

CONFLITOS ENTRE PAIS E FILHOS NAS ÓPERAS DE VERDI

Sergio Casoy

A pequena cidade de Busseto fica na província italiana de Parma. Sua forte tradição artística e cultural remonta à Idade Média, quando foi capital do chamado *Stato Pallavicino*, assim chamado por adotar o nome da família que o governou por mais de 500 anos.

No século XIX – assim como hoje – a música tinha enorme importância no cotidiano da cidade. Era então motivo de apaixonadas discussões que eventualmente redundavam em pancadaria quando partidários de sopranos rivais se defrontavam, ou quando os moradores se dividiam em partidos antagônicos para apoiar passionalmente diferentes candidatos a postos como o de organista de uma igreja ou professor de música em alguma de suas instituições.

Em 1816, um grupo de entusiasmados cidadãos fundou a Sociedade Filarmônica para formar a orquestra da cidade. Seu grande incentivador e presidente era um dos mais ricos homens de negócios de Busseto, o atacadista de secos e molhados Antonio Barezzi. Além de comerciante muito bem sucedido, Barezzi tocava vários instrumentos, e, embora amador, era um músico excelente, que não poupava esforços nem despesas para que a Filarmônica se transformasse numa orquestra respeitada por sua qualidade, o que de fato acabou acontecendo. A sede oficial da Filarmônica era a própria casa da família Barezzi, onde os 38 músicos que constituíam a orquestra se reuniam regularmente para ensaiar.

Mecenas praticante, Barezzi assumiu os encargos financeiros dos estudos musicais de um menino que era filho de um de seus clientes, um

taverneiro de uma localidade rural nas cercanias de Busseto chamada Le Roncole. O garoto, apelidado de Peppino¹, tinha um pendor extraordinário para a música, e desde os nove anos de idade tocava órgão nas missas dominicais de sua comunidade. Os anos se passaram, e a relação de amizade e respeito mútuo entre os dois se estreitou como se fossem pai e filho. Além de tomar parte ativa na Filarmônica e escrever algumas composições, o jovem passou a lecionar música aos filhos de Barezzi. Ao completar dezoito anos, seu protetor trouxe-o para viver em sua própria casa enquanto aguardava a época de ir para Milão completar seus estudos. E foi então que, durante as aulas de piano, o jovem professor e a linda filha de Barezzi, Margherita, se apaixonaram perdidamente. Casaram-se em 4 de março de 1836, pouco tempo depois de ele ter obtido um emprego estável como professor de música contratado pela municipalidade. Naquela manhã, ao deixar a Capela do Oratório da Santíssima Trindade após a cerimônia religiosa, Margherita, que completava 22 anos nessa mesma data passou a ser saudada por seus concidadãos como a senhora Giuseppe Verdi. Seu jovem marido era apenas um ano mais velho do que ela.

Embora Barezzi e muitos outros moradores de Busseto não tivessem dúvidas quanto ao grande potencial de Verdi como compositor – afinal, ele vinha escrevendo cantatas e sinfonias para a Filarmônica desde os quinze anos de idade – eles não poderiam imaginar que, com os anos, seu estimado Peppino iria se transformar no autor de óperas mais importante de toda a história da música italiana.

Não é apenas o fluxo constante de inspiração, fonte criadora de temas de grande riqueza melódica, que confere a Verdi um lugar todo especial no

¹ Zezinho, em português.

panteão dos compositores de música lírica. Afinal, muitos outros operistas italianos eram igualmente dotados dessa facilidade de criar melodias inesquecíveis. O que torna Verdi enorme é o fato de, sem romper com as tradições italianas, tê-las modificado gradativamente, em busca de uma maior veracidade teatral, fazendo inseparáveis o texto e a música. Sem jamais ter tido a preocupação de criar uma nova escola teórica, Verdi, ao longo dos 54 anos em que se dedicou a compor para o teatro de ópera, transformou-o por completo. Suas primeiras óperas seguem o mesmo modelo herdado de Rossini e adotado por Bellini e Donizetti, seus antecessores imediatos. Estão ainda presas a formas fixas – uma ária aqui, um dueto lá, números de conjunto –, os chamados números fechados. Com o passar dos anos, ele escreve óperas em que estas formas vão se dissolvendo, se fundindo, enquanto a melodia flui continuamente em função da necessidade teatral. No Verdi maduro, o canto serve o teatro, e a música é completamente livre. Não há uma nota ou uma palavra desnecessária ou fora do lugar. Uma das grandes conseqüências da busca constante desta veracidade teatral é a subdivisão dos tipos vocais, que surgem naturalmente a partir das tentativas de adaptação do instrumento vocal dos cantores disponíveis às partituras que o autor cria. Surgem vários tipos de sopranos e de tenores, com pesos e extensões vocais diferentes, para satisfazer diferentes necessidades dramáticas. Otello, o general mouro de meia-idade que assassina sua esposa por ciúmes infundados, tem sua escrita vocal completamente diversa da de Radames², o jovem oficial egípcio apaixonado pela escrava Aida, embora ambos sejam tenores. Exemplos como esses se

² Otello, e Radames são os principais personagens masculinos das óperas *Otello* (1887) e *Aida* (1870). Otello é um tenor dramático, e Radames um tenor *lírico-spinto*, de voz um pouco mais leve do que o anterior.

multiplicam através da obra de Verdi, e sua influência se fará sentir até o século XX.

Os primeiros tempos do novo casal foram muito felizes. Nada deixava entrever a sucessão de tragédias pessoais que logo se abateria sobre eles, e cujo impacto quase fez com que Verdi abandonasse a carreira de compositor após a estréia de sua segunda ópera.

Voltando a Busseto após uma curta lua-de-mel em Milão, Verdi, que precisava ganhar dinheiro, entrou numa roda-viva de atividades. Além de seu emprego, regia concertos, escrevia música para a igreja e para concertos na cidade, ensinava música aos membros da Sociedade Filarmônica e dava aulas particulares. Nas horas de folga, trabalhava na composição de uma ópera chamada *Rocester*³, encomendada pelo *Teatro Filodrammatico* de Milão e cujo contrato acabou sendo cancelado.

Em 26 de maio de 1837, Margherita deu à luz a primeira filha do casal, Virginia. Enquanto isso, Verdi lutava desesperadamente para firmar seu nome como compositor. Nos primeiros meses de 1838, após uma rápida ida a Milão, conseguiu finalmente ver sua primeira obra publicada: o álbum *Sei Romanze* (Seis Romanças), compostas sobre textos de vários poetas.

³ *Rocester* jamais foi concluída. Há um certo mistério envolvendo sua história, que tem sido motivo de infinitas discussões entre os estudiosos de Verdi, sem nenhuma conclusão definitiva. Alguns afirmam que o material de *Rocester* acabou sendo utilizado em *Oberto, Conte di San Bonifácio* (1839), a primeira ópera de Verdi a ser efetivamente produzida. Outros dizem que antes, Verdi trabalhou em outra ópera, *Lord Hamilton*, que se transformou em *Oberto*. e que *Rocester* simplesmente se perdeu. E há uma terceira corrente que sustenta que *Lord Hamilton* mudou de nome, no meio do caminho, para *Rocester*, e acabou se transformando em *Oberto*.

Em 11 de julho, a família aumentou: nasceu o segundo filho do casal, Icilio Romano⁴. Mas agosto reservava ao jovem casal uma tristeza tão grande quanto a alegria que julho trouxera. A pequenina Virginia, com apenas 16 meses, morreu repentinamente.

Com a ajuda financeira do sogro, aproveitando a chegada de seu período de férias, Verdi decidiu levar a desolada Margherita para passar algum tempo com ele em Milão, deixando o bebê aos cuidados da família. Assim, mudando de ambiente, ela poderia espairer e recuperar-se do duro golpe. Ao mesmo tempo, Giuseppe procuraria fazer contatos que pudessem impulsionar sua carreira de operista. As promessas obtidas foram tão animadoras que levaram o casal a tomar a importante decisão de abandonar a segurança da pequena Busseto e mudar-se definitivamente para Milão.

Estabeleceram-se em fevereiro de 1839, e logo em seguida, Verdi viu realizar-se o maior de seus sonhos. Bartolomeo Merelli, o todo-poderoso empresário do *Alla Scala*, então o teatro de ópera mais importante da Itália, assinou com ele um contrato para sua primeira ópera, *Oberto, Conte di San Bonifacio*, que Verdi havia terminado em Busseto e não conseguira ainda encenar.

Ele mergulhou de corpo e alma na empreitada e, como viria a fazer no futuro, sempre que estivesse preparando uma nova estréia, cuidou pessoalmente de todos os detalhes da produção. Não tinha tempo para mais nada. Foi quando a desgraça visitou mais uma vez a casa dos Verdi.

⁴ Verdi deu a seus filhos o nome dos personagens principais da peça teatral *Virginia*, do dramaturgo italiano Vittorio Alfieri. Ambientada na Roma antiga, a peça tinha um caráter liberal e patriótico. A escolha dos nomes equivalia a uma aberta declaração das convicções políticas de Margherita e Giuseppe Verdi, o qual, além disso, causou sensação na pequena Busseto quando passou a usar uma barba *alla Mazzini*, imitando o líder carbonário que conspirava pela unificação da Itália.

O bebê Icilio adoeceu gravemente, sem que os médicos milaneses conseguissem identificar a causa, e fazendo com que os Verdi, cuja situação financeira era precária, contraíssem novos empréstimos para custear o tratamento. Mas foi tudo em vão. Após três semanas de luta, o bebê de 18 meses exalou seu último suspiro. Era o dia 22 de outubro de 1839. Faltava menos de um mês para a estréia do *Oberto*, marcada para 17 de novembro. Margherita, embora com o coração partido pelas recentes perdas, não deixou de comparecer. Compreendia que seu lugar era ao lado do marido, sabia o quanto seu apoio era importante, e tudo fez para sustentá-lo.

O relativo sucesso atingido por *Oberto* proporcionou a Verdi um novo contrato para mais três óperas, a primeira das quais deveria ser uma *opera buffa*, uma comédia, a ser encenada em setembro de 1840. Seu título era *Un Giorno di Regno*, que poderíamos traduzir como “Um dia de reinado”. Verdi arregaçou as mangas e começou a compor, enquanto Margherita velava por ele dia e noite.

No meio do trabalho, uma forte inflamação de garganta fez com que Verdi ficasse acamado muitos dias⁵. Nesse período, vencia o aluguel do apartamento que ocupavam. Verdi, enfraquecido pela doença, ficou descontrolado ao ver o pedido de adiantamento que enviara ao empresário negado. A humilhação o consumia. Uma tarde, sem dizer nada, a doce Margherita embrulhou suas poucas jóias em um lenço, saiu de casa e as penhorou, obtendo os cinquenta escudos necessários para o pagamento, que

⁵ Tudo leva a crer que a origem da enfermidade era psicossomática. Durante os anos iniciais de sua carreira, quando trabalhava sob forte pressão dos prazos contratuais, há freqüentes relatos de dores de garganta, dores de estomago e desarranjos intestinais que acometiam Verdi durante o trabalho de composição, mantendo-o acamado por dias. Com a subsequente tranqüilidade financeira, e a não-necessidade de cumprir prazos rígidos de entrega, este tipo de enfermidade desapareceu.

entregou ao marido sem pronunciar sequer uma palavra para não envergonhá-lo.

Este foi o último ato de bondade de Margherita. Algumas semanas depois, ela caiu seriamente doente. Atacada por uma encefalite, agonizou por seis dias e não resistiu. Verdi, desesperado, avisou Barezzi, que conseguiu chegar a Milão apenas para abraçar a filha agonizante. Margherita morreu a 18 de junho de 1840. Barezzi anotou em seu diário:

“De uma terrível doença, talvez desconhecida pelos médicos, morreu em Milão, ao meio-dia do dia da festa de *Corpus Domini*, nos braços do pai, minha querida filha Margherita, na flor da idade, e no seu momento mais feliz, porque ela era a fiel companheira do excelente jovem Giuseppe Verdi, *maestro di musica*. Imploro paz para sua alma pura, embora chore por essa trágica perda”.

Enlouquecido de dor, Verdi voltou a Busseto com o sogro, e escreveu a Merelli pedindo que o dispensasse da ópera. O empresário, porém, não podia fazê-lo, pois cenários e roupas estavam em andamento e a temporada já havia sido anunciada. Por força de contrato, Verdi viu-se forçado a retornar e, embora destruído por dentro, completar a comédia.

A estréia de *Un giorno di Regno* foi desastrosa, e hoje se sabe que tal fato se deu muito mais por culpa dos cantores mal-preparados do que pela qualidade da partitura, que, se não é brilhante - nem poderia sê-lo, tendo em vista as condições psicológicas do autor - tampouco é medíocre. Nos dias de hoje, uma análise fria demonstra que ela é melhor do que muita coisa escrita na época por outros autores. Mas a vaia foi tamanha que o teatro retirou a ópera de cartaz logo depois do primeiro dia. Única remanescente de toda sua desgraça pessoal, a autoconfiança de Verdi como compositor acabava de transformar-se em fumaça. Deixou de acreditar em si próprio. Sem família, sem amigos, sem dinheiro, profundamente deprimido, jurou nunca mais

escrever uma só nota. Mergulhou num inferno astral do qual levaria mais de seis meses para libertar-se.

A história da retomada de sua carreira é muito conhecida, e consta de todas as suas biografias. Vagando sem destino nos arredores do Teatro Alla Scala em janeiro de 1841, Verdi encontrou-se com Merelli, cujo faro empresarial havia percebido o grande potencial reprimido do gênio verdiano. O empresário praticamente o forçou a levar consigo o libreto de uma ópera de tema bíblico, fingindo não ouvir os protestos e as alegações do músico, que dizia ter perdido a faculdade de compor. Ao ler o libreto, processou-se no íntimo de Verdi uma espécie de catarse, que o obrigou a trabalhar e se traduziu imediatamente na vibrante partitura da ópera que hoje conhecemos como *Nabucco*. Estreando em março de 1842, essa história dos hebreus escravizados pela Babilônia de Nabucodonosor acabou se transformando num dos mais fortes símbolos da luta pelo *Risorgimento*, o movimento de unificação da península italiana num só país. Verdi ficou instantaneamente famoso e voltou à ativa, com sua auto-estima totalmente recuperada. Muitos anos depois, ele escreveria:

“Pode-se dizer que foi com *Nabucco* que minha carreira artística realmente teve início.”

Durante aquele que foi o período mais negro de sua vida, ele permaneceu em Milão, completamente só. Abandonou o apartamento em que vivera feliz ao lado da saudosa Margherita e, levando na bagagem uma enorme depressão, mudou-se para um quatinho triste e solitário no qual permanecia encerrado dias inteiros. Enquanto seus fantasmas o visitavam, perguntas do tipo “*será que se eu estivesse mais atento a meus filhos em vez de estar trabalhando sem parar eles teriam sobrevivido?*” devem ter-lhe cruzado a mente inúmeras vezes. Não poderia haver cenário mais perfeito do que esse para o surgimento de um grande complexo de culpa, cujos indícios

serão muito claros em sua obra posterior. Embora viesse a casar-se novamente, estabelecendo uma relação duradoura e feliz com o soprano Giuseppina Streponi, Verdi não teve mais filhos que lhe permitissem canalizar o afeto paterno que ele acreditava dever a Virginia e a Icílio. Latente, o sentimento de culpa permaneceu no subconsciente do autor durante muitos anos, manifestando-se pontualmente como uma espécie de confissão disfarçada, expressa em música, cada vez que Verdi, ao compor uma ópera, se defrontasse com uma cena em que pais e filhos interagissem.

É importante relevar que esta não era uma atitude programática, consciente, do autor. A existência de tais contrastes não era, para Verdi, o condicionante principal para a escolha de um novo argumento; a força da mensagem e as situações dramáticas, na verdade, é que o eram. Mas é indiscutível que, com freqüência, ele optou por temas que, quando transformados em óperas, tivessem a possibilidade de carregar em seu bojo cenas entre pais e filhos, as quais tinham sempre o condão de estimular ao máximo a inspiração criativa verdiana, constituindo-se, via de regra, nos melhores momentos - dramáticos e musicais - das óperas que os contém.

Isto acontece já no próprio *Nabucco*. Nabucco (Nabucodonosor), o feroz rei da Babilônia, acaba de conquistar Israel. Ele tem duas filhas, Fenena, que se converteu à religião mosaica, e a guerreira Abigaile, que lutou ferozmente ao lado do pai na guerra, e é, na verdade, adotiva. Quando Nabucco desafia Jeová, é castigado por um raio, perdendo a razão. Sedenta de poder, Abigaile usurpa o trono do pai e consegue enganá-lo, fazendo-o assinar um decreto que condena todos os hebreus à morte. Nabucco, num vislumbre de lucidez, percebe ter condenado também Fenena, e exige o cancelamento da ordem. Chama Abigaile de escrava, e lhe mostra um antigo documento que

atesta sua verdadeira origem. Abigaile destrói o documento e manda encarcerar o pai. Verdi encontrou aqui uma situação - transformada no magnífico dueto do terceiro ato - onde se fala da rejeição de uma filha pelo pai. Abigaile nada mais quer do que ser reconhecida pelo pai em termos iguais aos da filha legítima Fenena. Sua violência é um grito surdo de socorro. Uma vez rejeitada, trata de ocupar o lugar da irmã, mandando matá-la.

Em 17 das 25 óperas que Verdi escreveu a partir do *Nabucco*, o argumento aborda relações conflituosas entre pais e filhos. Nelas, a manifestação do complexo de culpa se faz, em maior ou menor intensidade, sempre através do mesmo mecanismo: ***são as ações dos pais, conscientes ou inconscientes, voluntárias ou não, que levam, invariavelmente, seus filhos à desgraça e, muitas vezes, à morte.*** Vamos examinar alguns exemplos.

Na ópera *I Due Foscari* (1844), inspirada em personalidades históricas reais, os dois Foscari são Francesco, doge de Veneza em 1457, e seu filho Jacopo. Ante a recusa do doge Foscari em renunciar ao cargo, seus inimigos políticos conspiram contra o filho, e conseguem exilá-lo de Veneza para sempre.

Em *Giovanna d'Arco* (1845), baseada na peça de Schiller, o pastor Giacomo está convencido que sua filha Joana d'Arc - cujo nome, na ópera, é Giovanna -, tem parte com o demônio, que a torna invencível nas batalhas e, além disso, é amante do rei da França. Movido pela melhor das boas intenções, querendo salvar a alma da filha, Giacomo a traiçoa, entregando-a aos ingleses inimigos para que ela seja queimada na fogueira. Felizmente, Giacomo percebe seu engano a tempo, e liberta Giovanna das correntes inglesas para que ela possa conduzir os franceses à vitória na última batalha. Gravemente ferida no combate, ela morre nos braços do pai inconsolável.

Já em *Alzira* (1845), passada no Peru colonial, o chefe inca Ataliba, inflexível, ordena que sua filha Alzira se case com o governador espanhol Gusmano para manter a paz com os invasores, embora ela ame na verdade o índio Zamoro.

I Masnadieri (Os Bandoleiros), de 1847, é um caso particular, onde o pai tem uma culpa apenas aparente. Ambientada na Alemanha do início do século XVIII, o argumento conta a história do jovem Carlo, o filho mais velho do Conde Massimiliano di Moor. Enfadado, Carlo deixou o castelo paterno e juntou-se a um bando de estudantes desordeiros, cometendo alguns excessos. Arrependido, escreveu ao pai pedindo que o perdoasse e o recebesse de novo em casa. Ante a negativa de Massimiliano, proibindo-o para sempre de voltar, Carlo acede ao pedido de seus amigos, tornando-se o chefe de um bando de ferozes e sanguinários assaltantes em que eles se transformam, enveredando por um caminho sem volta. Na verdade, quem respondeu a carta foi Francesco, o irmão mais novo de Carlo e vilão da história. Desejando para si o título de conde, Francesco aprisionou o próprio pai e falsificou a resposta escrita. No final, Carlo consegue chegar a tempo de salvar a vida do pai, antes de ser enforcado por seus crimes.

Luisa Miller, de 1849, é uma ópera importantíssima porque assinala a transição de Verdi da primeira fase de sua carreira, nacionalista, para a fase central, a do melodrama romântico. Em *Luisa*, são dois os pais cujas ações definem a tragédia dos filhos. Numa aldeia do Tirol, feudo do Conde Walter, no início do século XVII, vive, numa humilde cabana, o velho soldado reformado Miller, viúvo, em companhia de sua linda filha Luisa. Rodolfo, o filho do conde, se apaixona por Luisa e é correspondido. Ao saber que o filho pretende se casar com uma camponesa, o Conde Walter fica furioso e

engendra um plano sinistro. Manda prender Miller e faz com que Wurm, um de seus homens de confiança, chantageie a pobre Luisa. Em troca da liberdade do pai, ela deverá escrever uma carta declarando amor a ele, Wurm, e na qual afirmará ainda que jamais amou Rodolfo. Para salvar o pai, Luisa cede, e o conde faz chegar a carta às mãos de seu filho. Cego de ciúmes, Rodolfo vai à cabana de Luisa. Pede-lhe que confirme o conteúdo da carta. Ante a afirmativa dela - Luisa não quer por em risco novamente a vida do pai -, Rodolfo, disfarçadamente joga o conteúdo de um frasco de veneno dentro da jarra de água que está em cima da mesa. Pede a Luisa que lhe sirva um copo, e comentando que a água está amarga, faz com que ela também a prove. Quando Rodolfo diz à jovem que ambos irão morrer, ela lhe conta toda a verdade. Miller entra na sala, ao mesmo tempo em que chegam o Conde Walter e seus sequazes, apenas para assistir a Luisa e Rodolfo morrerem um nos braços do outro.

A primeira ópera da nova fase é *Stiffelio* (1850), ambientada na Alemanha do início do século XIX. Stiffelio é um pastor protestante cuja igreja sofre perseguição religiosa e encontra, finalmente, abrigo no castelo do Conde Stankar, um antigo oficial do exército, da mesma religião. Stiffelio se casa com Lina, a filha de Stankar. Corajoso, Stiffelio viaja constantemente em missões de evangelização. Durante uma de suas ausências prolongadas, Lina se torna amante de Raffaele, um nobre que frequenta o castelo. Curiosamente, é Stankar que vinga a honra da família, expondo publicamente a vergonha de sua filha ao matar Raffaele num duelo. Stiffelio pede o divórcio a Lina, mas a acaba perdendo no final.

A trilogia romântica, constituída pelas óperas *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* (1853) e *La Traviata* (1853), registra algumas das melhores cenas entre pais e filhos de toda a obra verdiana.

Rigoletto, o corcunda que é o bobo da corte da Mântua de meados do século XVI, é um dos personagens de maior complexidade psicológica da literatura operística italiana. A única criatura a quem ama é sua filha Gilda, de dezesseis anos, que ele mantém praticamente escondida em casa e que nem desconfia da verdadeira profissão do pai. Além de odiar o duque seu patrão, que é um jovem devasso e amoral, conquistador inveterado, Rigoletto odeia os cortesãos porque são cortesãos e a humanidade em geral porque os outros não são disformes como ele. Quando o duque seduz Gilda e a desvirgina, Rigoletto resolve vingar-se. Contrata um assassino profissional, que deve lhe entregar o corpo do sedutor dentro de um saco. Mas Gilda, apaixonada, se sacrifica tomando o lugar do duque, e quando Rigoletto abre o saco para ver o cadáver de seu soberano, encontra a própria filha agonizante. É interessante observar que embora dilacerado pela dor, Rigoletto não acha que a morte da filha tenha acontecido por sua causa, pois agiu certo ao - tentar - se vingar. Isto é denunciado por um verso do libreto, que Rigoletto canta no dueto final:

*“Dio tremendo, ella stessa fu colta
Dallo stral di mia GIUSTA vendetta”*

(“Deus tremendo, ela própria foi atingida / pela flecha de minha JUSTA vingança”)

Il Trovatore é a primeira ópera que Verdi escreveu por conta própria, sem necessidade de cumprir um contrato. Deixou para vendê-la depois de pronta. Tinha finalmente atingido sua independência financeira, começava a comprar suas propriedades rurais e podia se dar ao luxo de compor sem pressa. *Il Trovatore* se passa na Espanha da Idade Média, durante uma guerra

civil. Não existe nenhum pai na história. O espaço correspondente é ocupado pela cigana Azucena, a mãe do trovador Manrico. Quando muito jovem, Azucena viu sua mãe ser conduzida à fogueira pelos soldados do Conde de Luna, acusada de feitiçaria. Antes de morrer queimada, a velha cigana gritou para a filha: “Vingue-me!” Furtivamente, Azucena raptou um dos dois filhos do conde, ainda um bebê, para atirá-lo ao fogo e vingar a mãe. Mas, aturdida por tanto horror, acabou sacrificando seu próprio filho por engano. É por isso que a visão de uma fogueira sempre lhe provoca um estranho transe, no qual ela narra coisas aparentemente sem sentido. Sem cumprir a palavra dada à mãe, e desesperada por ter matado o próprio filho - e esse é o grande segredo da ópera, só revelado na última linha do libreto -, Azucena criou o filho do conde como se fosse seu. Ele é Manrico, o trovador, inimigo político do atual Conde de Luna, filho do velho conde e, portanto, irmão do rival. Além disso, ambos disputam o amor da bela Leonora, que ama Manrico. Quando o conde, cujos homens prenderam Azucena, descobre que ela é a mãe de Manrico, usa-a para atrair e prender seu inimigo. Mãe e filho são colocados no calabouço. O conde manda que Manrico seja levado ao pátio da fortaleza para ser decapitado, não sem antes arrastar Azucena, que até então dormia, para a janela, forçando-a a assistir ao sacrifício do rival. O final é de arrepiar, com Azucena, completamente enlouquecida, gritando para o conde: “Ele era teu irmão!”, e a seguir: “Estás vingada, oh mãe!” Assim, o desejo obsessivo de vingar a mãe durante toda a ópera acaba por fazer de Azucena o instrumento de destruição do único ser que ela ama, seu filho adotivo.

Em *La Traviata*, que poderíamos traduzir como *A Transviada* ou *A Decaída*, o velho Giorgio Germont vem visitar Violetta, a amante de seu filho Alfredo. A irmã de Alfredo está noiva de um jovem de excelente família, a

qual se recusa a dar permissão para o casamento enquanto Alfredo estiver vivendo com uma mulher de fama duvidosa, já que Violetta, no passado recente, fora uma das mais famosas cortesãs de Paris. Embora impressionado com a dignidade de Violetta e pela extensão de seu amor, Germont exige que ela se afaste de Alfredo para sempre. Assim, para preservar o casamento da filha, Germont priva o filho do grande amor de sua vida. De nada adianta, quando, no final da ópera, pai e filho vêm pedir perdão a Violetta, pois ela morre de tuberculose assim que os dois chegam, deixando Alfredo desesperado e o velho Germont consumido de remorsos. O que torna esse argumento interessante, sob a óptica da relação pai-filho, é o fato de que, na *Traviata*, Verdi desenha com clareza a figura do **pai manipulador**, que age intencional e friamente em busca dos objetivos que considera certos ou necessários, sem se importar com o estrago feito na vida do filho. Não é mais movido por paixão, ódio, loucura ou religião, e sim por raciocínio e cálculo.

Tal situação irá se repetir, com a famosa *Aida*, estreada em 1871. A personagem que empresta seu nome à ópera é uma princesa etíope cativa, transformada em escrava de Amneris, a filha do faraó do Egito. Amneris é apaixonada pelo jovem general egípcio Radames, o qual, por sua vez - senão não seria ópera - ama Aida. Radames vence uma nova guerra contra a Etiópia, e, ao regressar da batalha, traz um contingente de prisioneiros entre os quais, disfarçado de simples oficial, está Amonasro, pai de Aida e rei dos etíopes. Percebendo que Radames ama Aida, Amonasro trata de manipular a filha, ameaçando-a até com o fantasma da própria mãe, para que ela convença seu apaixonado a revelar a localização secreta das tropas egípcias. Aida, dividida entre o amor e o dever patriótico-familiar – clássico dilema do romantismo –, consegue extrair de Radames o segredo militar. Mas são descobertos, e

Radames é preso e condenado a ser emparedado vivo. Aida, para quem a vida sem seu amado não tem sentido, enfia-se furtivamente na sepultura. Ambos morrem ao mesmo tempo.

Uma variação do dilema acima mencionado, no qual o herói se vê dividido entre o dever familiar e a causa que abraçou, está refletido em *I Vespri Siciliani* (As Vésperas Sicilianas, 1855). Em 1282, a Sicília se encontra sob ocupação francesa, e é governada com mão de ferro pelo temível Guido da Monforte. O jovem Arrigo, um dos líderes da insurreição armada que os sicilianos preparam secretamente contra o invasor francês, é preso e conduzido até Monforte, a quem odeia. Fica boquiaberto quando o governador lhe conta que ele é, na verdade seu filho, fruto de um romance passageiro com a mãe de Arrigo, uma siciliana. A revelação desperta sentimentos contraditórios no jovem, que salva a vida do pai num atentado que acontece durante um baile à fantasia, impedindo seus companheiros conspiradores de agir. Sem poder explicar o motivo, Arrigo é considerado por todos os seus amigos como traidor da causa.

Em *La Forza del Destino* (1862), passada na Espanha do século XVIII, a pequena intervenção do pai, um mero coadjuvante que morre nos primeiros momentos da ópera, é suficiente para causar uma série de infelicidades que duram a ópera toda, para, no final, levar a filha e o filho à morte. Tudo acontece quando Leonora, a filha do Marquês de Calatrava, está prestes a fugir com Don Alvaro para casar-se com ele. Surpreendidos na última hora pelo pai da moça, interrompem a fuga e Alvaro se rende, atirando sua pistola ao chão. Ao cair, a arma dispara por acidente, vitimando o velho marquês. Leonora torna-se eremita em um convento, Alvaro muda de nome e foge, e Don Carlo, o irmão de Leonora, jura vingança contra o casal e passa os cinco anos que a

ópera dura perseguindo os dois. Ao final, Carlo apunhala a própria irmã e é morto por Alvaro num duelo. É a força do destino.

Mesmo quando os pais já morreram e não aparecem fisicamente na ópera, eles tem a faculdade de comandar a vida dos filhos. Em *Ernani* (1844), o protagonista rebela-se contra o rei de Espanha e torna-se bandoleiro para vingar a morte de seu pai, causada pelo soberano; em *Attila* (1846), a situação é semelhante: para vingar seu pai, morto pelo rei dos hunos, Odabella finge apaixonar-se por ele e se torna sua noiva, só para poder apunhalá-lo.

Em nenhuma outra de suas óperas, porém, o complexo de culpa verdiano que viemos analisando se manifestou de maneira tão explícita quanto em *Macbeth* (1847), o primeiro encontro do nosso compositor com a obra de Shakespeare. Curiosamente, não existe, nessa ópera, nenhuma cena que contraponha pais a filhos. Há apenas uma evocação, que se transforma no momento mais comovente da partitura. Na Escócia de 1040, o trono foi tomado pelo sanguinário Macbeth. Um grupo de nobres, entre os quais está Macduff, trata de resistir ao usurpador. Como vingança, Macbeth manda seus sicários assassinares a esposa e os filhos de Macduff quando este estava fora, incendiando seu castelo a seguir. Ora, Macduff é um personagem absolutamente secundário, com uma participação na ópera muito menor do que na peça original. Entretanto Verdi, que pilotou seu libretista Francesco Maria Piave passo a passo na construção de *Macbeth*, inseriu, no último ato uma ária para Macduff que logo se tornou a passagem mais conhecida da ópera e uma das romanças mais belas e pungentes que já foram escritas. É um lamento, dentro da melhor tradição italiana, mostrando como a sensibilidade de Verdi foi profundamente tocada, pois ele se identificou imediatamente com Macduff. O paralelo é evidente: ambos perderam os filhos e a esposa sem

nada poder fazer para salvá-los. Vejamos os versos do recitativo que conduz à ária :

*“O figli, o figli miei! Da quel tiranno
Tutti uccisi voi foste, e insiem com voi
La madre sventurata!...Ah fra gli artigli
Di quel tigre io lasciai la madre e figli!”*

(“Oh filhos, meus filhos! Por aquele tirano/Vós fostes assassinados, e junto a vós/ a mãe desventurada!...Ah, entre as garras/Daquele tigre eu deixei a mãe os filhos!”)

E as primeira linhas da ária propriamente dita:

*“Ah, la paterna mano
Non vi fu scudo, o cari,
Dai perfidi sicari,
Che a morte vi ferir!
E me fuggiasco, occulto
Voi chiamavate invano
Coll’ultimo singulto,
Coll’ultimo respir.”*

(“Ah, a mão paterna / Não vos protegeu, oh queridos / Dos pérfidos sicários / Que vos feriram mortalmente! / E a mim, fugitivo, occulto / Vós chamastes em vão / Com o último suspiro, com a última respiração”.)

Estas notas não estariam completas se não aludíssemos, por um instante, à difícil relação que Giuseppe Verdi manteve com seu pai Carlo em certos momentos de sua vida adulta. Embora não fosse rico, Carlo descendia de uma família camponesa muito antiga na região. Ele era muito conhecido e respeitado em sua comunidade, e tinha hábitos muito arraigados nas tradições daquela fração da região de Parma, onde tinha passado a vida inteira. Quando, ao redor de 1850, o filho Giuseppe começou a fazer algum dinheiro com a música e comprou o núcleo inicial do que se tornaria com o tempo, a imensa propriedade rural de Sant’Agata, seus pais logo se mudaram para lá, e Carlo passou a administrar o patrimônio do filho. Mas Carlo exagerou. Em sua cabeça, considerava-se o patriarca da família, merecedor de todo respeito e concordância muda do filho, que deveria, pela tradição, endossar todas as suas

atitudes. Andou se vangloriando pela aldeia e assumindo certos compromissos em nome do filho, atitude com a qual Giuseppe, que prezava antes de tudo a discrição e a privacidade, não concordava. A situação se complicou, e evoluiu para uma contenda tão grande que os dois deixaram de se falar, passando a se comunicar somente através de um advogado. Numa atitude inédita para os parâmetros da região, Verdi decidiu separar-se comercialmente do pai. Uma instrução de Verdi, numa carta ao advogado, ilustra bem o ocorrido:

“Diante do mundo, Carlo Verdi deve ser uma coisa e Giuseppe Verdi uma outra, totalmente diferente”.

Ao final, chegaram a um acordo financeiro detalhado, redigido pelo advogado, no qual Verdi devolvia ao pai certa quantia de dinheiro que o velho lhe havia emprestado alguns anos antes, mas deduzia dela diferenças encontradas na venda de queijo e vinho de sua fazenda, assim como as contas da farmácia e da taverna que o pai havia deixado de pagar. Esta atitude custou a Verdi ácidos comentários por parte de seus conterrâneos, que achavam que ele havia faltado com o respeito devido ao pai. No futuro, como nunca haviam deixado de se amar, Carlo e Giuseppe fizeram as pazes.

É muito provável que esta rixa tenha voltado à mente de Verdi quando ele estava compondo Don Carlo, que estreou no Teatro da Ópera de Paris em 1867. Coincidência ou não, a verdade é que essa ópera contém uma cena muito forte de confronto, quando o príncipe Don Carlo, filho do rei Filipe II de Espanha, desafia a autoridade real desembainhando sua espada diante do pai, na presença de toda a corte e do povo reunido numa praça pública, na tentativa de forçar o rei a confiar-lhe o governo do país de Flandres. Por ironia do destino, poucas semanas antes da estréia, quando Verdi estava em Paris, cuidando compulsivamente, como de costume, de todos os aspectos da produção e não podendo portanto se ausentar, recebeu a triste notícia que seu pai havia falecido em Busseto.

Em fevereiro de 1893, oito meses antes de completar oitenta anos, Verdi surpreendeu o mundo estreando *Falstaff*, a última de suas óperas, no mesmo Teatro Alla Scala onde iniciara sua carreira. *Falstaff* é uma obra de arte. A alta qualidade de sua música vocal e instrumental, aliada à excelência de sua orquestração, repleta de momentos puramente camerísticos, tornam-na uma obra sem paralelo na história da ópera italiana. Sua partitura é a soma de todos os conhecimentos musicais acumulados por alguém que se entregou totalmente à arte de compor por mais de seis décadas e, no entanto, a música, feliz, soa jovem e jovial, pois a sensibilidade luminosa do autor é ainda maior do que sua técnica colossal.

É no final de *Falstaff*, como se fosse um fecho simbólico de sua obra, que encontramos a última das cenas entre pai e filha de Verdi. Assim como em tantas outras suas óperas - *Simon Boccanegra* (1857), *Nabucco*, *Giovanna d'Arco*, *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto* e *Aida* -, também em *Falstaff* o pai, Ford, é um barítono e a filha, Nannetta, um soprano.

Passada na Inglaterra durante o reinado de Henrique IV, a ópera se baseia em *As Alegres Comadres de Windsor* de Shakespeare. Apesar de Nannetta e o jovem Fenton se amarem - passam a ópera inteira trocando beijinhos escondidos - papai Ford decretou que ela se case com o velho Dr. Cajus, que tem mais do que o dobro de sua idade.

Aproveitando um momento em que todos os membros do elenco, disfarçados de elfos, ninfas, demônios e duendes, pregam uma peça à meia-noite no pobre Falstaff, Nannetta e Fenton enganam Ford e recebem dele a benção nupcial, para só depois revelar suas verdadeiras identidades removendo as máscaras. Ao perceber o estratagema, e constatar que o amor dos dois jovens não tem remédio, Ford se resigna filosoficamente e canta:

“Chi schivare non può la propria noia
L’acetti di buon grado,
Facciamo il parentado
E che il ciel vi dia gioia”

(“Quem não pode evitar os próprios aborrecimentos / Que os aceite de bom grado / Façamos o matrimônio / E que o Céu vos dê alegria”)

Pela primeira vez desde o fracasso de *Un giorno di Regno* - e desta vez com um sucesso indescritível - Verdi voltou à comédia. E pela primeira vez desde então, a atitude do pai, em vez de trazer desgraças à filha, sela sua felicidade, pois o amor paterno, compassivo, triunfou sobre o orgulho.

Verdi vencera a longa batalha. Com seus conflitos internos aplacados pela idade e pela sabedoria, o longo ciclo de seu sentimento de culpa havia chegado ao fim. Ao encerrar sua longa carreira de compositor, o grande velho de barbas brancas, personificação da Itália e de sua música, estava em paz consigo mesmo.