

# A produção da encenação a partir da música na ópera “Otello”, de Verdi-Boito.

The scene staging started from music in the opera Otello, by Verdi-Boito.

*Carlos Eduardo da Silva<sup>1</sup>*  
*Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)*  
*cae.silva@gmail.com*

*Submetido em 10/08/2021*  
*Aprovado em 05/10/2021*

## Resumo

O presente artigo pretende investigar a relação entre música e teatro na ópera Otello, de Verdi e Boito, o emprego da orquestração musical na produção de possíveis sentidos cênicos ou, em outras palavras, a música fazendo teatro, na fusão desses gêneros artísticos, dando origem a um terceiro que se materializa na referida ópera. Para tanto, a investigação articula o conceito de obra de arte total, de Trahndorff-Wagner, como ponto de partida para abordar o campo híbrido entre as artes que a ópera representa; em seguida, reflete sobre a doutrina do êthos, herdada do mundo helênico, e a teoria dos afetos, que atinge o ápice no período Barroco, como sendo teses dedicadas a pensar a ação da música no indivíduo; na sequência, observam-se os ideais de reforma da ópera, segundo Metastasio, como uma iniciativa destinada a construir um léxico operístico; e, por fim, sintetiza tais conceitos, confrontando a partitura e o libreto, de Otello. O trabalho justifica-se a pela escassez de propostas dessa natureza envolvendo a obra verdiana, em especial, Otello, na língua portuguesa; proporcionar o estudo da música em conexão com outras artes; e porque o estudo das relações dos elementos que compõem a ópera enriquece a pedagogia desse gênero artístico.

**Palavras-chave:** Ópera; Otello; Orquestração; Teoria dos afetos; Doutrina do êthos.

## Abstract

This article intends to investigate the relationship between music and theater in the opera Otello, by Verdi and Boito, the use of musical orchestration in the production of possible scenic meanings or, in other words, music making theater, in the fusion of these artistic genres, giving rise to a third one that materializes in the aforementioned opera. Therefore, the investigation articulates Trahndorff-Wagner's concept of the total work of art as a starting point to approach the hybrid field between the arts that opera represents; then, it reflects about the doctrine of ethos, inherited from the Hellenic world, and the theory of affections, which reached its apex in the Baroque period, as theses dedicated to thinking about the action of music in the individual; in the sequence, the ideals of opera reform are observed, according to Metastasio, as an initiative aimed at building an operatic lexicon; and, finally, it synthesizes these concepts, comparing the Otello' score and the libretto. The work is justified by the scarcity of proposals of this nature involving the Verdian work, in particular, Otello, in the Portuguese language; provide the study of music in connection with other arts; and because the study of the relations of the elements that make up the opera enriches the pedagogy of this artistic genre.

**Keyword:** Opera; Otello; Orchestration; Theory of affects; Doctrine of ethos.

---

1 Carlos Eduardo da Silva é doutor em Literatura pelo Programa de Pós-graduação homônimo, da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), com bacharelado e mestrado em Artes Cênicas, respectivamente realizados na UFSC e na UFBA; além de licenciado em Música, pela Faculdade Claretiano.

## Introdução

A ópera, enquanto gênero artístico, coloca-nos diante de dois problemas inter-relacionados: o da definição e da essencialidade. O primeiro, trata de tentar responder à difícil questão: o que é ópera? E, por consequência, afirmar o que ela não é. Dizer que a ópera é a síntese entre música e teatro, não ajuda muito, tendo em vista que a definição de ambas, assim como a da arte em geral, está permanentemente em crise. A música, por exemplo, está relacionada à produção de sons delimitados pelo silêncio. Mas, quando John Cage desenvolveu a performance 4'33" (CAGE, 1952), tal conceito pareceu insuficiente, pois o silêncio já não era mais a fronteira. Nas artes da cena, com o advento da dramaturgia televisiva e do cinema, o teatro passou a buscar em si elementos distintivos.

O segundo problema, parte da existência de uma suposta essência de cada gênero artístico que os distingam entre si e singularize. A pergunta que surge é: será que existe essa 'substância', o 'ser' da coisa? Seria uma espécie de zona onde existe, por exemplo, a essência do teatro ou a música 'pura', autônomos e descontaminados de quaisquer outras artes. É provável que esse dilema só faça sentido na contemporaneidade. Pois, para os românticos alemães, a arte na Grécia antiga não era fragmentada e distribuída em gêneros isolados como atualmente é percebida.

Para tentar resgatar essa forma de abordar a arte cunhou-se o conceito de Gesamtkunstwerk ("obra de arte total") que aparece pela primeira vez no ensaio, de Trahndorff (1827), intitulado: *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*, conforme segue:

Falamos anteriormente, na seção da arte do Som da Palavra (§. 57 S., 2z), sobre o fato de que as quatro artes, chamadas de arte do Som da Palavra, da Música, da Mímica e da Dança, têm a possibilidade de fluir em conjunto. No entanto, essa possibilidade é baseada em um comando que existe em toda a arte que se esforça para formar uma Gesamt-kunstwerk por parte de todas as formas da Arte. É uma busca que existe originalmente em todo o campo da arte. Uma vez que é reconhecida a unidade de sua existência, esta possibilidade não se dá apenas nas artes acima mencionadas, mas em todas. (TRAHNDORFF, 1827, p.312, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Para Richard Wagner, a decadência da polis coincide com a ruína dos valores he-lênicos, resultando na segmentação da arte, como algo desintegrado, perceptível nos gêneros fracionados: literatura, música, teatro, dança e artes visuais. Conforme o referido compositor:

---

2 "Wir sprachen schon oben in dem Abschnitt von der Kunst des Wortklanges (§. 57. S. ,2z.) davon, daß die vier Künste, die ebengenannte Kunst des Wortklanges, die Musik, Mimik und Tanzkunst die Möglichkeit in sich trügen zu einer Darstellung zusammen 'zu fließen. Diese Möglichkeit gründet sich aber auf ein in dem gesamten Kunst gebiete liegendes Streben zu einem Gesamt-Kunstwerke von Seiten aller Künste, ein Streben das in dem ganzen Kunstgebiete ursprünglich ist, sobald wir die Einheit seines innern Lebens erkennen; diese Möglichkeit wird eben deshalb aber auch nicht bloß die genannten Künste, sondern alle umfassen."

A dissolução do Estado ateniense está relacionada com a queda da Tragédia. À medida que o espírito da comunidade se fragmentou em mil direções egoístas, a obra de arte total [Gesamtkunstwerk] da Tragédia também se desintegrou em seus componentes individuais: nas ruínas da Arte Trágica, Aristófanos, o criador das comédias chorou enlouquecidamente [...] (WAGNER, 1849, p. 10, tradução nossa)<sup>3</sup>.

O conceito gesamtkunstwerk era o instrumento que Wagner buscava para restaurar (ou seria ressignificar?) o modo de relacionamento e abordagem da obra de arte, à maneira dos gregos antigos, observando o todo, em vez das partes.

A grande Gesamtkunstwerk tem que abranger todos os gêneros da arte, a fim de conscientemente utilizá-los e destruí-los em favor da realização do propósito geral de todos, a saber, a representação direta e incondicional da natureza humana perfeita – esta grande Gesamtkunstwerk, não é como a ação voluntária possível do indivíduo, mas como a obra comum necessária dos homens do futuro. (WAGNER, 1850, p. 32, tradução nossa)<sup>4</sup>.

O Romantismo incorporou e idealizou esse conceito e desdobrou-o tanto na estrutura do drama (libreto e poesia), na orquestração musical, na linguagem de encenação e até mesmo na arquitetura teatral, razão pela qual Richard Wagner empreendeu a construção de um teatro totalmente em Bayreuth. Todos os elementos constitutivos da obra de arte lírica foram articulados para se atingir o máximo efeito diegético, a maior imersão possível na dimensão ficcional. Se propôs uma relação entre as artes integradamente, resultando em uma que é, enfim, o objetivo final dessa união: a ópera.

Independentemente do idealismo romântico, de fato, na ópera, a orquestra tem papel decisivo na construção de paisagens sonoras, no estabelecimento de climas, de estados d'alma, de tensões dramáticas e até a caracterização física das cenas e personagens. Assim como, os personagens são realizados por cantores que atuam (ou seriam os atores que cantam?). Já o teatro, através das ações, dos versos e da distribuição visual que realiza, só faz sentido dentro de um ritmo que produz inquestionavelmente harmonia e musicalidade.

Por exemplo, na primeira cena de Otello, sabe-se que há um furacão, não por que o coro diga: "Lampejos! Trovoadas! Redemoinhos! Tempestade revolta e raios!..." (BOITO, 1887, p.8, tradução nossa)<sup>5</sup>, ou porque a iluminação cênica cintile simulando trovões, mas, sobretudo, porque a orquestração constrói o ambiente que materializa a dramaturgia. Nesse instante, a orquestra é uma 'atriz', interpretando um tufão.

A ópera Otello foi escolhida, por se tratar da última tragédia de Giuseppe Verdi. De acordo com Abbiati (1963), o velho maestro estava na maturidade artística, com 73 anos,

---

3 "Genau mit der Auflösung des athenischen Staates hängt der Verfall der Tragödie zusammen. Wie sich der Gemeingeist in tausend egoistische Richtungen zersplitterte, löste sich auch das große Gesamtkunstwerk der Tragödie in die einzelnen, ihm inbegriffenen Kunstbestandtheile auf: auf den Trümmern der Tragödie weinte in tollem Vachen der Komödiendichter Aristophanes [...]."

4 "Das große Gesamtkunstwerk, das alle Gattungen der Kunst zu umfassen hat, um jede einzelne dieser Gattungen als Mittel gewissermaßen zu verbrauchen, zu vernichten zu Gunsten der Erreichung des Gesamtzweckes aller, nämlich der unbedingten, unmittelbaren Darstellung der vollendeten menschlichen Natur, – dieses große Gesamtkunstwerk erkennt er nicht als die willkürlich mögliche That des Einzelnen, sondern als das nothwendig denkbare gemeinsame Werk des Menschen der Zukunft."

5 "Lampi! tuoni! gorgi! turbi tempestosi e fulmini!"

quando estreou sua adaptação da peça shakespeariana para o drama lírico. O libreto foi criado pelo poeta e também compositor Arrigo Boito, responsável por trazer Verdi novamente ao trabalho, após uma aposentadoria autoimposta, quase uma década antes, quando houvera composto a ópera Aida (1871). De acordo com a tradição operística italiana, uma ópera normalmente é fruto do trabalho de duas pessoas, um libretista e um compositor musical, sendo o primeiro aquele que transforma o argumento dramático em versos; e o segundo o que dá forma à camada musical.

## **O problema da doutrina dos êthos e da teoria dos afetos na produção de sentidos**

Desde os filósofos clássicos, defende-se a capacidade da música de agir no comportamento humano. Segundo Rocconi (2012, p. 66), os helênicos acreditavam que a música poderia influenciar a personalidade daqueles que a ouvissem. Para explicar essa ação, pensadores da Grécia antiga desenvolveram os princípios teóricos do que ficou conhecido como: doutrina do êthos. Dentre os filósofos que aceitavam essa doutrina, destacam-se Pitágoras (cerca de 570 a.C. à 490 a.C.), Platão (cerca de 427 a.C. à 347 a.C.)<sup>6</sup> e Aristóteles (de 384 a.C. à 322 a.C.)<sup>7</sup>.

O primeiro deles compreendia a relação entre música, psiquê (ou alma) e física (matéria ou corpo) de forma matemática e determinística. O segundo interessava-se pela relevância que a música alcançava na educação da alma. O último, considerava essa relação variável segundo os indivíduos. No entanto, apesar das diferenças, todos concordavam que a música provocava uma reação no ouvinte.

Conforme as duas maiores autoridades no assunto, Platão e Aristóteles, o êthos de uma peça musical, seu caráter estético, seu estatuto moral e sua influência nas disposições psicológicas de seus ouvintes, depende diretamente da natureza da estrutura harmônica e rítmica na qual é construído. A harmonia Dórica impõe um tipo de êthos a uma melodia, o modo Lídio outro, e diferentes variedades de ritmo criam seu próprio êthos específico de maneira semelhante. (BARKER, 2012, p. 21, tradução nossa)<sup>8</sup>.

Por outro lado, o peripatético filósofo Aristóxeno de Tarento (cerca de 354 a.C. à 300 a.C.) divergia dos mestres e negava tais princípios. Segundo Barker:

[Aristóxeno] insiste que as disciplinas musicais técnicas que analisam tais estruturas – harmônicas, rítmicas e o restante – não podem fornecer qualquer com-

---

6 Vide: Platão (2000, p. 155 – 158, § 398e – 400c).

7 Vide: Aristóteles (1985, p. 276 – 277, § 1340a – 1340b).

8 "According to the two leading authorities on the subject, Plato and Aristotle, the ethos of a piece of music, its aesthetic character, its moral status and its influence on the psychological dispositions of its hearers, depends directly on the nature of the harmonic and rhythmic structures on which it is built. The Dorian harmonia imposes one kind of ethos on a melody, the Lydian another, and different varieties of rhythm create their own specific ethe in a similar way."

preensão do êthos musical. Os Harmônicos<sup>[9]</sup>, por exemplo, estudam os gêneros melódicos, intervalos, concatenações de tetracordes, notas, tonalidades e modulações, 'mas não pode ir além disso'. Não pode nos dizer nada sobre se o compositor escolheu as estruturas que ele usa 'apropriadamente' (oikeiōs); 'pois o empreendimento dos harmônicos não se estende a tais assuntos ... visto que ignora o atributo (dynamis) da adequação. Pois nem o gênero cromático nem o enarmônico já vem equipado com o atributo da adequação, em correspondência com o qual o êthos da melodia que foi composta se apresenta; mas este é o trabalho dos technitēs [<sup>10</sup>] (1142f-1143a)[<sup>11</sup>]. (2012, p. 22, tradução nossa)<sup>12</sup>.

Para Aristóximo, o ethos não é inerente à arte, mas externo a ela. Em linha com os pensadores anteriormente citados, para Nascimento e Silva, "a doutrina do êthos era a crença de que a música teria o poder de induzir disposições éticas, afetivas e morais" (2016, p.24). Desse modo, no nível psicológico, a música poderia despertar nos indivíduos coragem, alegria, tristeza, etc., tornando-se um importante meio pedagógico na medida em que interferia no caráter humano. Conforme Lia Tomás:

Essa associação, que já se encontrava nas narrativas mitológicas e que também fora desenvolvida e firmada por Pitágoras se justifica com base na convicção de que a música exerce uma influência profunda e direta sobre os espíritos e consequentemente, na sociedade em seu conjunto. Esse poder da música se fundamenta na crença de que cada harmonia provoca no espírito um determinado movimento pois cada modo musical grego era associado a um êthos específico, ou seja, caráter particular de ser. (TOMÁS, 2005, p. 171)

Na Idade Média, Santo Agostinho desempenhou papel importante na adaptação do pensamento platônico aos cânones católicos e, juntamente com Beócio, deu à música uma importância elevada por causa da doutrina do êthos. Na renascença, como o nome

---

9 Segundo Creese (2012, p. 29), Aristóximo definiu harmônicos como a ciência dedicada a toda melodia e é o assunto da coleção de escritos recebidos da tradição de manuscritos como a Harmonica Elementa. Na introdução da mencionada obra, lê-se: "The branch of study which bears the name of Harmonic is to be regarded as one of the several divisions or special sciences embraced by the general science that concerns itself with Melody. Among these special sciences Harmonic occupies a primary and fundamental position; its subject matter consists of the fundamental principles — all that relates to the theory of scales and keys; and this once mastered, our knowledge of the science fulfils every just requirement, because it is in such a mastery that its aim consists. In advancing to the profounder speculations which confront us when scales and keys are enlisted in the service of poetry, we pass from the study under consideration to the all-embracing science of music, of which Harmonic is but one part among many. The possession of this greater science constitutes the musician." (ARISTÓXENO, 1902, p.165).

10 Os technitēs são referenciados, pelo filósofo em questão, tanto como sendo os intérpretes musicistas encarregados de expressar "adequadamente" o êthos musical da obra, quanto o compositor que as cria.

11 As numerações 1142f e 1143a apontam para a obra De Musica, de Plutarco, segundo Rocconi: "The most important source for a (at least partial) reconstruction of Aristoxenus' conception of musical êthos [...]" (2012, p. 76) . Em 1142f, lê-se: "Liquet enim Harmonicam de concinno genere, diastematibus seu intervallis, systematibus, sonis, tonis, mutationibusque systematicis cognitionem habere; ulterius non posse progredi." (PLUTARCO, 1841, p.1396). Em 1143a, lê-se: "Non enim Harmonica eo usque pertingit, sed multis præterea aliis opus habet: vim enim proprietatis ignorat. Neque adeo Chromaticum aut Enharmonium genus unquam ad proprietatis perfectam vim procedet, qua de ingenio carminis judicatur: hoc enim artificis est munus." (PLUTARCO, 1841, p.1397)

12 "He insists that the technical musical disciplines that analyze such structures - harmonics, rhythmic and the rest - cannot provide any understanding of musical ethos. Harmonics, for instance, studies the melodic genera, intervals, concatenations of tetrachords, notes, Keys and modulations, 'but it can go no further than this: It can tell us nothing about whether the composer has chosen the structures he uses 'appropriately' (oikeiōs); 'for the enterprise of harmonics does not extend to such matters... since it is ignorant of the attribute (dynamis) of appropriateness. For neither the chromatic nor the enharmonic genus ever comes already equipped with the attribute of appropriateness, in correspondence with which the ethos of the melody that has been composed presents itself; but this is the work of the technitēs' (1142f-1143a)."

sugere, vários estudiosos, artistas e cientistas tentaram resgatar, ou fazer renascer, o pensamento e os ideais clássicos. Assim, na transição da Renascença para o Barroco, em *Traité des passions de l'âme* (1649), de René Descartes, as referidas ideias ressurgem desenvolvidas no que ficou conhecido como: doutrina dos afetos. Ainda que, o autor francês já dispusesse de tais argumentos numa obra anterior, intitulada: *Compendium Musicae*, de 1618, nela "[...] está presente a concepção de que a finalidade da música é a estimulação dos afetos." (GATTI, 1997, p. 18).

Apesar da doutrina do êthos distanciar-se em mais de mil anos da teoria dos afetos, ambas possuem uma semelhança fundamental: a relação de que uma causa musical tem um efeito anímico e buscam, conforme afirma Gatti, "[...] determinar quais *Affectiones* (propriedades) do som produzem os diversos *Affectus* (paixões)" (1997, p. 19). No entanto, a teoria dos afetos, refletindo um pensamento barroco e de caráter muito mais determinista que sua antecessora, aproxima-se do concebido por Pitágoras, ao estabelecer quase numa proporção matemática essa relação de causa e efeito. Cabe ressaltar que o teatro também foi submetido a uma abordagem de interpretação hermética, na medida em que cada gesto e movimento produziam uma interpretação unívoca. O abade Bretteville escreveu, em 1698, *L'éloquence de la chaire, et du barreau, selon les principes les plus solide de la rhétorique sacrée & profane*, onde catalogou os gestos que até hoje são usados como clichés de interpretação, por exemplo: costas da mão esquerda próxima à testa com o braço direito estendido para o lado oposto significa repulsa.

Conforme Nascimento e Silva (2017, p.159), enquanto gênero artístico, a ópera surgiu no começo do período barroco, refletindo fortemente a teoria dos afetos nos seus propósitos musico-teatrais e na sua estrutura formal fechada e rigorosa. Dessa forma, falar de ópera implica em tratar de um gênero relacionado desde as origens com a proposta do êthos musical e da teoria dos afetos. Desse período resultam estudos de relacionamentos entre música e afetos abaixo listados. A tabela, a seguir, resulta da catalogação feita por Mattheson (1713):

**Tabela 1:** Relação entre tonalidade e os afetos.

<b>Tonalidade maior</b>	<b>Afeto</b>	<b>Tonalidade menor</b>	<b>Afeto</b>
Dó maior	Rude e atrevido	Dó menor	Amável e triste
Ré maior	Penetrante e teimosa	Ré menor	Devoto, calmo, fluente grandioso
Mi bemol maior	Patético	Mi menor	Pensamentos pesados, aflitos e tristes
Mi maior	Desespero	Fá menor	Suave, serena, profunda e pesada
Fá maior	É capaz de exprimir os mais belos sentimentos do mundo	Fá sustenido menor	Tristeza, aflição
Sol maior	Insinuante, falante	Sol menor	Serenidade, amabilidade, vivacidade
La maior	Paixões lamentosas e tristes	Lá menor	Lamentosa, respeitável e serena
Si bemol maior	Divertido e exuberante	Si menor	Bizarro, melancólico

Na listagem abaixo, há duas tabelas produzidas por Gatti (1997, p. 54):

**Tabela 2:** Correspondências entre tonalidades e afetos – modo maior.

	<b>Mattheson</b>	<b>Quantz</b>	<b>Rameau</b>	<b>Charpentier</b>
<b>Dó maior</b>	Rude	Alegre	Alegre	Guerreiro
<b>Ré maior</b>	Alegre	Alegre	Alegre	Alegre
<b>Mi maior</b>	Penetrante	Alegre	Grandioso	Questionador
<b>Fa maior</b>	Generoso	Prazeroso	Majestoso	–
<b>Sol maior</b>	Amoroso	Prazeroso	Afetoso	Doce, alegre
<b>Lá maior</b>	Brilhante	Alegre	Brilhante	–
<b>Sib maior</b>	Magnífico	Alegre	Intempestivo	–
<b>Mib maior</b>	Choroso	Cantáble	–	–

**Tabela 3:** Correspondências entre tonalidades e afetos – modo menor.

	<b>Mattheson</b>	<b>Quantz</b>	<b>Rameau</b>	<b>Charpentier</b>
<b>Dó menor</b>	Triste	Melancólico	Lamentoso	Triste
<b>Ré menor</b>	Devoto	Terno	Compaixão	Devoto
<b>Mi menor</b>	Aborrecido	Terno	Terno	Lamentoso
<b>Fa menor</b>	Doloroso	Melancólico	Lamentoso	–
<b>Sol menor</b>	Encanto	Terno	Afetoso	Magnífico
<b>Lá menor</b>	Honroso	Melancólico	–	–
<b>Si menor</b>	Melancólico	Melancólico	Terno	Melancólico

No Barroco, a ópera sofreu algumas 'reformas' para adequar-se a um desejo de padronização de produção e recepção do efeito cênico, que reflete um pouco o objetivo do esquema acima. Uma delas, foi proposta pelos árcades, ou seja, destacadas personalidades da Accademia d'Arcadia, fundada em 1690 na cidade de Roma.

Para devolver o bom gosto à ópera, preferiram libretos que eram menos complexos e mais dramaticamente coerentes. As referências alegóricas deveriam ser inequívocas; moderação e clareza estrutural eram de importância primordial. Enquanto a imaginação e a fantasia ainda eram valorizadas, aqueles que atribuíam à estética Arcadiana acreditavam que a verdade e o realismo poderiam ser alcançados fazendo com que os personagens se comportassem de maneira digna e se expressassem em um estilo poético apropriadamente elevado, enquanto também mantinham a pureza dos gêneros trágico e cômico, como havia sido alcançado nas óperas de Lully e Quinault. (HELLER, 2014, p. 195, tradução nossa)<sup>13</sup>

Esses princípios foram adotados por um libretista, em especial: Pietro Trapassi (1698–1782), melhor conhecido como: Metastasio. Para Natali (1923, p. 43 – 44), o propósito desse poeta era renovar o tema dos dramas; reduzir os atos, o prólogo e os recitativos; diminuir a quantidade de personagens, de atores e de árias; equilibrar a importância dada entre música e poesia; revogar o excesso de poder dos empresários, cantores e, por fim, acabar com a impressão de que o sucesso de uma ópera se determinaria pelo sucesso da recepção de uma ária específica. A ária deveria ser subordinada ao recitativo, nascer dele; na primeira destacam-se os aspectos líricos (poesia), no segundo, habita o drama (as ações).

Em suma, buscava-se resgatar, por meio de uma reforma nos elementos estruturais da ópera, que os afetos produzidos pela música e pela poesia fossem os mais dignos

<sup>13</sup> "In order to restore good taste to opera, they favored librettos that were less complex and more dramatically coherent. Allegorical references should be unambiguous; moderation and structural clarity were of primary importance. While imagination and fantasy were still prized, those who ascribed to Arcadian aesthetics believed truth and realism could be achieved by having characters behave in a dignified manner and express themselves in an appropriately elevated poetic style, while also maintaining the purity of the tragic and comic genres, as had been achieved in the operas of Lully and Quinault."

e eficientes possíveis, isto é, enobrecendo e elevando a plateia. Também se pretendia que a produção de afetos estivesse a serviço da arte e não do exibicionismo de certos virtuosos, da ambição de empresários ou da vaidade de determinados compositores.

Assim, o termo 'ópera séria' surgiu para designar os libretos metastasianos, e todos aqueles que aceitassem a solita forma<sup>14</sup> defendida pelo mencionado poeta, em razão do aspecto formal, da elegância e da concisão desses. Segundo Natali: "Metastasio entendeu que a música e a poesia deveriam ser objeto de um único magistério." (1923, p. 45, tradução nossa)<sup>15</sup>, ou seja, no eterno jogo de forças que constitui a ópera, qual seja: a tensão existente entre música, poesia e teatro, todos têm a mesma importância. Apesar de que, em carta ao senhor Chastellux, em 15 de julho de 1775, desponta um certo favorecimento da palavra, como se pode verificar:

Quando a música [...] concorre pelo primeiro lugar no drama com a poesia, destrói a essa e a si mesma. [...] Enfim, esse incômodo atingiu um excesso intolerável, que ou será conveniente que logo essa serva fugitiva <sup>[16]</sup> volte a submeter-se à reguladora que sabe torná-la assim tão bela, ou que, separando completamente a música da poesia dramática, contente-se essa última de sua própria melodia interna, da qual jamais deixarão de fornecer os excelentes poetas, e que outro vá colocar em acordo as várias vozes de um coro, regular a harmonia de um concerto, ou seguir os passos de um balé, mas sem intrometer-se com o teatro <sup>[17]</sup>. (METASTASIO apud FUBINI, 1968, p. 750-751, tradução nossa)<sup>18</sup>.

Por isso, o mencionado poeta recebeu a alcunha de 'reformador' do gênero, mesmo que, segundo Weiss:

Não que Metastasio tentasse suprimir as convenções linguísticas do drama musical. O léxico poético tradicional também permanece intacto em suas obras: os reis não dão um 'comando', mas um 'aceno'; têm a prerrogativa de gritar 'olá' para chamar as pessoas, de preferência 'seguranças' (nunca 'soldados'), até que o prisioneiro seja preso e amarrado com 'laços, cordas, grilhões' (= 'correntes'); cada pastora é uma 'ninfa', cada carta uma 'epístola' e assim por diante. (2013, p. 105, tradução nossa)<sup>19</sup>.

---

14 Termo italiano empregado para designar a forma sólida empregada na estrutura dos libretos.

15 "Metastasio comprese che musica e poesia dovevano esser oggetto d'un unico magistero."

16 A expressão 'serva fugitiva' é destinada à Música que pretende ser autônoma, ter valor por si.

17 No teatro da Grécia e Roma antiga, coturni (vide termo original utilizado na nota 19), ou coturno, são os calçados com sola alta que os atores utilizavam para destacarem-se ainda mais em cena.

18 "Quando la musica [...] aspira nel dramma alle prime parti in concorso della poesia, distrugge questa e se stessa. [...] In fine è ormai pervenuto questo inconveniente a così intollerabile eccesso, che o converrà che ben presto cotesta serva fuggitiva si sottoponga di bel nuovo a quella regolatrice che sa renderla così bella, o che, separandosi affatto la musica dalla drammatica poesia, si contenti quest'ultima della propria interna melodia, di cui non lasceran mai di fornirla gli eccellenti poeti, e che vada l'altra a metter d'accordo le varie voci d'un coro, a regolare l'armonia d'un concerto, o a secondare i passi d'un ballo, ma senza impacciarsi più de' coturni."

19 "Non che il Metastasio abbia tentato di sopprimere le convenzioni linguistiche del drama per musica. Il lessico poetico tradizionale rimane intatto anche nelle sue opere: i re non danno un 'comando', bensì um 'cenno'; è loro prerogativa di gridare 'olà' per richiamar gente, preferibilmente 'custodi' (non mai 'guardie'), affinché il prigioniero venga arrestato e legato con 'lacci, ritorte, ceppi' (= 'catene'); ogni pastorella è una 'ninfa', ogni lettera un 'foglio', e così via."

Logo, apesar da reestruturação dos dramas líricos, Metastasio empregou na sua poesia a terminologia corrente. No campo sonoro, o libretista aprofundou o uso de um léxico de apontamentos descritivos que resultassem num repertório de figurações rítmicas, sonoras e retórico-musicais para manter o rigor estético da ópera, como apontados abaixo:

[...] são sugeridas pelo texto de tal forma que a tempestade é representada com trêmulos dos arcos das cordas, as ondas com um fluxo ininterrupto de semicolcheias, os relâmpagos com escalas ascendentes e descendentes rápidas, a caça com trompas e a guerra com trombetas e tímpanos. (GBOPERA, 2018, tradução nossa)<sup>20</sup>.

A tentativa de estabelecimento de um léxico sonoro revela uma importante iniciativa de ir além do som, ou da mera associação de uma tonalidade específica com um afeto, e buscar incluir o timbre e a articulação como elementos necessários na produção desse efeito final. Afinal, um acorde de Dó menor gerado por um contrabaixo estimulará uma reação distinta da mesma tonalidade estabelecida numa arpa, numa flauta transversal, ou num violino. Mesmo assim, a articulação, a dinâmica, enfim, a expressividade da produção sonora dará outras nuances importantes na conformação de um dado efeito.

No caminho oposto, o movimento romântico trouxe uma nova compreensão da relação entre a arte e a produção das subjetividades. Nesse novo contexto plural não seria possível encarar o público como um conjunto que responderia homogeneamente ao mesmo estímulo. Cada um poderá responder de uma maneira distinta a mesma provocação artística e não há qualquer garantia de que a obra de arte logre afetar a alma humana conforme a intenção do seu autor. Logo, como conciliar a construção de sentidos cênicos a partir da semântica musical, na ópera Otello, considerando a teoria dos afetos já superada ao tempo da sua composição?

A tradição não foi desprezada, a partir do Romantismo. Dialogar com a tradição faz parte do ofício de todo artista. Em verdade, cada ópera passou a responder ao seu próprio projeto poético, a constituir seu léxico e estabelecer sua semântica, atendendo ao compromisso com o drama representado e não com uma estrutura predefinida. Assim, manteve-se a noção de que a música exerce influência no caráter humano, mas isso não implica numa correspondência universal. Conforme ressalta Pianigiani abaixo:

Se, por um lado, pensar a música como um momento emocional nos permite justificar seu caráter "universal" e compartilhado, por outro, sua imprescindível natureza linguística assegura que nunca se perca sua referência num código interpretativo preciso. O compositor é mais livre que o orador comum: ele pode permitir-se estabelecer de tempos em tempos um léxico indicial cujo significado emerge não apenas do que o traço musical pode indicar em si mesmo, mas acima de tudo do modo e do contexto em que esse traço é colocado. Pode-se dizer que o compositor, especialmente a partir da segunda metade do século XIX, tem maior liberdade para montar os elementos musicais, pode construir

---

20 "[...] sono suggerite dal testo in modo tale che la tempesta è rappresentata con tremoli degli archi, le onde con un flusso ininterrotto di semicrome, i fulmini con rapide scale ascendenti e discendenti, la caccia con corni e la guerra con trombe e timpani."

uma nova gramática, experimentar qualquer combinação. E, no entanto, se o número de "agregações indiciais" é "potencialmente infinito" e se os campos semânticos da música procedem de grandes categorias emocionais, também devemos destacar que estes indícios "possuem limites de interpretação, cruzamento que é considerado arbitrário: não se pode julgar facilmente como leves e aéreos um grupo de quatro trombones no registro grave". (PIANIGIANI, 2009, p. 11, tradução nossa)<sup>21</sup>

Não obstante, a relevância e profundidade da doutrina do êthos, da teoria dos afetos, existem muitos objetivos a serem atingidos com cada uma delas, seja através do viés moralista, no sentido da produção da catarse, da pedagogia e melhoramento do indivíduo; seja para a instauração da comunicação entre obra e público. Por isso, ampliar-se aqui a noção de afeto, ou êthos, para uma relação de sinestesia voltada a construção de imagens, sensações, sentimentos e emoções.

Assim, 'efeitos cênicos' seriam a capacidade de se interromper o fluxo tempo/espaço corrente para se instaurar um novo cenário, com um tempo correndo em outra velocidade. A música e o teatro são capazes de criar essa interrupção para inserirem-se como diferencial na realidade humana, como criadores de realidades ficcionais, espelhadas ou não no mundo objetivo.

## A música e o teatro de Otello

A ópera Otello advém do texto teatral de William Shakespeare (1604), que por sua vez colheu argumentos da obra homônima existente no célebre conjunto de novelas Gli Ecatommiti, de Cinzio Giraldi (1525). Trata-se de uma história ambientada no século XV, em Chipre – mais precisamente em 1527, conforme Boito em Conati (2015, p. 133) –, da trágica relação de amor entre o general africano, Otello, a serviço de Veneza, e a jovem Desdemona. Após nomear Cassio ao posto de Capitão, o mouro desperta a inveja de Iago, que passa a planejar o roubo do cargo do jovem e instigar suspeitas no general quanto a relação entre Desdemona e o jovem Capitão. Envenenado pelo ciúme, o Otello enlouquece, mata a esposa e suicida-se.

O primeiro ato da ópera é impactante, segundo Pianigiani (2009), poucas cenas de abertura atraíram tanto a atenção de críticos e musicólogos quanto a de Otello, pois a ópera começa abruptamente – sem prelúdio, nem sinfonia introdutória – com uma tempestade e intervenções do coro entrecortadas por breves frases de Cassio, Montano, Roderigo e Iago. A dramaticidade aumenta com a guerra em curso entre Otello e os Turcos, próximo a Chipre. A qualidade do timbre orquestral é poderosa: madeiras e me-

---

21 "Se, infatti, da un lato, pensare la musica come momento emozionale consente di giustificarne il carattere 'universale' e condivisibile, dall'altro, la sua imprescindibile natura linguistica fa sì che essa non perda mai il riferimento a un preciso codice interpretativo. Il compositore è più libero del parlante comune: egli può permettersi di fondare di volta in volta un lessico indiziale il cui significato emerge non solo da ciò che il tratto musicale può indicare di per sé, ma soprattutto dal modo e dal contesto in cui tale tratto si colloca. Si potrebbe dire che il compositore, specialmente dalla seconda metà dell'Ottocento in poi, ha la più grande libertà di assemblaggio degli elementi musicali, ne può costruire una nuova grammatica, sperimentarne qualunque combinazione. E, tuttavia, se il numero delle 'aggregazioni indiziali' è 'potenzialmente infinito' e se i campi semantici della musica procedono per grandi categorie emozionali, occorre anche precisare che tali indizi "possiedono limiti di interpretabilità, valicare i quali è considerato arbitrario: non si può facilmente giudicare lieve e aereo un cluster di quattro tromboni nel registro grave".

tais divididos, a seção de percussão envolve, além dos tímpanos, pratos, dois bumbos e um tam-tam para efeitos de relâmpagos, raios e trovões.

Conforme Viagrande (2013), a ópera começa com um acorde de décima terceira de dominante, de Fá Maior, que dura seis compassos sem se resolver; o acorde é modificado com o abaixamento da nona (Ré bemol) para depois misturar-se outros acordes que não estão diretamente ligados entre si de acordo com os esquemas tradicionais, conforme (Figura 1).

The image displays a musical score for the beginning of the opera 'Otello'. It consists of four systems of staves. The first system shows the piano accompaniment with a forte (ff) dynamic and a 'Cordas' (strings) section. The second system continues the piano accompaniment. The third system, starting at measure 8, features woodwinds: Trompas (trumpets) in F major (1 and 2), Trompas (trumpets) in D major (3 and 4), and Violas. The fourth system, starting at measure 12, features Clarinetes and Flautim (flutes). The score includes various dynamics such as ppp, pp, and ff, and includes articulation marks like accents and slurs.

Fig 1: Trecho da partitura, cena de abertura.

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 1).

O cenário harmônico é extremamente moderno e engenhoso, buscando produzir imagens por meio da orquestração. O drama é conduzido acima da própria harmonia tonal, por exemplo, na figura 1, há o efeito das 'rajadas de vento' na tempestade, feito por rápida concatenação de tercinas de quintas diminutas confiadas às madeiras

(compasso 12), ou tríades das trompas (compassos 9 e 10); há as 'ondas' formadas por velozes arpejos de semicolcheias de sétimas diminutas com sensível, ligadas sem nenhum nexos harmônico tradicional. Em seguida, novamente, arpejos rápidos de flautins (ottavino), de flautas e oboés que transmitem a instantaneidade do raio cortando os céus (compasso 13). Toda a cena prossegue numa instabilidade harmônica e tonal obtida com a concatenação atípica de tríades maiores e menores. A partitura quase forma uma topografia marítima. Não por acaso, nesse momento, a Nau de Otello está em mar revolto, instável e volátil, levada pelas ondas de alto a baixo (Figura 2).

The image shows a musical score for three parts: Cassio, Montano, and Piano. The Piano part is marked *molto stacc. e ppp* and features rapid triplets of diminished seventh chords. The vocal parts have lyrics in Portuguese.

**Cassio:** É la na - ve de Du - ce

**Montano:** Or s'af -

**Piano:** *molto stacc. e ppp*

**System 2 (Measures 4-6):**

**Cassio:** fon - da, or s'in - cie - la...

**System 3 (Measures 7-9):**

**Cassio:** Er - ge il ro - stro dal - l'on - da

Fig 2: O surgimento da Nau de Otello no mar tempestuoso.  
 Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 4).

Quando o foco da cena volta-se do mar à terra firme, alguma continuidade tonal parece consolidar-se. Primeiro, com o coro Fende l'etra (Figura 3), afirma-se um Dó menor, entrecortado por algumas interferências sonoras. Em seguida, alcança-se uma estabilidade mais duradoura com o coro de rogativa: Dio, fulgor della buffera (Figura 4), em Lá menor.

Musical score for the vocal ensemble 'Fende l'etra'. It features four staves: Soprano, Tenor, Baixo (Bass), and Piano. The Soprano and Tenor parts are mostly rests. The Bass part has the lyrics 'Fen - de l'e - tra un tor - vo e'. The Piano accompaniment includes a *ff* dynamic marking and a melodic line in the right hand.

Musical score for the vocal ensemble 'cie - co spir - to di ver - ti - gli - ne'. It features four staves: Soprano (S.), Tenor (T.), Baixo (B.), and Pno (Piano). The Soprano and Tenor parts are mostly rests. The Bass part has the lyrics 'cie - co spir - to di ver - ti - gli - ne'. The Piano accompaniment includes a triplet in the right hand and a melodic line in the left hand.

Fig 3: Coro Fende l'etra.

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 8).

Soprano  
Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - - - ra!

Tenor  
Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - - - ra!

Baixo  
Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - - - ra!

Piano

Fig 4: Coro Dio, fulgor della buffera.

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 13).

O aparecimento de Otello ocorre com o famoso "Esultate!", ou "Exultai!", que alça o protagonista à glória na sua extraordinária batalha, não apenas contra a armada Turca, mas também sobre as forças da natureza que aturdiram-no. Otello é um tenor heroico que deve apresentar certa maturidade vocal, afinal ninguém chega ao generalato por volta dos 20, 30 ou 40 anos. Segundo a *Messa in scena* (1887), a entrada ocorre em posição de destaque, na parte alta do centro do palco cênico, e exprime o tortuoso itinerário cheio de dificuldades que foi percorrido para a obtenção de tamanho sucesso, graças a uma harmonia modulante, inquietantes arpejos das cordas, até alcançar a tonalidade maior no fim do solo (Figura 5).

Fig 5: Surgimento de Otello, Esultate!

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 21).

Após, ocorrem sucessivos festejos, numa harmonia tonal estável, não obstante os ecos da tempestade que se vão distanciando. Na cena, o foco recai sobre Iago e Roderigo. Esse último confessa o desejo de atirar-se ao mar pelo amor não correspondido à Desdemona. Musicalmente, o diálogo se dá na forma de recitativo *accompagnato*, em que Iago manifesta seu caráter imediatamente, graças a duas intercorrências melódicas. A primeira, é uma expressão magistral da hipocrisia, da dissimulação e da esperteza do personagem, por meio de um saltitante movimento de dança (Figura 6). A posterior, é diabólica e insinuante, com uma melodia sinuosa de muitas curvas e de tempo sensivelmente solto, redobrada pelas cordas (Figura 7). No salto de oitava final, precedido pela *acicatura*, parece reforçar o caráter demoníaco do personagem.

**Allegro** (♩ = 120)

Iago  
Se un fra - gil vo - to di fem - mi - na non è trop - p'ar - duo  
no - do pel ge - nio mio nè per l'in - fer - no

Piano

**Fig 6:** Diálogo, dueto, inicial entre Iago e Roderigo.  
**Fonte:** Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 32 – 33).

*poco più lento*

Iago  
ed io ri - man - go di sua Mo-res-ca Si - gno - ri - a l'al - fie - re!

Piano  
*pp*  
*f*

**Fig 7:** Melodia sinuosa de Iago.  
**Fonte:** Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 35).

Na sequência, vem o coro Fuoco di gioia (Figura 8), segundo Viagrande (2013, p.136), trata-se de um exemplo refinado, uma pequena joia de equilíbrio entre a massa coral e as cores orquestrais que se alternam e mesclam. Ao fim, cria-se um efeito de instrumentos a plectro, com as cordas em pizzicato. A sonoridade, produzida pela escala ascendente e descendente de décima terceira de flautins, remete à imagem de uma hipnótica fogueira de labaredas fugidias, das quais volitam fagulhas incandescentes que confundem-se com as estrelas, e ao redor da qual reúne-se a população, em grande alegria. Já o ritmo lembra as danças circulares, festivas.



Fig 8: Coro Fuoco di gioia.

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Viagrande (2013, p. 136).

Diretamente do coro nasce a cena sucessiva: o brinde. Nela, Iago induz Cassio a beber e embriagar-se. Uma vez alcoolizado, o jovem é envolvido em uma briga. Não se trata de um brindisi à la Traviata, com taças cheias de champanhe, empunhadas por nobres franceses, mas da população cipriota festejando a vitória de Otello, ao redor de uma fogueira, com canecas rústicas. Cassio sabe que não pode beber em serviço, mas o convite ao vinho soa-lhe como um desafio, entretantes, Iago dissimula beber fartos goles. Conforme o jovem cede, sua forma de se referir à Desdemona desperta a suspeita de também amá-la.

A introdução orquestral do brinde deriva do acompanhamento de Fuoco di gioia, adquirindo um caráter sádico e quase demoníaco, com acentos, notas de passagem, staccati e acicaturas conservadas em alguns pontos. Interessante notar que Iago mostra-se insinuante e falso na imitação do 'soluço' de uma embriaguez, ao final da sua frase (Figura 9).

Fig 9: O brinde de Iago a Cassio.

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 59).

Consequentemente, Cassio está completamente bêbado, sonoramente, as apojeturas e bordaduras parecendo imitar o cambalear típico de um ébrio. A escala sucessiva cuida de dar-lhe uma aura de tenor heroico que resulta, inesperadamente, fora do tom ao fim (Figura 10). Nesse ínterim, Roderigo, instruído por Iago, provoca o jovem capitão. Cassio desembainha a espada e trava uma luta com Montano (predecessor de Otello no governo cipriota), esse último termina ferido. O contraste gerado pelo pretensão heroísmo e os ímpetus de demonstrar coragem apenas realça a condição real de embriaguez.

Fig 10: A embriaguez de Cassio.

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 60).

Iago aproveita a confusão para atizar a multidão e causar um motim. No caos, expresso por um inquietante cromatismo, chega Otello. No exercício de sua autoridade, o general ordena que todos abaixem suas espadas e, depois, pede que Iago explique-lhe o ocorrido. O alferes não perde ocasião de dissimular-se, fingindo ignorância. Na conclusão da cena, Otello destitui Cassio do posto, para o qual fora indicado, e Iago vê no sucesso atingido a possibilidade de alcançar algo maior: a destruição do próprio general. Ao fim, a acomodação harmônica transita para tonalidade de Fá maior, preparando o clima tranquilo no qual se dá o dueto de amor entre Otello e Desdemona.

Nesse dueto, o casal protagonista resgata, no próprio diálogo, fragmentos originais do primeiro ato da peça, de Shakespeare, que foi omitido do libreto, de Boito. Em especial, destaca-se a justificativa do amor entre ambos. O fato de Otello ser africano, de tez escura, por si já levantaria questões raciais intensas, mas, além disso, o general teria, aproximadamente, 50 anos, sendo, portanto, um homem maduro. Por sua vez, Desdemona não é apenas uma nobreza veneziana, em contraste, branca e loira, mas uma donzela, o que localiza sua faixa etária na casa dos 18 anos.

Assim, a genialidade dos autores (Gibaldi e Shakespeare), capturada por Boito, foi provocar a sociedade elizabetana, do bardo<sup>22</sup> inglês, e a vitoriana, do maestro italiano, com argumentos raciais e de diferenças etárias, uma aproximação pouco usual para os costumes da nobreza da Serenissima<sup>23</sup>. O próprio epíteto 'Mouro' já despertava a ojeriza

22 Bardo: alcunha de William Shakespeare.

23 Referência à Repubblica di Venezia, conhecida apenas por Serenissima.

européia considerando-se os tempos de cruzadas e os séculos de dominação árabe na península ibérica. Assim, a união de um africano, de meia idade, com uma nobre donzela tinha o alto propósito de chocar a moral vigente.

Na continuidade, o mencionado dueto é um dos momentos de maior intensidade na obra verdiana. Inicia-se com poucos instrumentos, numa orquestração de câmara, que representa bem o ambiente intimista da cena. De acordo com a história original, desde que haviam se casado, Otello e Desdemona ainda não haviam consumado sua primeira noite de amor. O fato pode ser verificado nas linhas da início do terceiro ato, quando, em novo dueto, discutem: "Otello: Corre para tua danação, diz que és casta. / Desdemona: [Encarando-o] Casta... eu sou." (BOITO, 1887, p. 47, tradução nossa)<sup>24</sup>.

Portanto, é provável que a instrumentação desse dueto preparasse o ambiente para tal encontro. Otello, profundamente doce, afirma como o amor que sente pela esposa enche-lhe de tal modo que nenhum evento, nem menos o fim do mundo, poderia perturbá-lo. A certeza e a segurança dos sentimentos de Otello são expressas tanto por meio de uma harmonia estática, residente no acorde de tônica, quanto num declamado tranquilo que tende ao canto na primeira parte. Há um sobressalto quando o mouro fala da guerra e das falhas humanas (Figura 11).

Otello

Già nel-la not-te den-sa s'e- stin-gue o-gni cla-mor già il mio cor freme bon-do s'am -

Violoncello

7

*f*

3

- mansa in questo am-ples - so e si rin-sen - sa. Tuo - ni la guerra e s'i-na-bis - si il mon-do

*f*

*f*

Fig 11: Parte inicial do Dueto de amor entre Otello e Desdemona.  
 Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 95).

24 "OTELLO: Corri alla tua condanna, Di' che sei casta. / DESDEMONA: (fissandolo) Casta... lo son..."

A resposta de Desdemona é celestial, quase inteiramente elevada aos agudos e acompanhada das cordas meio-agudas, utilizadas em substituição ao violoncelo que acompanhava o esposo até aquele momento. Quando o diálogo ocupa-se das obras de Otello, a orquestração assume um tom épico, a parte confiada à esposa é sublinhada pela contrastante presença do acompanhamento de uma arpa. No trecho destinado ao guerreiro, a agitação demonstra que todos os acontecimentos vividos por ele permaneciam agindo em sua alma.

O final é um trecho de extrema candura, em que Otello e Desdemona cantam o próprio amor numa harmônica imagem cênica. Sonoramente a tonalidade varia de Fá maior a Fá menor, o que parece exprimir a felicidade presente entre os dois amantes, ao mesmo tempo que a mobilidade tonal denota um caráter transitório e precário, uma instabilidade na relação (Figura 12). Por fim, Otello encerra o segundo ato olhando o céu e dizendo à esposa: "Venha... Vênus splende." (BOITO, 1887, p.20, tradução nossa)<sup>25</sup>. Vênus, a Afrodite romana, deusa do amor e que empresta seu nome ao planeta que muitas vezes refulge na abóboda como uma estrela.

Fig 12: Parte final do Dueto de amor entre Otello e Desdemona.  
 Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 102).

25 "Vien... Venere splende."

O segundo ato abre-se com um tema orquestral importante, em modo contrapontístico, que apresenta emblematicamente o caráter demoníaco de Iago. O tema introdutório converte-se no Credo, ária estruturada em forma de recitativo *accompagnato*, ritmicamente bem determinado com a orquestra que intervém ora para retomar a célula do motivo inicial, ora para desenvolvê-lo. Todavia, o elemento trilado, associado quase à gargalhada de deboche, ressalta a índole de Iago. Na segunda parte da ária, Iago mostra-se como protagonista absoluto, intercalando o vibrante declamado pelo qual expõe o seu nihilismo. A cena encerrada com uma gargalhada diabólica precedida pela famosa frase: "A morte é o nada / é velha piada o céu" (BOITO, 1887, p.24, tradução nossa)<sup>26</sup>, que Boito reaproveitou do seu libreto *La Gioconda* (1879), musicado por Ponchielli.

O destino, imbatível personagem das tragédias, parece ajudar Iago, pois o vilão aconselha Cassio a recorrer à Desdemona para conseguir o perdão de Otello. Ao mesmo tempo, Iago questiona Otello se a proximidade entre o destituído capitão e a jovem é apropriada. Em seguida, a dama adentra a sala de despachos do marido e intercede-lhe em favor de Cassio, provocando a primeira reação rude do general. Então, Desdemona deixa cair no chão um lenço, que fora presente de Otello. Emília, sua fiel criada, junta-o. Iago que, por sua vez, é marido de Emília toma-lhe o lenço das mãos.

No decorrer do terceiro ato, o referido lenço aparece no leito de Cassio, servindo a Otello como prova da traição. Tornando ao segundo ato, cabe notar que Iago não faz qualquer acusação direta sobre a conduta de Desdemona, apenas lança a dúvida em Otello. Assim, como afirma o personagem: "o meu veneno está funcionando" (Boito, 1887, p. 35, tradução nossa) . Com astúcia, o alferes inventou ter presenciado um delírio de Cassio durante o sono, no qual confessava amar a jovem. Boito construiu a invenção de Iago em dez versos alexandrinos clássicos, cuja escansão pode-se ver na Tabela 4.

---

26 "La morte è il nulla / è vecchia fola il ciel."

Escansão dos versos boitianos:															
Acomodação <sup>29</sup> das sílabas poéticas <sup>30</sup> no esquema métrico do verso alexandrino clássico <sup>31</sup>															
1º hemistíquio								2º hemistíquio							
1	2	3	4	5	6	7	8	1	2	3	4	5	6	7	8
E	ra	la	not	te,	Cas	sio		dor	mia	gli s	ta	vo ac	can	to.	
Con	in	ter	rot	te	vo	ci		tra	dia	l'in	ti	mo in	can	to.	
Le	lab	bra	len	te,	len	te		mo	vea,	nell'	ab	ban	do	no	
del	sog	no ar	den	te;	e al	lor		di	cea,	con	fle	bil	suo	no:	
Des	de	mo	na	soa	ve!			Il	nos	tro a	mor	s'as	con	da.	
Cau	ti	ve	glia	mo!	l'es	ta	si	del	ciel	tut	to	m'in	non	da.	
Se	guia	più	va	go	l'in	cu	bo	blan	do;	con	mol	le an	gos	cia,	
L'in	ter	na i	ma	go	qua	si		ba	cian	do, ei	dis	se	pos	cia,	
Il	rio	des	ti	no im	pre	co		Che al	mo	ro	ti	dp	nò.		
E al	lo	ra il	sog	no in	cie	co		le	tar	go	si	mu	tò.		

Era la notte, Cassio dormia, gli stavo accanto.  
Con interrotte voci tradia l'intimo incanto.

Le labbra lente, lente, movea, nell' abbandono  
Del sogno ardente; e allor dicea, con flebil suono:  
Desdemona suava! Il nostro amor s'asconda.  
Cauti vegliamo! L'estasi del ciel tutto m'innonda.  
Seguia più vago l'incubo blando; con molle angoscia,  
L'interna imago quasi baciando; ei disse poscia:  
Il rio destino impreco che al Moro ti donò.  
E allora il sogno in cieco letargo si mutò.

Fig 13: Imagem do libreto.

Fonte: Boito (1887, p. 37 -38).<sup>28</sup>

Tabela 4: Breve escansão dos dez versos alexandrinos de Boito a lago.

Verdi musicou os primeiros quatro versos alexandrinos como triplos quinários (versos de 5 sílabas poéticas com a última tônica recaindo sobre a 4ª posição), e os dois versos que correspondem às palavras de Cassio, em estado sonambúlico, são realizados em septenários duplos, declamados em uma nota só. Dessa forma, nota-se na partitura os primeiros quatro versos numa frase ternária, na qual cada inciso corresponde a cinco

28 Tradução nossa: "Era a noite, Cassio dormia, estava-lhe ao lado. / Com interrompida voz traia o íntimo encanto. / Os lábios lentos, lentos, moviam, no abandono / do sonho ardente; e então dizia, com febril sono: / Desdémone suave! O nosso amor se esconda. / Cuidadosos vigijemos! O êxtase do céu tudo me inunda. / Seguia mais vago o agito brando, com suave angústia, / A interna imagem quase beijando, ele disse após: / O cruel destino amaldiçoou que ao Mouro te deu. / E então o sonho em cega letargia se transmutou."

29 Conforme Chociai (1974, p. 11 - 12), existem três esquemas de computação silábica em versos: o agudo, o grave e o esdrúxulo. Em Língua portuguesa moderna, o primeiro é o mais comumente utilizado, nele contabiliza-se até o último acento tônico, ou arsis, para se chegar à nomenclatura. As sílabas átonas restantes são desprezadas, independentemente, de a terminação ser paroxítona ou proparoxítona, pois considera-se concluído o sistema rítmico do verso. Assim, se o último acento recair sobre a 6ª sílaba poética, trata-se de um verso hexassílabo. Segundo Guarnerio (1893, p. 49), em Língua italiana, o segundo esquema é o mais adotado, nele deriva-se o número de sílabas poéticas a partir do verso piano (paroxítono), desprezando-se a última sílaba quando a terminação for sdruciolata (proparoxítonas) ou acrescentando-se uma se for tronca (oxítona), por exemplo: se a última arsis cair na 6ª sílaba poética, considerando-se uma palavra paroxítona e o esquema grave, o verso será settenario (septenário). O esquema esdrúxulo é o menos comum nos dois idiomas. Por fim, a nomenclatura do verso não indica sua natureza rítmica, mas sim a disposição interna da última arsis, assim, um pentassílabo dáctilo não tem nada a ver rítmicamente com um pentassílabo troqueu.

30 A divisão em sílabas poéticas não corresponde à silabação convencional, pois devem ser consideradas figuras do verso como: diéreses, sinéreses e elisões possíveis. Deve-se atentar também para o fenômeno de reacomodação tônica, isto é, metaplasmo por hiperbibatismo, para forçar a adequação de um certo verbete na métrica almejada, como por exemplo: atirei o pau no gato - tô / mas, o gato - tô / não morreu - reu - reu / dona Chicá - cá / admirou - sê - sê / do **berro** / do **berro** [...]. A palavra "berro" é, sabidamente, paroxítona, logo tem acento tônico na penúltima sílaba, conquanto no exemplo citado tenha sofrido um deslocamento da arsis, em diástole.

31 Segundo Guarnerio (1893, p. 86 - 87), na Língua italiana, o settenario accoppiato (septenário acoplado) constitui o tetradecassílabo mais conhecido como: alexandrino clássico, arcaico ou heroico francês. O verso divide-se, como dito, em dois septenários, cuja derradeira tônica recai obrigatoriamente sobre a 6ª sílaba poética de cada hemistíquio, podendo formar-se a partir de versos tronchi, piani ou sdruciolati, segundo os quais, pode compor-se de 12 sílabas poéticas (quando formado por dois settenari tronchi) até 16 (quando formado por dois settenari sdruciolati). O mais comum, é a formação por 14 sílabas a partir de dois settenari piani.

sílabas. Como o alexandrino tem sistema rítmico de dodecassílabo (ignorando-se as átonas posteriores a 6ª sílaba de cada hemistíquio) e, na língua italiana, a nomenclatura do verso baseia-se no esquema grave e não no agudo (vide nota 32), logo, três quinários consomem as doze sílabas poéticas do verso alexandrino. Conforme figura 14.

Semifrase ternária

primeiro quinário    segundo quinário    terceiro quinário    *simile*

**Andantino** ♩ = 112

Iago

E - ra la not - te, Cassio dor - mia gli sta - vo ác - can - to Con in - ter -

Piano

*mf*    *pp*

6

ro - te vo - ci tra - di - a l'in - ti - mo in - can - to Le lab - bra

9

len - te, len - te, mo - ve - a nel - l'ab - ban - do - no del so - gno ar - den - te, e al - lor di -

13

ce - a con fle - bil suo - no: Des - de - mo - na so - a - ve! Il nos - tro a - mor s'a -

primeiro setenário    segundo setenário

16

scon - da Cau - ti ve - glia - mo! L'e - sta - si del ciel tut - to m'in - non - da

Fig 14: Iago narra o sonho de Cassio.

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 186 - 187).

Interessante notar o início da voz em anacruse e o pé rítmico composto adotado no gesto da fala de Iago, não sendo nem anapesto, troqueu, dáctilo ou iâmbico puros, mas uma mescla: ora tríbraco (três sílabas curtas) e troqueu (uma sílaba curta e uma longa), ora tríbraco e pírrico (duas sílabas curtas). Essa alternância prossegue até o início do primeiro setenário que coincide com o trecho sonambólico.

No terceiro ato Otello tanto dissimula sua ira, quanto se rende à angústia sufocante e torturadora do ciúme. No diálogo inicial, Desdemona percebe que o esposo encontra-se perturbado, mas desconhece os ardilosos planos de Iago, em curso. O dueto degenera quando Desdemona pronuncia, sem malícia, o nome de Cassio. Otello, simula uma indisposição e pergunta à esposa pelo lenço com o qual a presenteou. Desdemona acredita que Otello estivesse desviando o assunto para não tratar da questão relativa a Cassio, mas o marido, ainda mais ameaçador, ofende-a e o duo se desfaz de maneira dramática. A riqueza harmônica desse trecho traduz o estado de alma do personagem. Otello parece asfixiado e com voz estrangulada murmura seu lamento sobre a tônica e a dominante de Lá bemol menor, presente em menor medida na ária (Figura 15).

Fig 15: Ária de profunda angústia de Otello: Dio mi potevi.  
 Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 226).

A orquestração se faz com um acompanhamento inteiramente construído num único desenho harmônico, numa tonalidade nunca afirmada em modo pleno em toda a ópera, até aqui. Após o canto de angústia, Otello exige de Iago a prova irrefutável da traição. O perverso amigo marca um encontro com o jovem Cassio, às vistas de Otello que, de longe, sem conseguir ouvi-los, apenas observa-os. Iago, consciente disso, orienta o diálogo para temas leves, descontraindo Cassio e deixando Otello ainda mais irritado.

Em certa altura da conversa, Cassio mostra-lhe um 'certo' lenço que havia aparecido misteriosamente no próprio leito, ao estendê-lo, Otello reconhece-o, subitamente, e pensa ter encontrado a prova que buscava.

O fluxo dramático é interrompido, ficando em suspense, com a chegada do embaixador veneziano, Ludovico, que traz ordens do senado: o imediato retorno de Otello e a ascensão de Cassio ao posto de governador de Chipre. Ao ser comunicado, Otello descontrola-se e agride Desdemona em frente à comitiva. Um concertato tem início: Iago transita entre os personagens ora atizando o mouro, ora somando-se a perplexidade dos demais pela agressão presenciada à uma nobre veneziana; Otello arquiteta o assassinato de Desdemona e Cassio antes de deixar a ilha; Desdemona chora, ao chão; e a corte expressa seu horror pelo gesto ofensivo. Ao fim, Otello expulsa todos do salão e, em sintonia com o texto shakespeariano, convulsiona ante as gargalhadas de Iago, que exulta: "Eis o leão [de Veneza]!" (BOITO, 1887, p. 65, tradução nossa)<sup>32</sup>.

O quarto e último ato inicia-se com o silencioso clima da inevitabilidade: uma tragédia aproxima-se. Desdemona, no quarto, prepara-se para o recolhimento. Atinge-a uma profunda amargura: a suspeita do fim. A empregada, Emília, testemunha-lhe a agonia. Após despedirem-se, a dama faz uma oração à Virgem Maria, iniciando num recitativo declamado que, depois de um glissando, torna-se cantábil. Na sequência, a jovem adormece. Otello entra silenciosamente. A esposa acorda e ocorre o duo final: uma avalanche rápida e violenta, com frases curtas e agressivas. Até que Otello a estrangula. Posteriormente, Emília, desesperada, informa o mouro que ao tentar eliminar Cassio, Roderigo foi por ele morto. Porém, ao ver sua senhora expirando, grita. Acodem-na: Cassio, Montano, Ludovico e Iago. O primeiro revela as trapaças de Iago, confessadas por Roderigo antes de morrer; Emília confirma a inocência de Desdemona. Iago foge. Otello toma um punhal e enterra-o no próprio ventre. A harmonia cênica é quase petrificante, a orquestra dá uma cor tétrica, prolongando um registro médio grave (Figura 16).

---

32 "Ecco il Leone!..."

Poco meno ma pochissimo

Otello

Piano

Ten.

Pno

Fig 16: Arieta final de Otello: Niun mi tema.

Fonte: Recorte da redução para voz e piano, de Saladino (1913, p. 360).

Otello expira ao tentar dar um último beijo na esposa. A orquestra pulsa como um coração que se esgota, confundindo-se com uma marcha fúnebre. A ópera que começa eletrizante em meio a uma tempestade, encerra-se quase silente. Fim.

## Conclusão

Não foi a pretensão, no texto aqui apresentado, negar ou refutar as premissas da Gesamtkunstwerk, da doutrina do êthos e da teoria dos afetos. Mas, a partir da ópera Otello, refletir sobre as influências, especialmente, dessas duas últimas teses, próprias da Grécia antiga e do Barroco europeu, sobre a forma de relacionar-se com a arte e com o mundo. Tais teses chegaram até nós expressando um determinismo e uma univocidade entre o som produzido e o efeito alcançado no ser.

Buscou-se alargar os horizontes dessa influência não apenas como mudança na alma, mas como uma produção de sentidos, no sentido de criar novas emoções no âmago humano, bem como, instaurar uma nova realidade, construir novos cenários, enfim 'efeitos de sentidos cênicos'. Nesse caso, a música torna-se, por meio da orquestração e articulação, uma personagem que joga com os demais artistas; constrói um cenário de tempestade, pinta uma fogueira, transmuta-se para a criação de um ambiente

de embriaguez, materializa o amor, a inveja, a dissimulação, o ódio, a violência, a dor, o arrependimento e a morte.

Assim, é inegável que a música construa em outros níveis de abstração menos evidentes, sentidos, impressões, emoções e paisagens que toquem e afetem a alma humana e distintas maneiras. A ópera Otello traduz-se em singular exemplo da genialidade de um maestro e poeta já experientes que souberam sobrepor o drama à estrutura formal da ópera italiana, com aspectos Barrocos ainda resistentes no final do Romantismo, para construir um fluxo dramático que potencializasse a tragédia, com todos os efeitos que se pretendia.

Por fim, pôde-se perceber ao longo do texto que falar de ópera é como descrever a luta contra a mitológica Hidra de Lerna da qual, a cada cabeça cortada, nasciam duas. Esse gênero artístico possui muitos caminhos de fácil desvio, pois, se entendida como 'obra de arte total', implica falar de música, teatro, literatura, poesia, encenação, etc.; e cada qual, com incontáveis possibilidades e abordagens. Enfim, tratou-se de um indomável oceano com seus seres fantásticos que Otello, mais uma vez, tentou domar.

## Referências

ABBIATI, F. *Giuseppe Verdi*. Milano: Ricordi, v. II, 1963.

ARISTÓTELES. *Política*. Trad. de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985.

ARISTÓXENO. Harmonica. In: MACRAN, H. S. (ed.). *The Harmonics of Aristoxenus*. Oxford: Clarendon Press, 1902, p. 165 – 222.

BARKER, A. Did Aristoxenus Write Musical History? In: HUFFMAN, C. A. (ed.). *Aristoxenus of Tarentum: discussion*. New Jersey: 2012, v. 17, p. 1 – 28.

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

CAGE, J. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HypmW4Yd7SY>. Acesso em: 11 nov. 2020.

CHOCIAJ, R. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

CREESE, D. Instruments and Empiricism in Aristoxenus' Elementa Harmonica. In: HUFFMAN, C. A. (ed.). *Aristoxenus of Tarentum: discussion*. New Jersey: 2012, v. 17, p. 29 – 64.

CONATI, M. *Carteggio Verdi-Boito*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2015.

FUBINI, M. *Piero Metastasio: Opere*. Milano: Riccardo Ricciardi Editore, 1968.

GATTI, P. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Coupeirin (1668-1733)*. Universidade Estadual de Campinas – Instituto de Artes.

GBOPERA. Disponível em: <https://www.gbopera.it/2018/01/pietro-metastasio-roma-3-gennaio-1698-vienna-12-aprile-1782-a-320-anni-dalla-nascita/>. Acesso em: 29 set. 2021.

GUARNERIO, P. E. *Manuale de versificazione italiana*. Milano: Casa Editrice Dottor Francesco Vallardi, 1893.

HELLER, W. *Music in the Baroque*. New York: W.W. Norton and Company, 2014.

MATTHESON, J. *Das neueröffnete Orchestre*. Trad. de Lucia Carpena e Renati Sudhaus (Nov./2000). Hamburgo, 1713.

MESSA in scena: *Otello*. Milano: R. Stabilimento Musicale Ricordi, 1886.

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

NATALI, G. *La vita e le opere di Pietro Metastasio*. Livorno: Raffaello Giusti Editore, 1923. Opera. it. Disponível em: <http://www.operait.org/wp-content/uploads/2013/04/7storiaopera.doc>. Acesso em: 11 nov. 2020.

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

PLATÃO. *A República*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. 3a. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

PLUTARCO. *De Musica*. In: DUBNER, F (ed.). *Plutarchi scripta moralia – Græce et Latine*. Paris: Editore Ambrosio Firmin Didot, 1841, v.2, p. 1382 – 1402.

ROCCONI, E. *Aristoxenus and Musical Ethos*. In: HUFFMAN, C. A. (ed.). *Aristoxenus of Tarentum: discussion*. New Jersey: 2012, v. 17, p. 91 – 128.

TRAHNDORFF, K. F. E. *Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst*. Berlin: Maurer, 1827.

TOMAS, L. *Música e Filosofia - Estética Musical*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2004.

VIAGRANDE, R. *Verdi e Boito "all'arte dell'avvenire": storia di un'amicizia e di una collaborazione artistica*. Milano: Casa Musicale Eco, 2013.

WAGNER, R. *Die Kunst und die Revolution*. Leipzig: Otto Wigand Verlag, 1849.

\_\_\_\_\_. *Das Kunstwerk der Zukunft*. Leipzig: Otto Wigand Verlag, 1850.

WEISS, P. *L'Opera italiana nel'700*. Roma: Astrolabio, 2013.