

A ÓPERA E O FINAL FELIZ: QUESTÕES DE POÉTICA¹

Paulo M. Kuhl²

RESUMO: Desde os primórdios dos espetáculos teatrais inteiramente musicados, estabelece-se a convenção tácita do final feliz. Desse modo, até mesmo episódios oriundos de escritores antigos, com conhecidos finais funestos, acabaram sendo transformados, acomodando a trama aos usos dos locais onde óperas eram apresentadas. Apesar de parecer uma solução fácil ou episódica, há algumas questões poéticas envolvidas, o que transparece sobretudo em alguns escritos sobre ópera, no século XVIII. A proposta deste artigo é discutir, em primeiro lugar, através de exemplos, como o final feliz acontece em algumas óperas e qual a função que nelas desempenha; num segundo momento, a intenção é mostrar como a crítica italiana do final do século XVIII se mobiliza para dar conta da questão.

PALAVRAS-CHAVE: Ópera. Final feliz. Poética.

Os críticos muito estrilaram para provar que o final funesto era essencial à ópera, tanto quanto agora o fazem para provar o oposto. Assim acontecerá sempre que a crítica estiver desacompanhada da filosofia.³ (ARTEAGA, 1785, v. I, p. 58).

Em que medida o final feliz pode ser entendido como um problema filosófico? Seria uma questão de como se ter uma vida feliz e, desse modo, ligada à ética e talvez à religião, ou apenas de como se resolve a trama de uma ação dramática? Ou da combinação de ambos? Na citação acima, extraída do volumoso *Le Rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*, de Stefano Arteaga (Esteban de Arteaga), cuja primeira edição é de 1783, notamos a preocupação do autor em acompanhar com a “filosofia” sua discussão sobre o final feliz nas óperas. O desconforto vinha do fato de muito

¹ Retomo neste texto algumas discussões presentes em KÜHL (1998).

<http://dx.doi.org/10.1590/S0101-31732016000500004>

² Professor do Instituto de Artes da UNICAMP desde 1993. Suas pesquisas versam sobre a história da ópera e a história da arte e, atualmente, participa de uma rede de pesquisa sobre ópera italiana em contexto transnacional, num convênio entre a University College – Londres, University of Cambridge, Brown University e UNICAMP, com o financiamento do Leverhulme Trust. paulomkuhl@gmail.com

³ “I critici avrebbono allora cicalato altrettanto per provar, che l’esito infelice era essenziale all’Opera, quanto fanno ora per provare l’opposto. Così avverrà sempre che la critica anderà scompagnata dalla filosofia.”

ter sido escrito sobre ópera, especialmente sobre o tema do final funesto *versus* o final feliz, com várias mudanças de “opinião”, sem uma reflexão, segundo o autor, verdadeiramente filosófica, problema, aliás, muito usual no mundo da ópera e frequentemente enunciado e repetido no último quartel do século XVIII. Por filosofia, aqui, entendam-se, sobretudo, questões da poética e, especialmente, as visões de Aristóteles e Horácio, muitas vezes lidas através da lente de Boileau. Trata-se de uma combinação tradicional, mas que raramente se coaduna com as práticas do mundo da ópera, gerando uma controvérsia inesgotável na história dos espetáculos inteiramente musicados – gênero classificado como “monstruoso”, por Voltaire, e que a todo tempo parecia escapar de qualquer tentativa de organização teórica mais rigorosa.

O FINAL FELIZ: CONVENÇÃO DA ÓPERA

O final feliz (*lieto fine*) é, sem dúvida, uma das maiores convenções, ainda que tácita, dentro da ópera italiana (FABBRI, 1990). Vem à tona aqui a questão do gênero dramático a que pertenceria a ópera, uma vez que, a princípio, esta se propunha como tragédia, mas uma tragédia adaptada. As tragédias com final feliz, sobretudo através da intervenção do deus *ex machina*, já existiam desde a Antiguidade, mas, na ópera, a convenção se torna muito forte⁴. E o final feliz acaba praticamente obrigatório, na ópera, não apenas porque as representações, pelo menos no início, aconteciam em ocasiões solenes que deveriam excluir o final trágico; também nos primórdios da ópera pública, em Veneza, havia final feliz. Assim, de um lado, há uma questão do decoro de ocasião (a festa, especialmente casamentos); de outro, uma proposta poética. Se lembrarmos que Aristóteles, após tratar da peripécia e do reconhecimento, recomendava que a passagem da dita à desdita seria o mais desejável, o final feliz certamente se tornaria um problema para aqueles que desejassem seguir os preceitos do Estagirita.

Em seu estudo sobre o tema do final feliz, Beatrice Alfonzetti (2008) levanta algumas questões: além do “como terminará?”, é igualmente necessário perguntar-se “onde inicia o final?” Também vale lembrar que, nas óperas em geral, o final já é conhecido desde o início, através da leitura do argumento, do conhecimento da história ou, ainda, da própria repetição das óperas. Dessa forma, não há exatamente surpresas nem imprevistos, assim como em várias outras experiências literárias ou teatrais. Uma outra questão diz respeito ao

⁴Para detalhes sobre as origens do final feliz, cf. Sternfeld (1979).

que é exatamente o final feliz: trata-se da sorte ou salvação do personagem ou uma resolução da ação dramática? Muitas vezes, os dois coincidem e a aflição que o público experimenta, ao acompanhar o destino dos personagens, é certamente uma das principais forças da tragédia. Contudo, a felicidade ou infelicidade devem ser encaradas como um resolução das ações e podem ter efeitos distintos, ainda mais no caso dos dramas com música.

Ao olharmos para algumas óperas, é possível nelas reconhecer diversos tipos de final feliz. Aquele mais propriamente feliz seria um no qual a sequência da trama se encaminha em direção a um final desejado. É o caso da *Eurídice*, de O. Rinuccini (1600), tradicionalmente considerada pela historiografia como a primeira ópera: apresentada dentro das comemorações do casamento de Maria de Médicis com o rei Henrique IV de França, no Palácio Pitti, em Florença, nela Orfeu desce aos inferos para recuperar Eurídice e tem sucesso em sua empresa, saindo do reino de Plutão com a amada, sem maiores dificuldades. Assim, todos atingem a meta esperada, sem nenhum prejuízo. Já no próprio Prólogo da obra, no qual a personificação da Tragédia aparece para tratar de suas novas funções, há uma espécie de manifesto de distanciamento com relação à tragédia antiga e a proposta de novos caminhos. Ao final do libreto, a justificativa para um tal milagre está, é claro, no poder do amor e da música, que tudo transforma, inclusive o final tradicional do mito. Tal ideia é importante para insistirmos em uma das diferenças essenciais entre a ópera e a tragédia, pelo menos neste momento: a presença da música e as transformações por ela provocadas. Se a tragicomédia, “invenção” do século XVI, já propunha o final feliz, a tragicomédia pastoral criava uma trama mais coerente para que ele acontecesse. A ópera nascente, diretamente associada à tragicomédia pastoral, só que inteiramente musicada, perpetua a convenção.

Permanecendo no tema de Orfeu, tão caro, por vários motivos, ao mundo da ópera, quando olhamos para a tradição francesa, vemos outro tipo de final feliz. Em *La Descente d'Orphée aux Enfers* (1683)⁵, Orfeu vai igualmente ao inferno e, para conseguir sair com Eurídice, deve argumentar com Plutão. O argumento é interessante, porque Orfeu consegue convencer o deus dos inferos, afirmando que Eurídice, como mortal, deverá morrer novamente um dia. Então, por que não permitir que saia, se um dia ela vai mesmo voltar? Plutão, tocado pelo argumento e, certamente, pela música de

⁵ Libreto de anônimo, música de M. A. Charpentier. Não se trata de uma *tragédie lyrique*, mas provavelmente de uma cantata de câmara.

Orfeu, permite que o casal saia do Hades, com a usual proibição de olhar para trás⁶. E eles saem!

Numa obra que se tornou mais emblemática para o mundo da ópera, o *Orfeo* (1607) de A. Striggio e Monteverdi, as mudanças no final foram mais problemáticas. Sabe-se que Monteverdi queria o final funesto, com as bacantes destroçando Orfeu, o que teve de ser abandonado. Na versão publicada do libreto e da música, Orfeu olha para trás, perdendo Eurídice para sempre; quando retorna aos campos da Trácia, é levado por Apolo em um carro triunfal, restando apenas uma dança mouresca ao final, como um eco das bacantes. Trata-se aqui também de um final feliz, mas não aquele “ideal”, pois os dois amantes não se reencontram. Diríamos ser mais um final paliativo, assim como a chegada de Baco à ilha de Naxos, na *Arianna* (1608) de O. Rinuccini e Monteverdi, resgatando a abandonada Ariadne. Aqui estamos diante de um outro tipo de final feliz, em que o libretista contorna o evento funesto para onde se encaminha a ação, oferecendo uma solução alternativa. Ainda há outra espécie, em que a ação é interrompida e a catástrofe evitada. Em *Orfeo ed Euridice* (1762), de Gluck e Calzabigi, o final feliz é conseguido, mas, dessa vez, ele acontece através da intervenção de Amor. Depois de perder Eurídice pela segunda vez, ao desrespeitar a proibição de olhar para trás, e quando estava a ponto de matar-se, Orfeu é refreado por Amor, o qual lhe devolve Eurídice. Note-se que, aqui, o final feliz ainda é o esperado, mas só acontece através da intervenção de um deus, cuja presença na ópera italiana do século XVIII não era o procedimento mais comum para a realização do final.

Ao voltarmos a atenção para outras obras, especialmente aquelas produzidas para festividades nas cortes europeias durante boa parte do século XVIII, e em particular em Viena e Lisboa, notamos o uso sistemático do final feliz, como parte das celebrações de aniversários, dias onomásticos e casamentos dos governantes. O caso português serve como importante exemplo da longa permanência da convenção, já num período em que a ópera de matriz italiana tomava caminhos bem distintos. Como demonstrou Jacques Joly (1978), as festas teatrais de Metastasio, escritas para a corte vienense, inseriam-se num contexto mais amplo, em que a própria família real participava do espetáculo e, sobretudo, havia uma forte tendência moralizante, principalmente com as diversas recomendações na construção da ideia do bom governante. No caso da ópera de corte em Portugal no século XVIII, há vários exemplos que confirmam esse procedimento, e o final feliz é um recurso constante. Em

⁶Sobre a origem e significado dessa proibição, cf. Detienne (1974).

algumas obras de Gaetano Martinelli, libretista oficial da corte portuguesa, o final feliz já era esperado, mesmo que dependesse da intervenção de deuses ou semideuses, como no caso de Hesíone salva por Hércules, em *Esíone* (1784), e Andrômeda por Perseu, em *Perseo* (1779). O próprio argumento das obras já anunciava o final feliz: em *Alcione* (1787), sabe-se que Netuno intervirá a favor dos amantes (Alcione e Ceix); em *Bauce e Palemone* (1789), é igualmente esperado que Júpiter poupe as vidas do casal protagonista; em *Il Ratto di Proserpina* (1784), também já se sabe que esta passará metade do ano com a mãe Ceres e a outra com Plutão; em *Adrasto* (1784), sabemos quem é Polinice e qual é o significado do oráculo.

O menos problemático de todos é o caso de *Penelope nella partenza da Sparta* (1782): o grande dilema é se Penélope parte ou não com seu esposo Ulisses, deixando para trás seu pai. Ora, que assunto dramático existe em uma obra como essa? Sim, há um conflito da protagonista, que deve optar entre o dever de esposa e a gratidão de filha, mas não há exatamente uma situação trágica. O final não apenas é feliz, mas é óbvio, porque já anunciado no próprio título. Existem também aquelas obras em que ao libretista resta apenas uma solução: a intervenção de deuses. É o caso de obras como *Ati e Sangaride* (1779), a já mencionada *Alcione, Callioe* (1782), *Cadmo* (1784), *Numa Pompilio* (1789) e *Teseo* (1783). Certamente não é a solução preferida pela tradição italiana da ópera, apesar de a presença do maravilhoso não ser de todo estranha a ela (BUCH, 2008). Martinelli poderia até ter lançado mão de recursos que estivessem de acordo com as normas da ópera séria, inclusive transformando o enredo, mas a opção parece ter sido justamente a de manter os episódios tais como tradicionalmente narrados, utilizando a solução do deus *ex machina*, que oportunamente faz uma licença final. Não apenas a presença do deus garante o final feliz, como também encadeia a trama para o elogio sem uma passagem abrupta. O próprio sentido da homenagem assume um novo aspecto nessas obras, pois, além do espelhamento do homenageado com o herói, é igualmente lembrado o valor da virtude representada pelo deus (por exemplo, Minerva e a sabedoria), capaz de transformar a sequência dos acontecimentos.

Todavia, certamente uma das grandes vantagens da exigência do final feliz é mostrar como a vontade do governante pode ser transformada, dependendo de sua capacidade de compreender os fatos de maneira abrangente, de refletir e não apenas de sentir ou, ainda, de apelar para afetos elevados, por oposição àqueles exclusivamente egoístas, revelando uma faceta magnânima, grandiosa e generosa, justamente as características que serão mais lembradas

nas licenças finais. Em *Metastasio*, parece haver uma progressão nas obras, as quais tendem a criar a imagem do soberano virtuoso, sobretudo a figura de Tito, cuja clemência é algo já conquistado. Em *Martinelli*, os heróis passam por dúvidas e sofrem, mas conseguem finalmente mostrar suas qualidades, mesmo porque sabemos, de antemão, que nenhuma empresa está além das qualidades conferidas ao herói. Ou seja, sabemos que este conseguirá realizar sua tarefa, por mais duras as provas, porque para isso foi talhado. Contudo, não é porque o final feliz era esperado que o público deixava de experimentar qualquer tensão; dentro da negociação entre o público e o espetáculo, como uma convenção suficientemente sedimentada, o final feliz apenas garantia a exclusão do funesto.

JUSTIFICANDO O FINAL FELIZ

A explicação para a presença do final feliz podia ser feita pela tradição, invocando-se os costumes teatrais; por elementos exteriores ao drama e à ação, mas ainda como partes constituintes do espetáculo – a ocasião em que era apresentada a obra; ou, ainda, pelas mudanças nos costumes e na religião, que trouxeram consigo transformações nos finais dos dramas. Apelar para a questão do decoro e da etiqueta, que também deveriam ser respeitados dentro dos dramas, como o eram na vida da corte, era sempre útil. Surgem também as explicações que tentam inferir a importância do final feliz a partir da própria estrutura do drama musical.

A justificativa mais comum para a presença do final feliz é a de que as óperas eram apresentadas em ocasiões festivas, não podendo conter cenas que diminuíssem o valor da comemoração, como no caso de *Rinuccini*. Como se viu, o final feliz já era empregado em tragicomédias pastorais, de onde derivaram muitas das convenções da ópera. Gênero desconhecido na Antiguidade, a tragicomédia pastoral rompe, na composição poética e na encenação teatral, com modelos reais e imaginários do teatro antigo. Através, sobretudo, do *Pastor fido*, de G. B. Guarini (publicado em 1590), com as anotações do próprio autor, e de diversas discussões sobre a poética no século XVI, há uma tentativa de experimentação com relação aos preceitos herdados da poética clássica, e o final feliz surge como uma alternativa a esses modelos.

Na tradição da ópera, existem, é claro, casos de obras com final trágico ao longo dos séculos XVII e XVIII – a versão original de *Didone Abbandonata* ou o

Catone in Utica de Metastasio são bons exemplos – e a justificativa de que as obras eram apresentadas em ocasiões comemorativas parecia ser suficiente. Martinelli também parece ser partidário dessa explicação, ao enunciar, em *Calliroe*, que o fim trágico foi evitado por ser “[...] pouco conveniente à celebração de um dia tão glorioso.” (MARTINELLI, 1782). Não há, portanto, motivos para se ater à suposta fonte utilizada (Higino), já que a comemoração do aniversário de D. Maria Francisca Benedita não aceitaria um final funesto, o que pode ser estendido para as outras comemorações. Todas as óperas de celebração de Martinelli têm um final feliz, alinhando-se assim com a tradição. Apenas no oratório *Salome*, a mãe e os filhos são sacrificados, mas não seria possível mudar a história bíblica. A única obra do autor que escapa da convenção é *A mãe indiscreta*, uma tragicomédia em três atos, obra publicada em 1795 e talvez nunca encenada. Não se trata de uma tragédia, já que os personagens não são heróis ou reis, há elementos cômicos permeando a obra, sobretudo nas ações dos criados, e o final não é exatamente nem feliz, nem infeliz. A obra termina com o arrependimento do filho, o perdão do pai, mas com severas críticas à mãe, que dá título à obra, e um amargor permeia os personagens. Não há júbilo nem comemoração, e trata-se de um texto em que as emoções são mais próximas, em certo sentido mais sinceras e mais burguesas.

Em Portugal, o final feliz também foi justificado com o uso do argumento de que era um recurso apropriado às comemorações. Um comentador português do século XVIII, Francisco Bernardo de Lima, reconhece que a função da ópera, ou da arte em geral, é distrair e agradar:

Não obstante o que dizemos, é certo que algumas impropriedades, que se podem achar nas óperas Italianas do Porto, são comuns às óperas de todas as nações, porque não se representam ordinariamente como devem ser: em lugar de se seguirem as regras ditadas pela boa razão, só se observa uma música artificial variada com danças também artificiais, não devendo ser estas senão a representação do gesto exagerado, assim como a música é a expressão mais forte da declamação: mas como os Príncipes, e Grandes estão ocupados de negócios sérios, preferem para descansar das suas fadigas este gênero de espetáculos que não pede muita atenção, sem que por isso deixem de ser estes espetáculos os mais divertidos do mundo. (LIMA, 1762, apud BRITO, 1989, p. 186).

Note-se a ênfase dada à diversão dos “Príncipes e Grandes” e à necessidade de agradá-los, já que são os mecenas das produções musicais – e aí poderia residir a justificativa de encontrar um final feliz. Entretanto, as explicações não eram apenas desse teor. Já no *Dicionário do Padre Bluteau*,

o autor chamava a atenção para o fato de que seria equivocada a associação exclusiva entre final infeliz e tragédia:

Das primeiras Tragédias, que tiveram fins, ou catástrofes funestos, nasceu o erro dos que imaginam que toda a Tragédia é Poema Dramático com fim triste, e lutuoso; porém nas dezenove Tragédias escritas por Eurípedes, achamos muitas com festivo, e alegre desfecho. [...]

Sucesso trágico, modo trágico - Vid. Triste, funesto, etc. introduziram este adjetivo neste sentido os que erradamente imaginaram que toda a Tragédia havia de ter um fim desgraçado, e funesto. (BLUTEAU, 1721, Tragédia, p. 236)

Assim, segundo o autor, não é lícito classificar uma obra apenas segundo seu final; para ele, o que define o caráter trágico é a “[...] representação das ações ilustres dos Príncipes, e dos Heróis.” Já na edição revista, de 1789, a referência ao final “funesto” é forte, ainda que não obrigatória: “[...] poema dramático, em que se representa ação grande, e séria entre pessoas ilustres, que tem de ordinário algum fim funesto, e excita o terror, ou compaixão.” (BLUTEAU; SILVA, 1789, Tragédia, p. 793).

Outra justificativa apela para a mudança dos costumes: os gregos não eram bárbaros, mas desconheciam a revelação da graça cristã e daí necessitarem do final “trágico”. Lorenzo Giacomini (1597, p.51), ao tratar da purgação, entendida como principal função da tragédia, defendia que ela progredisse da *miseria à felicità*, pois, para ele, “[...] o mal próximo, que sem esperança de salvação, está por acontecer, é considerado pela alma como presente e, como tal, leva à compaixão”, cumprindo a função purgativa da arte. De acordo com Guarini, em seus comentários de 1588, o ouvinte moderno não precisaria ser purgado com o horror das tragédias gregas, porque ele viveria dentro da religião cristã, ao contrário dos antigos:

E para tratar da nossa época, que necessidade temos de purgar o terror e a piedade com as visões trágicas, tendo os preceitos santíssimos de nossa religião, que no-los ensina com a palavra evangélica? Aqueles horríveis e truculentos espetáculos são excessivos e parece-me que hoje em dia a ação trágica só deve ter como fim o deleite. (GUARINI, 1733, p.420)⁷.

⁷ “E per venire all’età nostra, che bisogno abbiamo noi di purgar il terrore e la commiserazione con le tragiche viste, avendo i precetti santissimi della nostra religione, che ce li insegna con la parola evangelica? E però quegli orribili e truculenti spettacoli son soverchi, né pare a me oggi si debbia azione tragica ad altro fine che per averne diletto.”

Planelli, quase duzentos anos depois, enuncia de maneira semelhante os motivos pelos quais teria sido abandonado o uso do final trágico:

A passagem feita pela tragédia do final triste ao feliz é uma prova certa do progresso feito pelo gênero humano na placidez, na urbanidade, na clemência [...]. No nascimento da tragédia antiga a Grécia era habitada por nações belicosas e ferozes, que ainda conservavam, em meio às mais cultas cidades, um resto de sua antiga selvageria. As tragédias que deles restaram emanam em tudo o caráter da nação: os personagens são magnânimos e grandes e, ao mesmo tempo, impetuosos e desumanos. A opinião desvantajosa que os gregos tinham do comércio, como um ofício infame e indigno de um cidadão, e as frequentes discórdias que a inveja e o desejo de sobressair-se acendiam nas suas cidades contribuía a torná-las cruéis. O que mais? Sua própria religião e sua teologia aumentavam a ferocidade: tendo os ritos bárbaros, que desonram a humanidade, e apresentando na divindade os mais abomináveis exemplos de ira, de vinganças, de injustiças, de homicídios, de traições. Assim, para mover um povo com tal caráter, a antiga tragédia tinha de operar fábulas de suma atrocidade, que terminavam com exílios, misérias, mortes de personagens da mais condição; de outro modo, pouquíssimo efeito teriam na alma dos espectadores.

Mas a tragédia moderna, nascida em meio a um povo civilizado há muitos séculos, amigo do comércio e dos estrangeiros, e professor de uma religião que inspira a caridade, a mansuetude, a paz, a compaixão, a beneficência, teve de diminuir as atrocidades, se quisesse mover em vez de provocar desgosto, como faz hoje em dia a leitura das tragédias gregas [...].

Para então obter a sua finalidade basta à tragédia moderna expor não a ruína, o banimento, o massacre dos personagens ilustres, mas apenas o perigo de incorrer naquelas desventuras. O que basta para provocar a compaixão e o terror em nossas almas; e assim foi dispensada de terminar com aquelas catástrofes funestas. Não foi então sem razão que ela mudou o fim trágico de triste em feliz.⁸ (PLANELLI, 1981, p. 42-43).

⁸ “Questo passaggio fatto per la Tragedia dal tristo al lieto Fine è una pruova ben certa del progresso fatto dal genere umano nella placidezza, nella urbanità, nella clemenza, che si dicano i nostri *misanthropi*. Nella nascita dell’antica Tragedia era la Grecia abitata da nazioni bellicose, e feroci, che conservavano ancora in mezzo alle più colte città un resto di loro antica salvatichezza. Le Tragedie, che di essi rimangono, spirano da per tutto questo carattere della nazione: essendo i personaggi di quelle magnanimi, e grandi, ma a un tempo stesso impetuosi, e inumani. La svantaggiosa opinione, che i Greci aveano del Commercio, come d’un mestiere infame, e indegno d’un cittadino; e le frequenti discordie, che la gelosia, e’l desiderio di primeggiare accendeva tra le loro città, contribuivano a rendergli crudeli. Che più? la loro stessa Religione, la medesima Teologia aumentavano la loro ferocia: avvedendo quella de’ barbari riti, e che disonorano l’Umanità; e presentando questa nella Divinità i più abominevoli esempi d’ire, di vendette, d’ingiustizie, d’omicidi, di tradimenti. Per muovere adunque un popolo di tal carattere ebbe mestieri l’antica Tragedia d’adoperar Favole di somma atrocità, che

Assim, a função da tragédia estaria diretamente relacionada ao caráter de um povo, e aí também se incluiria o uso de episódios violentos e do final funesto. Já Arteaga utiliza outra explicação e tampouco vê problemas no uso do final feliz; segundo o autor, Carlos VI de Habsburgo não apreciava os espetáculos sangrentos e seu gosto tornou-se lei para Stampiglia, Zeno e Metastasio. Para o autor, não há comparação possível com o drama dos antigos: como, na ópera, todas as condições são diversas, outras leis e outra poética são necessárias – e daí a necessidade da “filosofia”.

Uma outra questão importante é a do decoro e do que era ou não tolerado em cena. As regras da etiqueta valiam não apenas para vida em sociedade, mas também para aquilo que era representado no teatro.⁹ A verossimilhança deveria ser respeitada, e aquilo que de fato aconteceu não era o mais importante e, assim, mortes em cena deveriam ser evitadas. A questão da morte em cena é das mais delicadas; mesmo nos suicídios, tomar veneno era mais recomendado, pois não se devia mostrar cenas sangrentas no palco, pelo menos não nas óperas. Ainda aqui, é necessário fazer a ressalva de que os costumes eram diferentes segundo os povos. Na ópera italiana, as cenas de morte não eram toleradas e o final feliz era necessário; na *tragédie lyrique*, o final feliz não era regra; no teatro inglês, o gosto por episódios cruentos existia, a ponto de Voltaire (1967, p. 318) escrever:

Bem sei que os trágicos gregos, aliás superiores aos ingleses, erraram ao tomar com frequência o horror pelo terror, e o nojento e o incrível pelo

terminassero con esili, miserie, morti di personaggi del più alto affare: altrimenti pochissimo effetto avrebbe potuto promettersi nell'animo degli Spettatori.

Ma la moderna Tragedia, nata in mezzo a un popolo da molti secoli incivilito, amico del Commercio, e degli stranieri, e professante una Religione, che ispira la carità, la mansuetudine, la pace, la compassione, la beneficenza, dovette scemare d'atrocità, se anzi che muovere non volesse disgustare, come fa in oggi la sola lettura delle Tragedie greche [...].

Ad ottenere dunque il suo fine basta alla moderna Tragedia d'espore non la rovina, lo sbandeggiamento, lo scempio d'illustri personaggi, ma solamente il lor pericolo d'incorrere in quelle sventure; tanto bastando a destare la compassione, e'l terrore negli animi nostri; e quindi fu dispensata dal terminare con quelle funeste catastrofi. Non fu dunque senza ragione, che essa cambiò il tragico finimento di tristo in lieto.”

⁹ “Se o Teatro fosse ainda um princípio de educação, uma prática da moral dela; um despertador da Religião, dos costumes, e da virtude, como era em Atenas, nenhuma morte com armas defendidas pela Lei, por mais trágica que fosse, deveria ir ao Teatro [...] A Religião, e as Leis deveriam ser invioláveis na cena sempre que se não seguisse imediatamente o castigo aos transgressores.” (FIGUEIREDO, 1805, p. xxxiii).

trágico e pelo maravilhoso. A arte estava em sua infância no tempo de Ésquilo, como em Londres no tempo de Shakespeare.¹⁰

Entretanto, o autor é o primeiro a lembrar que mesmo uma definição de tragédia variaria no espaço e no tempo. A morte de personagens pode aparecer ou como punição exemplar, no caso dos tiranos ou de outros culpados, ou como episódio fundamental na representação da vida dos mártires, no caso de obras sacras. Entretanto, nas obras com texto de Martinelli, nunca atinge os personagens justos e pios; nas circunstâncias em que seria inevitável a morte e o sacrifício dos heróis, surge alguma solução evitando o final trágico. Os heróis certamente se mostravam dispostos a morrer, mas, justamente por suas qualidades, são poupados. No caso das óperas com cenas de morte¹¹, é o sacrifício do herói que funciona como um novo alento para a capacidade expressiva dos dramas.

Todavia, o final feliz também pode ser compreendido dentro da própria estrutura do drama musical. Carl Dahlhaus (1988), em seu ensaio sobre a dramaturgia musical, discutiu extensamente a questão. Segundo o autor, o final feliz não interfere necessariamente no caráter dramático da obra, sendo as seguintes as críticas mais comuns: 1) o final feliz seria um desrespeito às leis formais da tragédia; 2) um resíduo da estética barroca do maravilhoso, sobretudo no expediente do deus *ex machina*; 3) um desprezo pelo público, que seria capaz de aceitar e apreciar finais “trágicos”; 4) um engano com relação às possibilidades da música, a qual seria considerada inábil para descrever ou representar finais trágicos. À primeira objeção, o autor responde que é um preconceito pensar uma obra de arte, no caso a tragédia, apenas através de seu final e que “[...] trágico será o processo mostrado pelo drama em *todas* as situações que atravessa e não apenas no final a que chega: um final que, não raramente, pode ser desviado para outra direção, sem com isso alterar a substância do percurso trágico.” (DAHLHAUS, 1988, p.151). À segunda, afirma que o critério naturalístico é incongruente com a ópera, e tanto o final feliz como o trágico não são nem mais nem menos verdadeiros; se um substitui o outro, pode-se afirmar que houve uma troca de “inverossimilhança”. Com relação à capacidade de apreciar os finais trágicos, Dahlhaus insiste que no drama musical, em oposição ao drama *tout court*, o tumulto dos sentimentos e

¹⁰ “Je sais bien que le tragiques grecs, d’ailleurs supérieurs aux anglais, ont erré en prenant souvent l’horreur pour la terreur, et le dégoûtant et l’incroyable pour le tragique et le merveilleux. L’art était dans son enfance du temps d’Eschyle, comme à Londres du temps de Shakespeare.”

¹¹ Para uma discussão sobre o retorno da morte trágica às óperas, cf. McClymonds, 1990.

sua resolução é muito mais importante do que o caráter do final. Por fim, no que diz respeito à capacidade de a música representar finais trágicos, o autor reconhece que, durante o século XVIII, os músicos admitiam dispor mais de meios apropriados para representar catástrofes pessoais e interiores do que prover cenas realistas.

Mais uma justificativa pode ser encontrada para o final feliz: ainda que houvesse regras e que se devesse criar uma obra com qualidades literárias, por mais que os libretistas se empenhassem, o produto do seu esforço geraria apenas uma obra híbrida, a qual não seguia nem exatamente as regras das tragédias nem apenas regras musicais. O fantástico, o maravilhoso, o verossímil, mas também o extremamente fingido estavam presentes na ópera. Se o público aceitava uma obra cantada, quando na vida “real” não se canta, qual a diferença que existe entre um final feliz e um funesto?¹²

É curioso notar que, em Portugal, já no fim do século XVIII e começo do XIX, o final feliz permanece como convenção insuperável. Em uma apresentação de 11 de novembro de 1801, no Teatro São Carlos – teatro “burguês” por excelência – o final de *Gli Orazi ed i Curiazi* (texto de A. Sografi, música de D. Cimarosa, apresentada anteriormente em 17/12/1798, no aniversário de D. Maria I) foi mudado especialmente para a noite em que a família real estava presente. No final original, Marcos Horácio mata Horácia, cumprindo seu dever de romano, o que é saudado pelo povo e pelos senadores e provoca horror em Públio, Sabina e nas matronas (SOGRAFI, 1997, p.1002). No libreto português, o final segue da mesma maneira até antes de Horácia ser ferida. Ao final, há a seguinte indicação: “N. B.: Unicamente para a primeira récita, o drama terminará aqui e imediatamente se cantará a licença.”¹³ (SOGRAFI, 1798, p.118). E a ópera termina com um elogio a D. Maria I, cantado por Girolamo Crescentini, elogiando as virtudes da rainha (clemência e observância das leis), excluindo o final trágico, o que causou certo espanto em um estrangeiro que morava em Portugal:

A Catalani entrou nela [a tragédia] pela primeira vez mas nessa noite estava incomodada no peito e quase sem voz. O final da peça surpreendeu-me, embora eu soubesse que ela era dada em honra de S. A. R. o Príncipe Regente. Precisamente no momento em que Marcus Horatius (Prann), no auge da cólera, devia apunhalar a irmã Horatia (Catalani), apareceu a imagem do Regente de Portugal, ao fundo, num transparente, e essa

¹² Tal ideia é defendida em Dahlhaus (1986).

¹³ “Per la sola prima Recita qui finirà il Drama, e si canterà immediatamente la Licenza.”

aparição produziu um tal efeito que Prann já não pôde matar a Catalani, e que Crescentini, anteriormente assassinado por ele, surgiu em cena, juntamente com toda a Companhia: actores, atrizes, dançarinos e dançarinas, entre as quais, La Hutin, representando não sei que deusa casta, se fazia notar pelos seus longos cabelos flutuantes, que lhe chegavam às curvas das pernas, e que ao dançar espalhavam por todo o teatro uma nuvem de pó. E assim, após um momento de canto e dança, entremeados de genuflexões, caiu o pano, pondo fim a toda essa balbúrdia.

Para dar ensejo aos demais habitantes da cidade, de ver como as coisas se passam diante da Corte, ao dia seguinte foi levado à cena o mesmo espectáculo, com a mesma soberba iluminação e o mesmo propósito final, só com a diferença de ser pago. (RUDERS, 1981, p. 240).¹⁴

Deve ser lembrado que o tema dos Horácios e Curiácios, importantíssimo dentro da cultura europeia da segunda metade do século XVIII, não só aparece em peças de teatros e libretos, mas também encontra, como se sabe, uma representação pictórica poderosíssima no *Juramento dos Horácios* de J.-L. David, de 1784, com grande repercussão desde sua exposição em Roma até sua chegada a Paris, obra que serviu igualmente a historiadores para compor uma grande reflexão sobre o tema do sacrifício pessoal e familiar a favor do bem público, associado aos ideais revolucionários (STAROBINSKY, 1988). No entanto, em Portugal, o tema assume outra conotação, ligado novamente às comemorações da corte, no caso, aniversário de D. Maria I, sofrendo as adaptações necessárias e apropriadas à ocasião. Mais uma vez, porém, em um “teatro burguês”, a *pagamento*, o final teve de ser alterado para satisfazer talvez nem tanto o gosto da nobreza, mas a curiosidade por uma tradição totalmente consolidada, o que mostra a relevância de alguns elementos fundamentais para o cerimonial da corte.

A discussão sobre um verdadeiro espírito da tragédia, e também da tragédia em música, e sua relação com o final feliz sempre parece provocar um meio-sorriso nos debatedores, como se a ópera não fosse suficientemente séria para atingir efeitos semelhantes àqueles esperados do drama sem música. Se adotarmos a posição de Carlo Ritorni (1841, p. 91), talvez consigamos escapar dessa oscilação interminável. Ao discutir certos costumes da ópera, o

¹⁴ O autor comenta também uma apresentação de *Orfeu e Euridice*, em carta de 01/10/1801, na qual descreve a introdução do final feliz: “Orfeu, segundo o costume, ia matar-se junto ao cadáver de Euridice; mas Cupido (o sr. Schira), chegando a tempo, cortou [sic]-lhe o alegre acontecimento que se tinha dado em Queluz, e a cena transformou-se, de repente, num sumptuoso salão, em que Orfeu cantava uma ária.” (p. 209).

autor reconhece na música a capacidade de conferir um “[...] extraordinário polimento a qualquer objeto que torne as relativas cores mais luminosas” e pergunta-se se a música tornaria os objetos tristes excessivamente mais escuros e os alegres mais brilhantes. A resposta é não. De certa forma, o autor concede à música uma delicadeza, que teria a capacidade de “[...] versar um bálsamo sobre as feridas”, de evitar o “amargo deleite” de um espetáculo lacrimoso – o que não seria um defeito, mas, sim, uma virtude. Assim, a presença da música não é um pecado original, permitindo à ópera certas ações que não cabem na tragédia. E o final feliz pode, enfim, tornar-se uma questão secundária, diante das potências próprias da ópera.

KÜHL, Paulo M. Opera and Happy Ending: Some Topics in Poetics. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 39, p. 37-52, 2016. Edição Especial.

ABSTRACT: Ever since the appearance of the first dramas entirely set to music, happy endings have emerged as a tacit convention. Even ancient myths with their sad endings were transformed, adapting plots to local customs where operas were performed. Although it may seem a facile or occasional solution, there are some important poetical questions involved which appear in certain writings on opera from the eighteenth century. The purpose of this article is to discuss, by means of examples, how the happy ending appears in some operas, and what function it has. The article also pretends to show how Italian critics of the late eighteenth century approached the question.

KEYWORDS: Opera. Happy ending. Poetics.

REFERÊNCIAS

- ALFONZETTI, B. *Drammaturgia della fine*: da Eschilo a Pasolini. Roma: Bulzoni, 2008.
- ARTEAGA, S. *Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente*. 2. ed. Veneza: Carlo Palese, 1785.
- BLUTEAU, R. *Vocabulário português e latino*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, 1721. V. 8
- _____. ; SILVA, A. M. *Dicionário da língua portuguesa*. Lisboa: Off. Simão Tadeu Ferreira, 1789. V. 2.
- BRITO, M. C. *Opera in Portugal in the eighteenth-century*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- BUCH, D. J. *Magic flutes & enchanted forests: the supernatural in eighteenth-century Musical Theater*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

DAHLHAUS, C. Euripide, il teatro dell'assurdo e l'opera in musica. In: BIANCONI, L. (Org.). *La drammaturgia musicale*. Bolonha: Il Mulino, 1986. p. 281-308.

_____. *Drammaturgia dell'opera italiana*. In: BIANCONI, L.; PESTELLI, G. (Org.). *Storia dellopera italiana 6: teorie e tecniche: immagini e fantasmi*. Turim: EDT, 1988. p. 79- 162.

DETIENNE, M. Le Mythe: Orphée au miel. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *Faire de l'histoire: nouveaux objets*. T. 3. Paris: Gallimard, 1974. p. 80-105.

FABBRI, P. *Il Secolo Cantante: per una storia del libretto d'opera nel Seicento*. Bolonha: Il Mulino, 1990.

FIGUEIREDO, M. (Lycidas Cinthio). *Obras posthumas*. Lisboa: Impressão Regia, 1804- [1805]. T. VIII

GIACOMINI, L. De la purgatione della tragedia: discorso. In: _____. *Orationi e discorsi di Lorenzo Giacomini*. Florença: Ne le Case de Semartelli, 1597. p. 29.

GUARINI, G.-B. Compendio della poesia tragicomica, tratto dei duo Verati. In: _____. *Delle opere del Cavalier Battista Guarini*. T. III. Verona: Per Giovanni Alberto Tuermani, 1733.

JOLY, J. *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de Vienne (1731-1767)*. Clermont-Ferrand: Faculté des Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II, 1978.

KÜHL, P. M. *Os libretos de Gaetano Martinelli e a ópera de corte em Portugal (1769-1795)*. 1988. 424f. Tese. (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1998.

MARTINELLI, G. *Calliroe: serenata per musica da cantarsi nella Real Villa di Queluz per celebrare il felicissimo giorno natalizio della Serenissima Signora D. Maria Francesca Benedetta, Principessa del Brasile*. Lisboa: Impressão Régia, 1782.

MCCLYMONDS, M. P. “La morte di Semiramide ossia La vendetta di Nino” and the Restoration of Death and Tragedy to the Italian Operatic Stage in the 1780s and 90s. In: CONGRESSO DELLA SOCIETÀ INTERNAZIONALE DI MUSICOLOGIA III, XIV. *Atti...* Turim: EDT, 1990. p. 285-292.

PLANELLI, A. *Dell'opera in musica (1772)*. Fiesole: Discanto, 1981.

RITORNI, C. *Ammaestramenti alla composizione d'ogni poema e d'ogni opera appartenente alla musica*. Milão: Luigi di Giacomo Pirola, 1841.

RUDERS, C. I. *Viagem em Portugal 1798–1802*. Tradução de António Feijó. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1981.

SOGRAFI, A. *Gli Orazi ed i Curiazi*. Lisboa: Tipografia de Simão Tadeu Ferreira, 1798.

_____. *Gli Orazi ed i Curiazi*. In: GRONDA, G.; FABBRI, P. (Org.). *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*. Milão: A. Mondadori, 1997. p. 1796-1814.

STAROBINSKI, J. O juramento: David. In: _____. *1789 – Os emblemas da razão*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 68-84.

STERNFELD, F. W. The birth of opera: Ovid, Poliziano and the *lieto fine*. *Analecta Musicologica, Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte XII*, Colônia, v. 19, p. 30-51, 1979.

VOLTAIRE. B. Discours sur la tragédie à Mylord Bolingbroke (1730-31). In: _____. *Œuvres complètes de Voltaire: théâtre*. Paris: Garnier, 1877. V. 1. p. 311-326.

Recebido / Received: 12/06/2016

Aprovado / Approved: 08/08/2016