



IL DIAVOLO ALL'OPERA: representações do diabo na ópera oitocentista

IL DIAVOLO ALL'OPERA: representations of the devil in the nineteenth century opera

IL DIAVOLO ALL'OPERA: representaciones del diablo en la ópera del siglo XIX

Carlos Eduardo SILVA¹

RESUMO: Este artigo aborda o elemento diabólico em relação com a música sob três aspectos: como símbolo musical; personificação da virtuosidade de instrumentistas e figura de representação em dramas líricos. O primeiro trata do sentimento diabólico na música, manifestado no trítone, também chamado de “o diabo na música” ou “o som do diabo”, acentuado no período neogótico da Baixa Idade Média. No segundo aspecto, enfatiza-se o imaginário no qual a comunhão do demônio com certos instrumentistas resultaria nos grandes virtuosos alçados a fama e ao sucesso, como Paganini e Tartini. Por fim, chega-se ao diabo como figura, personagem encarnado ou simplesmente mencionado em algumas óperas românticas do século XIX, como Faust, de Gounod; Mefistofele, Iago e Barnaba, todos libretos de Boito.

371

PALAVRAS-CHAVE: Tritone. Diabo. Virtuoses. Ópera. Música.

ABSTRACT: This article discusses the devilish element in relation to music under three aspects: as a musical symbol; personification of the instrumentalists virtuosos and representation character in lyrical dramas. The first deals with the diabolical feeling in music, manifested in the tritone, also called "the devil in music" or "the sound of the devil", accentuated in the Neogothic period of the Late Middle Ages. In the second aspect, it is emphasized the imaginary in which the communion of the devil with certain instrumentalists would result in the great virtuosos raised to fame and to success, like Paganini and Tartini. Finally, one arrives at the devil as a character, a person incarnated or simply mentioned in some romantic operas of the nineteenth century, like Faust, by Gounod; Mefistofele, Iago and Barnaba, all from Boito's librettos.

KEYWORDS: Tritone. Devil. Virtuoses. Opera. Music.

RESUMEN: Este artículo aborda el elemento diabólico en relación con la música en tres aspectos: como un símbolo musical; personificación del instrumentista virtuoso y figura de representación en dramas líricos. El primero trata del sentimiento diabólico en la música, manifestado en el trítone, también llamado “el diablo en la música” o “el sonido del diablo”, acentuado en el período neogótico de la Baja Edad Media. En el segundo aspecto, se enfatiza el imaginario en el que la comunión del demonio con ciertos instrumentistas daría lugar a los grandes virtuosos

¹ Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC. Doutorando em Literatura da UFSC. Florianópolis – SC – Brasil. CEP: 88085-200. E-mail: cae.silva@gmail.com



elevados a la fama y al éxito, como Paganini y Tartini. Finalmente, uno llega al diablo como figura, personaje encarnado, o simplemente mencionado en algunas óperas románticas del siglo XIX, como el Fausto de Gounod; Mefistofele, Iago y Barnaba, todas libretas de Boito.

PALABRAS CLAVE: Tritono. Diablo. Virtuoses. Ópera. Música.

Prelúdio diabólico

Mefistofele: Salve Senhor!
Perdoe-me se meu jargão
não tem comparação
com os cânticos celestiais.
Perdoe-me se minha imagem
não tem a auréola
que adorna os cabelos
dos supremos querubins; [...]
(BOITO, Mefistofele: il libretto, 1881, pp. 6, tradução
nossa)²

O prelúdio é um termo compartilhado entre várias artes, empregado na dramaturgia, na literatura em prosa, na poesia, e tem o sentido de introdução, início da obra. Na ópera, designa “uma peça orquestral executada antes de a cortina se abrir” (OSBORNE, 1983, p. 312). Dessa forma, enquanto o sipário cobre a razão pela qual o público aguarda ansiosamente em seus acentos, faz-se aqui uma rápida explicação de uma parte do título do presente artigo. O mesmo foi tomado de empréstimo do livro organizado por Marco Capra (2008a) pois brinca com uma ambiguidade que a frase “*il diavolo all’opera*” apresenta no idioma original, mas que, infelizmente, não se mantém quando traduzida para o Português. A ambivalência ocorre porque a palavra “*opera*”, em italiano se aplica a “obra”, como em “obra de arte”, mas também ao gênero artístico “ópera”, que funde música e teatro. Por isso, pode-se interpretar a referida frase como sendo “O diabo em operação”, no sentido do fazendo algo, agindo, pondo mãos à obra; ou “O diabo na ópera”, isto é, aparecendo na cena lírica.

De início, convém ressaltar que este texto não se ocupará de demarcar definições e diferenciações profundas que normatizem o uso adequado de todas denominações possíveis para “Diabo”. Pois, ainda que se incorra no risco de afrontar-se princípios epistemológicos, históricos ou até canônicos e, por conseguinte, dogmáticos, a ênfase deste trabalho está na relação com o universo musical que ocupará a maior atenção e esforços. Assim, os diversos termos empregados para designar o diabo, tais como, demônio, Lúcifer, Satanás, Mefistófeles e congêneres, serão considerados sinônimos. Esta iniciativa, não visa desmerecer ou desarticular fontes que destaquem variações entre os personagens representados por esses nomes, simplesmente o foco do artigo é outro.

Portanto, toda a polissemia destacada interessa a este breve estudo na medida em que viabiliza seu objetivo principal que é abordar o elemento diabólico na relação com a música sob três aspectos distintos: como símbolo musical; personificação da virtuosidade de instrumentistas e figura de representação em dramas líricos. O primeiro caso trata do sentimento diabólico na

² “*Ave Signor. / Perdona se il mio gergo / Si lascia un po' da tergo / Le supreme teodfe del paradiso; / Perdona se il mio viso / Non porta il raggio / Che inghirlanda i crini / Degli alti cherubini; [...]*”



música a partir dos estudos musicais que iniciam no período neogótico da Baixa Idade Média, manifestado no trítone, o intervalo proibido, também chamado de “o diabo na música” ou “o som do diabo”. No segundo aspecto, enfatiza-se o imaginário no qual a comunhão do demônio com certos instrumentistas resultaria nos grandes virtuosos alçados a fama e ao sucesso. Por fim, chega-se ao diabo como figura, personagem encarnado ou simplesmente mencionado em algumas óperas românticas do século XIX.

O corpus de pesquisa conta com os artigos de Claudio Toscani (2008), Gabrielle Asaro (2008), Marco Beghelli (2008) relativos à presença do diabólico no imaginário da formação de solistas e instrumentistas *virtuoses*. Nas obras de Damien Colas (2008) e Marco Capra (2008b) observam-se as formas de representação do diabo na música instrumental, e na ópera, com dramas líricos de Arrigo Boito e Amilcare Ponchielli; Boito e Giuseppe Verdi; Jules Barbier, Michel Carré e Charles Gounod; e Hector Berlioz.

Trítone: o som do diabo

O trítone é um fenômeno musical que tem sua existência correlacionada ao contexto histórico e social de onde provém. Para melhor compreendê-lo, precisa-se partir de algumas premissas: a primeira delas é de que aquilo que se compreende como sendo a música ocidental é predominantemente apenas um capítulo histórico específico da música eurocêntrica; além disso, a relação que se estabelece com a arte e, em particular, com a música, é devedora de uma convenção social, de uma noção socialmente construída de efeitos obtidos a partir de certos estímulos sonoros, bem como o resultado que determinado som produza no comportamento humano é fruto de uma construção social. Dessa forma, ignora-se a rica e milenar tradição musical africana, dos povos originários americanos e até mesmo de diversas regiões não hegemônicas culturalmente do velho continente.

Segundo Mariana Galon e João P. C. do Nascimento (2016), os pensadores da antiguidade clássica, sobretudo os pitagóricos; Platão e Aristóteles, respectivamente nos séculos V e IV a.C., lançaram-se ao estudo de dois aspectos musicais: a produção sonora, e sua relação com o comportamento humano. Na ânsia de enxergar padrões numéricos e proporções matemáticas nos fenômenos da natureza, os discípulos de Pitágoras perceberam certas correspondências entre os sons conforme o comprimento de corda (ou tamanho do tubo de sopro) utilizado para produzi-los. Assim, chegou-se em relações de proporção nos sons e nos meios de realizá-los que são utilizadas e aceitas até hoje, por exemplo, se uma corda, de determinada espessura e comprimento, for tensionada e percutida, soará um determinado tom, se a mesma corda for dividida ao meio e, novamente soada, obter-se-á o mesmo tom mais agudo (diz-se, uma oitava acima). Entre as duas dimensões de corda podem-se realizar subdivisões que cheguem a tantos tons quanto os ouvidos humanos puderem distinguir. Na figura 1, observa-se essa relação aplicada aos instrumentos musicais.



Figura 1 – Relações de proporção na produção de sons ao longo da história em parte do ocidente.



Fonte: Silva, 2019c (a partir de quatro imagens da *Web*, a lira grega³, a egípcia⁴, a hebraica⁵, a flauta andina⁶ e o *organo portátil*⁷).

Note-se que conforme o som que se queira produzir o comprimento de corda ou tubo de ar é maior ou menor. Percebe-se também que não foram os gregos os inventores da tecnologia de produção sonora que leva em conta a proporção racional entre comprimento de instrumento e frequência sonora. Contudo, foram os estudos e descobertas liderados por eles que chegaram até nós aproximando a música da matemática, por identificar nessa arte propriedades físicas, ditas universais. Para além do mundo material, físico, partiu dos povos helênicos antigos um segundo interesse anteriormente mencionado na associação entre música e estados da alma, ou *pathos*.

Conforme Silva (2019a), Platão e Aristóteles acreditavam, cada um a seu modo, que havia uma correspondência entre uma certa sonoridade e um efeito no humor e sentimentos que, por sua vez, levariam a alterações no comportamento humano. Uma música poderia causar tristeza, alegria, raiva, paixão, etc. Essa percepção estimulava o uso terapêutico da música. Com isso, surgiu a doutrina do *ethos* tratando das relações de causa e efeito entre som, estado psíquico e comportamento, bem como de suas implicações éticas. A referida doutrina aproxima-se da busca pitagórica por uma proporção entre formas e sons, na medida que ambas almejam alcançar uma noção/sensação de HARMONIA, pois levaria a comportamentos harmônicos.

Somente quase um milênio depois do mundo helênico acima retratado, foi que o filósofo Boécio adotou as quatorze primeiras letras do alfabeto latino para designar as notas musicais, A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O. Esta notação ainda é adotada, mesmo que com pequenas variações, nos países de língua inglesa e alemã. Apenas na Baixa Idade Média o religioso toscano Guido d'Arezzo nomeou cada sonoridade conforme são conhecidas em parte dos países latinos: Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá, Si. O medievo representa um período de intensa complexificação do processo de notação musical, enriquecendo a linguagem dessa arte. Vem daí a convenção dos doze semitons ou notas musicais que utilizamos até hoje: 1) Dó; 2) Dó# (sustenido) ou Réb (bemol); 3) Ré; 4) Ré# ou Mib; 5) Mi; 6) Fá; 7) Fá# ou Solb; 8) Sol; 9) Sol# ou Láb; 10) Lá; 11) Lá# ou Sib; 12) Si. Essa distribuição pode ser visualmente apreendida no

³ Disponível em: <<http://bit.ly/2MPAq1F>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

⁴ Disponível em: <<http://bit.ly/34cZ9Cq>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

⁵ Disponível em: <<http://bit.ly/2UmqA8h>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

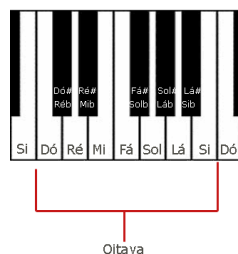
⁶ Disponível em: <<http://bit.ly/2PvZhJU>>. Acesso em: 1 abr. 2019.

⁷ Disponível em: <<http://bit.ly/2Zwmpg7>>. Acesso em: 1 abr. 2019.



trecho do teclado de um piano, conforme a figura 2:

Figura 2 – *Notas musicais distribuídas no teclado de um piano.*



Fonte: Web site academiamusical, 2019⁸.

Somando-se as teclas “pretas” e as “brancas”, no intervalo de uma oitava, temos 12 notas distintas. Cada nota dista meio tom uma da outra, logo, como dito, temos 12 semitons ao todo na música de base Europeia. Ocorre aí dois fenômenos, o primeiro é que todas as notas “brancas” são chamadas de naturais, e as “pretas”, de acidentes ou cromatismos. O segundo fenômeno, e que mais nos interessa até aqui, é que entre a nota Mi e Fá, não há uma tecla preta, logo o intervalo entre essas duas notas naturais é de apenas 1 semitom, ocorrendo o mesmo entre o Si e o Dó; já entre Dó e Ré, Ré e Mi, Fá e Sol, Sol e Lá, Lá e Si, existem intervalos de dois semitons, ou 1 tom inteiro em cada.

O trítono é, como o nome em latim sugere, um intervalo de três tons (3 TTT) entre duas notas, por exemplo, Dó e Fá#; Ré e Sol#, etc. Nesses casos, note-se que pelo menos uma das teclas é “preta”, ou seja, trata-se de uma a nota cromática. As únicas combinações que resultam em trítono utilizando-se apenas teclas “brancas”, notas “naturais”, são entre o Si e o Fá. Nesse caso, coincidentemente temos: a) o Si é a quarta nota a partir do Fá (1. Fá; 2. Sol; 3. La; 4. Si), b) e o Fá é a quinta a partir do Si (1. Si; 2. Dó; 3. Ré; 4. Mi; 5. Fá), diz-se, portanto, que o Si é a quarta de Fá, e o Fá é a quinta de Si. De acordo, novamente, com as regras de fracionamento proporcional estabelecidas pelos pitagóricos, um intervalo de quinta deve ter três tons e meio e um intervalo de quarta, dois tons e meio para que haja uma progressão harmônica entre os acordes, partindo-se da fundamental. Para isso, toma-se como referência a escala “natural” de Dó Maior, isto é, aquela que tem o Dó como primeira nota e a partir da qual a quantidade de semitons existentes entre todas as demais notas sucessivas vira a referência para um intervalo “natural” ideal de segunda, terça, quarta, quinta, etc. Assim, a quinta nota a partir do Dó é o Sol, e entre ambas há três tons e meio, já a quarta, é o Fá, e entre elas há dois tons e meio. Como o trítono de Si e Fá apresenta três tons em vez de três e meio, diz-se que ele é uma quinta diminuta ou, uma quarta aumentada, se for entre Fá e Si. Esse é o único caso de intervalo de três tons entre quintas de notas “naturais” e de dois tons e meio entre quartas, na mesma situação. Contudo, qualquer intervalo de três tons que resulte de uma quinta alterada é, obviamente, um trítono.

O resultado da combinação de trítonos cria uma sensação de instabilidade, uma dissonância, o efeito de uma desarmonia que impele à busca da normalidade, necessita da resolução de um acorde seguinte que devolva a tranquilidade, anteriormente suspensa. Na

⁸ Disponível em: <<http://bit.ly/34hFjG4>>. Acesso em: 1 abr. 2019.



Harmonia Funcional, esse intervalo tem outras características: a partir dele é difícil determinar-se a tonalidade na qual a música localiza-se no sistema tonal, e o estranhamento que produz atrai, pede, a resolução cadencial na tônica. Essa impressão desconfortável estimulou o imaginário medieval a associar o trítono (um intervalo de três tons ou seis semitons) com o demônio, pois o número da besta é meia, meia, meia e quando o trítono é repetido três vezes consecutivas num espaço de três oitavas, evoca-se o diabo com três sequências de seis semitons (666), restando ao intervalo a alcunha de “som do diabo” ou “O diabo na música”. Nesse meio tempo, com a consolidação do cristianismo na era Medieval, a música oficial esteve a serviço da Igreja resgatando, da antiguidade clássica, a doutrina do *ethos* e o desejo de se alcançar a harmonia e, conseqüentemente, a elevação espiritual. Para tanto, fez-se uso de cantos litúrgicos (Cantochão e Cantos Gregorianos) com poucas variações melódicas, empregando-se pouca variação tonal, atingindo-se um estado de monotonia (na acepção do termo: mono tom) e, sobretudo, evitando-se, ou melhor dizendo, proibindo-se o uso do trítono.

O trítono nunca perdeu sua misteriosa força de evocação do mal, até mesmo na Europa Barroca, o intervalo era evitado. Com o arrefecimento do poderio e da fé religiosa, já na transição do Barroco para o Classicismo e, acentuadamente, no Romantismo, o poder de estereótipo demoníaco que o trítono possuía era ricamente utilizado na música e na cena, em concertos, sonatas e na ópera, como leitmotiv, para evocar a presença do mal. Porém, isso tudo é uma convenção! O som que a um provoca determinado sentimento, não necessariamente atingirá o mesmo efeito em outro. Portanto, um som é apenas um som. Outros sistemas musicais, como o árabe, o indiano, o chinês, adotam organizações e fracionamentos sonoros particulares, logo, toda organização e associação entre essas 12 notas, produzem um efeito socialmente construído na parte do ocidente que recebeu essa influência. Por isso, é provável que o intervalo de três tons não surta nenhum efeito satânico em sociedades não devedoras da tradição Europeia. O maior exemplo disso é o Jazz, música contemporânea que possui profundas raízes na cultura africana trazida pelos escravizados nos Estados Unidos e que, livres da convenção até aqui narrada, utilizam livremente o acorde dissonante na composição musical sem fazer qualquer evocação luciferina.

Um pacto pela virtuose: o diabo e os instrumentistas

Falstaff: O diabo cavalga
sobre o arco de um violino!!
(BOITO, Falstaff: Commedia lirica in 3 atti, 1893, pp. 66,
tradução nossa)⁹

Os povos neolatinos, principalmente na região da atual Itália, reúnem muitas contradições na sua relação com a religião, próprias de culturas cujo sobrenatural pauta-se na dialética entre o bem e o mal, no contraste de elementos sagrados e blasfemos existentes nessa forma de expressão cristã. Razão pela qual, por contraste, motivos demoníacos geram tanto impacto e atraem a atenção. Soma-se a isso o fato de que na Idade Média, muitas composições não tinham autoria conhecida pois naquele imaginário a inspiração criativa era atribuída ao Espírito Santo, como ilustra a figura 3.

⁹ “*Il diavolo cavalca / Sull'arco di un violino!!*”



Figura 3 – *S. Gregório Magno Scrive ispirato dallo Spirito*, de Carlo Saraceni (1579-1620).



Fonte: Web site Burghley, 2019¹⁰.

Contudo, a manifestação do divino não se dava a qualquer um, aleatoriamente. Era necessária uma vida casta, imaculada, ascética. Por outro lado, reza a lenda mediévia que o diabo, esse inveterado conquistador, sedutor, prometia a sonhada centelha criativa da inspiração, da inteligência e do sucesso, pela estrada fácil. De onde provém a crença latina de que alguns gênios e/ou *virtuoses*, isto é, aqueles instrumentistas extremamente habilidosos, contavam com o apoio demoníaco em troca de algo que lhes fosse “pouco útil”, a alma talvez. Existia, segundo Toscani (2008, p. 10, tradução nossa), “o mito do diabo que liberta a criatividade do artista e permite-lhe ultrapassar os limites naturais do seu talento.”¹¹.

Giuseppe Tartini (1692-1770) foi um desses artistas. Sobre esse renomado violinista Toscani relatou uma lenda em que:

Uma noite em 1713, Tartini sonha em fazer um pacto com o diabo, que se coloca a seu serviço, para satisfazer todos os seus desejos. Nessa ocasião, ele confia seu violino ao demônio e o ouve executar uma sonata tão bela e interpretada com tal gosto e inteligência, que superava qualquer outra música ouvida em sua vida. Ele acorda em uma excitação febril e, em seguida, tenta pegar uma caneta e papel e compõe a *Sonata del Trillo del diavolo*. (TOSCANI, 2008, pp. 9-10, tradução nossa)¹².

O caso serviu para provocar as fantasias do público Barroco que acompanhava com interesse as performances e criações do artista. A figura abaixo retrata a repercussão que o encontro diabólico produziu nos contemporâneos:

¹⁰ Disponível em: <<http://bit.ly/30QjlrF>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

¹¹ “*il mito del diavolo che libera la creatività dell’artista e gli permette di oltrepassare i limiti naturali del suo talento.*”

¹² “*Una notte del 1713, Tartini sogna di stipulare un patto col diavolo, che si mette al suo servizio soddisfacendo ogni suo desiderio. In quell’occasione affida al diavolo il suo violino e lo sente eseguire una sonata così bella, e interpretata con tale gusto e intelligenza, da superare ogni altra musica udita nella sua vita. Si sveglia in preda a un’eccitazione febrile e tenta prende allora carta e penna e compone la Sonata del Trillo del diavolo.*”



Figura 4 – *Il sogno di Tartini*, de Louis-Léopold Boilly (1761-1845).



Fonte: Web site Bibliothèque nationale de France, 2019¹³.

Em razão do alcance da lenda do sonho, considera-se Tartini o precursor de Niccolò Paganini (1782-1840) nas relações satânicas, mas o último atingiu o imaginário popular com maior profundidade. Sendo este, outro caso de célebre violinista cujo virtuosismo foi atribuído a um pacto com o diabo. Em abril de 1812, estreou no Teatro Alla Scala de Milão o baile *Il noce di benevento*, de Salvatore Viganò e música de Franz Süssmayr, sobre uma lenda popular na qual uma convenção de bruxas teria tido lugar ao redor de uma velha nogueira. Conta-se que Paganini aprendeu o trecho musical de entrada das bruxas em cena e o tocava em todas as partes. Posteriormente, correu o boato de que o violinista teria sido preso e, na prisão, aprendeu com o diabo os segredos do violino, alcançando a perfeição naquela arte, conforme figura abaixo:

378

Figura 5 – *Paganini in prigione*, litografia de Louis Boulanger (1831).



Fonte: Web site paganininiccolo, 2019¹⁴.

Viajando sete anos pela Europa, Paganini impressionou os maiores compositores e instrumentistas do seu tempo, Liszt, Schumann, Chopin, Schubert, Meyerbeer, Brahms, entre outros, acentuando a lenda que o envolvia. De acordo com Toscani:

¹³ Disponível em: <<http://bit.ly/2Lp91Av>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

¹⁴ Disponível em: <<http://bit.ly/2ZBfMZ7>>. Acesso em: 2 abr. 2019.



O mito satânico que acompanha Paganini, em última análise, nasce e é nutrido em virtude de múltiplos elementos: o mistério (cuidadosamente deixado espalhar-se) sobre as origens e a áurea de lendas que cercam o passado, sobrecarregados por acusações terríveis e perturbadoras; aparência física, que desperta uma mistura de encanto e repulsão, as qualidades naturais que aparecem como sobre-humanas, combinadas com uma técnica de violino que não é de todo ortodoxa. (TOSCANI, 2008, p. 12, tradução nossa)¹⁵.

Segundo Asaro (2008), na Paris de meados do século XIX o também violinista Arthur Saint-Léon (1815-1870) notabilizou-se pela vida artística e, ao compor o baile romântico *Tartini il violinista*, atraiu para si a suspeita de pacto satânico. Posteriormente, veio a público outra obra intitulada *Le violon du Diable*, um balé em dois atos, conforme figura abaixo.

Figura 6 – *Le Violon du Diable*, de Alexandre Lacauchie(1849).



Fonte: Web site New York Public Library, 2019¹⁶.

Curioso notar que em sociedades que abrigaram outras tradições religiosas, que promoveram as reformas protestantes, por exemplo, como o Reino Unido, anglicano, ou os germânicos e nórdicos, o imaginário místico desloca-se para outras vertentes, como a relação com o universo fantástico, de fadas, duendes, elfos e ninfas. Assim como se vê fartamente na obra Shakespeareana, na qual em *Macbeth* as bruxas transitam ente o mundo fantástico e a realidade – ainda que até aquele período não houvesse muita distinção entre ambos –; ou em *Sonhos de uma noite de verão*, repleto de personagens quiméricos. As óperas italianas de Mozart trazem uma temática não raramente herética, como *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Don Giovanni*, já aquelas em alemão, transitam num espaço fantasioso diferente, como *Die Zauberflöte*.

¹⁵ “Il mito satanico che accompagna Paganini, in definitiva, nasce e si alimenta in virtù di elementi molteplici: il mistero ((lasciato accuratamente lievitare) sulle origini e l’alone di leggenda che avvolge il passato, gravato da accuse inquietanti e orribili; l’aspetto fisico, che suscita un misto di fascino e repulsione; le doti naturali che appaiono come sovrumane, unite a una tecnica violinistica per nulla ortodossa.”

¹⁶ Disponível em: <<http://bit.ly/2MOcawM>>. Acesso em: 2 abr. 2019.



Enxofre na ópera: o diabo cantando e decantado

Mefistofele: Eis me aqui!
Por que estás surpreso?
Não estou ao teu agrado?
A espada ao lado, a pena no chapéu,
dinheiro na bolsa, uma capa elegante
nos ombros; em resumo
um verdadeiro cavalheiro!
Bem, doutor [Faust], o que queres de mim?
Vamos ver, fale! Eu te assusto?
(BARBIER; CARRÉ, 1859, tradução nossa)¹⁷

Para Beghelli (2008), na ópera temos personagens diabólicos, com alma demoníaca, mas o diabo mesmo, como Satanás, o anjo caído, há poucas, como no caso da ópera *Sant’Alessio* (1631), de Stefano Landi com libreto de Giulio Rospigliosi; na ópera cômica *Cherevichki* (1887), de Čajkovski, baseada em relato de Nicolai Gogol; na ópera *A Noite de Natal* (1874), de Nikolai Rimsky-Korsakov, também baseada em Gogol; ou ainda *O diabo e Catarina* (1888-89), de Antonin Dvorak. Assim, o século XIX é marcado pela encarnação do diabo no vulto de Mefistofele. Pois, ainda que a ópera germânica não lance mão do uso da figura do diabo, como ente ficcional ou temática, com a frequência que o faz a ópera franco-italiana, a obra que mais influenciou compositores românticos foi o *Fausto*, de Goethe.

Pessoalmente, mais do que o diabo, sempre considerei [Mefistofele] uma espécie de encarnação terrena do diabo, que procede dele, mas se destaca, como o Pai celestial do Filho. Essa, pelo menos, é a própria imagem pessoal que fiz, incorporando a figura de Mefistófeles não através de Goethe, mas através de suas reduções operísticas, isto é, dos textos sobre os quais estamos falando aqui. Mais propriamente, Mefistofele (ou, melhor, Mefistofile, como seu nome estava na tradição literária anterior a Goethe, abreviado como Mefisto) não é o diabo por antonomásia, mas *um* diabo, embora um diabo sênior, daqueles da primeira hora, que afundou no submundo juntamente com Satanás [...]. (BEGHELLI, 2008, p. 52, tradução nossa)¹⁸.

Os neolatinos têm noção do impacto cênico, do estranhamento e da repercussão que a palavra “demônio” causa em cena, tanto quanto o próprio personagem em si, por tudo aquilo anteriormente explicado. Na segunda metade desse século, Arrigo Boito (1842-1918) celebrizou-se como autor dos últimos dois libretos musicados por Giuseppe Verdi (1813-1901), *Otello* (1887) e *Falstaff* (1893). Em 1868, porém, Boito teve ocasião de estrear *Mefistofele*, cujo libreto e música são de sua própria autoria ainda que o texto se baseie na obra romântica de Goethe. A presença do personagem diabólico é tão acentuada que chega, até mesmo, a dar nome à ópera, conforme figura abaixo.

¹⁷ “*Me voici! / D’où vient ta surprise? / Ne suis-je pas mis à ta guise? / L’épée au côté, la plume au chapeau, / L’escarcelle pleine, un riche manteau / Sur l’épaule; en somme / Un vrai gentilhomme! / Eh bien, docteur, que me veux-tu? / Voyons, parle! Te fais-je peur?*”

¹⁸ “*Personalmente, più che il diavolo, l’ho sempre ritenuto una sorta di incarnazione terrena del diavolo, che da quello procede ma se ne distingue, come il Padre celeste dal Figlio. Questa, almeno, è l’immagine del tutto personale che me ne sono fatto, recependo la figura di Mefistofele non tramite Goethe, ma tramite le sue riduzioni operistiche, vale a dire i testi di cui siamo qui a parlare. Più propriamente, Mefistofele (o, meglio, Mefistofile, com’era il suo nome nella tradizione letteraria prima di Goethe, abbreviato in Mefisto) non è il diavolo per antonomasia, mas un diavolo, benché pure un diavolo senior, di quelli della prima ora, che sprofondarono agli Inferi insieme con Satana [...]*”



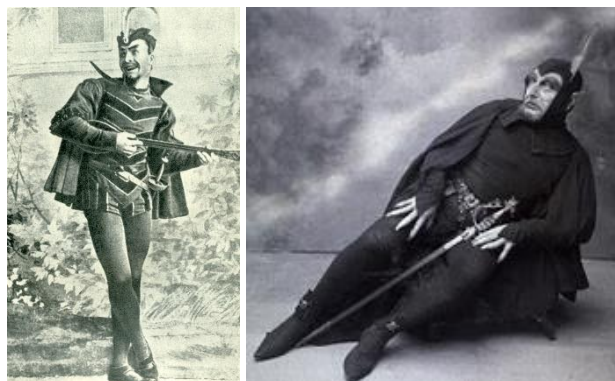
Figura 7 – *Mefistofele*, de Alfredo Edel (1868).



Fonte: Web site *Archivio Storico Ricordi*, 2019¹⁹.

A ópera francesa teve em Hector Berlioz (1803-1869) e Charles Gounod (1818-1893) dois dedicados compositores a transpor a obra goethiana para os palcos líricos. O primeiro compôs *La Damnation de Faust* (1846), e o segundo, *Faust* (1859). Para Colas, “a música de Berlioz é visual, inspirada em imagens e destinada a criar imagens na mente do ouvinte” (2008, pp. 71, tradução nossa)²⁰, nesse sentido, o investigador acrescenta que essa música cria imagens que, de acordo com a teoria da imitação, estariam relacionadas a três categorias: 1) o ambiente que circunda o homem; 2) a natureza humana; 3) e a psiquê humana. Em *La Damnation de Faust*, Berlioz utiliza imagens escuras, com sonoridades baixas, graves, para produzir imagens infernais e monstruosas.

Figura 8 – *Mefistofeles* Franceses, respectivamente, de *Charles Gounod* (1859) e *Hector Berlioz* (1846).



Fonte: Web sites *Wikipedia*²¹ e *Forgotten Opera Singers*²², 2019.

¹⁹ Disponível em: <<http://bit.ly/2NJPCgw>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

²⁰ “*La musica di Berlioz è musica visuale, ispirata a immagini e destinata a creare immagini nella mente dell’ascoltatore*”

²¹ Disponível em: <<http://bit.ly/2UkTvtv>>. Acesso em: 2 abr. 2019.

²² Disponível em: <<http://bit.ly/2MOcBao>>. Acesso em: 2 abr. 2019.



Coincidentemente, as figuras demoníacas são retratadas com a voz grave, seja Baixo ou Barítono, pois de acordo com a convenção Barroca manifestada por Stefano Landi, as vozes agudas eram destinadas a encarnar o heroísmo e a virtude. O Romantismo modificou tal compreensão dando às vozes baritonais tons de autoridade. No Canto do Pajé, Villa-Lobos dá aos baixos e contraltos o fraseado que retrata o diabo: “Anhangá fugiu, fugiu ehê, anhangá fugiu...”, enquanto tenores e sopranos cantam ao Deus Tupã.

Conquanto, as óperas de Čajkovski e Rimsky-Korsakov dão um tom buffo, pouco sério, ao diabo, Boito, Berlioz e Gounod, transferem-lhe uma conotação grotesca, pois retratá-lo em sua natureza verossímil seria insuportável, restando mais adequado dar-lhe ares de ironia e bonança.

Além das óperas destacadamente demoníacas, Boito possui outros dois grandes personagens satânicos: Barnaba, na ópera *La Gioconda* (1876) e Jago, em *Otello* (1887). Ambos carregam consigo um pouco de Mefistofele. Na tabela 1, abaixo, pode-se comparar o grau de crueldade dos dois personagens, imersos em tramas altamente dramáticas, com Mefistofele:

Tabela 1 – Comparativo Barnaba, Jago e Mefistofele.

Barnaba, cena 6, Ato 1 – “ <i>Oh monumento!</i> ”	Jago, cena 1, Ato 2 – “ <i>Credo</i> ”	Mefistofele, cena 1, Ato 1 – “ <i>Sono lo sprito che nega</i> ”
Oh, monumento! Palácio e fosso dos Doges! Funesto símbolo! Glória de hoje e dos tempos futuros. Eriges entre duas torturas teu sangrento pórfiro. Tua base, os <i>calabouços</i> , teu teto, as masmorras. Sobre tua frente o voo das pombas, os mármores e o ouro. A alegria e o horror alternas misteriosamente. Aqui, um povo exulta, aqui um povo morre. Lá o Doge, um velho esqueleto com o acidar na cabeça; acima dele, o Grande Conselho, a funesta oligarquia, mais poderoso que todos, um rei... o espião. Oh, monumento! Abre tuas fissuras, abre tuas tenebrosas goelas, embora o sangue chegasse a sufoca-las. Eu sou a orelha e tu a boca. Fala!	Creio num Deus cruel que me criou a sua semelhança, e que nomeio com ira. Da vileza de um germe que me engendrou vil. Sou malvado porque sou homem; e sinto o barro originário em mim. Sim! Esta é minha fé! Creio com firme coração, como cre a viúva no templo, que o mal que de mim procede, por meu destino o cumpro. Creio que o justo é um histrião zombeteiro, tanto seu rosto como seu coração, são falsos: lágrimas, beijos, olhares, sacrifícios e honra. E creio o homem juguete de uma iniqua sorte desde o gérmen do berço ao verme da tumba. Logo chega a Morte. E depois? A Morte é o Nada. É velha fábula o céu!	Sou o espírito que sempre nega tudo, a estrela, a flor. Minhas caretas maliciosas alteram o doce repouso do Criador. Desejo o vazio e o aniquilamento da criação. O meio no qual melhor me desenvolvo é o que chamais pecado... pecado, morte e mal! Rio e grito esta sílaba: “Não” Destruo, tento, rujo, sussurro: “Não” Engano, destruo, tento, rujo, sussurro: Silvo! Silvo! Silvo! Eh! (assovia violentamente) Sou uma parte de um resíduo que outrora fora o Todo: Escuridão. Sou filho das névoas surgiu de suas entranhas e a elas retornarei. Embora a luz usurpe meu cetro e meu poder, não será uma afronta eterna. O Sol! O Sol e a Terra,



		estão condenados a destruição Rio e grito esta sílaba: “Não” etc. (assovia violentamente)
--	--	--

Fonte: Silva, 2019b²³.

Enquanto Barnaba expressa seu caráter belicoso, Jago realiza uma verdadeira prece ao nihilismo, um *credo* demoníaco oposto ao *credo* católico. Jago chega a extremos de reconhecer-se como o demônio da tragédia onde está inserido, quando diz, “Vê; já vejo tua meta! Te impele teu demônio, e teu demônio sou eu. E a mim me arrasta o meu ao que creio um Deus cruel” (BOITO, *Otello: dramma lirico in 4 atti*, 1886, pp. 24, tradução nossa)²⁴. Mefistofele, a seu turno, assume-se a própria negação da criação. Boito emprega, até mesmo, um estilo métrico irregular e, muitas vezes, soltos aos versos demoníacos dos seus personagens, diversamente da métrica regular, elegante, harmoniosa e lírica das personagens virtuosas.

Um satã abstrato: o diabo como simbologia musical

Para Pianigini (2010), em música, os significantes não são tão evidentes quanto ao significado como na literatura, por exemplo. Segundo Silva (2019b), isso resulta numa semântica musical menos direta e unívoca e torna as interpretações possíveis, bastante variadas. A língua falada pode produzir um efeito, operando na dimensão do enunciado (que leva em conta o que é significado, as imagens trocadas enquanto valores semânticos), que a música não se presta a fazê-lo nem dá conta. Por sua vez a música atua numa zona da enunciação (que leva em conta o funcionamento dos significantes enquanto representantes de algo que falta) que a literatura não logra.

Para atingir um espaço de entendimento e referencialidade, a música age por símbolos, pela geração de efeitos imagéticos ou sinestésicos a partir da combinação de sons, timbres, articulações, ritmos e expressão. Se, para Harnoncourt (1988), a música do Barroco canta e a do Romantismo pinta, o desafio da música de cada período está traçado. É compreensível observar-se uma composição barroca com longos fraseados, ou intitulada *Cantata*, e uma romântica chamada de *Fantasia* ou tentado criar paisagens sonoras, como na *Danação de Fausto*, de Berlioz.

O mesmo mecanismo é acionado para criar *leitmotifs* numa certa música que apontem para um dado elemento, como os quatro acordes iniciais da 5ª sinfonia de Beethoven, que criam a representação da morte batendo à porta. Em *Otello*, todas os trechos melódicos de Jago são repletos de tercinas (uma sequência de 3 notas no espaço de um tempo) que, em sucessão, criam a sensação, poder-se-ia até mesmo dizer, um clichê, dentro do sistema de significantes da própria ópera, de que o “veneno” do ciúmes, inoculado pelo alferes no Mouro, estaria fazendo efeito.

Assim, cada composição cria no seu próprio projeto poético interior o sistema de signos

²³ Os trechos originais em italiano podem ser encontrados na internet, em domínio público.

²⁴ “*Vanne; la tua meta già vedo. / Ti spinge il tuo dimone, / E il tuo dimon son io, / E me trascina il mio, nel quale io credo / Inesorato Iddio*”



e significantes que expresse seus significados de maneira não unívoca, como é a característica da própria linguagem musical. Cada obra proporá uma convenção específica, uma combinação de sonoridades e expressividade orquestral que apontem e pintem a imagem do demônio. Infeliz, ou felizmente, não há uma regra definitiva que determine como o sentimento diabólico se materializa em música, o que torna a questão rica de possibilidade a serem investigadas e debatidas. Finalmente, espera-se que o leitor tenha conhecido um pouco dessa profícua relação entre o diabo e a música e reconhecido sua riqueza e potência na produção de conhecimento, ficando ainda muito a ser dito.

REFERÊNCIAS

ASARO, G. "Tartini il violinista" e "Le violon du diable" di Arthur Saint-Leon. In: CAPRA, M. *Il diavolo all'opera: aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*. Venezia: Marsilio Editori, 2008. p. 27-50.

ASHBROOK, W.; GUCCINI, G. *Mefistofele di Arrigo Boito*. Milano: Casa Ricordi, 1998.

BARBIER, J.; CARRÈ, M. *Faust*. Paris: [s.n.], 1859. Disponível em: <http://www.impresario.ch/libretto/libgoufau_f.htm>. Acesso em: 02 Abril 2019.

BEGHELLI, M. Il canto del diavolo. In: CAPRA, M. *Il diavolo all'opera: aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*. Venezia: Marsilio Editori, 2008. p. 51-55.

BOITO, A. *Mefistofele: il libretto*. Milano: Casa Ricordi, 1881.

_____. *Otello: dramma lirico in 4 atti*. Milano: G. Ricordi & C., 1886.

_____. *Falstaff: Commedia lirica in 3 atti*. Milano: Casa Ricordi, 1893.

CAPRA, M. *Il diavolo all'opera: Aspetti e rappresentazione del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*. Venezia: Marsilio Editori, 2008a.

_____. Le rappresentazioni del diavolo. In: _____. *Il diavolo all'opera: aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*. Venezia: Marsilio Editori, 2008b. p. 123-161.

COLAS, D. Immagine mostruose e infernale nella musica di Berlioz. In: CAPRA, M. *Il diavolo all'opera: aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*. Venezia: Marsilio Editori, 2008. p. 71-95.

GALON, M.; NASCIMENTO, J. P. C. D. *História e Crítica Musical: da Antiguidade ao Barroco*. Batatais: Claretiano, 2016.

HARNONCOURT, N. *O discurso dos sons: caminhos para uma nova compreensão musical*. Tradução de Marcelo Fagerlande e revisão de Maria Teresa Resende e Myrna Herzog. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.



OSBORNE, C. *Dicionário de Ópera*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães e Marcus Góes. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.

PIANIGIANI, G. *Giuseppe Verdi. Otello*. Pisa: ETS, 2010.

SILVA, C. E. A produção da encenação a partir da música na Ópera “Otello”, de Verdi-Boito. *Revista Linguagem Acadêmica*, Batatais, 2019a. ISSN 2237-2318. No prelo.

_____. Cartas para Otello: o processo de criação de uma ópera a partir da encenação, visto pelo Carteggio Verdi e Boito. In: _____. *VII Seminário de Pesquisa da Pós-Graduação em Literatura da UFSC "De todos os museus, o fogo."* Florianópolis: No prelo, 2019b.

_____. *Imagens reunidas e editadas*. 2019c. *Imagens*. Coleção particular.

TOSCANI, C. *Odori di zolfo, il diavolo e il solista*. In: CAPRA, M. *Il diavolo all'opera: aspetti e rappresentazioni del diabolico nella musica e nella cultura del XIX secolo*. Venezia: Marsilio Editori, 2008. p. 9-26

Recebido em 04/02/2019
Aprovado em 15/05/2019
Publicado em 22/09/2019

385