

## VERDI ENCONTRA SHAKESPEARE

**Sergio Casoy**

[Life] is a tale  
told by an idiot,  
full of sound and fury,  
signifying nothing.

WILLIAM SHAKESPEARE  
Macbeth - Ato V, Cena 5

La vital!...  
...che importa ?  
È il racconto d'un povero idiota,  
Vento e suono che nulla dinota.

FRANCESCO MARIA PIAVE  
Libreto para a ópera "Macbeth" de  
GIUSEPPE VERDI, Ato IV, Cena 3

Durante o ano de 1846, enquanto buscava argumentos para novas óperas, Giuseppe Verdi deixou-se fascinar pela sangrenta narrativa da ambição pelo poder que Shakespeare faz em *Macbeth*. “Esta tragédia é uma das maiores criações do homem”, escreveu, entusiasmado, o compositor.

*Macbeth* é a primeira obra de Shakespeare que Verdi transformou em ópera, e apesar de todas as dificuldades inerentes a este processo de compressão, eliminando cenas e personagens, ele conseguiu manter-se extremamente fiel ao texto original.

Verdi venerava o bardo inglês: “É um de meus poetas favoritos, e eu tenho seus livros nas mãos desde a adolescência; leio e releio continuamente seus poemas.” Nos anos seguintes, além do sofrido projeto do *King Lear*, tantas vezes retomado e jamais terminado, ele buscará inspiração em temas shakesperianos para as derradeiras óperas de sua carreira, *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893).

Este respeito pelo teatro de Shakespeare inspirou a Verdi um extremo cuidado ao longo de todo o processo de criação de *Macbeth*, tanto na escrita musical quanto na preocupação obsessiva com os menores detalhes da produção.

Munido da tradução italiana do texto de Shakespeare assinada por seu amigo Andrea Maffei, Verdi manobrou impiedosamente seu libretista Piave, transformando-o num mero escriba que executava docilmente suas severas instruções. Em uma carta, Verdi insiste na substituição de versos hendecassílabos<sup>1</sup> por octossílabos, cujo ritmo lhe parece mais apropriado para a música por ele pensada. Em outra carta dirigida ao pobre libretista, criticando acidamente a verbosidade de seus versos, ele anota ostensivamente em letras maiúsculas: “POCHE PAROLE...POCHE PAROLE...STILE CONCISO!”<sup>2</sup> Através de seu editor Tito Ricordi, manda um sarcástico recado ao figurinista Perroni, dispondo-se, se necessário, a estudar com ele um pouco de História da Escócia: a ópera se passa no período 1040-1057, época em que a seda e o veludo eram desconhecidos naquele país. Portanto, todos os trajes de cena feitos desses tecidos, embora já prontos, devem ser substituídos. Escreve ao empresário Lanari, advertindo-o a não fazer economia nos gastos com o coro e com a maquinaria do palco, e dá instruções detalhadas sobre a divisão do coro em grupos na cena das bruxas assim como sobre o uso da lanterna mágica na cena da aparição dos oito reis.

Contudo, a descrição mais pitoresca desse atarefado período verdiano talvez nos tenha sido legada pelo soprano Marianna Barbieri-Nini, que ao lado do barítono Felice Varesi deu vida ao primeiro casal Macbeth na estréia da ópera em 14 de Março de 1847 no Teatro della Pergola em Florença. Muitos anos depois, assim escreveria Barbieri-Nini em suas memórias:

*Na noite do último ensaio geral, com o teatro cheio de convidados, Verdi fez com que os artistas vestissem seus trajes de cena; e quando ele insistia em alguma coisa, uma desgraça poderia acontecer com aqueles que o contradissem. Quando estávamos vestidos e prontos, com a orquestra em posição e o coro já no palco, Verdi acenou para mim e Varesi, para que o seguíssemos até a coxia. Assim o fizemos, e ele explicou que queria que saíssemos com ele até o foyer, para mais um ensaio ao piano do maldito dueto.*

“Maestro” eu protestei “nós já estamos com nossos trajes escoceses. Como poderemos?”

“Ponham capas sobre eles.”

Varesi, irritado com este estranho pedido, ousou erguer sua voz: “Mas, pelo amor de Deus, nós já ensaiamos o dueto cento e cinqüenta vezes!”

“Eu não diria isso se fosse você, pois dentro de meia hora, serão cento e cinqüenta e uma.”

*Ele era um tirano que tinha de ser obedecido. Eu ainda me lembro do olhar sombrio que Varesi lançou sobre Verdi enquanto ele seguia o Maestro até o foyer. Com a mão apertando fortemente o punho da espada, parecia tão obstinado que poderia matar Verdi como mais tarde mataria Duncan. Mas até mesmo Varesi deu-se por vencido, e o centésimo-qüinquagésimo-primeiro ensaio teve lugar, enquanto dentro do teatro o público vociferava com impaciência.*

Dentro da primeira das três fases em que os historiadores costumam dividir a produção verdiana - à qual pertencem trabalhos importantes como *Nabucco* (1842) e *Ernani* (1844) - o lugar destinado à obra-prima é ocupado por *Macbeth*. Sua partitura tem soluções de tal maturidade que não parecem ter sido concebidas por um compositor de apenas 34 anos. Em variados graus de evolução, encontramos muitas das características tipicamente verdianas que surgirão amiúde nas óperas futuras. Já está pronto, firme e maturado, por exemplo, o conceito do teatro de ópera que Verdi sempre trará consigo daí em diante. Vozes e orquestra a serviço do texto dramático; nenhuma nota à-toa ou fora de lugar, nenhum verso desnecessário, nada enfim que atrapalhe a fluência do drama e a veracidade da representação cujo meio de expressão é o canto.

*Macbeth* é uma ópera “*senza amore*”, sem romance - um caso único em todas as óperas de Verdi. Em todas as outras há pelo menos um romance periférico, como em *Falstaff*. Dentre as milhares de palavras que constituem o libreto de *Macbeth*, o vocábulo “amore” é utilizado apenas três vezes<sup>3</sup>, e em

nenhuma delas para descrever a relação afetiva homem-mulher. Verdi pôde, portanto, concentrar seus esforços nos três personagens que para ele eram os mais importantes do drama: a sinistra Lady Macbeth, cuja ambição pelo trono a leva a manipular constantemente seu marido; Macbeth, o intrépido soldado a quem a sede de poder transforma em assassino; e o coro das bruxas, visto pelo autor como o elemento propulsor de toda a ópera, pois são suas profecias que terão a função de despertar os desejos inconscientes de Macbeth, tornando-o presa fácil das maquinações da esposa.

Livre do encargo de escrever música para um tenor romântico, Verdi pôde atribuir o principal papel masculino ao registro de barítono, voz correta dentro das convenções do século XIX para representar um general experiente e não tão jovem. É um respeitável antepassado de Rigoletto e de Simon Boccanegra. Lady Macbeth, por sua vez, é um soprano dramático, sem coloratura, cuja vocalidade encontra ecos na Turandot pucciniana.

Boas vozes sempre foram decisivas para o sucesso de uma nova ópera, e Verdi, trabalhando dentro da melhor tradição italiana, sabia perfeitamente disso. Mas, ao contrário de Donizetti, que só começava a compor depois de saber quem seriam seus intérpretes, para adequar sob medida a nova partitura às vozes disponíveis, Verdi, já na época de Macbeth, preferia sempre que possível idealizar as vozes para só depois procurar os cantores adequados. Assim, ainda no início da composição da ópera, já tinha decidido que o barítono Felice Varesi seria o protagonista, pois aquela era a voz que reunia as qualidades que ele considerava imprescindíveis para a caracterização vocal do general escocês.

Verdi via claro e enxergava longe. Seus conceitos acerca do teatro lírico estão firmemente expressos numa carta escrita em 1848 a Salvatore Cammarano, então responsável pela produção do primeiro *Macbeth* no Teatro

San Carlo de Nápoles. O soprano Eugenia Tadolini havia sido contratado para interpretar Lady Macbeth:

*Foi dada à Tadolini a parte de Lady... a Tadolini tem qualidades demasiados grandes para fazer este papel ! Pode parecer um absurdo, mas não é. A Tadolini tem uma bela figura, bondosa, e eu queria que Lady Macbeth fosse feia e má. A Tadolini canta à perfeição, e eu queria que Lady não cantasse. A Tadolini tem uma voz clara, límpida, potente, e eu queria para Lady uma voz áspera, sufocada, escura. A voz da Tadolini tem algo de angelical, a voz de Lady tem que ser diabólica. Submeta estas reflexões à Empresa, à própria Tadolini e ao Maestro Mercadante, pois ele mais do que todos os outros aprovará estas minhas idéias.*

*Note bem que os trechos principais da ópera são dois: O dueto entre Lady Macbeth e Macbeth e a cena do Sonambulismo. Se estes trechos caírem, a ópera estará perdida; e estes trechos não devem absolutamente ser cantados; é necessário que sejam representados e declamados com uma voz bem escura e velada: sem isto não existirá efeito algum. A orquestra em surdina. A cena, extremamente escura.*

Verdi evolui sem romper com as tradições. *Macbeth* é composta dentro da estrutura tradicional do código rossiniano, que tão bem serviu a Bellini e a Donizetti, mas é perturbadoramente inovadora. Para compreendermos bem esta idéia basta examinar o trecho mais famoso da ópera, a Cena do Sonambulismo. Quando *Macbeth* surge, uma das óperas mais representadas em toda a península é a *Lucia di Lammermoor* (1835), de Donizetti, cuja Cena da Loucura, repleta de coloratura, constitui o parâmetro oficial para passagens idênticas em outras óperas. Pois Verdi, ao criar a Cena do Sonambulismo de Lady Macbeth, que é na prática o equivalente a uma cena de loucura, ousa fazê-la, como acabamos de ler na carta a Cammarano, sem nenhum ornamento vocal, mais declamada do que cantada, com uma voz que ainda por cima deve ser feia! O interessante é que o público, na prática o grande juiz dos espetáculos líricos, recebeu esta cena com extraordinário entusiasmo, “com uma tempestade de aplausos”, segundo a descrição de Marianna Barbieri-Nini.

Na noite da estréia, Verdi foi chamado à ribalta 38 vezes, por um público que se recusava a deixar o teatro.

Dezoito anos depois, em 1865, Verdi foi convidado por Léon Escudier, seu editor francês, a rever *Macbeth* para apresentá-la em Paris. Embora a partitura permaneça basicamente a mesma de 1847, Verdi faz várias alterações das quais as mais importantes foram a substituição da cabaletta *Trionfai* de Lady Macbeth, no início do segundo ato, pela suntuosa ária *La luce langue*; a troca da cabaletta de Macbeth *Vada in fiamme*, do final do terceiro ato, pelo dueto *Ora di morte e di vendetta*, cantado pelo casal – em 1865, Verdi considerava as cabalettas fora de moda – e o final da ópera, em que a fuga descrevendo a batalha e a subsequente cena de morte de Macbeth, com seu curto solilóquio, dão lugar ao hino de vitória *Macbetto ov'è*, após Macbeth simplesmente cair morto – sem cantar nada - atingido pela espada vingadora de Macduff. Embora algumas produções misturem as duas versões, a mais comumente apresentada é a de 1865.

---

<sup>1</sup> Hendecassílabo = Verso com onze sílabas; Octossílabo = Verso com oito sílabas.

<sup>2</sup> “Poucas palavras...poucas palavras...Estilo conciso !”

<sup>3</sup> No brinde de Lady Macbeth (Ato II, cena 3), no verso “*folleggi e regni qui solo amor*”, apenas para rimar com “*dolor*”; na grande ária de Macbeth “*Pietà, rispetto, amore*” (Ato IV, cena 3), apenas para evidenciar a ausência deste sentimento na velhice; no Hino de Vitória no Final da ópera (Ato IV, cena 4), no verso “*ridato al nostro amor*”, quando Macduff exorta o povo a amar o novo rei.