devido a uma escolha divina.

A ideia de um caráter corporativo da concepção social portuguesa vem sendo reforçado através de estudos recentes, como os de António Manuel Hespanha, que ressaltam desde muito cedo até o próprio século XVIII esta característica própria da monarquia lusitana, de maneira que seria possível observar na doutrina política portuguesa o princípio da origem pactícia do poder. Para Hespanha, mesmo a teoria política pombalina e pós-pombalina não conseguiria afastar-se de todo desta concepção, dado que sua principal característica consistiria na ênfase de um imaginário político subjacente às suas propostas mais imediatas, construído ora como conciliação, ora como negação do paradigma corporativo vigente, ou seja, a proposta de teoria política a partir de Pombal apregoava uma nova concepção de sociedade e Poder, “ambos concebidos como produtos menores de uma ordem objetiva posta diretamente por Deus do que do jogo, pactício ou não, dos ímpetus individuais”²⁹⁸.

O segundo exemplo, entretanto, trata-se de aspecto um tanto mais complexo e discutível, porém, cremos, igualmente observável: a secularização. Ao observarmos este tema é ressaltada a posição ambígua das reformas pombalinas que tentam (se não quebrar) afrouxar os laços com a instituição religiosa, sem, no entanto, desvencilhar-se da própria moral religiosa; assim, ainda que essencialmente centralizadoras, passam, por isso mesmo, por outras instâncias que têm maior ou menor repercussão na vida social portuguesa, independentemente da real adesão da sociedade, sendo ideais vinculados, de

²⁹⁷ MACEDO, Jorge Borges de. “Absolutismo”. In: *PÓLIS: Enciclopédia VERBO da Sociedade e do Estado*. Lisboa: Verbo, 1987, p. 44.

²⁹⁸ HESPANHA, António Manuel; XAVIER, Ângela Barreto. “A representação da sociedade e do Poder”. In: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal: Quarto volume – O Antigo Regime (7620 – 1807)*. Lisboa: Editoria Estampa, [s.d], p. 138.

uma maneira ou outra até em obras que, a princípio, nada teriam a ver com a reforma e sua divulgação.

As intervenções que apontam para este caminho podem começar a ser observadas nas adições ao “Argumento”, que consistem em um aumento considerável do número de elogios à figura de Tito (ou de D. José – como se quiser julgar), na adição de um foco maior na questão da traição, que é meramente citada no original, mas aqui ganha uma outra frase inteiramente nova (“Houve quem pertendeo tirarlhe a vida, e foy hum daquelles a quem Tito mais amava.”) e a inclusão significativa da palavra “Historiadores” logo na primeira linha.

O que torna esta inclusão tão expressiva é que há uma saída da impessoal e mítica “Antiguidade” para a material e humana “História”, aquela feita pelos homens. Onde no original se lê: “Non ha conosciuto l’antichità né migliore né più amato principe di Tito Vespasiano.”; na tradução lê-se: “Quase todos os Historiadores assentaõ, que a Antiguidade não conheceo nem melhor, nem mais amado Principe, que Tito Vespasiano.”. Se pensarmos que a tentativa de uma historiografia acadêmica nasce em Portugal exatamente no século XVIII (ainda que exista uma resistência às tendências mais secularizantes, inflamadas pelo discurso pombalino, como nos lembra Iris Kantor²⁹⁹), essa adição torna-se muito mais significativa.

Os libretos de Metastasio, como um todo, embora não almejem qualquer grau de verdade histórica, já têm, eles mesmos, uma grande preocupação com a temática ao expor nos Argumentos que precedem as óperas em si, as fontes da Antiguidade utilizadas para criar aquela ficção (todos sempre reproduzidos nas traduções de Ameno, embora nem sempre presentes nas outras traduções de cordel mais comuns, como a tradução de *Artaserse* denominada *O mais heroico segredo*³⁰⁰, ou ainda a versão portuguesa de *Alessandro nell’Indie* intitulada *Vencer-se he mayor valor*³⁰¹, para ficar apenas em dois exemplos com grande número de reedições ao longo do século XVIII). Talvez possamos encarar isso como uma herança de Zeno, que também era historiador.

²⁹⁹ KANTOR, Iris. *Esquecidos e Renascidos*: Historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759). São Paulo – Salvador: Hucitec, Centro de Estudos Baianos/UFBA, 2004.

³⁰⁰ METASTASIO, Pietro. *Comedia O mais heroico segredo, ou Artaxerxe composta na lingua italiana pelo abbade Pedro Matastasio*. Lisboa: Offic. de Manoel Antonio Monteiro, 1758. Disponível em: < <http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?key=&doc=131226&img=10796> > Visitado em: 28/12/2010.

³⁰¹ METASTASIO, Pietro. *Opera nova intitulada, Vencer-se he mayor valor*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1764. Disponível em: < <http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?key=&doc=130488&img=10938> > Visitado em 28/12/2010.

Entretanto, o que persiste é a necessidade de mostrar a propriedade histórica, seja como forma de legitimação ou como tentativa de inserção em uma tradição cultural.

Certamente, ainda estamos longe do cientificismo positivista que dissocia completamente a História dos homens da história (ou melhor, histórias) religiosa(s). Ainda assim, ao caráter dos historiadores na época (embora estivesse ligado ao ramo literário) era atribuído um certo poder de controlar a verdade: na Espanha e na América do século XVII, historiadores eram contratados para “desvendar” genealogias falsas (ou pelo menos as muito falsas que retrocediam até figuras míticas como Hércules) ou ainda para “limpar” algumas outras para garantir a reputação e a nobreza de certas famílias. Esse exemplo típico do Antigo Regime nos mostra que o que estava na mão do historiador era a capacidade de legitimar e desmitificar poderes e relações sociais.

O próprio Montesquieu nos mostra algo desse poder secularizador que a História assumia em suas *Cartas Persas*, datadas de 1721, quando a personagem Rica faz uma série de visitas a uma biblioteca sempre guiado por um monge. Nesta obra já há algum indício de que se apresentava no pensamento europeu da época uma diferença entre uma história laica e outra religiosa. Em certo ponto o próprio monge admite que há uma busca pela verdade por vezes desagradável, de maneira que os livros dos historiadores da Igreja e dos papas, “compostos para minha edificação, produzem em mim um efeito oposto *ex diametro*.”³⁰² Sendo interessante perceber que em seu discurso, o que segue imediatamente após a esta sentença é uma referência aos livros sobre a *decadência* do Império Romano, mostrando uma certa lógica de raciocínio que não seria comum associar a um clérigo.

A palavra secular “Historiadores” vai ao encontro das substituições sistemática (embora não obrigatória) no texto da peça de palavras como Deus (“Dio”) por palavras “pagãs” como “Deoses”. Acreditamos que substituições como a apresentada representam mais do que meramente a expressão de uma vontade do tradutor de “corrigir” o texto original, que alterna a palavra “Dio” com seu plural “Dei” e ainda “Numi”, ao colocar sempre palavras de cunho “pagão” como “Deoses”, “Divindade”, “Numen” etc. Não queremos insinuar também que há aí qualquer sinal de uma revolta anti-católica ou de libelo pela liberdade religiosa (o que a “Protestação” no início da obra deixa bem explícito), porém trata-se de evidenciar uma diferença que mesmo o famoso dicionário de Bluteau (editado entre 1712 e 1728) apresenta: afinal se o imenso

³⁰² MONTESQUIEU. *Cartas persas*. São Paulo: Martin Claret, 2009, p. 199.

verbete “Deos” pode referir-se, entre seus significados, a outras formas de divindade que não o Deus cristão/católico, a palavra “Deoses” faz referência apenas a “Falsas Divindades que os Gentios adoravaõ”³⁰³.

O que torna essas mínimas alterações tão marcadamente notáveis é exatamente o caráter secular que elas adotam e produzem. Há aí, sutilmente, um reforço de uma ideia secular, que é, como já frisamos, reforçada ainda uma vez pelo próprio gênero, a ópera, que vem, em Portugal, opor-se como entretenimento aos dramas musicais de matriz religiosa. No entanto, como bem mostra a Protestação, a secularização da sociedade não condiz com um abandono da religião em qualquer momento; tudo o que é dito jamais sai da lógica da política católica portuguesa que há muito predominava, onde uma boa política pragmática devia seguir certos preceitos: “além de beber nestas fontes pagãs, beba também nas fontes cristãs, adoptando um calculismo político moderado, que combine a atenção pela realidade política concreta e pelas suas exigências práticas com o respeito pela natureza sobrenatural da sociedade e do Poder”³⁰⁴.

Entretanto, se falarmos de uma secularização da sociedade e de sua mentalidade nas obras de Metastasio traduzidas por Amenos (mesmo vinculando-as a um quadro maior tanto de outras obras com temática similar, tanto de políticas pombalinas) pode ser assunto polêmico e discutível, em especial devido a argumentável falta de êxito que o “programa” teria tido; a verdadeira falta de êxito pode ser observada no que tange mesmo a própria temática principal da obra, a figura do monarca clemente, pois se a lemos como um “espelho” a ser seguido pelo monarca, pode-se dizer que D. José simplesmente ignorou as noções apresentadas, como podem (ou melhor, não podem mais) atestar os Távora, executados em 1759 pela acusação do crime de lesa majestade cometido no ano anterior.

Aliás, não deixa de ser curioso o destino da ópera após o atentado, como insinuam José da Costa Miranda³⁰⁵ e Laureano Carreira³⁰⁶, pois embora ela tenha sido levada à cena em teatros particulares (notadamente uma representação em 1771, com música de Jomelli, para celebrar o aniversário do monarca) e a autorização para a edição

³⁰³ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*. 10 v. Coimbra: [s.n.], 1712 – 1728. Disponível em: < <http://www.ieb.usp.br/> >. Visitado em 30/11/2009.

³⁰⁴ HESPANHA, António Manuel. XAVIER, Ângela Barreto. “A representação da sociedade e do Poder”. In.: MATTOSO, José (org.). *História de Portugal*: Quarto Volume – O Antigo Regime (1620 – 1807), p. 133.

³⁰⁵ MIRANDA, José da Costa. *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, pp. 229-231.

³⁰⁶ CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, pp. 163-199.

da tradução de Ameno em 1761 e uma outra em italiano, destinada a ser distribuída quando da apresentação da ópera em teatro real, para um público selecionado, em 1771, tenham sido concedidas, em 1770, uma adaptação em prosa, sem qualquer referência a nome de tradutor ou adaptador, com a adição de dois graciosos, foi completamente recusada pela Real Mesa Censória. Para os autores fica claro que as coincidências da trama com o ocorrido em Portugal, tornou o que era uma forte arma de afirmação da figura do monarca em algo que poderia se aproximar do libelo sedicioso. E se ainda podia circular no círculo seleto da corte, era o contato com o povo que o tornava perigoso (embora dentro desta lógica a edição de 1761 fique deslocada, enfraquecendo o argumento).

Demofonte e as convenções de uma sociedade patriarcal

Estreada em Viena em 1733 com música de Antonio Caldara, *Demofonte* narra a complicada história amorosa de Timante, filho do rei da Trácia, Demofonte, e Dircea, filha do vassalo Matusio. Devido a uma antiga lei do reino que condena à morte qualquer súdita que despose o sucessor do rei, os dois se casam em segredo, surgindo desta união um filho. O oráculo de Apolo exige anualmente o sacrifício de uma virgem, enquanto não for conhecido de si mesmo no reino o “inocente usurpador”. Sem saber do matrimônio de sua filha, Matusio, temeroso por seu destino, vai pedir ao rei que exclua sua filha do sorteio, tal qual foram as filhas de Demofonte, enviadas para viverem longe da Trácia. O rei recusa e, como retaliação à reação violenta de Matusio, escolhe arbitrariamente Dircea como vítima do sacrifício. Ignorando o matrimônio da vítima com seu filho, ele tenta destiná-lo ao consórcio com a princesa da Frígia, Creusa, e para trazer a esposa prometida para solo trácio, manda seu outro filho, Cherinto. O jovem, no entanto, acaba apaixonando-se pela prometida de seu irmão, que, por sua vez, acaba experimentando sentimentos similares, porém sabe que deve casar-se com o sucessor do trono. Quando Timante entende os planos de seu pai, admite a Creusa que não pode desposá-la, porém sem dizer-lhe o porquê.

Enquanto isso, Dircea foi pega tentando fugir para o estrangeiro com o auxílio de seu pai, e, portanto, presa, e seu sacrifício ordenado como imediato. Timante tenta libertá-la, porém, não tendo sucesso, acaba sendo ele mesmo encarcerado. Creusa intercede pelos dois e, em algum ponto da trama rocambolesca, o matrimônio secreto vem à tona, mais uma vez condenando à morte Dircea. Entretanto, Demofonte

comove-se com a situação e resolve perdoar aos transgressores. Timante é avisado do feliz acontecimento, porém, ao mesmo tempo, Matusio traz um até então desconhecido papel com declarações da falecida rainha (muito amiga da também falecida mulher de Matusio) que revelam ser Dircea sua filha com Demofonte. O príncipe-herdeiro cai em desespero ao descobrir que é marido da própria irmã e pai de seu sobrinho. Em meio ao mais completo desalento, Timante é informado que outro papel de sua mãe foi encontrado escondido no templo doméstico do palácio e assim é revelado que de Demofonte não é ele filho e, sim, de Matusio, tendo a troca sido feita entre as falecidas amigas para prover um herdeiro ao trono, dado que até o momento o casal real não tinha filhos do sexo masculino. Mudando tudo de aspecto, o júbilo é geral: Timante abraça sua esposa não mais secreta ou ilegal, enquanto Cherinto, agora real sucessor do trono, ganha a mão da apaixonada Creusa em casamento. Descoberta por todos, inclusive por si mesmo, a identidade do inocente usurpador, o sacrifício anual das virgens é abolido e a ópera se encerra com a instauração da felicidade geral após longas penas.

De uma maneira geral, é fácil caracterizar a ópera pela utilização da temática do novo que tem de suceder o velho, não apenas por tratar-se fundamentalmente de uma obra que lida com a questão da sucessão e da usurpação, mas, também, pelo contraste entre o rigor de Demofonte e as virtudes e os sofrimentos dos personagens jovens. Jacques Joly tenta seguir esta linha de interpretação ao imputar a Demofonte, com sua interpretação rígida e mais apaixonada que política das leis, o oposto da figura do soberano ideal. Para ele, “a questão que continua suspensa na metade da ópera é aquela da conciliação eventual entre razão de Estado e o sentimento de humanidade, o respeito dos súditos necessários à preservação do Estado.”³⁰⁷ Desta maneira, a lição ideológica e moral de *Demofonte* viria expressa na licença original em que se explica que o implacável Demofonte é feito para representar a antítese do soberano justo, piedoso e paterno, Carlos VI, embora, no fim, a personagem do rei grego, cumprindo o ciclo do contágio virtuoso, também aprenda a ser um rei mais moderado e a interpretar a lei sempre em favor de seus súditos (enquanto Matusio e Timante têm como lição o devido respeito e devoção ao soberano).

³⁰⁷ No original: “La questione che resta sospesa ala metà dell’opera è quella dela conciliazione eventuale tra la ragion di Stato e il sentimento d’umanità, il rispetto dei sudditi necessari ala preservazione dello Stato.” JOLY, Jacques. *Dagli Elisi all’Inferno: Il melodrama tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*, p. 90.

Seguindo este padrão de interpretação ligado à questão da hereditariedade, Elena Sala di Felice³⁰⁸, analisando a obra em seu contexto de produção, pensa na obra como uma advertência ao reino que não obedece a sucessão direta, servindo como apoio à difícil tarefa de legitimar a sucessão de Carlo VI por sua filha Maria Teresa, sendo por isso frisada a questão dos laços sanguíneos.

Entretanto, não deixa de ser, no mínimo, curioso (para não dizer irônico) que a defesa do direito de uma mulher ao trono seja feita em uma obra que expressa todo um universo que tem seu significado a partir da figura masculina, afinal, como aponta Martha Feldman³⁰⁹, as óperas de Metastasio (e, salientamos, *Demofonte* em especial) refletem uma ordem social extremamente paternalista e que se quer firmar como natural, inevitável e eterna. Para compreender este ponto, basta pensar na ausência quase completa de figuras maternas: ela inexistente enquanto personagem presente, sobrevivendo apenas como ponto de referência para explicar a troca.

É essa ênfase tão grande na questão do masculino que torna, por contraposição, interessante explorar a questão do espaço da mulher dentro deste mundo que tenta eternizar uma construção arbitrária de um não-lugar por elas ocupado. Por mais que as mulheres da ficção de Metastasio possam ter traços que consideramos atuais na sua maneira de se posicionarem, elas ainda fazem parte de um mundo criado a partir de uma cosmovisão que tenta enquadrar a mulher como ser à parte dos jogos sociais³¹⁰.

Se para o homem o amor filial é a obediência ao pai/soberano é um dogma, para a mulher é praticamente a única lei. Podemos constatar isto na ópera de Metastasio ao vermos que os conflitos das personagens giram, geralmente, entre o embate destes sentimentos e um interesse amoroso, embora o poeta quase sempre dê um jeito de, no fim, conciliar ambos os desejos. Como observa Olivier Rouvière³¹¹, as mulheres da obra de Metastasio não são vítimas passivas deste poder patriarcal, protestando contra ele sempre que possível, em especial através da questão da escolha sentimental. Ainda assim, o próprio Rouvière julga que, se as mulheres são, de uma forma ou outra,

³⁰⁸ FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero*, pp. 185-190.

³⁰⁹ FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*, p. 24.

³¹⁰ Paulo Mugayar Kühl mostra como esta situação é reforçada em Portugal ao lembrar-nos que: “A forte influência de elementos religiosos, devido tanto à maciça presença dos jesuítas nos assuntos portugueses, quanto, por exemplo, à extrema devoção de um rei como D. João V, acabou favorecendo o surgimento de situações particulares: sobretudo no que se refere à exclusão dos elementos femininos em todos os níveis da representação e da própria audiência, e também no caráter pejorativo demonstrado com relação às mulheres, mais especificamente às atrizes.” In: KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)*, p. 268.

³¹¹ ROUVIÈRE, Olivier. *Métastase: Pietro Trapassi, musicien du verbe*, pp. 173-175.

“permitidas” a escolher seus maridos nas obras do poeta, isto nada mais significa que uma troca de “senhor” (de certa maneira indo contra as ideias de Norbert Elias de que o casamento nas cortes absolutistas concedia à mulher um poder social quase igual ao do marido³¹²) e a devoção à figura masculina não deixa de ser menos forte, vide o exemplo da ópera *Zenobia*³¹³ em que a heroína-título é obrigada a casar com um homem que não ama para salvar o pai, mas mesmo assim, ao ter de escolher entre o homem com que está casada e o amante, escolhe permanecer com o marido para conservar o reino, a vida e a honra.

Em *Demofonte*, é possível observar estes traços em ambas as personagens femininas, que se veem em conflito entre o amor e a obrigação paterna, embora os caminhos tortuosos da trama arranjam uma maneira de dar fim a esta aporia. É igualmente interessante, no entanto, perceber as formas de reação/ação distintas entre Dircea e Creusa, exemplificando uma divisão (hierárquica, mesmo) entre os papéis da *prima* e da *seconda donna*. Ao desespero e fatalidade de *prima donna*, Dircea, no caso, opõe-se o pragmatismo e otimismo racional de Creusa. De acordo com Elena Sala di Felice³¹⁴, essa oposição pode ser observada devido a uma influência do teatro cômico (de fato, como não lembrar das criadas de Molière?) na composição da *seconda donna*, o que, embora lógico, talvez seja reduzir a lucidez destas personagens a uma mera futilidade, esquecendo-se mesmo como a separação dos gêneros trágico e cômico está na própria raiz da criação da *opera seria*. Ainda assim, Sala di Felice não deixa de ser convincente em seu argumento e a pergunta de até onde elementos de ambos os gêneros podem se intercambiar sem ferir os preceitos da *opera seria* paira no ar. A resposta acaba por residir em uma questão de interpretação, como bem exemplifica a ária de Creusa da oitava cena do terceiro ato:

³¹² ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Volume 1: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 1994, p. 183.

³¹³ Título popular na literatura de cordel portuguesa, tendo sido observadas pelo menos três impressos com o nome de *Zenobia em Armenia* nos anos de 1755, 1782 e 1791. Ver: METASTASIO, Pietro. *Comedia, A mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia composta na lingua italiana pelo abbade Pedro Metastasio, agora novamente trad., e accrescentada, segundo o gosto do Theatro portuguez, no anno de 1755*. [S.l.: s.n.], 1755 Disponível em: <<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?key=&doc=131223&img=10703>>. Visitado: em 20/12/2010; _____. *Comedia, A mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia*. Lisboa: Offic. de Crespim Sabino dos Santos, 1782. Disponível em: <<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?key=&doc=131224&img=11208>>. Visitado: em 20/12/2010; _____. *Comedia, A mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia*. Lisboa: em casa de João Henriques, 1791. Disponível em: <<http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?key=&doc=131225&img=11344>>. Visitado: em 20/12/2010.

³¹⁴ FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero*, p. 186.

Non dura una sventura
Quando a tal segno avanza:
Principio è di speranza
L'eccesso del timor.
Tutto si muta in breve;
E il nostro stato è tale,
Che, se mutar si deve,
Sempre sarà miglior.

Huma desgraça não dura
Se os limites não alcança,
E he principio de esperança
Hum excesso de temor.
Tudo a mudarse he sujeito
E o humano systema he tal,
Que da mudança o effeito
Se conhece por melhor.

A tradução portuguesa da ária aqui utilizada, como se vê, embora conservando o sentido do original e a interessante ideia de mudança apresentada, toma certas liberdades com o original, talvez para melhor conservar o caráter poético do original; no entanto, ainda se trata de uma das traduções de Ameno editada em 1755 com o nome de *Demofonte em Thracia* (e reeditada em 1838 na Typographia de Antonio Lino de Oliveira), ou seja, ainda se trata de uma tradução que prima pela fidelidade ao texto original. Se de fato há um aspecto cômico no original de Metastasio, diversas traduções portuguesas não deixaram de acentuá-lo na posteridade, tendo a obra sido uma das mais populares entre os títulos de literatura de cordel. A sorte de *Demofonte* no mundo lusobrasileiro pode ser tida como de especial relevância dado que o libreto foi musicado por Marcos Portugal em duas ocasiões (1794 e 1808)³¹⁵ e, embora jamais editado, traduzido (conjuntamente com outras obras do poeta italiano, embora aparentemente seja a única, ao lado de *Artaserse*, a ter chegado a nós) por Cláudio Manuel da Costa, revelando que a ópera fazia parte, também, da vida da capitania de Minas Gerais, ainda que, a julgar pela tradução do poeta inconfidente, sofrendo os mesmos abusos que as montagens e os impressos “ao gosto português” exibiam, como atesta o trabalho de Suely Maria Perucci Esteves³¹⁶.

Embora a tradução de Ameno não tome nem metade destas liberdades, é interessante observar que este é provavelmente o texto que mais se afasta do original, dentre os trabalhos do editor-tradutor aqui analisados. O texto não é marcado por grandes alterações, mas por pequenas trocas de palavras, o que é observado em todas as obras até aqui apresentadas, porém em uma frequência superior. Não se trata apenas de pequenos ajustes na pontuação original, com a adição ou subtração de exclamações ou

³¹⁵ MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008, p. 98-99.

³¹⁶ ESTEVES, Suely Maria Perucci. *A Ópera de Demofonte em Trácia: Tradução e adaptação de Demofonte, de Metastásio, atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, Glauceste Satúrnio*. 2007. 334 fl. Dissertação de mestrado. (Mestrado em literatura brasileira). USP, 2007.

reticências, mas de diversas expressões que se perdem na tradução, voluntaria ou involuntariamente.

Pegemos, em primeiro lugar, a já mencionada questão das árias, exemplificada com o texto da ária de Creusa. Embora fosse comum, nestas traduções, a alteração de um ou outro trecho de uma ária, sempre por razões que podem ser mais assimiladas a questão do formato dos versos, em *Demofonte* essa prática torna-se quase uma regra, sofrendo praticamente todas as traduções de árias uma ou outra alteração, o que tem um significado completamente especial dado que Sala di Felice³¹⁷ encontra nas árias desta ópera a veia moralista de Metastasio em seu auge, em contraponto às árias que se podem achar em outras óperas, apenas frutos de convenções. Exemplos significativos podem ser extraídos da observação de algumas árias de Timante, como demonstramos aqui, utilizando-nos de uma da quarta cena do primeiro ato (I) e outra da segunda cena do segundo ato (II):

I)

TIM. Sperai vicino il lido,
Credei calmato il vento;
Ma trasportar mi sento
Fra le tempeste ancor;
E da uno scoglio infido
Mentre salvar mi voglio,
Urto in un altro scoglio
Del primo assai peggior.

Tim. Esperay junto ao porto,
E em calma o vento achey;
Mas logo experimentey
Da tempestade o horror.
E quando assim absorto
Do perigo fugir quero,
Dou em outro mais fero,
Que aquelle assaz peyor.

Perceba-se que neste exemplo, embora a primeira estrofe siga o texto original em tradução extremamente fiel, a segunda estrofe, mesmo mantendo exatamente a mesma ideia, altera a composição do poema ao objetiva-lo. O que se percebe de alteração na segunda estrofe é a simplificação das figuras de Metastasio ao substituir a imagem da personagem que tenta salvar-se dos rochedos (o “scoglio” do texto italiano) pela simples e palpável ideia de que se foge de um perigo para encontrar outro pior, afinal embora a mesma palavra “scoglio” possa ser utilizada no italiano no sentido figurado de obstáculo, a tônica do poema, com sua comum invocação do tema da tempestade pede uma linguagem mais poética, dado que a imagem do perigoso rochedo, tornado ameaça em meio à tormenta, é utilizada corriqueiramente nos libretos do gênero. Não resta dúvidas que esta “limpeza” das imagens metastasianas torna o

³¹⁷ FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero*, p. 189.

entendimento do texto mais fácil e rápido, porém revela, também, como a tradução, e em especial a tradução poética, é dizer *quase* a mesma coisa, ao ponto de, como coloca Umberto Eco, se poder passar para uma coisa “absolutamente *outra*, uma outra coisa, que com o original tem apenas uma dívida, diria eu, moral”³¹⁸.

II)

TIM. Prudente mi chiedi?
Mi brami innocente?
Lo senti, lo vedi,
Dipende da te.
Di lei, per cui peno,
Se penso al periglio,
Tal smania ho nel seno,
Tal benda ho sul ciglio,
Che l'alma di freno
Capace non è.

Tim. Prudente tu queres
Que seja, e innocente?
Serey, se contente
Teu gosto me faz.
Daquella, que adoro,
Se vejo o perigo,
He meu inimigo,
Socego, e decoro;
Descanço não acho,
Não posso ter paz.

Neste outro exemplo, a linguagem de Metastasio é ainda mais afetada, ainda que o resultado final, em termos de sentido, seja bastante fiel ao original, que, em uma tradução nossa, bastante literal, ficaria da seguinte maneira:

Prudente me queres?
Desejas-me inocente?
Sente-o, veja-o,
Depende de ti.
Daquela por quem peno,
Se penso no perigo,
Tal desejo tenho no peito,
Tal venda nos olhos,
Que a alma de controlar-se
Capaz já não é.

Assim, observemos como, nestes exemplos, as imagens de Metastasio são substituídas por uma linguagem mais direta, menos poética (apesar da forma em versos), porém de compreensão mais rápida e fácil.

É interessante, também, como a ária de Matusio “Ah che nè mal verace”, presente na terceira cena do terceiro ato no original, é cortada, enquanto a ária de Adrasto da primeira cena do mesmo ato é substituída por uma de Timante com texto similar, porém não idêntico, de maneira que não se pode ter certeza se este foi mais um

³¹⁸ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*: Experiências de tradução, p. 325.

descuido típico deste tipo de impressão (o que provavelmente é o caso, especialmente se formos levar em conta a coesão dramática) ou uma mudança consciente, como podemos perceber ao comparar ambos os textos:

ADR. Non odi consiglio?
Soccorso non vuoi?
È giusto se poi
Non trovi pietà.
Chi vede il periglio,
Né cerca salvarsi,
Ragion di lagnarsi
Del fato non ha.³¹⁹

Tim. Se isto que digo
De agrado não he,
Não há para que
Queixar, não convém.
Quem, vendo o perigo,
Não cuida em salvarse,
Razão de queixarse
Do fado não tem.

Curioso ainda é como o texto alterado mantém o mesmo ritmo, logo, se fosse este o caso, sendo possível de caber na mesma música. Entretanto, a razão e motivação de tal alteração permanece obscura, tal qual sua própria existência.

Outro aspecto sobre o qual vale a pena debruçar-se é o início da segunda cena do primeiro ato. Sua escolha de palavras revela, de forma bem expressiva como o autor interpretou o texto, uma vez que se a história, de maneira geral, não é alterada, a maneira de narrá-la muda, além do tradutor vir a focalizar outras questões. Vejamos:

DIR. Se il mio principe almeno
Quindi lungi non fosse... Oh Ciel, che miro!
Ei viene a me!

Dirc. Se ao menos o meu Principe
não estivesse daqui tão distante.....
Mas oh Ceos! Que vejo? *Elle vem a
buscarme.*

TIM. Dolce consorte...

Tim. Amada Esposa.....

DIR. Ah! taci:
Potrebbe udirti alcun. Rammenta, o caro,
*Che qui non resta in vita
Suddita sposa a regio figlio unita.*

Dirc. Ah, callate, que poderá alguém
ouvirte: lembrate, meu bem, que
*aqui não se perdoa à vassala infeliz,
ainda que seja esposa de hum
Principe.*

TIM. Non temer, mia speranza. Alcu non ode.
Io ti difendo.

Tim. Nada temas, amada esposa:
ninguem nos ouve: eu te defendo.

DIR. E quale amico nume
Ti rende a me?

Dirc. Dize: que Numen propicio te
conduz à minha presença?

³¹⁹ Em tradução própria literal o texto em português ficaria: “Não escutas conselho? / Não queres socorro? / Justo é se depois / Não encontras piedade. // Quem vê o perigo / e não procura salvar-se, / razão de queixa-se / do destino não tem.”

TIM. *Del genitore un cenno
Mi richiama dal campo,*
Né la cagion ne so. Ma tu, mia vita,
M'ami ancor? ti ritrovo
Qual ti lasciai? Pensasti a me? ³²⁰³²¹

Tim. *Huma ordem de meu Pay me
obrigou a vir à Corte: o motivo não
sey..... Mas tu, meu bem, ainda me
amas? Está o teu coração da forma
que eu o deixey? Lembraste-te de
mim?*

Perceba-se como a tradução dos trechos grifados, ao afastarem-se, ainda que remotamente, do texto original, revelam um entendimento da obra que só é possível após uma leitura prévia, interpretação ou análise textual da obra, dado que inserem elementos ainda longe da compreensão de quem se aproxima da obra pela primeira vez. Desta maneira, a leitura da tradução acaba sendo moldada pela própria interpretação prévia do tradutor, exemplificando o que Eco expõe ao escrever que “uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita, pois se o tradutor negociou escolhendo dirigir a atenção para determinados níveis de texto, ele automaticamente focalizou a atenção do leitor em tais níveis”³²². De que outra maneira podemos explicar “Ele vem a mim!” (no original: “Ei viene a me!”) tornar-se “Elle vem a buscarme.” na pena de Ameno? Ou ainda o acento empregado à súplica para lembrar-se de “que aqui não resta em vida / súdita esposa unida ao filho do rei” (no original: “Che qui non resta in vita / Suddita sposa a régio figlio unita”) para tornar-se o dramático apelo de que “aqui não se perdoa à vassala infeliz, ainda que seja esposa de hum Principe.”?

De especial interesse para nós é perceber como nesta passagem a já discutida questão da sociedade patriarcal e da obrigação filial é reforçada quando “richiamare” (chamar de volta, chamar novamente) é vertido em “obrigar” dando à ordem do pai/soberano um peso ainda maior do que o original (ao mesmo tempo que a tradução omite que Timante encontrava-se no campo de batalha quando recebeu a ordem de seu pai).

³²⁰ Grifos nossos.

³²¹ Apenas para efeitos de análise torna-se interessante apresentar uma tradução própria de maneira a contrastar com as escolhas feitas por Ameno, desta maneira, teríamos:

“Dir. Se o menos meu príncipe não estivesse tão longe... Oh Céus, que vejo? Ele vem a mim.

Tim. Doce esposa...

Dir. Ah, cala-te: alguém poderia escutar-te. Lembra-te, o caro, que aqui não permanece em vida súdita esposa unida ao filho do rei.

Tim. Não temas, minha esperança. Ninguém nos ouve. Eu te defendo.

Dir. E qual propício nume te devolve a mim?

Tim. Uma ordem do genitor me chama de volta do campo de batalha, mas não sei o motivo. Mas tu, minha vida, ainda me amas? Te reencontro como te deixei? Pensastes em mim?”

³²² ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa: Experiências de tradução*, p. 291.

Igualmente digno de nota é como ele mantém o “Dio” original, convertendo-o em “Deos”, o que não quer dizer que ele o faça a toda hora, como já foi observado. Muito pelo contrário, a substituição por termos ditos “pagãos” é muito mais comum do que a preservação da palavra original “Dio”, tal como ocorre em *La Clemenza*, o que não quer, de maneira alguma significar uma tentativa de “correção histórica”, conceito completamente anacrônico, até porque em *Demofonte*, muito pelo contrário, ele chega mesmo a um extremo que em momento algum em sua tradução de *La Clemenza* ele fora capaz: “Dio” se transforma, desta vez, na divindade romana (!) “Júpiter” no grande recitativo de Timante da quarta cena do terceiro ato, que aqui transcrevemos devido ao grande número de diferenças em relação ao original:

TIM. Misero me! Qual gelido torrente
 Mi ruina sul cor! Qual nero aspetto
 Prende la sorte mia! Tante sventure
 Comprendo al fin. Perseguitava il Cielo
 Un vietato imeneo. Le chiome in fronte
 Mi sento sollevare. Suocero e padre
 M'è dunque il re? *figlio e nipote Olinto?*
 Dircea moglie e germana? Ah, qual funesta
 Confusion d'opposti nomi è questa!
 Fuggi, fuggi, Timante! agli occhi altrui
 Non esporti mai più. Ciascuno a dito
 Ti mostrerà. Del genitor cadente
 Tu sarai la vergogna; e quanto, oh Dio,
 Si parlerà di te! Tracia infelice,
 Ecco l'Edipo tuo. D'Argo e di Tebe
 Le Furie in me tu rinnovar vedrai.
 Ah, non t'avessi mai
 Conosciuta, Dircea! Moti del sangue
 Eran quei ch'io credevo
 Violenze d'amor. Che infausto giorno
 Fu quel che pria ti vidi! I nostri affetti
 Che orribili memorie
 Saran per noi! Che mostruoso oggetto
 A me stesso io divengo! Odio la luce;
 Ogni aura mi spaventa; al piè tremante
 Parmi che manchi il suol; *strider mi sento*
Cento folgori intorno; e leggo, oh Dio!
*Scolpito in ogni sasso il fallo mio.*³²³³²⁴

Tim. Ai de mim! Que gélida torrente se me derrete no coração! Que fúnebre aspecto tomou a minha sorte! Já conheço a origem de tantas desgraças. O Ceo se oppunha a hum hymenêo prohibido. Eu tremo, e me horrorizo. Meu sogro, e Pay he logo El Rey! *Olinto meu filho, e neto!* E Dircea minha esposa, e irmã! Que confusão de oppostos nomes he esta? Foge, foge Timante. Não appareças mais entre os viventes. Tu serás o alvo de todos, e a mayor afronta para hum velho Pay. Thracia infeliz, este he o teu Edipo. Em mim verás renascer as furiosas de Argo, e de Tebas. Ah, antes eu te não conhecera, Dircea. Movimentos eraõ do sangue aquelles que eu julgava violencias de amor. Que fausto dia foy o em que te vi! Que horriveis memorias deixaraõ contra nós os nossos affectos! Que monstruoso objeto sou eu já a mim mesmo! Abborreço a luz: qualquer ar me atemoriza: aos tremulos pés me parece faltar a terra que pizo: *sinto me cercaõ os rayos de Jupiter; e até nas pedras vejo esculpida a minha culpa.*

³²³ Grifos nossos.

³²⁴ Mais uma vez apenas para efeitos de análise torna-se interessante apresentar uma tradução própria de maneira a contrastar com as escolhas feitas por Ameno: “Como sou miserável! Que gélida torrente me arruína no coração! Que negro aspecto tomou a minha sorte! Enfim compreendo tantas desgraças. Perseguiu o Céu um himeneu proibido. Sinto arrepiarem-se os cabelos. Meu sogro e pai é, então, o rei? Filho e sobrinho Olinto? Dircea esposa e irmã? Ah, que funesta confusão de opositos nomes é esta? Foge, foge, Timante! Aos olhos dos outros não se exponha nunca mais. Cada dedo te apontará. Do genitor caído, tu serás a vergonha; e quanto – oh Deus! – se falará de ti. Trácia infeliz, eis o teu Édipo. Em mim verás renovarem-se as fúrias de Argos e de Tebas. Ah, jamais tivesse te conhecido, Dircea! Movimentos

Este longo trecho além de apresentar a já mencionada substituição de “Dio” pela divindade pagã “Júpiter” [quando “crepitar sinto / cem fulgores em torno; e leio, oh Deus! / esculpido em cada pedra o meu erro” (no original: “strider mi sento / Cento folgori intorno; e leggo, oh Dio! / Scolpito in ogni sasso il fallo mio.”)] é rearranjada por Ameno para tornar-se “sinto me cercaõ os rayos de Jupiter; e até nas pedras vejo esculpida a minha culpa.”], serve também para apresentar outro aspecto curioso. O grifo logo nas primeiras linhas nos permite observar o que só se pode considerar como um (grave) erro de tradução (ainda que possamos argumentar que o erro pertence, na psicanálise, ao domínio do ato-falho, logo não deve ser interpretado como um desprezo pelo texto original): a palavra em italiano “nipote”, que pode significar tanto sobrinho(a) ou neto(a), embora pelo contexto não deixe qualquer dúvida sobre seu significado como sendo o primeiro, dado que se refere a Olinto, filho de Timante com sua “irmã” Dircea, é traduzido como “neto”. Fica claro que o comentário de Umberto Eco (coincidentalmente feito após uma exemplificação usando o mesmo exemplo de tradução da palavra “nipote”), segundo o qual “o tradutor (...) sempre traduz *textos*, ou seja, enunciados que aparecem em algum contexto lingüístico ou são proferidos em alguma situação específica”³²⁵, não foi de todo obedecido, tendo, ao menos nesta parte específica, a tradução provavelmente sido feita palavra por palavra, visto que o contexto, fator que seria de crucial importância para a resolução da ambiguidade, não foi levado em conta. Dado que um erro tão crasso, porém ao mesmo tempo tão banal e de tão fácil percepção conseguiu permanecer na versão impressa (e ainda ser reproduzido pela edição de 1838³²⁶), temos aqui mais um indício da rapidez com que estas edições eram produzidas, indicando o atendimento de uma demanda de leitores ávidos por novos libretos.

O bem portar-se de *Antigono*: das convenções e dos laços da sociedade de cortes

do sangue eram aqueles que eu acreditava violências do amor. Que dia sinistro foi aquele em que primeiro te vi! Que horríveis memórias serão para nós nossos afetos! Que monstruoso objeto me transformo para mim mesmo! Odeio a luz; qualquer ar me atemoriza; aos trêmulos pés parece-me que falta o chão; crepitar sinto cem fulgores em torno; e leio – oh Deus! – esculpido em cada pedra o meu erro.”

³²⁵ ECO, Umberto. *Quase a mesma coisa*: Experiências de tradução, p. 100.

³²⁶ METASTASIO, Pietro. *Demofonte em Thracia*. Lisboa: Typ. de Antonio Lino de Oliveira às Portas de Santo Antão no 9, 1838.

Estreado em 1744 *Antigono* foi escrito pelo poeta em Viena para a corte de Dresden a ser representado no Carnaval com música de Hasse. A história narra um polígono amoroso de dimensões épicas, tendo um leve fundamento histórico extraído da obra de Pompeu Trogo, porém, como não poderia deixar de ser, a maior parte da trama se constitui de elucubrações de Metastasio.

O enredo desenrola-se com a invasão da Macedônia por Alessandro, rei de Epiro, fato ocorrido porque o soberano encontra-se completamente apaixonado por Berenice, princesa do Egito, que estava em vias de casar-se com Antigono Gonata, rei da Macedônia. Antigono tem dois filhos: Ismene, ex-amante e prometida de Alessandro, e Demetrio, que também é apaixonado por Berenice e é por ela correspondido, porém tal paixão sofre os constrangimentos do dever e, tendo Antigono suspeitado de sua existência, preferiu o rei ordenar o desterro do filho a observar qualquer futuro desenlace. Entretanto, Alessandro captura o soberano seu rival, e Demetrio, que já deveria ter partido, consegue comover o invasor a ponto de deixar-lhe assumir o lugar do pai.

Após um sem número de reviravoltas, Ismene salva seu pai da morte enquanto Demetrio liberta a Macedônia e derrota Alessandro, porém para evitar conviver com a ideia da perda de sua amada para seu pai, o príncipe se dispõe a morrer. Entretanto, em reconhecimento a todos os feitos e devoção e amor filial demonstrados por Demetrio, Antigono decide renunciar à mão de Berenice e oferece-la a seu filho, enquanto, por sua vez, o casal Alessandro e Ismene é reunido, terminando a ópera em clima de júbilo geral, com as personagens exaltando o amor conquistado a duras penas.

Em uma obra com tantas reviravoltas, é de especial interesse perceber não apenas como os personagens agem e reagem, mas de que maneira se dão os seus relacionamentos. A especial atenção à interação entre as personagens é fruto de um desejo de observar como certos valores da sociedade de corte são transportados, idealizados ou criticados por Metastasio. Podemos pensar, por exemplo, no funcionamento das relações entre os sexos e a questão do trato romântico, dado que a ação da ópera é toda movida por essas paixões. Ao assinalarmos um “trato romântico”, não queremos, no entanto, de maneira alguma transportar para o período o conceito anacrônico do amor romântico, porém fazer referência ao comportamento e a forma de expressão adotada pelos apaixonados na obra. Assim, ainda que tenhamos sempre de levar em conta que se trata de uma obra de ficção e que, se este ou aquele comportamento podia ser de fato observado no século XVIII isso não significa que ele

não tenha sido deformado, ampliado ou modificado de alguma forma, muito pelo contrário, o que de fato interessa é exatamente a análise da representação das atitudes e expressões amorosas tidas como de bom grado no palco e, indiretamente, na sociedade de corte. É isto que torna frutífero comparar o tipo de contato que os amantes têm e aquele contato travado entre os amigos na obra: ainda que a questão dos amores proibidos e paixões escondidas explique, em parte, a falta de indicações textuais de contato físico entre os amantes, ela não é de todo suficiente para explicar como a este aparente distanciamento estão presentes os pedidos e indicações de abraços que selam laços e amizades. Embora a falta de um trabalho com registros imagéticos não possibilite afirmações mais categóricas neste sentido, impossibilitando-nos uma maior conhecimento de como eram encenadas as situações propostas pelo texto, não deixa de ser significativo ressaltar as indicações que o próprio texto dá de como as personagens agem (ou não) em cena. Assim, enquanto a demonstração da paixão fere as regras, a demonstração de amizade põe em foco não apenas suas relações, mas seus iguais, com quem você pode se relacionar, sendo por isto que o abraço e a amizade são invocados quando observamos o canto entre, por exemplo, Demetrio e Antígono, ou Demetrio e Alessandro, mas nunca entre Demetrio e Clearco, descrito na lista de personagens como capitão de Alexandre e amigo de Demetrio, pois, por mais que possam tratar-se de dois verdadeiros amigos, não estão no mesmo patamar hierarquicamente.

É seguindo esta linha de raciocínio que ressalta a importância que o texto dá a ações físicas como fatores que selam e estabelecem relações (de igualdade, hierárquicas, fraternais ou românticas) que a ausência de referência ao contato físico entre todos os amantes se torna relevante. Aliás, mais que relevante, poderíamos dizer até irônica, afinal se podemos quase atribuir ao texto o papel de pregador da moderação das paixões, ao mesmo tempo ele trata abertamente da questão do galanteio, que sob certo aspecto possui ele, também, uma função social entre as pessoas do meio a que pertencem nossas personagens. O diálogo (ou melhor seria a discussão?) entre Ismene e Alessandro na quinta cena do segundo ato bem exemplifica a existência da prática do galanteio:

ISM. E perché dunque amore
Tante volte giurarmi?

Ism. Logo para que foy jurares-me tantas vezes
Amor?

ALESS. Io lo giurava
Senza intenderlo allor. Credea che sempre,
Alle belle parlando,

Alex. Entaõ jurava porque não o entendia.
Julgava, que fallandose com as Damas, sempre
assim se fallava.

Si parlasse così.

ISM. Tanta in Epiro
Innocenza si trova?

Ism. E tanta innocencia se acha em Epiro?

A questão do galanteio “frívolo”, também mencionada em *Semiramide*, vem aproximar o tópico da ideia de processo civilizador de Norbert Elias, pois, sob esta ótica o que estaria sendo observado seria uma forma de estilização da vida, de exercício de (auto)controle nas relações interpessoais, a criação de um maneirismo. Se Metastasio pinta o galanteio com bons ou maus olhos não é a questão, mas o interessante é notar sua presença, mesmo que ele venha exatamente de um personagem estrangeiro, cujo controle sobre si ainda não é completo. Se formos analisar de maneira objetiva, embora a personagem de Alessandro não seja apresentada em momento algum como má pessoa, muitos dos problemas do enredo são causados porque a personagem não consegue domar seus desejos, utilizando-se do público em usufruto do privado, jamais pensando em suas obrigações sociais, talvez o que faça seu galanteio parecer mais do que um mero gracejo, o que certamente o difere de Demetrio.

Demetrio encontra-se durante toda a ópera dividido entre o dever, o bem-estar geral, a obrigação filial e a paixão, porém, no entanto, escolhe sempre o primeiro caminho. A intensidade deste dilema é apresentada por Metastasio ao abrir uma fenda do caráter viril e heroico da personagem na quarta cena do segundo ato, quando a personagem se entrega ao pranto (que, segundo Elena Sala di Felice, encontra no drama metastasiano um interessante caráter fenomenológico de manifestação fisiológica das penas³²⁷).

Com base na reação de Demetrio, não deixa de ser instigante pensar no que são vistas como saídas honrosas para certos dilemas. Interessante exemplo nos fornece a oitava cena do primeiro ato quando tendo sido deposto de seu trono, feito prisioneiro por Alessandro, Antigono vê sua noiva chegar como prisioneira para em seguida presenciar o conquistador pedindo-a em casamento. Eis como reage:

ANT. Ah! tempo è di morir. (*vuole uccidersi*)

Antig. Ah, agora he tempo de morrer.
[*Quer matarse.*]

ISM. (*trattenendolo*) Padre, che fai?

Ism. Pay, que fazes? *Detendo-o.*

ALESS. Qual furor! Si disarmi. (*gli vien tolta la*

Alex. Que furor! Tiremselhe as armas.

³²⁷ FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero*, p. 361.

[*spada*)

| | | |
|---|-----------------|---|
| ANT. Rapirmi ancora? | E vuoi la morte | Antig. Tambem queres roubarme a morte? <i>Tirase-lhe a espada.</i> |
| ALESS. Antigono, arrossisco. In faccia all'ire Della nemica sorte, Chi nacque al trono esser dovria più forte. | | Alex. Antigono, eu me envergonho dos teus furores. A' vista das iras da adversa sorte quem nasceo para reinar deve ser mais valoroso. |
| ANT. No, no: qualor si perde L'unica sua speranza, È viltà conservarsi, e non costanza. | | Antig. Não, não: quando se perde a esperança do Throno, querer conservar a vida é vileza, não he valor. |

A atitude do monarca de encontrar na morte o caminho de conservar a honra (ainda que ele acabe sendo impedido de prosseguir), além de revelar a grande influência que Sêneca e o pensamento estoico de fato tiveram sobre a obra do poeta, também revela como a humilhação causada, significando a perda do prestígio, da *persona*, é igual ou ainda pior que a morte em uma sociedade de corte, como atesta Norbert Elias:

Sem a confirmação de seu prestígio por meio do comportamento, esse prestígio não é nada. A importância conferida à demonstração de prestígio (...) não diz respeito a meras “formalidades”, mas sim ao que é mais necessário e vital para a identidade individual de um cortesão.³²⁸

Essa questão fica ainda mais clara na tradução de Ameno (que, em como todos os outros exemplos dados foi a utilizada como fonte para as traduções em português), uma vez que a “única esperança” do texto original é substituída pela “esperança do trono” ressaltando a necessidade do símbolo para a definição do indivíduo, seja em seu próprio espaço, seja perante a sociedade.

Último libreto de autoria de Metastasio encontrado no livro analisado, publicado com o título de *Antigono em Thessalonica*, segue o mesmo esquema de tradução das outras peças citadas, de tentativa de fidelidade textual, porém marcada por algumas leves divergências, em especial nas árias. Não deixa de ser curioso que, de acordo com Daniela di Pasquale, as traduções de *Antigono* em Portugal sempre respeitaram o texto original, só havendo uma tradução, datando de 1772 (e analisada por ela em cópia manuscrita de 1785), que adaptava a ópera “ao gosto português”³²⁹.

³²⁸ ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 118.

³²⁹ PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodrama metastasiano nel Portogallo del Settecento*, p. 343.

O comentário de di Pasquale serve para especularmos sobre a importância da mensagem da ópera, ou pelo menos sua fácil (ou quem sabe desejada?) adaptabilidade aos padrões da sociedade portuguesa. Talvez por isto mesmo não existam grandes comentários a serem feitos sobre o trabalho de tradução de Ameno exceto dois detalhes de peso. O primeiro se deve ao fato desta ser a única tradução de Metastasio presente no livro que não apresenta uma protestação ao início da obra³³⁰. Talvez, se não for extrapolar o limite de suposições que nos é permitido, seja de certa maneira possível correlacionar a esta ausência a relativa inexistência (embora casos possam ser observados mais de uma vez) de substituição de “Dio” por “Deoses” e termos similares nesta obra (contrariando o padrão verificado em todas as outras três e, em especial em *A Clemência e Demofonte*).

O segundo ponto, reforçando o enfoque que resolveu-se dar à análise desta obra, está em uma pequena alteração no “Argumento”, na qual, ao ser feita referência às desgraças que acometeram Antígono, o texto original, que faz referência a “domestici e stranieri disastri” [desastres domésticos e estrangeiros] foi substituído por uma construção que ressalta que ele experimentou “assim na Corte, como fora della, grandes desgraças”. A escolha da palavra “Corte”, referente apenas ao “lugar aonde reside o Rey, acompanhado assistido dos Officiaes & Ministros da casa Real”³³¹, parece restringir o sentido da construção original que poderia tanto referir-se ao núcleo da corte ou, mesmo, ao país governado como um todo, dado que doméstico está sendo utilizado como oposto para estrangeiro. Entretanto, a escolha de palavras de Ameno revela ainda uma concepção patrimonial não apenas da administração, mas relativa à própria concepção da sociedade, dado que, como expõe Elias, “a autoridade do rei como senhor da casa em meio à sua corte tem um correlato no caráter patrimonial do Estado na corte, isto é, do Estado cujo órgão central é formado pelo domicílio do rei em seu sentido amplo, portanto pela ‘corte’”³³². Assim, o que esse pequeno ato de escolher uma palavra ao invés de um sinônimo mais próximo talvez pudesse nos auxiliar a observar nesta tradução é uma maior preocupação em localizar dentro da obra a posição e função social de um indivíduo na sociedade de corte.

³³⁰ A tradução de *Vologeso* também não apresenta, porém por não ser de Metastasio, este fato tem importância menor para os interesses deste trabalho, ainda que seja importante mencioná-lo.

³³¹ BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*. 10 v. Coimbra: [s.n.], 1712 – 1728. Disponível em: < <http://www.ieb.usp.br/> >. Visitado em 17/01/2011.

³³² ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, p. 66.

A obra constrói, desta maneira, um jogo de imagens interessante: o cortesão assiste da plateia a uma representação de seu próprio modo de vida, envolto de regras e etiquetas, enquanto a própria apresentação do espetáculo é envolta de um cerimonial próprio. O que acaba sendo ressaltado ao pensar-se nesta situação é que o *habitus* cortesão não apenas perpassa a obra, mas acaba encontrando nela uma maneira de perpetuar-se. O que está em jogo muitas vezes na obra e o leitor deveria compreender (assim como o espectador deveria demonstrar) não é o valor das coisas em si, mas um prestígio atribuído a determinados elementos e atitudes que revelam a sua situação e posição em uma sociedade hierárquica. Nas palavras de Norbert Elias:

O valor de uso, a utilidade indireta que se ligava a todas essas atitudes, acabava desaparecendo ou tornando-se bastante insignificante. O que dava a tais atos seu significado grandioso, sério e grave era tão somente a importância que eles atribuíam aos participantes no seio da sociedade de corte, a posição de poder relativa a cada um, o nível e a dignidade que manifestavam.³³³

E é a esse mundo de fetiche pela manifestação concreta do *status* que pertence não apenas *Antígono*, mas as obras de Metastasio e suas traduções por Ameno como um todo.

Metastasio nas páginas de Ameno: ou o que significa “aclimatar”?

Ao cotejarmos as traduções de Ameno com os textos originais produzidos pela pena de Metastasio, observamos diversas diferenças. Entretanto, se o texto português se desvia do caminho traçado pelo original, na maioria das vezes (se não todas) este desvio em nada corrompe o texto original, embora seja responsável por lhe dar um outro sabor. São estas pequenas paráfrases, alterações, substituições, enfim, aclimações que procuramos aqui ressaltar. O texto de Metastasio, se analisado de um ponto de vista geral, chega à língua portuguesa, pelas mãos de Francisco Luiz Ameno, praticamente intacto. Entretanto, é nas pequenas variáveis que podemos perceber como, à sua maneira, Ameno adapta o texto metastasiano ao mundo e a cultura lusa tanto quanto qualquer outra tradução de cordel “ao gosto português”.

Sendo assim, se na *Clemência* ele escolhe (ainda que provavelmente até inconscientemente) traduzir “(Tito siede si compone in atto di maestà.)” como “Sentase,

³³³ ELIAS, Norbert. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*, p. 103.

se reveste da majestade.”, ou em *Demofonte* prefere transformar “richiamare” em “obrigar”, ou ainda em *Semiramide* prefere que a rainha travestida seja alcunhada de “tyrana” ao invés de “crudele”, estes atos não revelam uma falta de domínio da língua de partida ou mudanças aleatórias do texto original, mas expõem pequenas “aclimatações”, concessões necessárias para fazer compreender o texto não apenas em outra língua, mas em outra cultura, ou seja, a própria essência da tradução. Afinal, como afirma Peter Burke:

Tradução implica “negociação”, um conceito que expandiu seu domínio na última geração, indo além dos mundos do comércio e da diplomacia para referir-se ao intercâmbio de idéias e à conseqüente modificação de significados (Pym, 1993; Eco, 2003). A moral é que qualquer tradução deve ser considerada menos uma solução definitiva para um problema do que um caótico meio-termo, envolvendo perdas ou renúncias e deixando o caminho aberto para uma renegociação.³³⁴

Desta maneira, a tradução de Ameno não corrompe a obra, mas empreende pequenas transformações para seja melhor compreendida em outra realidade cultural, seja esta uma realidade já existente, seja esta mesmo uma realidade que deseja criar-se, pois os pontos de união com o corolário das reformas pombalinas (independentes de sua intencionalidade) demonstram a importância da construção de um novo ideal político e sócio-cultural, daí a centralidade da identificação com os projetos do reformismo não apenas na própria escolha das obras, mas na atenção e nos retoques dados a pequenos detalhes, da construção de figuras que remetam ao monarca português em busca de sua centralidade. É esta conjuntura de proposta (ainda que talvez parcial) de secularização que envolve a tradução dos libretos em Portugal (afinal, não custa lembrar as sucessivas rugas com o papado e a expulsão dos jesuítas em 1759 para demonstrar ao menos a força ideológica no governo de Pombal e D. José do regalismo³³⁵, fator bem ou mal associado a um nível mínimo de separação da vida religiosa da vida secular). É este contexto que torna mais do que nunca relevante o papel de pequenas alterações como a

³³⁴ BURKE, Peter. “Culturas da tradução nos primórdios da Europa Moderna”. In.: BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009, p. 15.

³³⁵ A política regalista seria uma tentativa de acentuar o controle do Estado sobre a Igreja, visto que esta é tida como um dos principais sustentáculos do Antigo Regime, pois legitimava o poder real, mas uma das razões da aceitação do discurso da Igreja era exatamente uma daquelas que tornavam necessário uma limitação de seu poder: a influência disciplinar da Igreja de um extremo ao outro da sociedade estamental, exercido por meio de uma malha administrativa e jurisdicional sem paralelo na época. Tal política não apresentava qualquer novidade setecentista, mas com o maior controle das relações sociais do absolutismo do século XVIII, que procura eliminar autoridades e fidelidades paralelas, procurou-se controlar a Igreja como mais uma agência do Estado, utilizando-se dela enquanto instituição, tornando-a praticamente um órgão do Estado.

troca de “Dio” por “deoses”, pois as suas aparições, se não sistemáticas, ao menos constantes, revelam uma intencionalidade que em nada tem a ver com o que alguns talvez preferissem apontar como uma “conscientização histórica” ou mesmo mera escolha poética.

Entretanto, se o estudo e a atenção nas alterações textuais revela o que era necessário transformar e adaptar para a construção e o estabelecimento de um novo ideário, o mesmo pode ser dito das permanências, afinal da mesma maneira que “do ponto de vista do historiador cultural, aquilo que não é traduzido para uma determinada língua pode ser tão significativo e tão revelador como aquilo que é traduzido”³³⁶, aquilo que é deliberadamente mantido (e por vezes reforçado) serve como base para a percepção do que é ou não desejado, permitido, tolerado e/ou aprovado.

Desta maneira, o trabalho de aclimação de Ameno pode ser observado não apenas pelo que resolve modificar no texto original, mas também pelo que ele escolhe deliberadamente preservar (tal qual, por exemplo, a referência aos mouros em *Semiramide*), mostrando como seu trabalho estava intimamente ligado a uma prática popular de censura e interferência nos textos operísticos que podia ocorrer nas páginas ou mesmo nos palcos – e mais uma vez não nos referimos aqui às alterações exorbitantes das adaptações “ao gosto português”. Mesmo nos teatros de corte, como mostra Paulo Mugayar Kühl ao analisar o trabalho feito pelo libretista Gaetano Martinelli para adaptar libretos pré-existentes para os palcos lusos, muitas vezes era necessária a escolha de obras apropriadas de acordo com sua temática ou a criação de uma nova roupagem compatível com os padrões vigentes em Portugal, afinal não podemos esquecer o que Kühl aponta como a ênfase dos literatos portugueses nos aspectos morais das apresentações. Assim, mesmo que no exame das óperas, seja “difícil separar o que seria uma mudança gerada por uma necessidade ‘puramente musical’ de uma ‘censura’”³³⁷, uma *civilté* tipicamente portuguesa pode ser encontrada “no caráter moralizante, não dos personagens em si e de seus feitos, mas numa certa recusa das emoções indignas, já em si comum à ópera séria do século XVIII”³³⁸.

É neste contexto que as escolhas de Ameno revelam o diálogo entre texto e pré-texto, a permuta entre “adequação” e “aceitabilidade” (com a gama de diferentes

³³⁶ KOWALSKÁ, Eva. “A língua como meio de transferência de valores culturais”. In.; BURKE, Peter; HSIA, R. Po-chia (org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*, p. 61.

³³⁷ KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)*, p. 267.

³³⁸ KÜHL, Paulo Mugayar. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)*, p. 268.

possibilidades de tradução que separa este par, que, no entanto, não se constitui em polaridade antinômica³³⁹), descortinando a representação de um mundo ao qual Portugal quer adaptar-se, mas que deve, ao mesmo tempo, adaptar-se a Portugal.

³³⁹ A tese de que os conceitos “adequação” e “aceitabilidade” não formariam um par antinômico é defendida por Palma Zlateva ao colocar que esta polarização significaria a exclusão da possibilidade de um texto ser ao mesmo tempo “adequado” ao original e “aceitável” na língua-meta, dado que isto faria com que quanto mais adequada fosse uma tradução (no sentido de respeito a forma, conteúdo e contexto do texto de origem), menos aceitável (no sentido de fazer-se compreensível a uma língua que representa cultura e mesmo forma diferentes) seria. Cf. ZLATEVA, Palma. “Translation: Text and pre-text ‘adequacy’ and ‘acceptability’ in crosscultural communication”. In.: BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (org.). *Translation, History and culture*, 1990, p. 29.

Tradutore traditore?

Francisco Luis Ameno, o ofício e a figura do tradutor no Portugal setecentista

"O original não é fiel à tradução."
(Jorge Luis Borges)

Este capítulo chega em busca de uma generalização: como unir as ideias (ou fragmentos de ideias) até aqui expostas? É possível achar uma unidade nas traduções de Ameno?

A análise das temáticas mostra a preferência, para não dizer a total supremacia de temas imperiais nos libretos traduzidos, o que, em si, pode não revelar muita coisa, porém aponta para o processo de construção de uma imagem, de uma identidade, de uma memória, muitas vezes passando pela própria questão do esquecimento.

É importante pensar não apenas naquilo que é apresentado, mas, também, naquilo que se escolhe omitir. Levando em conta que todos os libretos clamam ter, de uma forma ou de outra, uma base histórica, o que se escolhe representar significa a construção de uma memória. Há aqui nesse processo de esquecer para melhor lembrar (o que se deseja lembrar) um grande ponto de encontro com a situação que o pioneiro dos estudos acadêmicos sobre o judaísmo Yosef Hayim Yerushlami expõe em seu texto *Réflexions sur l'oubli*³⁴⁰, onde ressalta a importância da tradição, do recordar as informações, a lei, por canais e receptáculos de memória, através da construção de lugares de memória, sendo o seu esquecimento condenado pela tradição judaica, porém apenas o esquecimento da lei, pois o que não está incluso neste sistema de valores não mereceria ser retido pela memória.

Ou seja, para criar um modelo eficiente é preciso esquecer o que a ele se contrasta. E ao restringir-se a traduzir apenas temas imperiais, temos, em Portugal, uma ação no sentido da criação de uma memória, de um imaginário coletivo que naturaliza e eterniza a organização da sociedade e do governo absolutista, mais intenso que a própria obra de Metastasio, levando em conta a sua pluralidade temática e de destinatários (o que, até certo ponto, ajuda a explicar a necessidade maior de uma pluralidade). Desta maneira, as traduções de Ameno ajudam a fixar nos seus leitores um imaginário crucial para a fixação de uma nova identidade coletiva em contraposição ao isolamento ibérico, sendo, assim, traçadas diretrizes imprescindíveis para a sua composição, como

³⁴⁰ YERUSHALMI, Yosef Hayim. "Réflexions sur l'oubli". In.: *USAGES de l'oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 1988, pp. 7-21.

marcar seu “território” e as fronteiras deste, definir sua relação com os “outros”, formar imagens dos amigos e dos inimigos, dos rivais e dos aliados; é igualmente conservar e modelar as lembranças do passado de maneira a projetar sobre o futuro seus temores e esperanças.³⁴¹

Os temas históricos metastasianos ajudam, ironicamente, a des-historicizar as situações que apresentam, ao recuar para o passado, como se eternas fossem as circunstâncias dos setecentos. Assim, o que vemos é a construção de uma *mithistória*³⁴², dado que o “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.”³⁴³

Mas o que, então, seria o mito? Alessandro Portelli define-o bem ao dizer que:

um mito não é necessariamente uma história falsa ou inventada; é, isso sim, uma história que se torna significativa na medida em que amplia o significado de um acontecimento individual (factual ou não), transformando-o na formalização simbólica e narrativa das auto-representações partilhadas por uma cultura.³⁴⁴

Neste pensamento de Portelli podemos encontrar uma grande dose de influência do historiador das religiões Mircea Eliade, que encara mitos e símbolos como “criações de um complexo cultural bem delimitado, elaborado e veiculado por certas sociedades humanas”³⁴⁵. Para Eliade o mito independeria do Tempo, pois o mito pertenceria a um tempo sagrado (que no caso das religiões pré-cristãs era periodicamente atualizado), não exatamente identificável no passado histórico, mas pertencente a um “*Tempo original*, no sentido de que brotou ‘de repente’, de que não foi precedido por um outro Tempo, pois nenhum Tempo podia existir *antes da realidade narrada pelo mito*”³⁴⁶.

³⁴¹ No original: “marquer son « territoire » et les frontières de celui-ci, définir ses rapports avec les « autres », former des images des amis et des ennemis, des rivaux et des alliés ; c’est également conserver et modeler les souvenirs du passé, ainsi que projeter sur l’avenir ses craintes et espoirs. » BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs*. Paris: Payot, Paris, 1984, p. 32.

³⁴² Conceito utilizado por Francisco Murari Pires em obra homônima, na qual se dedica à análise da historiografia tucideana. Cf. PIRES, Francisco Murari. *Mithistória*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

³⁴³ STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização*, p. 240.

³⁴⁴ PORTELLI, Alessandro. “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum”. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 120-121.

³⁴⁵ ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p. 30.

³⁴⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: A essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 66.

O pensamento de Eliade nos ajuda a perceber que a questão da união entre história e mito não era, aliás, qualquer novidade, pois se ali criava-se uma *mithistória* de uma teologia hermenêutica, o mesmo já havia sido feito na própria historiografia antiga da qual os temas eram extraídos, como aponta mais claramente Francisco Murari Pires ao estudar a historiografia tucidideana³⁴⁷.

É preciso, no entanto, ter em mente que a ópera, como qualquer manifestação artística, não consiste em “mera reprodução de uma realidade dada, já pronta”³⁴⁸, sendo uma forma de ver o mundo oposta à história. Não obstante, ao serem utilizados temas históricos (e, como apontamos, a questão da ligação com a história é reforçada nas traduções de Ameno, como atesta a inclusão da palavra “História” no Argumento de sua *A Clemência de Tito*), cria-se nas plateias e nos leitores um outro tipo de expectativa, em especial no que se relaciona à verossimilhança, uma vez que “seus personagens, contrariamente a suas contrapartidas mitológicas ou pastorais, demandam serem mesurados contra a realidade.”³⁴⁹.

Talvez o real aspecto legitimador das traduções de Ameno possa ser melhor compreendido se contrastarmos essas obras com a tradução de *Attilio Regulo*, ópera estreada em Dresden em 1750 com música de Hasse (porém escrita em 1740), por Manuel Maria Hedoís Barbosa du Bocage. As diferenças começam no próprio estilo de tradução adotado, uma vez que as traduções de Ameno optam, como já mencionamos, por colocar os recitativos em prosa, deixando os *numeri chiusi* em versos (variando seu grau de respeito à métrica e forma original), o que, dada a objetividade da prosa, dá maior valor ao significado do texto. O texto de Bocage, por sua vez, é todo composto em versos, preservando a musicalidade.

É claro que sendo o poeta que era Bocage dificilmente optaria por traduzir o texto de outra maneira, porém é extremamente interessante notar que enquanto, mesmo entre os teóricos, o texto perdia a sua alegada primazia no palco para a música³⁵⁰,

³⁴⁷ PIRES, Francisco Murari. *Mithistória*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

³⁴⁸ CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem – Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Editora Mestre Jou, [s.d.], p.227.

³⁴⁹ No original: “its characters, unlike their mythological or pastoral counterparts, demand to be measured against reality” ROSAND, Ellen. Apud: KETTERER, Robert. *Ancient Rome in early opera*, p.197n.

³⁵⁰ Não apenas silenciavam-se os debates sobre as adequações às regras da *Poética* aristotélica com a proximidade do XIX, como podemos observar este processo de instauração de uma nova sensibilidade dentro da ópera, coroando, finalmente, a música como grande protagonista nas palavras de críticos saudosistas do início do século XIX que criticavam a música de Rossini, por tornar ininteligível o texto ou, pelo simples fato, de o texto ser melhor quando não é entendido. Ver: BENEDETTO, Renato di. “Poetics and polemics”. In.: BIANCONI, Lorenzo. PESTELLI, Giorgio. *Opera in theory and practice, image and myth*. Chicago: University of Chicago Press, [s.d.]; BERÇOT, Fernando Santos. *A opera de*

Bocage resolve adotar exatamente uma forma que preserve a musicalidade em detrimento da clareza do texto. Clareza esta que não é o foco principal de Bocage, afinal se as traduções de Ameno optam por uma grande objetividade e até o pouco rebuscamento da escrita, Bocage tenta tirar o máximo proveito do idioma pátrio, chegando mesmo a adaptar o texto ao seu próprio estilo e infundi-lo de arroubos líricos e retóricos pessoais, como repetições, exclamações e reticências antes inexistentes.

Em parte essa diferença de linguagem se deve ao próprio perfil do leitor imaginado. Se a literatura de cordel visava qualquer um que pudesse pagar por um livro, Bocage, como deixa claro em diversas referências intertextuais, como a advertência aos leitores de sua tradução de *Euphemia*, ou seu prólogo à *Vestal*, tinha como destinatário “almas sensíveis”, o “leitor instruído”.

Datada de 1799, a tradução de Bocage, nomeada de *Régulo*, parece, segundo Teophilo Braga³⁵¹, ter sido uma colaboração para o teatro de seu amigo Morgado de Assentis, o que pode explicar o fato de a tradução não ter sido publicada durante a vida de Bocage. Braga não especifica se a tradução era para ser levada ao palco e é possível encontrar elementos que respondam a questão afirmativamente (a já mencionada musicalidade), quanto negativamente. Se a história do cônsul e general romano que escolhe a morte a submeter Roma a um pacto desvantajoso com Cartago era realmente destinada a ser levada à cena, o corte de quase todas as didascálias e direções de cena não deixa de ser curioso, até porque, como contraste, as traduções de Ameno costumavam ser bastante respeitadas neste aspecto. Os cortes, aliás, são marca constante da tradução de Bocage, que corta praticamente todas as árias (com exceção das de Régulo – e, ainda assim, rearranjadas dentro do texto), aniquilando o esquema retórico da *opera seria* tradicional e aproximando o texto da composição das tragédias francesas de Voltaire (como ocorre também com o corte do coro final, que, no estilo do *lieto fine*, tenta amenizar o desfecho da futura morte de Régulo, ao concentrar-se em suas virtudes de, literalmente, salvador da pátria) – o que pode indicar talvez uma montagem falada do texto, o que não seria incomum (embora aí o caráter mais rebuscado do texto talvez pudesse ser um problema). Se compararmos os cortes de Bocage com as traduções de Ameno, veremos que esses são muito mais generosos na tradução do primeiro e se Ameno resolve aqui ou acolá cortar ou alterar o texto original para melhor agradar ao

Rossini na Corte do Rio de Janeiro (1819-1831). Rio de Janeiro, 2009. 77 f. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2009, pp. 40-44.

³⁵¹ BRAGA, Teophilo. *Bocage: Sua vida e epoca litteraria*. Porto: Livraria Chardon, 1902, p. 424.

gosto português, tenta sempre conservar a estrutura própria da *opera seria*. Nos cortes de Bocage, mesmo a questão do peso da história é completamente perdida, com a supressão sumária do Argumento e das fontes utilizadas por Metastasio para compor o libreto.

O próprio fato de Bocage, várias vezes reputado como *revolucionário* e perseguido por Pina Manique³⁵², traduzir uma obra em que a questão da liberdade é central é de extrema importância, e serve de grande contraponto à imagem do soberano virtuoso e do súdito fiel que figura em todas as traduções de Ameno, afinal ainda que Regulo encarne também ele uma virtude, as personagens da ópera podem se dividir apenas entre romanos e bárbaros, enquanto em seu discurso, o general expõe que só se deve vassalagem à própria Roma, à própria pátria (embora seja importante frisar que o termo não tem ainda o peso ou mesmo o significado que lhe imputarão os novecentos). Embora essas questões relacionadas à temática não devam, como vem sendo frisado, ser por demais ressaltadas na análise dos originais, o fato de ganharem peso (pela própria posição dos tradutores) quando vertidas para o português é chave para entender a diferença entre os tradutores e entre seus mundos, dado que Bocage pertence a um Portugal que sai dos setecentos e começa a adentrar, ainda carregado de valores absolutistas, o longo século XIX. Se Ameno parece pregar uma reforma, tal qual a de Pombal, centralizadora, europeizante (em oposição ao relativo isolamento Ibérico até então existente), Bocage, ainda que, de certa maneira, dentro dos padrões ditados por Ameno, parece procurar a liberdade, uma viela alternativa que se mostre dentro do regime (ou que com ele seja capaz de acabar).

Todavia, se a diferença entre Ameno e Bocage nos ajuda a ressaltar alguns traços da obra e do período de Ameno, isso não significa que ele possa ser tomado como um exemplo de generalização, tamanhas as diferenças que suas obras apresentam em relação a outros títulos de Metastasio traduzidos e publicados como “literatura de

³⁵² Pina Manique atua como intendente-geral da polícia e, por causa disso, simultaneamente como administrador do teatro São Carlos, revelando a estreita união existente entre censura e civilidade nos setecentos – e mesmo nos oitocentos. A atuação de Manique demonstra que a censura não atuava apenas na composição da obra (em forma de “autocensura” do autor ou tradutor), na sua liberação com a concessão das devidas licenças, mas visava mesmo assegurar à ópera a função institucional de prestígio e divertimento, desta maneira, como afirma Teophilo Braga, “é preciso que não nos ceguemos por este interesse da Polícia pela regularidade dos espectáculos dramaticos, nem o esplendor artistico nos deve deslumbrar considerando-o como um resultado da vida moral e das exigencias de um elevado gosto do publico. Faziam-se grandes despesas não pela arte, mas para distrair as atenções dos factos políticos que se passavam na Europa, e em que Portugal por seu turno ia ser envolvido. Foi em todos os tempos este o systema empregado pelo cesarismo: depois da degradação da espionagem introduzida pelo Manique, seguia-se o deslumbramento que não deixa observar o que se passa no meio social.” In.: BRAGA, Teophilo. *Bocage: Sua vida e epoca litteraria*, p. 407-8.

cordel” (talvez por também ser impressor de obras “sérias”), ainda que definitivamente faça parte dos tradutores canônicos do gênero, como atestam os trabalhos de Carlos Nogueira³⁵³ e de Maria Alexandra Trindade Gago da Câmara e Vanda Anastácio³⁵⁴.

Uma rápida olhada no catálogo de Gonçalves Rodrigues³⁵⁵ demonstra que as principais traduções de Ameno (publicadas com pseudônimos, em especial Fernando Lucas Alvim) foram feitas em um período que se estende de 1752 a 1763, tendo como pico 1755, ano em que foram feitas as traduções aqui estudadas.

Em todas essas traduções é interessante notar o espaço dado à figura do tradutor, que, mesmo sob pseudônimo, é sempre nomeado com destaque – chegando a ser mencionado mesmo quando o próprio autor não o é (o caso da tradução do *Vologeso*, obra que não é da pena de Metastasio, mas cuja provável autoria de Apostolo Zeno não é devidamente atribuída). Embora comum em traduções “sérias” e respeitadas ao original, como aponta Daniela di Pasquale³⁵⁶, esse destaque à figura do tradutor é raríssimo nas traduções “de cordel”. Para se ter uma ideia, nos documentos catalogados como *teatro de cordel* no arquivo (digitalizado) da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, entre os quais encontramos 29 ocorrências para títulos de Metastasio³⁵⁷, apenas dois trazem referência ao nome do tradutor, sendo que um se trata de uma reedição da tradução de Ameno do *Demoofonte* pela tipografia de Antonio Lino de Oliveira em 1838³⁵⁸, enquanto o outro, uma tradução de *Alessandro nell'Indie*, sob o nome de *Opera nova intitulada Vencer-se he mayor valor*, apresenta apenas as iniciais do nome do tradutor, M.C. de M.M.³⁵⁹.

³⁵³ NOGUEIRA, Carlos. *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. [S.l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, [s.d.], p. 27-28.

³⁵⁴ ANASTÁCIO, Vanda. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*, p. 72.

³⁵⁵ RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal: Tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950 – Volume primeiro: 1495-1834*.

³⁵⁶ PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*, p. 343.

³⁵⁷ Disponível em: <http://www.biblartepac.gulbenkian.pt/ipac20/ipac.jsp?session=A2873567M2M00.113880&profile=ba&page=1&group=0&term=metastasio&index=.GW&uindex=&aspect=subtab63&menu=search&ri=1&source=~!fcgbga&1287356978420#focus> Acessado em: 01/08/2010.

³⁵⁸ METASTASIO, Pietro. *Demofoonte em Thracia*. Lisboa: Typ. de Antonio Lino de Oliveira às Portas de Santo Antão no 9, 1838.

³⁵⁹ METASTASIO, Pietro. *Opera nova intitulada, Vencer-se he mayor valor*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1764. Disponível em: <http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?key=&doc=130488&img=10938> > Visitado em: 28/12/2010.

Podemos interpretar o fato do tradutor ser nomeado como uma afirmação da figura e da importância deste, embora um pouco deslocada no mundo das edições populares. Desta maneira, seria possível ver, através deste ato de nomear, um elemento testemunha de um gradual processo de formação e profissionalização da figura do tradutor, análogo ao que vemos em relação ao autor? Cremos que sim. Se o autor, no século XVIII, especialmente devido ao novo *status* a que lhe alça o romance, ganha foco e vê inaugurado seu “sacerdócio”³⁶⁰, como define Chartier, tamanha a aura de sacralidade que passa a revestir a criação literária; o tradutor, ao marcar sua presença, em busca de auto-afirmação, tenta estimular um processo similar em que seu trabalho é visto como depositário fiel dos valores e da autoridade conferida pelo autor à obra.

Este processo de valorização e incentivo talvez possa ser recuado à Paris da metade do século XVII, quando é inaugurado, de acordo com Henri-Jean Martin³⁶¹, o “tempo de traduções”, marcando a definitiva adaptação do produto ao mercado literário. Entretanto, em Portugal, no mesmo período o conceito de tradução é alheio aos ideais de originalidade e fidelidade – ao menos tal qual o pensamento pós-romântico vem a designá-los – e a figura do tradutor não é tida, na maioria das vezes, como de tão grande importância que valha mencionar, como se os textos vertessem-se em outras línguas naturalmente, o que é observável ao constataremos o grande número de traduções nas quais o tradutor não é identificado³⁶².

Se este processo de profissionalização e valorização do tradutor é marginal na literatura de cordel, um olhar mesmo que de relance para o ofício de outros tradutores ao longo do século XVIII mostra uma preocupação cada vez maior com a tarefa e o ofício do tradutor, o respeito ao original e as suas próprias capacidades poéticas. Tomemos como exemplo para demonstrar esse processo dois grandes autores da literatura portuguesa que vieram a se aventurar na tradução: Cândido Lusitano (1719 – 1773) e o já mencionado Bocage (1765 – 1805).

Ambos tiveram uma variada atuação no campo da tradução, vertendo em língua portuguesa peças, óperas, poesias e textos clássicos de forma abundante e, de certa maneira, a afirmação de Lusitano segundo a qual “traduzir não é dar ao leitor as coisas

³⁶⁰ CHARTIER, Roger. *Do palco à página: Publicar teatro e ler romances na Época Moderna – Séculos XVI-XVIII*, p. 121.

³⁶¹ MARTIN, Henri-Jean. Apud: WAQUET, Françoise. *Latin or the empire of sign: From the sixteenth to the twentieth centuries*, p. 2.

³⁶² QUADRIO, Miguel-Pedro. “Traduzir na tradição: Considerações em torno do conceito de *tradução* em textos do século XVII”. In: SERUYA, Teresa (org.). *Estudos de tradução em Portugal: Novos contributos para a história da literatura portuguesa*. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001.

por conta, mas por peso”³⁶³ pode ser expandida para ambos os autores-tradutores, dado que ambos não viam na tradução literal, palavra por palavra, o ponto fulcral para conservar a força e a importância do texto (ponto que, talvez, a julgar a partir do erro de Ameno ao traduzir “nipote” como “neto” quando claramente significava “sobrinho” possa servir de divergência, ao menos em alguns trechos das obras, dadas as devidas proporções que um deslize como esse pode de fato representar), sendo melhor conservar as figuras em detrimento das frases para dar a ideia da grandiosidade de uma obra.

Já em Lusitano, que teve, inclusive, diversas obras editadas por Ameno (que chegou mesmo a editar obras póstumas d’O Judeu), incluindo uma tradução da *Poética* de Horácio (primeira edição de 1748) e da tragédia *Athalia* de Racine (primeira edição de 1762), podemos encontrar um grande respeito ao original (sempre nomeado o autor – tal qual o tradutor) e um grande destaque dado ao ato de traduzir, como atestam suas digressões em notas de rodapé ou em textos introdutórios sobre as obras (e a tradução). Entretanto, Lusitano ainda traduz por uma questão de diletantismo, apenas por achar importante a divulgação de determinadas obras; não há nele maior compromisso profissional, mesmo que em seus escritos perceba-se uma grande valorização e a proposta de uma mudança de olhar para com a tradução. É interessante como mesmo as traduções de Lusitano são feitas em um molde típico do Antigo Regime, sendo “um grande” agraciado com uma dedicatória que abre a obra, como por exemplo dona Mariana o é na tradução de *Athalia*³⁶⁴.

Curioso como, mesmo tendo dedicado-se à tradução de “algumas óperas e comédias do italiano”³⁶⁵, a obra de Metastasio jamais recebeu sua atenção. Isto se deve, em grande parte, a um violento ataque que Cândido Lusitano faz contra os autores italianos, que, por ele denominados inventores do barroco através de Marino, teriam dado origem a uma série de “costumes depravados, que seriam uma das más consequências tanto do teatro italiano e francês de então, como da música que acompanha sobretudo o teatro italiano”³⁶⁶. Curiosamente, a crítica de Lusitano calca-se nas ideias e preceitos de um italiano: Muratori. Muratori, aliás, pode ser visto como um

³⁶³ HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Officina Patriarcal Francisco Luiz Ameno, 1758, p. XLIII.

³⁶⁴ RACINE. *Athalia*: tragédia de Monsieur Racine, traduzida, ilustrada, e oferecida à Sereníssima Senhora D. Marianna, infanta de Portugal, por Candido Lusitano. Lisboa: Na Officina da Academia das Sciencias, 1783.

³⁶⁵ CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. “Cândido Lusitano e o discurso preliminar do tradutor”. In: *Terra Roxa e outras terras*: Revista de estudos literários, vol. 1, 2002, p. 16-23. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol1/V1a_RHMAC.PDF> Acessado em: 10/08/2010.

³⁶⁶ ROSSI, Giuseppe Carlo. *A literatura italiana e as literaturas de língua portuguesa*. Porto: Livraria Telos, 1973, p.103.

grande mentor da Arcádia Lusitana, dada a sua influência, também, ainda que em níveis diferentes, em Correia Garção e Manuel de Figueiredo, ambos, em sua busca por um teatro português, transformaram Metastasio em “alvo ou em documento predilecto. Como obstáculo que importaria levar de vencida. Estorvo a uma renovação de um teatro o qual se ambicionava reformar, olhos postos nos exemplos dos clássicos”³⁶⁷.

Entretanto, não deixa de ser importante ressaltar que contrastado com este desprezo pela obra de Metastasio por parte dos membros da Arcádia, encontrava-se em outros setores ligados mais diretamente à administração pombalina, incluindo aí mesmo a instituição censória, um forte incentivo à encenação, publicação e circulação das peças do poeta italiano, ainda que muitas vezes tivessem de ser “degradadas” pela adição de graciosos como maneira de torná-las palatáveis ao público português³⁶⁸. Esta visão fica bem explícita no trecho destes dois pareceres de 1770 e 1776 sobre publicações do texto de *La Clemenza di Tito* e de *Semiramide Riconosciuta*, respectivamente, da Real Mesa Censória, nas quais percebe-se a preocupação da instauração de um teatro compatível com a Religião e o Estado e a utilidade da obra de Metastasio neste processo:

A comédia intitulada *A Clemência de Tito*, composta pelo abade Pedro Metastásio, e vertida na língua portuguesa, é uma das melhores peças que têm aparecido e em que o sobredito abade mostrou o seu grande talento, e o singular génio para as sobreditas composições. Ela está cheia de erudição e instrução, e posto que nela se atente contra a vida de um imperador, está tão eficazmente persuadido o feio, o indigno e o horroroso de tão execrável delito, que os ouvintes mais facilmente conspirarão contra os traidores que contra os soberanos.³⁶⁹

Esta comédia é uma tradução da ópera de Metastasio, *Semiramis*.

O autor lhe introduz algumas cenas escusadas, com episódios estranhos da fábula, talvez para acomodar ao abuso com que o povo costuma gostar do teatro.

Contudo, como não contém coisa que ofenda a religião e regalias de Estado, sou de parecer se lhe conceda a licença que pede.³⁷⁰

³⁶⁷ MIRANDA, José da Costa. *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*, p. 239.

³⁶⁸ Tal ação de adição de personagens cômicos e mistura de gêneros era igualmente rejeitada pelos Arcades, porém é preciso ressaltar que “o teatro dito de cordel não é fruto da imaginação dos Nicolaus Luíses da época. Pelo contrário, é uma inspiração ou exigência social. Os Nicolaus Luíses mais não fizeram do que transportar para a cena a incapacidade, ou impossibilidade, criadora, da qual eles eram os reais portadores. E a prova está em que quando se pretendia inflectir esta tendência, cujas origens remontam ao mais profundo do povo, os autores caíram na ingratidão e incompreensão do público. E Correia Garção e Manuel de Figueiredo lá estão como exemplos flagrantes disso...”. In.: CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, p. 209.

³⁶⁹ SILVA, Joaquim de Santa Ana e. Apud: CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, p. 191.

³⁷⁰ CUNHA, António de Santa Marta Lobo de. Apud: CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*, p. 141.

Debates literário e teatrais à parte, para Cândido Lusitano o bom tradutor possui fidelidade e caráter, condições difíceis de serem encontradas alinhadas na maioria dos casos de acordo com sua ótica. Ainda assim, a própria visão de Lusitano sobre em que consistiria a boa tradução ainda não se encontra dentro de um debate, pois não há que lhe contraponha ou contrarie de imediato, resignando-se a ser exposta aos leitores, sem maior crítica ou discussão, limitando-se, no máximo, a fazer comentários críticos em relação a traduções em outras línguas.

Bocage, produzindo já após a morte de Lusitano e na virada para o século XIX, mostra outro ponto do processo. Em Bocage, o relativo diletantismo de Lusitano não se sustenta da mesma maneira, pois, por mais que os estudiosos do trabalho de Bocage creiam ser possível achar uma seleção racional por trás de sua escolha de títulos³⁷¹, é inegável que ele recorre à tradução também por motivos financeiros. É através de seus proveitos como tradutor que consegue seu sustento nos momentos de maior penúria, e é também nas discussões no campo da tradução que ele apresenta argumentos em defesa de sua arte. Ainda que incorporado em um debate estético maior, o debate sobre a estética e a função da tradução surge e é observável na famosa rixa entre Bocage e o P.^e José Agostinho de Macedo, a quem Bocage, em seu prefácio da tradução de *As Plantas* caracterizou como “Maldito grasnador, nocturno enxame / Que voar não podendo, odeia os voos...”³⁷².

No entanto, um exame de algumas palavras de Macedo também revela que se o ofício da tradução alçava um espaço cada vez maior (e, de certa maneira, relativamente mais profissionalizado), o tradutor, embora tenha ganhado face e identidade, ainda representa apenas aquele que constrói um vínculo entre duas línguas, como demonstram os seguintes versos:

Nunca póde subir da Fama ao templo
Um servil traductor, não se franquêam
As áureas portas que o Parnaso fecham
A alugados interpretes dos outros.³⁷³

Ainda assim, em relação a esta maior dependência da tradução como fonte de renda constante por parte de Bocage, podemos observar como indicador a grande

³⁷¹ NYS, Florence Jacqueline. *As fontes francesa das “Cartas de Olinda e Alzira” de Bocage*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2005.

³⁷² BOCAGE apud: MARTINS, J. Cândido. “Bocage e a tradução-imitação de Évariste Parny: lirismo amoroso em clave alegórica e pré-romântica.” In.: *Revista DIACRÍTICA*, N. 18-19, 2004-2005, p. 68.

³⁷³ MACEDO, José Agostinho. Apud: BRAGA, Teophilo. *Bocage: Sua vida e epoca litteraria*, p. 390.

variedade de obras que o poeta traduziu, sendo assim representados não apenas os variados interesses do poeta, mas é observado um amplo panorama da diversificada cultura letrada do século XVIII, pois se Bocage se dedicou à tradução dos clássicos, como Ovídio, Virgílio e Lucano (passando por obras não menos importantes para a fundação de uma cultura moderna, como a *Gerusalamme Liberata* de Tasso), também traduziu Voltaire e Rousseau, dentre outros nomes menos conhecidos, cujas obras, independentemente de seu valor literário, não raramente são permeadas de sediciosas e ousadas idéias iluministas. Sobre estes interesses do poeta, Florence Nys consegue delimitar uma série de razões básicas que levariam Bocage a debruçar-se sobre um texto, conjecturando que sua motivação partiria da vontade de “dar a conhecer obras estrangeiras e partilhar a sua glória”, de “se inspirar em outros autores e enriquecer as suas produções”, de “transmitir as novidades” e até de “desafiar aqueles que alegavam que a língua e a literatura portuguesas eram inferiores ao latim, ao italiano ou ao francês”³⁷⁴.

E Francisco Luiz Ameno? Onde situar-se-ia ele neste processo? Quem seria este homem a quem até agora só nos referimos como tradutor e editor? Através da obra de Daniela di Pasquale³⁷⁵, alguns dados biográficos desta figura podem ser melhor explorados. Nascido em Trás-os-Montes, em 1713, e falecido em 1793, Ameno abandonou o curso de Direito Canônico na Universidade de Coimbra e se transferiu para Lisboa em 1727, trabalhando como professor de letras e gramática latina até abrir, em 1745, sua oficina/livraria na Rua das Gávias, perto da chamada Igreja dos Italianos, embora o local da oficina venha a mudar diversas vezes com o passar dos anos, passando pela Rua da Atalaia, Rua da Procissão, Rua do Jasmim e, claro, (esta, curiosamente não mencionada por Di Pasquale) pela Rua do Carvalho, endereço da tipografia indicado nos libretos analisados, onde o editor propagandeava poder encadernar conjuntas as suas obras, dando, para completar esta nova encadernação, um frontispício aos clientes interessados (por ele denominados de “curiosos”). Apesar de seu envolvimento com formas de literatura popular, Ameno chegou a ser conhecido como um dos melhores tipógrafos do reino, sendo elogiado mesmo na “Gazeta Literaria” por Francisco Bernardo de Lima.

³⁷⁴ NYS, Florence Jacqueline. *As fontes francesa das “Cartas de Olinda e Alzira” de Bocage*, p. 26.

³⁷⁵ PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*, pp. 26-27.

É interessante notar que, embora o texto de di Pasquale dê a entender que Ameno estivesse em exercício até sua morte, em documento transcrito em *O livro e a leitura em Portugal*³⁷⁶, em uma relação das oficinas de prelo de Lisboa em 1767, seu negócio é apresentado como administrado por Manuel Pereira da Silva – o que talvez possa servir de explicação para, a julgar pelo número de traduções presentes no já mencionado catálogo de Gonçalves Rodrigues, a redução e o posterior término da edição de títulos teatrais, levando-nos a suspeitar de um possível afastamento da execução do serviço e da escolha dos títulos por parte de Ameno. Sempre a julgar pelo catálogo de Rodrigues, ao menos no que se tratava de traduções, a Oficina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno tinha duas especialidades no mínimo curiosas: teatro secular e textos religiosos.

Essa incongruência, dada a oposição diversas vezes apresentada em relação ao teatro secular por parte da Igreja, por mais surpreendente que possa parecer, não tenta ser escondida ou conciliada nos textos de Ameno. A presença (quase) sempre constante das “Protestações” não deixam dúvidas que havia necessidade e vontade de aplacar a Igreja, porém, ironicamente, serve de desculpa para muitas vezes adulterar, aumentar e mesmo introduzir os termos pelo uso dos quais se desculpa, como “Deoses”, “fado” e congêneres.

Tratamento semelhante não pôde ser observado em nenhuma outra tradução de cordel analisadas, seja porque nenhuma tinha “protestações”, seja porque alterações textuais da ordem daquelas feitas por Ameno, que trocavam “Dio” por “Deoses” ou “Numem”, entre outras substituições similares, são, no mínimo, raras (se é que realmente possíveis) de encontrar. É interessante observar como as traduções de Ameno reafirmam a utilização de um vocábulo profano em um texto secular. A questão secular, aliás, parece ganhar ainda mais força nas traduções do tradutor-editor em questão.

O peso que Ameno confere à História secular em seu texto não se encontra em nenhuma outra tradução de cordel. Se ele reafirma o peso desta ao inserir a palavra no “Argumento” de *A Clemência de Tito*, nenhuma outra tradução analisada sequer se digna a traduzir os “argumentos”. A literatura de cordel teatral habitual, preocupada com os graciosos, promovia seu encontro entre alta e baixa cultura, transferindo a ação dos nobres em tom de paródia para os criados, sem qualquer atenção a estes detalhes

³⁷⁶ GUEDES, Fernando. *O livro e a leitura em Portugal: Subsídios para a sua história – séculos XVIII e XIX*. [S.l.]: Verbo, 1987, p. 283.

cultivados por Ameno, sem qualquer esboço de intenção de crítica (social, cultural, ou o que o valha) nas falas dos graciosos.

Entretanto, ainda assim tanto Ameno como essas outras traduções são ambas classificadas genericamente como literatura de cordel e, como tal, representam um mercado popular em expansão, significando as bases de uma dessacralização da leitura. Ao pensar-se que ler ópera é entretenimento, complementar ou separado ao que se via no teatro, torna-se possível ver estas leituras como destinadas à diversão, o que deve ser entendido como muito mais do que apenas leituras de ócio. Nas palavras de João Luís Lisboa:

Aquilo que a apologética rapidamente compreendeu como corrupção [no nosso caso poderíamos pensar na corrupção do texto de Metastasio, embora não seja a isto que Lisboa faz referência] significava mudanças profundas na utilização do mundo do impresso. Mudanças no tipo de leitores, alargando o número de implicados, mudanças também no tipo de objeto que se consumia. A dessacralização do impresso não está limitada ao livro religioso. Relaciona-se antes com a banalização de seu uso.³⁷⁷

Ainda assim, não seriam suficientes nem as traduções de Ameno, nem os outros textos de cordel para uma mudança de mentalidade, pois, como afirma Chartier, a questão da literatura no século XVIII não tem seu peso na mudança de conteúdo, mas na forma de ler que “mesmo quando os textos estavam em total conformidade com a ordem religiosa e política”³⁷⁸, desenvolvia uma atitude crítica livre de quaisquer outros laços, o que, não obstante, não é completamente observado em Portugal. Neste sentido, qualquer esforço no sentido de uma secularização, mesmo que acompanhado de um apoio da Coroa (como cremos que com Pombal o foi), jamais pode ser tido como completamente frutífero quando em pleno século XIX era possível observar um vívido exemplo da ridicularização da figura de Napoleão através de elementos tão religiosos quanto diálogos com Deus e o diabo³⁷⁹, demonstrando o quão arraigada ainda estava a religião católica no pensamento político e cotidiano da vida portuguesa.

Entretanto, se retornamos ao pensamento de que estes textos se tratam de textos teatrais e o teatro é visto como tendo função de instruir, mesmo que o resultado do ensinamento não tenha vingado por completo, a tentativa de Ameno através dos textos de Metastasio está plenamente inserida dentro de seu contexto de reformas.

³⁷⁷ LISBOA, João Luís. *Ciência e política: Ler nos finais do Antigo Regime*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991, p. 82.

³⁷⁸ CHARTIER, Roger. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 146.

³⁷⁹ NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das. *Napoleão Bonaparte: imaginário e política em Portugal (c.1808-1810)*. São Paulo: Alameda, 2008.

Desta maneira, ao reunir diferentes elementos cujo caráter pode ligar-se à uma ideia de secularização, em um momento em que o assunto está na pauta do dia em Portugal, Ameno diferencia-se das outras traduções de cordel e parece assumir um caráter mais intenso de verdadeiro agente na formação e circulação de um novo pensamento secular, que em momento algum separa-se, mesmo que não em definitivo, da moral cristã, porém ausenta-se de uma influência católica e eclesiástica que tanto consumira a cultura portuguesa até então.

Portanto, podemos interpretar a impressão e tradução da ópera de Metastasio em Portugal, por Francisco Luiz Ameno, como um elemento que facilitava os interesses de um Estado em tentativa de autoafirmação e de afirmação de uma política de secularização. Se Metastasio simbolizava em Portugal a tentativa de afirmação da forma operística em palcos lusos, Ameno, em um irônico contexto que dessacraliza a leitura, mas sacraliza o autor, apresentava-se como um elo em um processo de afirmação e “profissionalização” (por mais inadequada e complicada que esta palavra possa parecer neste contexto) da função de tradutor, que varria não apenas Portugal, mas a Europa setecentista. Assim, é da união destes dois nomes, no momento que as imagens de um transfiguram-se nas posições de outro, que, no Portugal pombalino, articulam-se impressos, ópera, poder e (por que não?) secularização.

Conclusão

O estudo das traduções torna-se essencial para a investigação da configuração de um campo operístico em Portugal (dados os devidos limites que a aplicação do conceito pode apontar) não apenas por refletirem a produção teatral e, em certos casos (embora aqui não possamos incluir a Ameno) nos darem uma ideia melhor de como eram tais produções, ao revelar datas, intérpretes, etc., assim como, também, apontam para a formação de um público mesmo fora do teatro, através de uma popularização da temática dos espetáculos e mesmo de sua forma, estrutura e dinâmica.

Entretanto, para aprofundar-se na real eficácia desta popularização um estudo quantitativo, seja das impressões ou das circulações destes libretos é necessário, porém tal exigência está longe dos objetivos que nos propomos. Tendo como base essa importância social da literatura de cordel para a estruturação da ópera em Portugal, este trabalho buscou analisar a importância social (e mesmo institucional) da ópera e do traduzir ópera no contexto da(s) tentativa(s) de reforma nos mais diversos níveis no Portugal a partir de Pombal.

Desta maneira, não chega a nos ser de todo relevante até que ponto podemos conferir se o apelo reformista, do qual vemos a tradução de Ameno como representante não-oficial, foi ou não de fato acolhido e introjetado pela sociedade. Afinal, em momento algum nos coube aqui discutir se livros fazem revoluções, sejam elas liberais ou conservadoras, dado que até mesmo Roger Chartier³⁸⁰ questiona-se sobre esta capacidade, principalmente após o processo iniciado pela dessacralização do livro e da leitura. O que, seguramente, nos serviu de diretriz foi a tentativa de perceber até que ponto estas obras revelam a tentativa de adoção por parte de Portugal de um novo ideário e quais os limites e imposições que lhes são estabelecidos.

No entanto, aqui não é o lugar de pensar nos caminhos não tomados, mas pensar no que efetivamente nos propomos a fazer e de fato fizemos.

Na tentativa de demonstrar como, no século XVIII, a ópera (representada aqui pelo gênero da *opera seria*) não se restringia aos palcos, influenciando outros setores da vida cotidiana da Europa e, mais especificamente, de Portugal, foram analisadas as traduções

³⁸⁰ CHARTIER, Roger. “Será que livros fazem revoluções?” In.: _____. *Origens culturais da Revolução Francesa*.

de Francisco Luis Ameno para obras selecionadas de Pietro Metastasio. A análise e a contextualização destas obras revela que a ópera não representava apenas um aspecto da vida musical, mas também influía ativamente na vida teatral, literária e mesmo política.

A influência e o prestígio de Metastasio em palcos ao redor do mundo *civilizado* tornavam interessante a sua introdução em Portugal, fosse pelas qualidades artísticas de seu trabalho, fossem por aspectos políticos que a reforma promovida por Pombal queria ressaltar. Em diversos sentidos as traduções de Ameno são o reflexo dessa confluência de ideais, seja na escolha da tradução de temas pertinentes, ressaltando sempre a figura do monarca clemente, seja demonstrando um grande respeito ao trabalho poético de Metastasio, embora não tendo qualquer receio em subverter o texto aqui e acolá para melhor encaixar nos propósitos e conciliar-se com a realidade portuguesa.

No caso de Ameno, a “aclimatação” do texto para a realidade lusa não significava adaptar o texto “ao gosto português”, mas demarcar nele elementos que facilitassem a sua compreensão, transposição e divulgação em uma nova cultura, fosse esta uma cultura pré-estabelecida, fosse esta uma cultura que se pretendia firmar (aspecto no qual suas contribuições no sentido da secularização são de interesse e relevância maior).

Se o resultado desta análise vem a confirmar posições antigas da historiografia que revelam a relativa estagnação mental de Portugal mesmo ante as tentativas de reforma (que eram, em seu bojo, nada mais do que reformas centralizadoras), não deixa de ser interessante analisa-las por um outro ângulo, revelando as complexidades e ambiguidades de um Portugal que muda para tentar permanecer o mesmo. Se novas ideias são veiculadas através do teatro, as obras escolhidas ainda se prendem a uma exaltação da figura do monarca típica do absolutismo tradicional. Se é possível enxergar a pretensão de seguir o caminho da secularização, ainda há um predomínio de um pensamento católico que não encara com bom tom sequer a menção de elementos considerados pagãos.

Entre tantas ambiguidades, resta a própria obra de Metastasio, ora rejeitada, ora exaltada pelos portugueses, metonímia da própria história da ópera nos palcos e nas páginas do Portugal setecentista. História essa que, sob a pena de Ameno, encontrou contornos próprios em sua tentativa de contribuição para algo que ia além das meras palavras.

Assim, a análise dos libretos de Metastasio sob a pena de Ameno nos revela não apenas a polissemia de uma obra e os diversos usos que pode ter, feitas as devidas

(re)leituras e aclimações, o diálogo intracultural da tradução; mas também apresenta as tentativas, os acertos e insucessos de transformação sócio-cultural em um igualmente polissêmico século XVIII, que produz Rousseau e Metastasio, a Revolução Francesa e o despotismo esclarecido, a obediência aos cânones religiosos e uma tentativa de secularização.

Fontes e Bibliografia Consultada

1 – Fontes

a) Obras de Metastasio (no original e traduzidas)

METASTASIO, Pietro. *Alexandre na Índia*. [S. l. : s. n., 17--?].

_____. *A Clemencia de Tito, opera composta na língua italiana*. Lisboa: Offic. de Manoel Antonio Monteiro, 1761.

_____. *Comedia, A mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia composta na lingua italiana pelo abbade Pedro Metastasio, agora novamente trad., e accrescentada, segundo o gosto do Theatro portuguez, no anno de 1755*. [S.l.: s.n.], 1755.

_____. *Comedia, A mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia*. Lisboa: Offic. de Crespim Sabino dos Santos, 1782.

_____. *Comedia, A mais heroica virtude, ou Zenobia em Armenia*. Lisboa: em casa de João Henriques, 1791.

_____. *Comedia O mais heroico segredo, ou Artaxerxe composta na lingua italiana pelo abbade Pedro Matastasio*. Lisboa: Offic. de Manoel Antonio Monteiro, 1758.

_____. *Comedia O mais heroico segredo, ou Artaxerxe*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1764.

_____. *Comedia O mais heroico segredo, ou Artaxerxe*. Lisboa: Offic. de Joze de Aquino Bulhoen, 1764.

_____. *Comedia O mais heroico segredo, ou Artaxerxe*. [Lisboa]: na loja de livros de Mathias José Marques da Silva, [s.d.].

_____. *Comedia famoza intitulada Emira em Suza e fugir à tirania para imitar a clemencia*. Lisboa: Offic. de Domingos Gonsalves, 1787.

_____. *Comedia nova intitulada A Gricelda, ou a Rainha pastora*. Lisboa: Offic. de Domingos Gonsalves, 1787.

_____. *Comedia nova intitulada A Gricelda, ou a Rainha pastora*. Lisboa: Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1802.

_____. *Comedia nova intitulada O herôe da China composta em italiano pelo insigne abbade Pedro Matastazio poeta cesario, e agora novamente trad. no idioma portuguez*. Lisboa: Offic. de Domingos Gonsalves, 1785.

_____. *Comedia nova intitulada Laura reconhecida do insigne abbade Pedro Metastasio*. Lisboa: Offic. de Jozé da Siva Nazareth, 1785.

_____. *Comedia nova, intitulada O principe pastor ou Cyro reconhecido do insigne abbade Pedro Matastasio*. Lisboa: Offic. de Simão Thaddeo Ferreira, 1790.

_____. *Comedia nova intitulada Semiramis reconhecida do insigne abbade Pedro Matestacio e posta ao gosto do theatro portuguez*. Lisboa: Offic. de Domingos Gonsalves, 1785.

_____. *Comedia nova intitulada Vencer-se he maior valor ou Alexandre na India*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1792.

_____. *Demofonte em Thracia*. Lisboa: Typ. de Antonio Lino de Oliveira ás Portas de Santo Antão no 9, 1838.

_____. *Dido desamparada, destruição de Carthago, opera segundo o gosto do theatro portuguez*. Lisboa: Offic. de Crespim Sabino dos Santos, 1782.

_____. *Dido desamparada, destruição de Carthago, opera segundo o gosto do theatro portuguez*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1790.

_____. *Farnace em Eraclea, opera*. [S.l.: s.n., 17--?].

_____. *Lettere*. 2005. Disponível em: <
http://www.liberliber.it/biblioteca/m/metastasio/lettere_edizione_brunelli/pdf/letter_p.pdf> Acessado em: 01/05/2010.

_____. *Mais vale amor do que hum reyno, opera Demofonte em Tracia composta na lingua italiana pelo abbade Pedro Metastasio, agora novamente trad., accrescentada, e disposta segundo o gosto do Theatro portuguez, para se representar na arrayal de Nossa Senhora do Cabo, nas festas do Cirio de Lisboa, anno de 1753*. [Lisboa]: Offic. de Manoel Antonio Monteiro, 1758.

_____. *Mais vale amor do que hum reyno, opera Demofonte em Tracia composta na lingua italiana pelo abbade Pedro Matastasio, agora novamente trad., accrescentada, e disposta segundo o gosto do Theatro portuguez*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1783.

_____. *Mais vale amor do que hum reino, opera Demofonte em Tracia composta na lingua italiana pelo abbade Pedro Metastasio, agora novamente trad., accrescentada, e disposta segundo o gosto do Theatro portuguez*. Lisboa: Offic. de Jozé de Aquino Bulhoens, 1794.

_____. *Olimpiade: opera dramatica do abbade Metastazio*. Lisboa: Offic. de Domingos Gonsalves, 1787.

_____. *Opera nova intitulada, Vencer-se he mayor valor*. Lisboa: Offic. de Francisco Borges de Sousa, 1764.

_____. *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.

_____. *Opere dell'Abate Pietro Metastasio*. Napoli: Lorenzo Lapegna Editore, 1865.

b) Outras obras

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez e latino*. 10 v. Coimbra: [s.n.], 1712 – 1728. Disponível em: < <http://www.ieb.usp.br/> >. Visitado: em 30/11/2009.

BOCAGE, Manuel Maria Barbosa du. *Obras poéticas de Bocage: vols. IV, V e VII*. Porto: Imprensa Portugueza, 1875.

HORÁCIO. *Arte poética*. Lisboa: Officina Patriarcal Francisco Luiz Ameno, 1758.

RACINE. *Athalia*: tragedia de Monsieur Racine, traduzida, ilustrada, e oferecida à Serenissima Senhora D. Marianna, infanta de Portugal, por Candido Lusitano. Lisboa: Na Officina da Academia das Sciencias, 1783.

2 – Referências: livros, artigos e dissertações

ABREU, Márcia (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado das Letras: Associação de Leitura do Brasil; São Paulo: Fapesp, 1999.

ANASTÁCIO, Vanda. CÂMARA, Maria Alexandra Trindade Gago. *O teatro em Lisboa no tempo do Marquês de Pombal*. Museu Nacional do Teatro, 2005.

ANDERSON, Perry. *Linhagens do Estado absolutista*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

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

ARIÈS, Philippe; CHARTIER, Roger (Orgs.). *História da vida Privada. Da Renascença ao século das Luzes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, V.3.

ARISTÓTELES. *Os pensadores*, vol. 2: Metafísica – Livro I e II; Ética a Nicômaco; Poética. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs*. Paris: Payot, Paris, 1984.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARBIER, Patrick. *História dos castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BARTOLI, Cecilia. *Opera proibita*. London: Decca / Universal. 1 CD e um livreto.

_____. *Sacrificium*. London: Decca / Universal. 2 CDs e um livreto.

BASSNETT, Susan; LEFEVERE, André (org.). *Translation, History and culture*. London: Cassell, 1990.

BERÇOT, Fernando Santos. *A opera de Rossini na Corte do Rio de Janeiro (1819-1831)*. Rio de Janeiro, 2009. 77 f. Monografia (Bacharelado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, 2009.

BERGER, Cécile. “La contagion vertueuse et héroïque dans les *drammi per musica* de Pietro Metastasio”. In.: *Chroniques italiennes web15* (1/2009). Disponível em: < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Berger.pdf> >. Data de consulta: 10/06/2009.

BIANCONI, Lorenzo. PESTELLI, Giorgio. *Opera in theory and practice, image and myth*. Chicago: University of Chicago Press, [s.d.].

BLOCH, Marc. *Apologia da História: ou O ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

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

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

BRAGA, Teophilo. *Bocage: Sua vida e epoca litteraria*. Porto: Livraria Chardon, 1902.

_____. *Historia do Theatro Portuguez: A baixa comedia e a opera – seculo XVIII*. Porto: Imprensa Portugueza, 1871.

BRANCO, João de Freitas. *História da música portuguesa*. 2ª edição, revista e aumentada. Mem Martins, Europa-América, 1995.

BUDASZ, Rogério. “Perspectivas para o estudo da ópera e teatro musical no Brasil do período colonial ao Primeiro Reinado”. In.: *ANAIS do VI Encontro de Musicologia Histórica: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical brasileiro*. Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música, 2006.

BURKE, Peter. *Cultura popolare nell'Europa moderna*. Milano: Arnaldo Mondadori, 1980.

_____. *Uma história social do conhecimento: De Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

_____.; HSIA, R. Po-chia (org.). *A tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009.

BRITO, Manuel Carlos de. *Estudos de História da Música em Portugal*. Lisboa: Estampa, 1989.

_____. *Opera in Portugal in the eighteenth century*. New York: Cambridge University Press, 1989.

BROWN, Jane K. *The persistence of allegory: Drama and Neoclassicism from Shakespeare to Wagner*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2007.

BUCH, Esteban. *Música e Política: a Nona de Beethoven*. Tradução Maria Elena Ortiz Assumpção. Bauru: EDUSC, 2001.

CÂMARA, Maria Alexandra Gago da. *Lisboa: espaços teatrais setecentistas*. Lisboa: Livros Horizonte, 1996.

CAMARGO, Ignacio. *Discurso theologico, sobre los theatros, y comedias de este siglo: en que por todo genero de autoridades, en especial de los Santos Padres de la Iglesia, y Doctores Escolasticos, y por principios solidos de la Theologia, se resuelve con claridad la question, de si es, ò no, pecado grave el ver comedias, como se representan oy en los theatros de España*. Lisboa: En la emprenta de Miguel Manescal: a costa de Antonio Leyte Pereyra, mercader de libros en la Calle Nueva, 1690. Disponível em: < <http://purl.pt/14221/2/> >. Data de consulta: 17/08/2009.

CARPEAUX, Otto Maria. *O livro de ouro da música: da Idade Média ao Século XX*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

CARREIRA, Laureano. *O teatro e a censura em Portugal na segunda metade do século XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.

CARTAS da rainha D. Mariana Vitória para a sua família de Espanha: vol. I (1721-1748). apres. e anot. por Caetano Beirão. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade, 1936.

CARVALHO, Mário Vieira de. *Pensar é morrer: ou o Teatro de São Carlos na mudança de sistemas sociocomunicativos desde fins do séc. XVIII aos nossos dias*. Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1993.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica: ensaio sobre o homem – Introdução a uma filosofia da cultura humana*. São Paulo: Editora Mestre Jou, [s.d.].

CASTRO, Paulo Ferreira de; NERY, Rui Vieira. *História da música*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1991.

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (org.). *História da leitura no mundo ocidental*. Ed. Ática, 1999.

CETRANGOLO, Aníbal Enrique (org.). *Il teatro di due mondi*. Quaderni dell'IMLA, 2000.

CHAILLOU, David. *Napoléon et l'opéra: la politique sur la scène, 1810-1815*. Paris: Fayard, 2004.

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

_____. *Origens culturais da Revolução Francesa*. São Paulo: UNESP, 2009.

____ (org.). *Práticas de leitura*. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa das Luzes: Volume II*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

CIDADE, Hernâni. *Bocage*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (org.). *The cultural study of music: A critical introduction*. New York: Routledge, 2003.

COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo musical*. Campinas: Editoras da UNICAMP, 1998.

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

CORRÊA, Regina Helena Machado Aquino. “Cândido Lusitano e o discurso preliminar do tradutor”. In: *Terra Roxa e outras terras: Revista de estudos literários*, vol. 1, 2002, p. 16-23. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol1/V1a_RHMAC.PDF> Acessado em: 10/08/2010.

CRUZ, Duarte Ivo. “O Teatro no período de Pombal: doutrina, prática e ideologia”. In.: *Camões: Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, número 15-16, janeiro-junho 2003. Lisboa: Instituto Camões, 2003, pp. 102 – 116.

CURTIUS, Ernst Robert. *European literature and the latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 1973.

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.

DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History*. Tradução J. B. Robinson. Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1983.

DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução: O submundo das letras no Antigo Regime*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *O grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

_____. *Os dentes falsos de George Washington*: Um guia não convencional para o século XVIII. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

DE VAN, Gilles. “Le Rêve Orphique de Métastase”. In: *Chroniques italiennes web 13* (1/2008). Disponível em: < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web13/DeVan13.pdf> >. Data de consulta: 10/08/2009.

DELUMEAU, Jean. *A civilização do Renascimento – Volume II*. Lisboa: Estampa, 1983.

DENECKERE, Gita; DEPLOIGE, Jeroen. *Mystifying the monarch: Studies on discourse, power and History*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2006.

DENT, Edward J. *Mozart's operas: A critical study*. London: Oxford University Press, 1975.

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 2005

_____. *Quase a mesma coisa*: Experiências de tradução. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos*: Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O sagrado e o profano*: A essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

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

_____. *O processo civilizador*. Volume 1: Uma história dos costumes. Rio de Janeiro; Jorge Zahar, 1994.

_____. *O processo civilizador*: Volume 2: Formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

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

ESTEVES, Suely Maria Perucci. *A Ópera de Demofonte em Trácia*: Tradução e adaptação de Demofonte, de Metastásio, atribuídas a Cláudio Manuel da Costa, Glauceste Saturnio. 2007. 334 fl. Dissertação de mestrado. (Mestrado em literatura brasileira). USP, 2007.

FELDMAN, Martha. *Opera and sovereignty*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2007.

FELICE, Elena Sala di. *Sogni e favole in sen del vero*: Metastasio ritrovato. Roma: Aracne, 2008.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. *A ordem do discurso: Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FRANÇA, Eduardo D'Oliveira. *Portugal na época da Restauração*. São Paulo: Hucitec, 1997.

FREI, Charlotte. *Tradução e recepção literárias: O projecto do tradutor*. Minho: Universidade do Minho, 2002.

GADAMER, Hans-Georg. *Truth and method*. London, New York: Continuum, 1989.

GARRETT, Almeida. *Doutrinas de Estética literária*. Lisboa: Gráfica Lisbonense, 1938.

_____. *Obras completas de Almeida Garrett / IX*. Discolivro, 1984.

_____. *Theatro de J. B. de Almeida Garrett: Catão – Quarta edição*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1845.

GAY, Peter. *The Enlightenment: An interpretation – The rise of modern paganism*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1966.

_____. *The Enlightenment: The Science of Freedom*. New York, London: W. W. Norton & Company, 1966.

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

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GUEDES, Fernando. *O livro e a leitura em Portugal: Subsídios para a sua história – séculos XVIII e XIX*. [S.l.]: Verbo, 1987.

HAMPSON, Norman. *The Enlightenment: An evaluation of its assumptions, attitudes and values*. Penguin Books: 1982.

HELBO, André (org.). *Semiologie de la représentation: Théâtre, télévision, bande dessinée*. Bruxelles: Complexe, 1975.

HESSEL, Francisco Lothar. *O teatro no Brasil da colônia à regência*. Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 1974.

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

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

HORA, Edmundo; LEEUWE, Alexandra van. “Joaquina Lapinha, atriz. Da sua participação na cena lírico-dramática luso-brasileira”. In.: *Revista eletrônica de musicologia*, v. XII, março de 2009. Disponível em: < http://www.rem.ufpr.br/REM/REMr12/10/joaquina_lapina.htm > Data de consulta: 01/05/2010.

JOHNSON, Victoria. *Backstage at the Revolution: How the Royal Paris Opera survived the end of the Old Regime*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

JOLY, Jacques. *Dagli Elisi all’inferno: Il melodrama tra Italia e Francia dal 1730 al 1850*. Firenze: La Nuova Italia, 1990.

_____. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Faculté des Lettres et Sciences humaines de l’Université d Clermont-Ferrand II, 1978.

JUNQUEIRA, Renata Soares; MAZZI, Maria Gloria Cusumano. *O teatro no século XVIII: Presença de Antônio José da Silva, o Judeu*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

KANTOR, Iris. *Esquecidos e renascidos: Historiografia acadêmica luso-americana (1724-1759)*. São Paulo: Hucitec. Salvador: Centro de Estudos Baianos/UFBA, 2004.

KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei: Um estudo sobre teologia medieval*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2000.

KERMAN, Joseph. *A ópera como drama*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

KETTERER, Robert C. *Ancient Rome in early opera*. University of Illinois Press, 2008.

KOSELLECK, Reinhart. *Crítica e crise: uma contribuição à patogênese do mundo burguês*. Rio de Janeiro: EDUERJ: Contraponto: 1999.

KÜHL, Paulo Mugayar. “Leituras setecentistas da *Poética*: O debate sobre ópera, os comentários de Metastasio e seus desdobramentos”. In.: *AISTHE*, número 2, 2008. Disponível em: < <http://www.ifcs.ufjf.br/~aisthe/vol%20II/2008Kuhl.pdf> >. Acessado em: 20/11/2009.

_____. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769 – 1795)*.1998. 435 fl. Tese de doutorado (Doutorado em História Social). USP, 1998.

_____. “Tradução, adaptação e censura em libretos portugueses e brasileiros”. In.: *Revista ouvirOUver*, n. 3, 2007, p. 17-45.

LARIVAILLE, Paul. *A Itália no tempo de Maquiavel: Florença e Roma*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

LIMA, Sheila Conceição Silva. “As Transformações da Sociedade Setecentista: a embaixada régia como simbolismo político no reinado de D. João V (1716)” In.: BARRETO, Adriana; MAUAD, Ana Maria; PORTO, Angela. [et alii]. *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro:

NUMEM, 2010. Disponível em: <
http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276376264_ARQUIVO_TextofinalAnpuhRio1.pdf> Acessado em: 15/11/2010.

LISBOA, João Luís. *Ciência e política: Ler nos finais do Antigo Regime*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1991.

_____. “Papéis de larga circulação no século XVIII” In.: *Revista de História das Ideias*, vol. 20: O livro e a leitura, 1999, pp. 131-147.

LOPES, Óscar; SARAIVA, António José. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto Editora, [s.d.].

MACEDO, Jorge Borges de. “Absolutismo”. In: *PÓLIS: Enciclopédia VERBO da Sociedade e do Estado*. Lisboa: Verbo, 1987.

MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: Análisis de una estructura histórica*. Barcelo,: Editorial Ariel, 1975.

MARIZ, Vasco. *A música no Rio de Janeiro no tempo de D. João VI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

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

MARQUES, Luiz (org.). *A constituição da Tradição Clássica*. São Paulo: Hedra, 2004.

____ (org.). *A fábrica do Antigo*. Campinas: Ed. Unicamp, 2008.

MARTINS, J. Cândido. “Bocage e a tradução-imitação de Évariste Parny: lirismo amoroso em clave alegórica e pré-romântica.” In.: *Revista DIACRÍTICA*, N. 18-19, 2004-2005.

MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (org.). *Ao encontro da palavra cantada: Poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

MAXWELL, Kenneth. *Marquês de Pombal: Paradoxo do Iluminismo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

MIRANDA, José da Costa. *Estudos luso-italianos: poesia épico-cavaleiresca e teatro setecentista*. Lisboa: Ministério da Educação, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

_____. *Notas para um estudo do teatro de Molière em Portugal (século XVIII)*. Separata do Boletim internacional de Bibliografia Luso-Brasileira, volume XIV, número 2. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1973.

_____. *O teatro de Goldoni em Portugal (século XVIII): Subsídios para o seu estudo*. Separata da Revista de História Literária de Portugal, volume IV. Coimbra: 1974.

MOISÉS, Carlos Felipe. “Bocage e o século XVIII”. In.: *Revista COLÓQUIO*: n. 50, 1979.

MONELLE, Raymond. “The rehabilitation of Metastasio”. In: *Music & Letters*: vol. 57, n. 3 (jul., 1976), pp. 268-291. Disponível em: < <http://www.jstor.org/stable/733578> > Acessado em: 25/08/2010.

MONTESQUIEU. *Cartas persas*. São Paulo: Martin Claret, 2009.

MORAIS, Regina Célia de Melo Moraes. *L. A. Muratori e o Cristianismo Feliz na missão dos padres da Companhia de Jesus no Paraguai*. 2006. 149 fl. Dissertação de Mestrado (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2006. Disponível em: < http://www.historia.uff.br/stricto/teses/Dissert-2006_MORAIS_Regina_Celia_de_Melo-S.pdf > Acessado em: 30/07/2010.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música: História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NEVES, Guilherme Pereira das. “Bahia, 1798: uma leitura colonial da Revolução Francesa (a propósito da tradução portuguesa de um texto de Jean-Louis Carra)”. In.: *Acervo*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 1, p. 121-125, 1989.

_____. “Repercussão, no Brasil, das Reformas Pombalinas da Educação: O Seminário de Olinda”. *RIHGB*, Rio de Janeiro, n.159, vol.401, out/dez 1998.

NEVES, Lúcia Maria Bastos Pereira das (org.). *Livros e impressos: Retratos do setecentos e do oitocentos*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009.

_____. *Napoleão Bonaparte: imaginário e política em Portugal (c.1808-1810)*. São Paulo: Alameda, 2008.

NERY, Rui Vieira (org.). *A Música no Brasil Colonial: 1º Colóquio Internacional*, Lisboa, 9-11 de Outubro de 2000. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Serviço de Música, 2001.

NOGUEIRA, Carlos. *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. [S.l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, [s.d.].

NYS, Florence Jacqueline. *As fontes francesa das “Cartas de Olinda e Alzira” de Bocage*. Braga: Universidade do Minho, Centro de Estudos Humanísticos, 2005.

O ORIENTALISMO em Portugal (séculos XVI-XX). Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, 1999.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Castrati e outros virtuosos: A prática vocal carioca sob a influência da Corte de D. João VI*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia. *The Spectator, O teatro das luzes: Diálogo e imprensa no século XVIII*. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

PASQUALE, Daniela di. *Metastasio al gusto portoghese: Traduzioni e adattamenti del melodramma metastasiano nel Portogalo del Settecento*. Roma: Aracne, 2007.

PAULY, Reinhard G. *Music in the classic period*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Paulo Roberto. A música e a marionete na comédia de Antônio José, o Judeu. In: *Revista Convergência Lusíada*, n. 22, 2006.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *História do teatro português*. Lisboa: Portugália Editora, 1969.

PIRES, Francisco Murari. *Mithistória*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

PORTELLI, Alessandro. “O massacre de Civitella Val di Chiana (Toscana, 29 de junho de 1944): mito e política, luto e senso comum”. In: FERREIRA, M. de M.; AMADO, J. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

PRADO JR., Bento. *A Retórica de Rousseau e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

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

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

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

RIBEIRO, Marcos de Sampaio. “Teatro de ópera em Portugal”. In.: *A EVOLUÇÃO e o Espírito do teatro em Portugal*. [?], 1947.

RODRIGUES, A. A. Gonçalves. *A tradução em Portugal: Tentativa de resenha cronológica das traduções impressas em língua portuguesa excluindo o Brasil de 1495 a 1950 – Volume primeiro: 1495-1834*. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1992.

ROSEN, Charles. *The classical style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: W. W. Norton & Company, [s.d.].

ROSSI, Carlo G. *A literatura italiana e as literaturas de língua portuguesa*. Porto: Livraria Telos Editora, 1973.

ROUVIÈRE, Olivier. “La réforme du melodramma: quelques prédécesseurs de Métastase”. In.: *Chroniques italiennes* 77/78 (2/3 2006), p. 71. Disponível em: < <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/77-78/Rouviere.pdf> >. Data de consulta: 10/11/2009.

_____. *Métastase*: Pietro Trapassi, musicien du verbe. Paris: Hermann Éditeurs, 2008

SAID, Edward W. *Orientalismo*: O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SALINARI, Carlo. *Profilo storico della Letteratura italiana*. Firenze: Giunti Marzocco, 1991.

SAMPAIO, Luiz Paulo. “Símbolo da razão ou símbolo da paixão? Uma discussão a propósito da música no século das Luzes”. In: *Debates*: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música, número 2, junho de 1998. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes, UNI-RIO, 1998, pp. 7-89.

SANTOS, Maria Helena Carvalho dos (org.). *Pombal revisitado*: Comunicações ao Colóquio Internacional organizado pela Comissão das Comemorações do 2º Centenário da Morte do Marquês de Pombal – volume I. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

____ (org.). *Pombal revisitado*: Comunicações ao Colóquio Internacional organizado pela Comissão das Comemorações do 2º Centenário da Morte do Marquês de Pombal – volume II. Lisboa: Editorial Estampa, 1984.

SCHLERETH, Thomas J. *The cosmopolitan ideal in Enlightenment thought: Its form and function in the ideas of Franklin, Hume, and Voltaire, 1694-1790*. London, Notre Dame: The University of Notre Dame Press, 1977.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo. *História de Portugal: a Restauração e a monarquia absoluta (1640 – 1759)*. Lisboa: Verbo, 1982.

SERUYA, Teresa (org.). *Estudos de tradução em Portugal*: Novos contributos para a história da literatura portuguesa. Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, 2001.

SHERMAN, Bernard D. “Authenticity in musical performance”. In: KELLY, Michael J. (org.). *The Encyclopedia of Aesthetics*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

SILVA, Ana Rosa Cloquet da. *Inventando a Nação*: Intelectuais Ilustrados e Estadistas Luso-Brasileiros na Crise do Antigo Regime Português (1750-1822). São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2006.

SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Identidade e diferença*: A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2008.

SKINNER, Quentin. *As fundações do pensamento político moderno*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SMALL, Christopher. *Música. Sociedad. Educación*: Um examen de la función de la música em las culturas occidentales, orientales y africanas, que estudia su influencia sobre la sociedad y sus usos em la educación. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

SMITH, Patrick J. *The tenth muse*: A historical study of the opera libretto. London: Victor Gollancz LTD.

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

_____. *Les Enchanteresses*. Éditions Du Seuil, 2005.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*: Ensaios. Rio de Janeiro, São Paulo: Record, 2001.

STENDHAL. *The lives of Haydn and Mozart with observations on Metastasio, and on the present state of music in France and Italy*. London: John Murray, 1818. Disponível em: <
<http://books.google.com/books?id=tx5BAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=stendhal+metastasio&lr=&hl=pt-BR&cd=1#v=onepage&q=&f=false>>. Data de consulta: 15/08/2009.

_____. *Vita di Metastasio*. Firenze: Passigli Editori, 1987.

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.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

TENGARRINHA, José (org.). *História de Portugal*. Bauru: EDUSC; São Paulo: UNESP; Instituto Camões, 2000.

VALENTIN, Jean-Marie. *L'école, la ville, la cour*: Pratiques sociales, enjeux poétologiques et répertoires du théâtre dans l'Empire au XVIIe siècle. Klincksieck, 2004.

VENTURI, Franco. *Settecento riformatore*: I – Da Muratori a Beccaria. Torino: Einaudi, 1998.

_____. *Italy and the Enlightenment*: Studies in a Cosmopolitan Century, New York: New York University Press, 1972.

_____. *Utopia e reforma no Iluminismo*. Bauru: EDUSC, 2003.

VERNEY e o Iluminismo em Portugal: Actas do Colóquio “Verney e a Cultura do seu Tempo”, realizado na Universidade do Minho em 2 e 3 de Abril de 1992. Braga: Universidade do Minho, 1995.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a História*. Lisboa: Edições 70, 1983.

VOLPE, Maria Alice (org.). *I Simpósio Internacional de Musicologia da UFRJ*: Livro de resumos. Rio de Janeiro: UFRJ – Escola de Música – Programa de Pós-Graduação em Música, 2010.

WAQUET, Françoise. *Latin or the empire of a sign*: From the sixteenth to the twentieth centuries. London/New York: Verso, 2001.

WEHLING, Arno. *Administração portuguesa no Brasil de Pombal a D. João (1777-1808)*. Brasília: Fundação Centro de Formação do Servidor Público, 1986.

YERUSHALMI, Yosef Hayim. “Réflexions sur l’oubli”. In.: *USAGES de l’oubli*. Paris : Éditions du Seuil, 1988, pp. 7-21.