



TANTO ELLA ASSUME NOVITATE AL FIANCO

LISBOA, TURIM E O INTERCÂMBIO
CULTURAL DO SÉCULO DAS LUZES
À EUROPA PÓS-NAPOLEÓNICA

ISABEL FERREIRA DA MOTA
CARLA ENRICA SPANTIGATI
(COORDS.)

IMPRESA DA
UNIVERSIDADE
DE COIMBRA
COIMBRA
UNIVERSITY
PRESS

**IL FURIOSO NELL'ISOLA DI SAN DOMINGO
DE DONIZETTI: O PERCURSO DE UMA
OPERA SEMISERIA NA ÉPOCA ROMÂNTICA
ENTRE ITÁLIA E PORTUGAL¹**

Luísa Cymbron
CESEM – NOVA-FCSH

Donizetti ficou para a história da música como um dos expoentes máximos do Romantismo na tradição operática italiana. Das suas numerosas obras subsistem hoje nesse museu de monumentos líricos a que chamamos repertório pouco mais de uma dúzia de óperas, entre as quais a popularíssima *Lucia di Lammermoor* (baseada no romance de Sir Walter Scott no qual a protagonista, negando-se a aceitar o casamento imposto pela família, enlouquece e mata o marido na noite de núpcias) e *L'elisir d'amore*, definida geralmente como ópera *buffa* apesar do seu carácter marcadamente sentimental. *L'elisir* recorda-nos que Donizetti foi também o último grande compositor italiano a inserir-se na longa tradição de ópera *buffa* vinda do século XVIII, tendo cultivado igualmente com assina-

¹ Parte da pesquisa apresentada neste texto desenvolveu-se no âmbito do projecto ROIFE “La Recepción de la Ópera Italiana y Francesa en España (1790-1870)” (HAR2010-21498) da Universidade de Salamanca, 2011-2014. Agradeço ao meu caro colega José Máximo Leza Cruz o apoio e a autorização de publicar aqui uma parte do trabalho realizado. Agradeço igualmente a Manuel Carlos de Brito a ajuda na tradução da versão italiana deste texto.

lável sucesso óperas de carácter *semiserio*, um novo género, vindo do século XVIII, que se dirigia especialmente às classes médias urbanas. É nesta perspetiva que devemos ler *Il furioso nell'Isola di San Domingo*, uma obra que teve a sua estreia em 1833, sete meses apenas após a de *L'elisir*, com a qual assume pelo número de representações o lugar de uma das obras mais populares do compositor na Itália dos anos trinta.² Um correspondente piemontês que recenseou nas páginas do jornal *Teatri, Arti e Letteratura* a sua estreia em Turim em 1833, na temporada de Outono do Teatro Carignano, escreveu: “Dir-vos-ei, por fim, que o Furioso agradou até ao fanatismo, que o teatro todas as noites regurgita de público, de tal modo que Turim não se lembra de uma coisa parecida. Esta sim, é uma bela ópera”.³

Desde o século XVIII que a Península Itálica exportava para outros países, em especial para a Europa, o que se produzia nos teatros de ópera dos seus múltiplos Estados. Portugal, apesar da sua posição periférica, não foi exceção. A uma presença algo irregular na primeira metade do século XVIII – já que o modelo de afirmação absolutista do rei D. João V se centrou na música religiosa – sucedeu-se uma relação bastante mais contínua a partir do início do reinado do seu filho D. José, que culminaria na construção de dois teatros de modelo italiano nas principais cidades do país: o teatro de S. Carlos em Lisboa, estreado em 1793, e o S. João, no Porto, cinco anos mais tarde. Praticamente inativos durante o reinado absolutista de D. Miguel e a guerra civil que

² DEASY M. (2008), *Local color: Donizetti's Il furioso in Naples* in “19th Century Music”, 32/1 Summer, p. 4. O artigo de Deasy dá-nos o melhor panorama da história desta ópera nos teatros italianos e da sua muito particular receção nos teatros de Nápoles. Para uma abordagem mais geral a *Il furioso* e as suas características veja-se também William ASHBROOK (1982), *Donizetti and his operas*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 336-41.

³ “Vi dirò in fine che Il Furioso piace al fanatismo, che il teatro ogni sera è rigurgitante a segno che Torino non ricorda una cosa compagna. Questa sì che è una bell'opera” (*Teatri, Arti e Letteratura*, 19 de Setembro de 1833).

se lhe seguiu (1828-34), estes dois teatros reabriram em 1834 e 1835 respetivamente, associados agora à afirmação de compositores como Donizetti e Bellini, em contraste com a hegemonia rossiniana que dominara a década de 1820, em Portugal como em toda a Europa.

A ópera séria continuava a ser nessa época o género mais apreciado e aquele ao qual os empresários dedicavam a temporada teatral mais importante bem como os melhores cantores. No entanto, em Lisboa, aquando da reabertura do S. Carlos em Janeiro de 1834, a difícil situação do país, acabado de sair da guerra civil, levou a que o empresário apenas conseguisse montar para a estreia uma companhia dita de “opera buffa”, levando a que a ópera de estreia da temporada fosse *L'elisir d'amore*. *Anna Bolena* de Donizetti e *Il pirata* de Bellini seriam os dois primeiros *melodrammi seri* ouvidos pelo público de Lisboa, juntamente com um conjunto de óperas *semiserie* ou *buffe*, como *Chiara di Rosemberg* e *Il nuovo Figaro* de Luigi Ricci, *Il barbiere di Siviglia* e *L'italiana in Algeri* de Rossini, ou ainda *Agnese* de Ferdinando Paër. Entende-se assim como é que foi através de uma companhia mais apta à produção de ópera *buffa* e *semiserie* que começou a emergir em Lisboa o novo gosto romântico.⁴ No Porto, é sintomático que o teatro – sem quaisquer subsídios estatais – só tenha conseguido abrir as suas portas cerca de um ano mais tarde e com um repertório que assentava maioritariamente em obras de Rossini, as quais, apesar do seu grande sucesso, sofriam já nessa altura a concorrência das óperas de outros compositores mais jovens.⁵

⁴ CYMBRON L., “A Ópera em Portugal (1834-1854): o sistema produtivo e o repertório nos teatros de S. Carlos e de S. João”, Tese de Doutoramento, Universidade Nova de Lisboa, 1998.

⁵ *Ibid.*

A história da ópera italiana é em grande medida de natureza transnacional, em resultado da diversidade de elementos literários e culturais que se misturam em todas as óperas: desde o texto que serve de base ao libreto, já transformado frequentemente pela sua utilização em contextos e locais muito variados, à necessidade de o compositor se adaptar às exigências de um teatro específico e daqueles que o sustentavam do ponto de vista financeiro, até por fim à exportação do repertório. Mas é também uma história da receção de um género nas suas várias etapas que o levam desde as cidades principais às de província e da Europa até às Américas. Reconhecendo este fenómeno, a musicologia internacional tem vindo a interessar-se cada vez mais pela história da receção, superando uma abordagem que, na esteira dos grandes paradigmas oitocentistas, se concentrava sobretudo na obra e nos textos que a suportam. Em contextos periféricos, como é o caso de Portugal, a história da ópera é já há bastante tempo a história da sua receção.⁶ O tema que nos propomos tratar neste artigo está justamente relacionado com estes dois aspetos: no caso de *Il furioso nell'Isola di Santo Domingo*

⁶ A partir dos anos oitenta do século XX, quando a musicologia portuguesa se libertou da influência nacionalista, os musicólogos que estudaram a ópera em Portugal centraram as suas atenções neste aspeto. Veja-se os trabalhos de Manuel Carlos de BRITO (1989) (*Opera in Portugal in the 18th-Century*, Cambridge, Cambridge University Press) e David CRANMER (1997) (“Opera in Portugal 1793-1828: A Study in Repertoire and its Spread”, 2 vols., Tese de Doutoramento apresentada à Universidade de Londres), para além dos da presente autora em torno da receção de Verdi (2002), Meyerbeer (2007) e Mozart (2008): “O celebre auctor dos Lombardos e do Hernani’: Verdi in Portugal in the 1840’s” in *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, Torino, EDT, pp. 253-272; “Scribe’s theatre in Lisbon during the early Liberal period (1834-1853)” in *Eugène Scribe und das europäische Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, *Forum Musiktheater*, 6, pp. 153-174; e “Don Giovanni as Performed by the Orchestra of the Teatro S. Carlos: Nineteenth-Century Reception” in *The Opera Orchestra in 18th-and 19th-Century Europe, II: The Orchestra in the Theatre – Composers, Orchestras and Instruments*, Berlim, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, pp. 47-66).

estamos perante uma ópera italiana - adaptada de uma comédia em prosa cujo tema foi por sua vez retirado de um episódio de *Don Quixote* de Miguel de Cervantes – que foi representada nos principais teatros italianos e estrangeiros.⁷

Composta sobre um libreto do romano Jacopo Ferretti, a ópera estreou-se em Roma na temporada de Carnaval de 1833 (logo a 2 de Janeiro), sete meses depois de *L'elisir d'amore*, e obteve um enorme sucesso na maioria dos teatros italianos, sendo depois ouvida em muitos outros países europeus, incluindo várias cidades de Espanha, em Portugal, e nas Américas. O libreto baseia-se num drama burguês e sentimental homónimo em cinco atos, escrito nos anos de 1820 para a companhia do célebre ator Luigi Vestri, que havia circulado amplamente pelos teatros de Itália até à década de setenta. Na sua origem está um episódio de *Don Quijote* de Cervantes: a história de Cardenio e Lucinda, narrada a partir do capítulo 27 da primeira parte da obra. Na versão de Cervantes, Cardenio é encontrado por Don Quixote e Sancho Pança vagueando nas montanhas da Sierra Morena. Num primeiro momento ele evita o cavaleiro e Sancho, aparecendo como um eremita de cabelos compridos, meio vestido, de barba longa, pulando sobre pedras e escondendo-se por detrás das árvores. Só depois o Cavaleiro encontra um caderno com poesia e textos da sua autoria, repreendendo uma amante que o traía.

Na versão teatral de Vestri, e posteriormente na de Ferretti utilizada por Donizetti, a ação é transposta para as Antilhas, mais precisamente para a ilha onde Colombo aportou na América, em 1492, na parte que havia continuado como colónia espanhola, tornando-se independente depois de várias vicissitudes em 1821. O número de personagens é também ampliado para incluir Bartolomeo e a sua filha Marcella, dois colonos brancos interpretados respetivamente

⁷ DEASY M., *Local color: Donizetti's Il furioso in Naples*, p. 11.

por um baixo e um soprano *comprimario*, e o seu escravo negro Kaidammà, papel destinado por sua vez a um baixo *buffo*. Do texto original de Cervantes é retomada além disso a personagem do irmão de Cardenio, aqui identificado como Fernando (tenor), e da heroína, agora chamada Eleonora (soprano). Tal como em Cervantes, Cardenio enlouquecera ao ser abandonado pela mulher, uma jovem portuguesa, mas trocara a Sierra Morena pelas longínquas montanhas tropicais de San Domingo. O seu estado de alienação mental provoca a piedade dos colonos brancos, como Bartolomeo e a sua filha Marcella, mas aterroriza o escravo negro Kaidamá, que é frequentemente ameaçado pelo patrão com o chicote. Toda a trama se desenvolve em torno da sucessiva chegada à ilha dos parentes de Cardenio: primeiro Elonora, a mulher arrependida, que na sequência de um naufrágio é arremessada à praia pelas ondas do mar enfurecido; depois Fernando, o irmão que nunca desistira de o procurar. No final, vence a força do amor: Cardenio recupera o juízo e vendo que Elonora se dispõe a morrer por ele, perdoa-lhe.

Il furioso é geralmente considerada uma das primeiras óperas a atribuírem o papel principal a um barítono. Martin Deasy vê na primeira ária de Cardenio, “Raggio d’amor pareo” a entrada em cena do barítono moderno. Por detrás da afirmação desta nova tipologia vocal encontrava-se o jovem cantor Giorgio Ronconi, o qual nos anos quarenta viria a contribuir para o êxito das primeiras óperas de Verdi como *Oberto* ou *Nabucco*. Marcello Conati define-o como “cantor não isento de defeitos do ponto de vista vocal, mas actor intérprete muito apreciado pela inteligência artística, pela perfeição da declamação, pela subtileza da sua expressão musical”.⁸ Deasy

⁸ «Cantante non esente da mende e difetti quanto alla voce, ma attore interprete molto apprezzato per intelligenza artistica, per la finitezza della declamazione, per l'acertezza nel penetrare l'espressione musicale» CONATI M. (1993), “L'avvento del 'baritono': Profilo di Giorgio Ronconi” in *L'Opera Teatrale di Gaetano Donizetti. Atti del Convegno Internazionale di Studio 1992*, Bergamo, Comune di Bergamo, p. 292.

sublinha ainda a sua capacidade de explorar o potencial da voz de barítono para exprimir o *pathos* em papéis relacionados com a loucura masculina e com o amor não correspondido e obsessivo,⁹ elementos naturalmente essenciais numa ópera como *Il furioso*.

Nesta última ópera, também é posto em evidência desde o início do primeiro ato o ambiente tropical. A primeira didascália descreve assim a cena: “Praia de mar de um lado. Do outro um bosque denso, e penhascos áridos e elevados. O Céu está escuro, e tropeja surdamente. Vários arbustos; cabanas espalhadas por todos os lados. Banca rústica defronte de uma cabana.”¹⁰ O desenvolvimento da ação irá prever mais tarde um temporal que rebentará na cena IV.

“Cresce a tempestade: um navio mercante passa pelo mar acoitado pelo temporal e pelas ondas. Os marinheiros tentam amainar as velas.”

[...]

(Torna a aparecer o navio agitado pelo temporal)

[...]

(de dentro do navio gritos)

[...]

(do navio disparam um tiro de peça, Kai[damá] cai por terra)

[...]

Coro *(saindo das cabanas, e juntando-se os colonos perto do mar)*

[...]

“(Enquanto cantam este coro, despedaça-se o navio; e submerge-se; alguns restos flutuam e vêem-se algumas pessoas em perigo.)

⁹ DEASY, *Local color: Donizetti's Il furioso in Naples*, p. 5.

¹⁰ O Furiozo/na Ilha de S. Domingos/Melodrama/em 2 actos/para se representar/no/Real Theatro de S. Carlos [...], Lisboa./Na Typographia Lisbonense [...], 1835, pp. 5

[Eleonora] é lançada à terra por uma onda; enquanto todos se ausentam da praia, cessa a tempestade.)”¹¹

Esta cena de grande impacto visual, que nos propõe com eficácia a imagem de uma paisagem marítima, parece trazer à mente aqueles temas análogos que haviam estado na moda na pintura holandesa do século XVII e tinham posteriormente influenciado também os pintores italianos e franceses, cujas obras mais populares circulavam em gravuras por toda a Europa. Os quadros do pintor francês Claude-Joseph Vernet (1714 -1789), nos quais abundam as cenas de naufrágio, são um bom exemplo daquilo que se poderia esperar deste tipo de cena no imaginário da época.



Fig. 1 – “Les suites d’un naufrage”, gravura de Elizabeth Cousinet-Lempereur e Nicolas Delaunay a partir do quadro de Claude-Joseph Vernet, finais do século XVIII. New York Public Library (<https://digitalcollections.nypl.org/items/33bc6c90-12c1-0133-78b5-58d385a7bbd0>)

A realidade no teatro era, contudo, muito diferente. Para a estreia milanesa, uma crítica do jornal *Teatri, Arti e Letteratura* explicava por exemplo que “A tempestade do primeiro acto é a coisa mais miserável que jamais se viu num teatro. Os trovões pareciam

¹¹ *Ibid.*, pp. 21-25.

constipados: os relâmpagos assemelhavam-se ao inflamar de fósforos, e as ondas a cones de açúcar a bailar”.¹²

Para a produção de Milão Donizetti substituiu as duas árias do tenor e o rondó final do soprano,¹³ apesar de tanto esta versão como a de Roma continuarem a ser utilizadas. No libreto da estreia romana Ferretti fez publicar um texto introdutório, “Conversas do versejador”, no qual menciona a origem “cervantina” do argumento mas confessa ter-se inspirado maioritariamente na peça de Vestri.¹⁴ Em Milão este texto já não faz parte do libreto, reaparecendo somente em Turim em 1833 e em Pisa em 1837. Isto sugere que na maior parte dos teatros italianos a fonte original não fosse considerada relevante: Cervantes, e o seu *Don Quixote*, era somente uma de entre as numerosas fontes literárias que alimentavam a contínua produção de textos destinados a serem postos em música pelos compositores italianos. O mesmo parece suceder nos teatros estrangeiros, como por exemplo em Portugal, enquanto que em Espanha, como seria previsível, a relação com Cervantes assume uma maior importância. Na estreia de Barcelona em 1834 foi inserido um novo texto em espanhol no libreto para sublinhar a origem nacional do argumento e explicar as diferenças entre a ação operática e a original. Nele a invenção das personagens que não aparecem no texto de Cervantes – Bartolomeo, Marcella e Kaidamá – é justificada pela necessidade de “conduzir a ação e dar-lhe um colorido teatral, sem o qual a

¹² “La tempesta del primo atto è la cosa più miserabile che mai si sia veduta sopra un teatro. Il tuono pareva preso da infreddatura: il lampo somigliava all’infiammarsi di un zolfanello fosforico, e le onde pani di zucchero che ballassero”, (*Teatri, Arti e Letteratura*, 24 de Outubro de 1833).

¹³ Para as duas árias do tenor tinha retomado a música de *Il castello di Kenilworth*, uma ópera *seria* de 1829, enquanto para o rondó tinha recorrido a *Il borgomastro di Saardam*, uma ópera *buffa* escrita em Nápoles em 1827 (cf. DEASY, *Local color: Donizetti’s Il furioso in Naples*, p. 9).

¹⁴ Il furioso/nell’Isola di S. Domingo/Melo-dramma/in due atti/da Rappresentarsi/ Nel Teatro Valle [...]Roma, Nella Tipografia di Michele Puccinelli [...], 1833, p. 3.

ação se tornaria árida e monótona”.¹⁵ No entanto, a ênfase posta na origem nacional do argumento não se verifica da mesma maneira em todos os teatros de Espanha e por exemplo o libreto da estreia de Madrid (que parte da versão romana) não inclui nenhum texto de acompanhamento.

No caso português temos os libretos das produções do S. Carlos de 1835 e do S. João dois anos mais tarde. Como era habitual fora de Itália, no S. Carlos o texto foi publicado em versão bilingue (italiana e portuguesa), se bem que aqui se tenha imprimido uma tradução em verso (retomada posteriormente no Porto) o que parece ser uma exceção. Apesar de o seu autor ser desconhecido, é mesmo assim relevante o facto de se ter investido num texto que exigia um muito maior empenhamento por parte do tradutor. Por que motivo? Uma simples idiossincrasia? Um reflexo do sucesso da ópera que lhe tinha conferido um estatuto especial? Não é fácil sabê-lo. No Porto, por sua vez, só se publicou a versão portuguesa em poesia, talvez porque o editor soubesse que não teria um número suficiente de compradores para um libreto bilingue. Este facto é sintomático das diferenças económicas e culturais entre este público e o da capital. De qualquer modo, a apresentação de *Il furioso* no Porto está ligada à do S. Carlos, sendo o elenco bastante semelhante.

O libreto de Lisboa mantém-se fiel ao da estreia romana, com duas exceções: a ária de Eleonora no primeiro ato, que foi completamente reescrita (tanto o texto como a música) e o rondó finale. E se neste último caso a alteração é uma constante em toda a carreira de *Il furioso*, tanto em Itália como no estrangeiro, no caso da cavatina a situação é mais excepcional. No texto de Ferretti (cena IV), Kaidamá

¹⁵ “ir conducendo la accion y darle un colorido teatral, sin lo que no poderia dejar de ser árida y monotona”, *Il Furioso/ nell’ isola di S. Domingo/ Melodramma in due atti/da rappresentarsi/Nel Teatro dell’ Eccellentissima Cità/ di Barcellona/ [...] Vda. e figli di Ant^o Brusi, [1834], p. [3].*

e Marcella encontram Eleonora desmaiada na praia e desenrola-se entre eles um diálogo humorístico durante o qual o primeiro começa a fazer comentários sexistas de acordo com o seu carácter cómico. Na capital portuguesa esta cena, e todo o elemento cómico nela contido, desaparece e é somente Eleonora que canta as suas desventuras num texto dramático, num estilo antiquado que lembra quase a linguagem metastasiana:

Dolce immagine e crudele
Del tradito mio tesor,
La tua vittima infedele
Tu persegui, e strazi ognor!...
E dor fra queste inospiti
Spiagia balzata, oh Dio!
Che più sperare, ahi misera!
Che far degg'io?...
Piangere, il fallo piangere,
Che il mio Cardenio ha spento
Ammendi il tradimento
La piena del dolor!
Quivi d'eterne lacrime
Mi pascerò mio bene,
Lieta nutrendo un cor.
Poi quando al pianto un termine
Ponga di morte il gelo,
Teco pietoso il Cielo
Teco mi unisca amor.¹⁶

¹⁶ O Furiozo/na Ilha de S. Domingos/Melodrama/em 2 actos/para se representar/no/Real Theatro de S. Carlos [...], Lisboa./Na Typographia Lisbonense [...], 1835, pp. 24-26.

Na parte destinada ao *tempo di mezzo* da ária¹⁷ verifica-se além disso a eliminação dos comentários de Marcella, de Kaidamà e do coro, o que tem como resultado o reforço do elemento trágico, dado que a função destas intervenções era a de transmitir uma mensagem de esperança. Neste caso, pelo contrário, as atenções concentram-se muito mais na cantora e no sofrimento da personagem por ela encarnada.

O libreto publicado para a estreia do Porto em 1837 parece ser idêntico ao de Lisboa, reproduzindo além disso nas primeiras páginas a referência a que “Os versos entre aspas da Cavatina e o Rondó de Eleonora não pertencem ao drama: foram escritos em Lisboa; e a sua música foi expressamente escrita pelo Maestro António Luís Miró”.¹⁸ Há no entanto diferenças significativas. Devido decerto a um erro de impressão que resultou provavelmente da tentativa de inserir algumas modificações, o texto salta da cena IV para a cena VI, privando o leitor de todo o episódio do naufrágio. Isto não significa porém que esta cena não tivesse sido representada. Pelo que se refere à cavatina de Eleonora, uma comparação entre vários libretos mostra imediatamente que no caso do Porto estamos em presença de uma tradução do texto escrito originalmente por Ferretti («Vede languir quel misero»), o que deve ter implicado quase seguramente o abandono da música de Miró e um regresso à de Donizetti. É assim possível que, ao contrário de Lisboa, toda a cena do naufrágio de Eleonora, com a sua ambivalência entre o cómico e o sério, tenha sido representada. Verifica-se contudo de novo a eliminação do *tempo di mezzo* (com a intervenção das outras personagens), deixando

¹⁷ Nesta época uma ária era composta por quatro secções: *scena*, *cantabile*, *tempo di mezzo* e *cabaletta*. Enquanto as primeiras duas eram momentos dinâmicos, onde a ação avançava, o segundo e o quarto eram contemplativos e por isso muito mais melódicos.

¹⁸ O Furioso/na Ilha de S. Domingos/Melodrama em 2 actos/para se representar/ no/Real Teatro de S. João. Porto, Imp. De M. J. A. Franco [...], 1837, p. 3.

todo o protagonismo à *prima donna* como sucedera em Lisboa. Quer dizer que, não obstante a inserção do Teatro de S. João num circuito mais regional que internacional – dependente, em consequência da debilidade da sua situação financeira, do S. Carlos para obter partituras e materiais de orquestra, para a contratação de cantores, etc. –, a montagem das óperas era realizada com um certo grau de independência e não apenas por limitações produtivas. Deste modo a versão de *Il furioso* representada em 1837 está mais próxima da maior parte das produções italianas, nas quais esta ária se manteve intacta, e segue o mesmo modelo de Turim, ou seja a versão de Roma com a substituição total do último número da ópera:

Roma, 1833

Vede languir quel misero
Dell'età sua nel fiore;
Io l'ingannavo, ah perfida!
E gli giuravo amore.
Piango alle sue lacrime
Qual tortora fedele
E con la man crudele
Poi gli squarciavo il cor.
Fuggi. L'amai. Terribile
Amor mi scorse in petto.
Ardo – d'un tardo – affetto;
È mio supplizio amor.

Mar. Chi può frenar le lacrime?

Quel pianto strazia il cor.

Kaid. Così per farci piangere
V'è un'altra matta ancor.

Eleo. No, non piangete

Ai miei lamenti:
Goder dovere
De'miei tormenti:
Degli astri merito
La crudeltà.
E intanto il misero
Nelle sue penne
Pietosa lacrima
Non troverà!¹⁹

¹⁹ Il furioso/nell'/Isola di S. Domingo/Melo-dramma/in due atti/da

Porto, 1837

Na flor da sua idade
Tanto, oh mísero, sofrer!
Eu o traía, ah pérfida
E lhe jurava amor.
Chorava as suas lágrimas
Como a pomba fiel
E com a mão cruel
Lhe rasgava o coração.

Não, não choreis – os meus lamentos
Gozar deveis – dos meus tormentos
Do céu já mérito – a crueldade
E entanto o mísero – as suas penas
Piedosa lágrima – não encontrara.²⁰

Rappresentarsi/Nel Teatro Valle [...] Roma,
Nella Tipografia di Michele Puccinelli [...],
1833, pp. 15-16.

²⁰ O Furioso/na Ilha de S. Domingos/
Melodrama em 2 actos/para se representar/no/Real Teatro de S. João. Porto,
Imp. de M. J. A. Franco [...], 1837, p. 12.

Como já foi dito, o rondó final foi frequentemente reelaborado nos vários teatros em que foi representada a ópera, como se pode ver no Quadro 1. Complementarmente à versão de Milão, reescrita pelo compositor, em Turim foi criado um novo texto no qual o verso octossílabo que tinha servido de base aos textos de Roma e Milão foi substituído por um quinário.²¹ Esta alteração implicou obviamente a necessidade de nova música, apesar de o libreto não fazer nenhuma menção ao seu autor, e foi certamente pensada para a *prima donna* Luigia Boccabadati (1800-1850), uma veterana dos palcos italianos que tinha tido a oportunidade de trabalhar diretamente com o próprio Donizetti.²² Na estreia de *Il furioso* a *Gazzetta Piemontese* recordava deste modo as qualidades desta cantora:

La Boccabadati, preceduta de una fama a buon diritto acquisitata, ha diritto di essere annoverata fra i cantanti di prim'acqua, di cui abbiamo parlato più sopra; scuola, metodo, intonazione, espressione, azione, grazia, e precisione, tutto concorre in lei a renderla cara ad un'Udienza che le paga ogni sera un tributo di lode per le belle doti che l'adornano e di gratitudine per lo zelo, con cui si adopera per meritarse i suffragi.²³

E menos de dois meses mais tarde, na estreia da *Semiramide* de Rossini, atribuí-a-se-lhe “uma voz suavíssima de Soprano, na qual não há dificuldade, não há passagem espinhosa que consiga travar o alento, intimidar a coragem, ofuscar a limpidez, criar incertezas em relação ao feliz sucesso.”²⁴

²¹ *Il furioso/nell'Isola di S. Domingo/Melo-dramma/in due atti/da Rappresentarsi/ Nel Teatro Carignano [...], Torino, Presso Onorato Derossi [...], 1833, p. 65.*

²² Tinha participado na estreia de diversas obras do compositor em Nápoles entre os anos de 1829-31.

²³ *La Gazzetta Piemontese*, 27 de Agosto de 1833

²⁴ “*una soavissima voce di Soprano, di cui non vi ha difficoltà, non passaggio spinoso, che vaglia ad arrestar la lena, ad intimidire il coraggio, ad annebbiare la limpidezza, a far pendere incerti sulla felice riuscita.*” (*Ibid.*, 12 de Outubro de 1833).

Em Lisboa, como já dissemos, o rondó passou a ter um novo texto e uma nova música. Esta última não chegou infelizmente até nós mas, ao olharmos para os textos escritos para este número (Quadro 1), percebe-se que tanto a forma poética como o conteúdo seguem a esteira do modelo, sobretudo pelo que se refere ao uso do verso octossílabo. Em todos eles Eleonora celebra a felicidade de se reunir de novo com o seu amado, mas o texto de Lisboa, com as alusões aos tormentos sofridos e à dor (“Si piangesti al mio dolor”), apresenta no entanto um carácter predominantemente dramático. Por fim, nas duas últimas quadras, Eleonora coloca a questão do regresso à pátria e de permanecer fiel a Cardenio.

Dado que em ambos os casos as alterações dizem sempre respeito a árias de Eleonora, tal facto parece indicar uma intervenção diretamente ligada aos sopranos a quem era atribuído o papel da protagonista feminina. Além disso, as sucessivas revisões e alterações que o rondó sofreu nos vários teatros italianos podem ser o resultado de uma situação idêntica.²⁵ Aquilo que era tradicionalmente o auge da exibição vocal da protagonista comportava também a necessidade de lhe corresponder de modo adequado, tentando ir de encontro tanto às expectativas da intérprete como às suas características vocais específicas. Por isso, se em Milão Donizetti pretendeu aproximar-se do gosto de Eugenia Tadolini, e em Turim o *maestro concertatore* do Teatro Carignano tinha procurado provavelmente interpretar os desejos de Luigia Boccabadati, em Lisboa António Luís Miró deve ter feito o mesmo com Luigia Mattei.

Mattei, como a maioria dos cantores escriturados pelo Teatro de S. Carlos nos anos trinta, era relativamente jovem e antes de chegar a Lisboa havia cantado somente em cidades de província ou em

²⁵ Sobre o problema da inserção de novas árias nas partituras de ópera veja-se Hilary PORISS (2009), *Changing the Score: Arias, primadonnas, and the Authority of Performance*, Oxford, Oxford University Press.

Quadro I

<p>Roma e Pádua, 1833; Nápoles, Madrid e Palermo, 1834; Bolonia e Palma de Maiorca, 1835; Granada, 1837; Venezia, 1840; Pamplona, 1841</p>	<p>Turin, 1833</p>	<p>Milão, 1833; Barcellona, 1834; Cadiz, 1837</p>	<p>Lisboa, 1835; Porto, 1837</p>
<p><i>Ele.</i> Amici! A tanta gioia è poco un core! Se pietoso d'un oblio Copri, o caro, i falli miei; Fortunata appien son oi, Fortunato appien tu sei. Amor bramì? E cor nel petto Asiderà per te d'affetto: Del mio cor le fiamme e i palpiti Morte sol frenar potrà. <i>Coro.</i> La memoria del passato Come sogno svanirà: Il tuo cor rigenerato Al piacer rinascerà.</p>	<p><i>Ele.</i> Amici! A tanta gioia è poco un core! Perché nel giubilo Mio cor delirì? Perché mi mancano Quasi i sospiri, E fuor nel petto Mi balza il cor? Nel mio contento Pur son felice; Ma in tal momento Palpito ancor. <i>Coro.</i> E in tal momento Giascun felice, Nel lor contento Giubila il cor.</p>	<p><i>Ele.</i> Nel piacer di questo di E confuso, oppresso il cor. Se il destino ancor ci uni Fu per oppa dell'amor. Ogni duol scordar potrò. Su quel sen che mi piagò. <i>Gli altri.</i> Sempre sempre il sen d'amore Scoreran tranquille l'ore Nel pensier di questo istante Sempre esultì il vostro cor. <i>Ele.</i> Sì amabile speranza Di gioia inonda l'anima. Ah! l'amorosa calma In te ritrova il cor. Lo sento ai moti insoliti Già Rimbalzarmi in petto; Vicino al caro oggetto, Vita riprende amor.</p>	<p>Eleonora Se pietosi al mio tormento, Se piangeste al mio dolore, Il piacer, che adesso fo sento, Dividete ah! Voi con me. Fia la vita, che m'avanza, Jus!Ja n'isso; e tutta amore Si ch'eccede ogni Speranza Quanto amico il Ciel mi die'! <i>Coro</i> Se pietade, I tuoi tormenti Ci destarono nel core. Il piacer ch'adesso senti, Dividiamo or noi con te. Fia la vita, che t'avanza, Tutta riso e tutta amore; Si ch'eccede ogni speranza Quanto amico il ciel ti die'.</p>
<p><i>Ele.</i> Oh ciclo! Fernando! Amici... Desiar chi più potrà? Che dalla gioia oppresso Non spari in petto il core, Le prove nell'eccesso Di tal felicità. Dopo sì lungo pianto Così m'inebri amor Che il mio soave incanto Un paragon non ha. <i>Coro.</i> Il mar c'invita andiamo Le sponde abbandoniamo Tardar follia sarà.</p>		<p><i>Ele.</i> Alla diletta patria... (<i>appressandosi a Cardenio</i>) Vieni, sciogliam le vele; Sempre amorosa, ah credillo! Quanto vivrò fedele: Quanto tu già colpevole, Santo l'amor sarà... Da un sol tuo sguardo l'anima O vita o morte avrà. <i>Coro</i> Per voi non vento torbido ...</p>	

teatros secundários das capitais.²⁶ Marianna Brighenti (1808-1883), a *prima donna* a quem foi entregue o papel de Eleonora no Porto, era um soprano dramático de agilidade, também ela jovem, que tinha iniciado a sua vida profissional em 1829 e podia já gabar-se de ter uma respeitável carreira.²⁷ Fizera-se notar nos papéis de Semiramide, Norma e Beatrice di Tenda e passou à história em grande parte graças à sua amizade com Giacomo Leopardi e sobretudo com a irmã deste Paolina, com quem manteve uma longa correspondência.²⁸ Ambos os sopranos estavam já muito próximos do novo paradigma romântico que começava a dominar a cena operática. Não é por acaso que o grande sucesso de Luigia Mattei na sua primeira temporada em Lisboa, na qual se apresentou também em *Il furioso*, foi no papel de Norma. Deste modo, as alterações introduzidas na produção de *Il furioso* na capital portuguesa, que apontam em geral para um aumento do registo sério e revelam uma quase aversão por alguns dos traços cómicos, parecem corresponder a uma tentativa de aproximar a ópera do perfil de um melodrama sério, muito provavelmente em resposta aos desejos da própria *prima donna*.²⁹ No Porto Brighenti parece ao contrário querer voltar

²⁶ Era natural de Parma e tinha-se estreado em Viterbo em 1827. No Carnaval da temporada de 1834-35, antes de vir para Lisboa, tinha cantado no Teatro Goldoni de Florença (cf. *Teatri, Arti e Letteratura*, 24 de Dezembro de 1835). V. também Gaspare NELLO VETRO (2011), *Dizionario della musica e dei musicisti del Ducato di Parma e Piacenza*, <http://www.lacasadellamusica.it/Vetro/Pages/Dizionario.aspx?ini=M&tipologia=1&idoggetto=957&idcontenuto=1883>, consultado em 19 de Julho de 2017.

²⁷ V. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 14, 1972 ([http://www.treccani.it/enciclopedia/marianna-brighenti_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/marianna-brighenti_(Dizionario-Biografico)/) consultado em 18 de Julho de 2017) e Paola CIARLANTINI, *Carriera del soprano bolognese Marianna Brighenti, corrispondente di Paolina Leopardi* [abstract], XVII Colloquio di Musicologia del «Saggiatore musicale», 22-24 novembre 2013 <http://www.saggiatoremusicale.it/home/attivita/2013/xvii-colloquio-di-musicologia/abstracts/paola-ciarlantini/>, consultado em 19 de Julho de 2017.

²⁸ COSTA Emilio (1887) (ed.), *Lettere di Paolina Leopardi a Marianna ed Anna Brighenti*, Parma, Luigi Mattei.

²⁹ Num artigo de 1992, William ASHBROOK considera *Il furioso* um verdadeiro melodrama romântico. (“Furioso nell’Isola di San Domingo, II” in SADIE Standley (ed.) (1992), *The New Grove Dictionary of Opera*, vol 2, Londres, MacMillan, 1992,

à versão romana, por preferir talvez a música de Donizetti, sem se preocupar demasiado com a faceta cômica do texto e com o modo como ela influi na personagem de Eleonora.

Esta foi no entanto a percepção dos que trabalhavam no palco e da figura que os dominava hierarquicamente: a *prima donna*. Do ponto de vista da sala, ou seja do público, as coisas poderão ter-se passado de outro modo. E de facto o protagonismo dos sopranos, apesar de estar bem documentado no caso da produção do S. Carlos, não subverteu a importância vocal dos vários papéis como sucedeu por exemplo em Nápoles, onde a ausência de um barítono agudo com as qualidades de Ronconi fez com que toda a atenção se concentrasse sobre o soprano.³⁰ Na verdade, as características *larmoyantes* do papel de Cardenio, escrito para Ronconi, que em muitos teatros levavam o público às lágrimas, eram apreciadas também em Lisboa. O jornal *O Nacional* relatava de facto que as honras da ópera tinham sido atribuídas a Maggiorotti, nas suas facetas de ator e cantor, e como a história do infortúnio de Cardenio parecera tocar verdadeiramente o público. Além disso Giovanni Savio, no papel de Kaidamá, tinha sido também elogiado e o jornal explicava que este tinha representado com muita graça.³¹

Uma comparação entre o elenco de Lisboa e o do Porto mostra que as maiores alterações se verificaram nos papéis de soprano e de tenor. Cardenio, o principal protagonista masculino, continuava a ser interpretado por Luigi Maggiorotti enquanto o baixo Giuseppe Ramonda, que em Lisboa tinha tido o papel de Bartolomeo, passou a assumir o de Kaidamá. Este último caso demonstra como se havia

p. 316). No entanto dez anos antes, no seu livro fundamental *Donizetti and his operas*, este autor apresentava uma posição mais moderada, considerando que no *Furioso* o sério e o cômico se misturavam harmoniosamente (ASHBROOK (1982), *Donizetti and his operas...*, p. 338). Em minha opinião esta leitura é muito mais fiel ao carácter da ópera.

³⁰ DEASY, *Local color: Donizetti's Il furioso in Naples*, p. 14.

³¹ *Ibid.*, p. 14.

entendido a necessidade de garantir que o que era por excelência o papel cómico da ópera fosse interpretado por um cantor experiente, o que nos leva a adivinhar um certo respeito também pela componente cómica da obra.

QUADRO 2

Personagens	Lisboa (1835)	Porto (1837)
Cardenio	Luigi Maggiorotti	Luigi Maggiorotti
Eleonora	Luigia Mattei	Marianna Brighenti
Fernando	Domenico Furlani	Luigi Ferretti
Bartolomeo	Giuseppe Ramonda	António Turchi
Marcella	Chiara Delmastro	Rabeca Rivolta
Kaidamà	Giovanni Savio	Giuseppe Ramonda

Além da atenção prestada aos cantores, um aspeto central da crítica na imprensa da época, tanto em Itália como em Portugal, dizia respeito à música. Em Turim considerou-se que:

Lo stile, la condotta e l'istrumentazione della musia sono stati temprati alla fucina dell'Anna Bolena, e però dopo aver udita questa, il *Furioso* non ha più tanto di originalità. *Donizetti* ha anche imitato se stesso in altre sue Opere, si è qualche volta sovenuto dell'Agnese di Paër, ed ha ance fatto qualche irruzione nei poteri di alcuni suoi contemporanei.³²

A referência à *Agnese de Paër* é um tema que parece circular entre os jornais de Itália, Espanha e Portugal,³³ talvez porque esta ópera estivesse ainda muito presente na memória do público, continuando no repertório dos teatros italianos e tendo sido representada em

³² *La Gazzetta Piemontese*, 27 de Agosto de 1833

³³ <https://www.sidm.it/ojs/index.php/fmi/article/view/62/154>. É referida tanto em Turim (*La Gazzetta Piemontese*, 27 de Agosto de 1833) como em Milão (*Teatri, Arti e Letteratura*, 24 de Outubro de 1833).

Lisboa em 1834. Ambas as óperas começam com uma tempestade mas em *Agnese* é o pai que enlouquece quando a filha o abandona para seguir o seu amante. Estas comparações entre as duas óperas oferecem-nos um elemento importante para compreender *Il furioso* no âmbito da tradição sentimental e pré-romântica das cenas teatrais de loucura, que tinham o seu mais famoso antecedente na *Nina* de Paisiello. Basta escutar a *romanza* de Cardenio no primeiro ato, com as intervenções “lacrimosas” de Marcella e de Bartolomeo, para não termos dúvidas em relação ao modelo que lhe está subjacente (Exemplo 1): sente-se a mesma veia sentimental das árias de Nemorino e Adina em *L’elisir*. Não é por acaso que no recitativo e arioso de Cardenio “Tutto è velen per me ... Ma di, perché tradirmi” a condução melódica é confiada à orquestra – que apoia o discurso irregular e desconexo do louco – e a melodia escolhida é justamente a de “Una furtiva lacrima” (Exemplo 2), criando assim uma clara relação intertextual. O elemento “patético” surge aqui com insistência.

The image shows a musical score for the aria "Raggio d'amor" from the opera *Il furioso*. The score is written for voice and piano. It is in the key of D major and 4/4 time. The tempo is marked "Andante". The score is divided into four systems. The first system is for Cardenio, with lyrics in Italian: "Raggio d'amor pa-re" and in Portuguese: "spi-te as-co-se in cor." The second system is for Marcella, with lyrics in Italian: "a nel pri-mo A-pril degl' an-ni, ma quan-to bel-la" and in Portuguese: "re - a ma - cu - tra, maes - tra era d'im - ga - ni, sul vol-to a - vea. le -". The third system is for Bartolomeo, with lyrics in Italian: "re - a ma - cu - tra, maes - tra era d'im - ga - ni, sul vol-to a - vea. le -" and in Portuguese: "ro - se, le spi - ne as - co - se in cor, le spi ne as - co - se in cor, a - vea le". The fourth system is for Marcella, with lyrics in Italian: "re - a ma - cu - tra, maes - tra era d'im - ga - ni, sul vol-to a - vea. le -" and in Portuguese: "pur ci s'io - ra a pian - ge re,". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like "mf" and "p".

Exemplo 1. “Raggio d’amor parea”, edição de Luísa Cymbron a partir de *Il furioso*, *opera in due atti*, *Musique de Donizetti* [partitura para canto e piano], Paris, M^{me} Veuve Launer [1850]

melhor aplicado no lugar do raio ainda a ilusão seria maior, é pena que o maquinismo desta cena faça tão grande estrondo e que ela suba aos saltos.³⁵

Sabemos pouco sobre como as óperas eram levadas à cena no Teatro de S. Carlos nos anos trinta. Como se simulava o temporal ou o naufrágio? De qualquer modo, a referência ao impacto da cena da introdução e aos efeitos utilizados para simular o temporal – entre eles a imitação do raio através do fogo – sugerem o uso de maqui-narias e um investimento significativo para esse fim na produção desta ópera. Tudo isto tinha a sua contrapartida na música. A orquestra apoia as intervenções de Marcella, de Kaidamá e do Coro. A imagem sonora da tempestade é construída através de um contexto tonal bastante simples mas eficaz, constituído pelas tonalidades de Dó maior/Dó menor. Os violinos e os outros instrumentos de arco desenvolvem um discurso melódico baseado no cromatismo, com uma dinâmica em fortíssimo, de acordo com um velho modelo utilizado para criar tensão dramática. Este discurso alterna com uma sequência de acordes nos metais apoiados, por sua vez, num longo *tremolo* dos violinos que se resolve num motivo melódico ondulante em tercinas, simulando o mar (Exemplo 3).

A paisagem tropical pode ser vista como uma variante dos ambientes pastoris que constituíam um ponto fundamental na definição do género *semiserio*. E a confirmação desta ideia encontra-se na própria partitura, na qual abundam os números em compasso 6/8, o velho ritmo de siciliana que estava associado à pastoral desde a época barroca. De acordo com Emanuele Senici, a adoção destes ambientes no género *semiserio* surge como uma tentativa de neutralizar alguns aspetos postos em cena por este repertório que se

³⁵ *O Nacional* (Lisboa), 24 de Setembro de 1835. V. também *El Eco del Comercio* (Madrid), Junho de 1834.

Allegro Mar. Kai. Mar. Kai.

Guar - da... u - na

pei - ta. Al lor - ta - na non rei - ta. Sven - tu - ra - ti! se mai ca - do ne in mar? Saz - za - pe -

Kai. (Si vede una nave in distanza)

na - vel Guar - do

ra - no, ed a viag - gar per ter - ra im - pu - re - ra - no. So -

Mar.

Se mai la spes - za la tem -

16 cor - so, so - cor - so.

Exemplo 3 “Récit. [Bartolomeo]”, edição de Luísa Cymbbron a partir de *Il furioso, opera in due atti, Musique de Donizetti* [partitura para canto e piano], Paris, M^{me} Veuve Launer [1850]

referiam muito diretamente a problemas quotidianos concretos.³⁶ A tal propósito vale a pena recordar que, pelo menos no caso do Brasil, desde muito cedo a literatura de viagem francesa transmitiu na Europa a imagem de um “Éden Tropical”, evitando as referências aos escravos ao mesmo tempo que destacava as maravilhas da natureza e os indígenas “domesticados”.³⁷ Já no século XIX, tanto no período em que a corte portuguesa ali residiu (1808-1822) como nos primeiros anos do império brasileiro, a natureza tropical (em particular através dos quadros de Nicholas Taunay) é apresentada como algo de sublime, no sentido kantiano, capaz de comover e

³⁶ SENICI Emanuele (2005), *Landscape and Gender in Italian Opera. The Alpin Vergin from Bellini to Puccini*. Cambridge, Cambridge University Press, p. 34 e ss e DEASY, *Local color: Donizetti's Il furioso in Naples*, p. 7.

³⁷ TINHORÃO José Ramos (1988), *Os negros em Portugal: uma presença silenciosa*, Lisboa, Editorial Caminho, p. 285.

assustar ao mesmo tempo.³⁸ É, pois, neste contexto que podemos analisar a personagem de Kaidamá. Se nos diversos libretos não existem indicações relativas à caracterização das personagens, no entanto, pelo menos em dois casos, Kaidamá é identificado como Mouro (cenas VII e X do 1.º acto), o que significa eufemisticamente negro.³⁹ E enquanto Eleonora recupera os sentidos toda a carga negativa associada aos africanos por parte da sociedade europeia e colonial revela-se nas suas primeiras palavras:

Mar. Soccorriamola.

Kaid. Sì: ci vuol dell'acqua.

Lasciate fare a me. So quel che dico.

In questi casi è il gran rimedio antico.

Eleo. Misera! Dove son!! Forse Piombai

(*scuotendosi, aprendo gli occhi, e spaventandosi di Kaidamá.*)

Già negli abissi?

Kaid. Cosa ha detto?

Mar. Vedi?

Ti crede Satanasso

Kaid. Bell'incontro!

Mar. Fate cuor: siete viva.

Eleo. Io viva? Oh affanno?

Kaid. E non ci avete gusto?

Eleo. Ah!

(*guardando di nuovo Kaidamá, e gridando spaventata.*)

Mar. Tu le dai Timor. Va via. Va via.

Kaid. Che bell'effetto di fisionomia!

Há também diversas referências ao chicote que aterrorizava Kaidamá, indicando o seu estatuto de escravo. Se bem que negro, infantil e medroso (numa clara manifestação de racismo que, apesar de tudo, não estava muito distante da caracterização de

³⁸ SCHWARCZ Lilia Moritz (2008), *O sol do Brasil. Nicolas-Antoine Taunay e as aventuras dos artistas franceses na corte de D. João*, São Paulo, Companhia das Letras, p. 19.

³⁹ O artigo sobre a estreia da ópera em Milão no jornal *Teatri, Arti e Letteratura* identifica muito claramente Kaidamá como escravo negro o que quer dizer que foi provavelmente representado por um cantor com a cara pintada de negro (24 de Outubro de 1833).

outros servos no repertório cómico), esta personagem, envolta no ambiente sentimental e *larmoyant* de *Il furioso*, perde em parte as suas características de escravo. Contudo, as sociedades ibéricas tinham um estreito e direto contacto com as realidades tropicais e com a escravatura, e deste modo no caso delas o efeito de distanciamento da realidade analisado por Senici em relação ao público italiano não se terá provavelmente verificado. Em Portugal as ligações com o Brasil terão certamente feito com que estes cenários fossem considerados relativamente familiares. Além do vaivém de pessoas, que se tinha mantido intenso após a independência nos anos trinta (ou seja na altura em que *Il furioso* foi representado no S. Carlos), contavam-se seguramente entre o público muitos daqueles que tinham vivido – ou até mesmo nascido – no Rio de Janeiro no período em que a corte portuguesa ali permaneceu. Podemos assim perguntar-nos se neste caso o ambiente tropical não terá funcionado muito mais como um catalizador de memórias do que como um fator de distanciamento do quotidiano. Considerando o grande número de negros que existiam em Lisboa, muitos dos quais provenientes justamente do Brasil, e a sua frequente representação no repertório teatral português, o próprio carácter de Kaidamá poderia ter sido objeto de uma leitura muito menos sentimental.⁴⁰ De facto nas farsas e entremezes populares portuguesas do século XVIII, os “negros” eram personagens habituais, seja como reflexo das imagens da vida citadina, conferindo uma certa cor local, seja como expediente dramático, funcionando normalmente como veículos de um modelo de comicidade que incluía a fala estropiada, algumas danças sensuais como o lundum ou a fofa, ou um ruidoso final de ato. Este repertório dirigia-se no entanto sobretudo às classes médias e aos pequenos teatros, mesmo se uma das poucas óperas com libreto em português representadas no Teatro de S.

⁴⁰ TINHORÃO, *Os negros em Portugal...*, p. 285.

Carlos, o “drama joco-sério” *A vingança da cigana* (1794), com libreto do poeta mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa e música de António Leal Moreira, explora uma comicidade baseada em grande parte sobre a mistura das linguagens típicas das diversas personagens, entre elas o negro Cazumba:

Caz. Oya os branco, que fá oyando
Os preto Cazumba, que fat frogando.
Oyalá, oyalá:
O' tate tanbula gumbango
Um zambí, para curiã!
Oyalá, oyalá.
[...]
Chega os Ciria os outrum banda
Os foguete tum, tum, tum:
Toca os marxa, quando eu manda
Os Zabumba, dum, dum, dum:
Os trompa, vum, vum, vum
Toca os flauta, lá, lá, rá.
Pay João anda, e dezanda
C'os pandeira, xim, xim, xim.
Os Rabeca, zim, zim, zim:
Turo os branco está pasmaro,
Anda vofo então verá:
Oyalá, oyalá, oyalá.⁴¹

⁴¹ *A vingança/ da cigana:/ drama joco-serio/ de hum só acto...*, Lisboa, Na Officina de Simão Taddeo Ferreira, 1794, pp. 31-32. O negro Cazumba fala do espanto dos brancos enquanto ele próprio dirige um pequeno grupo musical numa festa popular; refere-se a diversos instrumentos, entre os quais o bombo, a trompa, a flauta, o tamborim e o violino, assim como aos sons por eles emitidos.

No entanto, ao contrário do exemplo acima citado ou do que sucedia em certos teatros de Nápoles,⁴² a tradução portuguesa dos textos atribuídos a Kaidamá não estabelece nenhuma conexão entre esta personagem e as habituais “falas de preto” da comédia popular. Além disso, na comédia portuguesa os negros, mesmo quando eram representados em ambiente doméstico, eram o alvo da ira das outras personagens, o que se verifica somente de um modo muito superficial na ópera de Donizetti. Analisando os discursos sobre a ópera publicados nos jornais portugueses da época, verificamos que também eles mencionam normalmente o cantor encarregue do papel de Kaidamá imediatamente após o barítono que cantava o papel de Cardenio, o que significa que a distância entre a personagem (e o que ela representava socialmente) e a voz que a interpretava era significativa. Deste modo, estando inserida numa ópera que fazia parte de um repertório internacional e interpretada por cantores estrangeiros, a personagem de Kaidamá deverá ter sido recebida como um modelo idealizado e distante de qualquer referência ao contexto local.

A receção de *Il furioso* entre Itália e Portugal nos anos trinta mostra como a ópera *semiseria* continuava a ter grande sucesso mesmo se se sentiam já soprar os ventos do novo gosto romântico. Devemos repetir mais uma vez que se tratava de uma ópera de características particulares, com um ambiente e um *pathos* muito próximos da nova sensibilidade. Para tal contribuía certamente entre outros aspetos a nova vocalidade de barítono do protagonista, como indicam Ashbrook e Deasy. No entanto, a receção em Lisboa e no Porto faz-nos também entender como os sopranos dominavam ainda

⁴² Em Nápoles, por exemplo, no Teatro del Fondo, o papel de Kaidamá foi cantado em dialeto napolitano. O S. Carlos de Lisboa está no mesmo caso do teatro homónimo napolitano onde, como na maior parte dos teatros reais, não se permitia a interferência direta nos espectáculos de elementos relacionados com características específicas da realidade citadina.

no palco e como entre estes o género *semiserio* começava já a ser considerado fora de moda. Se no caso de Brighenti havia ainda uma plena aceitação da ambiguidade entre sério e cómico, este último registo parece ter sido claramente rejeitado por Mattei, que reiterava totalmente a sua condição de *prima donna seria*.

Além disso, o distanciamento dos públicos italianos da realidade quotidiana conseguido graças ao ambiente tropical verifica-se em Lisboa somente porque a ópera é representada no teatro italiano por cantores desta nacionalidade. São o espaço envolvente e a língua que criam esta distância, em total contraste com o que sucedia nos outros teatros da capital, onde se tentava introduzir ligações com a realidade social da cidade. Deste modo Kaidamà, em vez de ser o alvo de todas as outras personagens como sucedia habitualmente na comédia portuguesa, acaba por surgir como uma espécie de selvagem à maneira de Rousseau.