

La clemenza di Tito de W. A. Mozart (KV 621): a antiguidade romana na Opera Seria do século XVIII

La clemenza di Tito WA Mozart (KV 621): the Roman antiquity in the Opera Seria of the eighteenth century

Diogo Pereira da Silva¹⁵⁵

Resumo: Neste artigo, temos por objetivo analisar a apropriação de temas da Antiguidade Greco-Romano em produções operísticas do século XVIII, considerando a relação entre o *topos* da *historia magistra vitae* e a construção do libreto da *opera seria* *La Clemenza di Tito* de W. A. Mozart (KV 621).

Palavras-chave: La Clemenza di Tito. Mozart. Metastasio. Opera Seria.

Abstract: In this article, we aim to analyze the appropriation of themes from Classical Antiquity in operatic productions of Eighteenth Century, considering the relationship between the *topos* of *historia magistra vitae* and the opera *libretto* of W.A. Mozart's *La Clemenza di Tito* (KV 621).

Keywords: La Clemenza di Tito. Mozart. Metastasio. Opera Seria.

*La belle Antiquité fut toujours vénérable;
Mais je ne crus jamais qu'elle fût adorable.
Je vois les anciens, sans plier les genoux;
Ils sont grands, il est vrai, mais hommes comme nous;
Et l'on peut comparer, sans craindre d'Être injuste,
Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste.*¹⁵⁶

Ao se considerar uma análise sobre a ópera *La Clemenza di Tito* (KV 621)¹⁵⁷ – última ópera composta por Wolfgang Amadeus Mozart, sobre o libreto de Pietro Metastasio, adaptado por Caterino Tommaso Mazzolà, em 1791 – deve-se, em primeiro lugar, ter em mente uma longa tradição de interpretações relativas a esta composição; ademais, observar as questões culturais que permeiam as relações entre os antigos e os

¹⁵⁵ Doutor em História Comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professor da Universidade Salgado de Oliveira (UNIVERSO, Campus Niterói). E-mail: profdiogo.psilva@gmail.com . Com data de submissão 20-06-2015 e aceite em 23-09-2015

¹⁵⁶ PERRAULT, Charles. *Le Siècle de Louis Le Grand*. 1687. Disponível no sítio: http://fr.wikisource.org/wiki/Le_Si%C3%A8cle_de_Louis_le_Grand. Acessado em 28 de dezembro de 2014.

¹⁵⁷ Em relação à organização do *corpus* mozartiano seguimos o catálogo publicado pelo musicólogo austríaco Ludwig Ritter von Köchel, em 1862, que inventariou todas as composições de Mozart em uma disposição – dentro do possível – cronológica, desde KV 1 até KV 626, onde KV significa *Köchelverzeichnis*, isto é, “Catálogo Köchel”. A ordem do Catálogo Köchel é a mais utilizada na classificação e estudo das *opera omnia* de W. A. Mozart; em relação ao presente artigo, a ópera “La Clemenza di Tito” é a de número 621 no Catálogo Köchel, daí, a marcação KV 621. Para a lista completa, ver: VON KÖCHEL, Ludwig Ritter. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werk W. A. Mozart*. Leipzig: Verb Breitkopf & Härtel, 1862.

modernos na Europa do século XVIII, e as formas de apropriação e releitura da cultura greco-romana. Por certo, considerando os limites impostos ao presente artigo frente à amplitude exigida pelo tema, nos concentraremos no segundo ponto, remetendo o leitor a obras e artigos de cunho introdutório que permitirão compreender o papel que esta *opera seria* possui dentro do amplo espectro do *corpus* mozartiano.¹⁵⁸

Aos olhos de muitos contemporâneos do século XVIII, a Antiguidade Greco-Romana apresentava-se como um modelo a ser seguido, como um receptáculo de preceitos éticos e morais, e de exemplos de condutas dignas para a vida pública e privada, ou na construção clássica de Marco Túlio Cícero (107-44 a.C), em *De Oratore*: “*Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur*”.¹⁵⁹ De forma a contextualizar o leitor quanto ao *topos* da *historia magistra vitae*, nos remetemos a Reinhart Kosseleck:

Até o século XVIII, o emprego de nossa expressão permanece como indício inquestionável da constância da natureza humana, cujas histórias são instrumentos recorrentes apropriados para comprovar doutrinas morais, teológicas, jurídicas ou políticas. Mas, da mesma forma, a perpetuação de nosso *topos* [i.e. da *historia magistra vitae*] aludia a uma constância efetiva das premissas e pressupostos, fato que tornava possível uma semelhança potencial entre os eventos terrenos.¹⁶⁰

Assim concebida, a narrativa histórica se submete àquilo que François Hartog delimitou como o regime de historicidade da *historia magistra vitae* que teve início na Antiguidade, e que teve a sua cissura na Alemanha dos anos 1760-1780 com a formação de um conceito moderno de história (*die Geschichte*), que acaba por haurir a concepção de

¹⁵⁸ Como introdução ao tema, ver o verbete: RICE, John A. *La Clemenza di Tito*. In. EISEN, Cliff. KEEFE, Simon P. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. pp. 89-98. Outras discussões específicas podem ser encontradas em: DURANTE, Sergio. The Chronology of Mozart's “La Clemenza di Tito”. *Music & Letters*. Oxford, v. 80, n. 4, pp.560-594, nov.1999; MOBERLY, R. B. The influence of French Classical Drama on Mozart's “La Clemenza di Tito”. *Music & Letters*. Oxford, v. 55, n. 3, pp.286-298, jul.1974; SENICI, Emanuele. *La Clemenza di Tito di Mozart: I primi trent'anni (1791-1821)*. Amsterdam: Brepols, 1997; TYSON, Alan. “La Clemenza di Tito” and Its Chronology. *The Musical Times*. Londres, v. 116, n. 1585, pp.221-227, mar. 1975. Uma introdução geral à obra de W.A. Mozart pode ser encontrada em COELHO, Lauro Machado. *A Ópera Alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.93-130.

¹⁵⁹ CICERO. *De Oratore*. II, 9, 36. Versão utilizada: CICERO. *De Oratore*. Tr. E. W. Sutton. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967 (Loeb Classical Library, 348).

¹⁶⁰ KOSSELECK, Reinhart. *Historia Magistra Vitae*. Sobre a dissolução do *topos* na história moderna em movimento. In. *Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006. p.43.

história que se baseava na exemplaridade e na repetição.¹⁶¹ Por certo, esta forma de se relacionar com a Antiguidade esteve na origem de uma série de produções culturais do século XVIII, da qual nos atentaremos para o universo musical, em especial o da *opera seria*, o gênero musical por excelência das Cortes Europeias da Época Moderna. Conforme sintetiza Victor Emmanuel Abadala, a *opera seria* possuía como origens e características, os seguintes pontos:

O aspecto rígido e “invariável” do espetáculo foi, basicamente, estabelecido pelo trabalho dos poetas Apostolo Zeno e Pietro Metastasio, tendo ambos, em períodos diferentes, ocupado o posto de poeta imperial na corte de Viena. A *opera seria*, cuja popularidade nos palcos manteve-se inabalada até pelo menos a década de 1760, nasceu na virada do século XVII para o XVIII, fruto de um processo que une a dissociação entre recitativo e ária e uma campanha pela reforma radical do libreto, iniciada pela *Accademia degli Arcadi* romana. A forma rígida tentaria retornar aos ideais da Poética de Aristóteles, trabalhando com as unidades definidas nesta obra (tempo, lugar e ação), por acreditar que desta maneira auxiliava o poeta a se organizar – para que, assim, ele pudesse se preocupar com a finalidade moral da obra, que deveria sempre espelhar a superioridade da virtude, culminando com o quase obrigatório *lieto fine*.

162

A *opera seria* era baseada na interpretação de um drama lírico no qual figuravam como protagonistas heróis da mitologia clássica ou figuras célebres da Antiguidade, principalmente da História de Roma. Dentro desta caracterização, as personagens antigas eram modeladas como uma alegoria velada do monarca reinante, cuja Corte havia comissionado a composição da Ópera para um determinado festejo – como Coroações, Onomásticos, Jubileus, Bodas...

Em decorrências desta característica de relacionar uma personagem da Antiguidade com alguém determinado no presente, a maior parte das composições operísticas consideradas como *opera seria* caíram no esquecimento após suas apresentações nos teatros das Cortes Monárquicas. Isto foi o caso de composições de Pietro Metastasio (1698-1782), que escreveu vários libretos do estilo *opera seria*, entre os anos de 1723 a 1771, dentre os quais podemos destacar títulos relacionados à Antiguidade Clássica como:

¹⁶¹ HARTOG, François. Chateaubriand: entre o antigo e o novo regime de historicidade. In. *Regimes de Historicidade. Presentismo e experiências do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. pp. 93-130.

¹⁶² ABADALA, Victor Emmanuel T. M. Ópera, Imagem e *Clemenza*: os usos do rito e das virtudes em duas aparições de *La Clemenza di Tito*, em palco e páginas portuguesas. *Anais do XVI Encontro Regional de História ANPUH-Rio: saberes e práticas científicas*. Rio de Janeiro, 2014. pp.1-2.

Diddone Abbandonata (1724), *Siroe rè di Persia* (1726), *Catone in Utica* (1728), *Alessandro nell'Indie* (1729), *Adriano in Siria* (1732), *La Clemenza di Tito* (1734), *Temistocle* (1736), *Il trionfo di Clelia* (1762), entre outras.

Quanto ao primeiro libreto de *La Clemenza di Tito* (1734), ele foi escrito para o dia do onomástico do sacro-imperador romano-germânico Carlos VI de Habsburgo (reinou de 1711-1740), para composição operística de Antônio Caldara, cuja primeira representação ocorreu em Viena, no dia 4 de novembro de 1734. O mesmo libreto, com adaptações, foi reapropriado durante o século XVIII para óperas compostas por Christoph Willibald Gluck (1752), Josef Mysliveček (1774) e, por fim, Wolfgang Amadeus Mozart (1791), sobre libreto de Tommaso Mazzola.

Assim, como parte da análise sobre *La Clemenza di Tito* de W.A. Mozart, cabe-nos identificar uma figura-chave, a de Pietro Metastasio, considerando o contexto de produção do primeiro libreto desta ópera.

Segundo David Adam Kirkpatrick,¹⁶³ Pietro Metastasio nasceu na cidade de Roma, no ano de 1698, com o nome de Antonio Trapassi. Aos dez anos, ele foi adotado por um rico advogado romano de nome Gian Vincenzo Gravina, e teve o seu nome mudado para Pietro Metastasio. Com o apoio de Gravina, o jovem Metastasio estudou grego, latim, retórica, literatura, filosofia moral, sendo influenciado por Aristóteles, René Descartes e Racine.

Em 1718, com a morte de Gravina, Metastasio passou a trabalhar como auxiliar de um advogado em Nápoles, onde escreveu os seus primeiros libretos de óperas. Seu grande sucesso o levou a ser convidado para viver na Corte Imperial de Carlos VI de Habsburgo, em Viena, onde se tornou “poeta imperial”. A título de menção, Metastasio já era súdito de Carlos VI, que também possuía o título de Rei de Nápoles, após o Tratado de Utrecht (1713), como aponta Adam Wandruszka.¹⁶⁴

Metastasio comportou-se como um servo fiel de seu soberano, em uma de suas cartas ele descreveu o seu primeiro encontro com o imperador – em 18 de julho de 1730,

¹⁶³ KIRKPATRICK, David Adam. *The Role of Metastasio's Libretti in the Eighteenth Century: Opera as Propaganda*. Tallahassee: The Florida State University, 2005, pp.7-14.

¹⁶⁴ WANDRUSZKA, Adam. Pietro Metastasio e la corte de Viena, *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte de Metastasio, Roma 1983*. Roma, 1985, pp. 293-300.

em Luxemburgo –, nos seguintes termos: “*Mi venne a mente che mi trovava a fronte del più gran personaggio dela terra*”.¹⁶⁵

Conforme argumenta Giorgio Santangelo, através de suas obras, Metastasio realizava duas funções fulcrais, por um lado, comunicava aos soberanos os desejos do povo, e, por outro, cantava ao povo o esplendor das virtudes reais. Para ele, o monarca, por suas capacidades e virtudes era o guia que devia garantir a “felicidade pública”, respeitando a ordem racional e natural sancionada pelas leis, sendo, assim, um pai para os seus súditos. Neste sentido, a “felicidade pública”, aludida por Giorgio Santangelo, era o êxito de um processo dialético comunicacional entre soberano e súditos.¹⁶⁶

Por certo, podemos considerar que esta representação de Metastasio nada mais era que uma idealização poética daquilo que Francisco Falcon indicou como um *governo ilustrado* das monarquias europeias do século XVIII,¹⁶⁷ que referendava a sua alegria individual e sua sincera fidelidade a soberanos como Carlos VI de Habsburgo. Ademais, o sucesso de sua obra foi tamanho que entre os que contribuíram para a edição de sua *opera omnia* – impressa entre 1780 e 1782, em Paris –, encontram-se o rei Luis XVI e Maria Antonieta da França, o rei Jorge III e Sofia Carlota da Inglaterra, o imperador José II do Sacro-Império Romano Germânico e a czarina Catarina II da Rússia, e outros nobres de cortes europeias.

Para Metastasio, o conhecimento e o prazer pela Antiguidade começou em sua juventude com as lições de grego e latim, com a sua formação jurídica, a sua atração pelo drama francês e o sentimento que outros contemporâneos do século XVIII possuíam em relação ao mundo antigo. Neste ínterim, *La clemenza di Tito* se apresenta como um drama contextualizado na Antiguidade, assim como as outras composições que aludimos anteriormente.

Após considerarmos aspectos biográficos e motivações de Metastasio, como forma de guiar o leitor, faz-se necessária a descrição do argumento do libreto de *La Clemenza di*

¹⁶⁵ BRUNELLI, Bruno. (Ed.) *Tutte le Opere di Pietro Metastasio. Vol. III – Lettere*. Verona: Mondadori, 1951. p.50.

¹⁶⁶ SANTANGELO, Giorgio. Vita e Letteratura nell'Epistolario del Metastasio. *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio, Roma 1983*. Roma, 1985, p.187-197.

¹⁶⁷ FALCON, Francisco José Calazans. RODRIGUES, Antonio Edmilson. *A formação do Mundo Moderno*. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Campus, 2006, p.51.

Tito, adaptado por Caterino Tommaso Mazzolà para a composição operística de Mozart, de forma a esclarecer pontos específicos de nossa argumentação.

No libreto original, *La Clemenza di Tito* foi composta inicialmente em três atos – sendo que na versão de W. A. Mozart a ópera está dividida em dois atos, com o alargamento do Ato I, o qual incorporou cenas do Ato II, e fusão do Ato III com o Ato II –, nos quais a trama se desenrola através das ações de seus seis personagens principais: Tito Vespasiano (imperador de Roma, Tenor), Vitélia (filha do imperador deposto Vitélio, Soprano), Sesto (amigo de Tito e apaixonado por Vitélia, Soprano ou Mezzo-soprano), Annio (amigo de Sesto e apaixonado por Servília, Soprano ou Mezzo-soprano), Servília (irmã de Sesto e apaixonada por Annio, Soprano), e Públio (Prefeito do Pretório, Baixo). A ação transcorre na cidade Roma, no ano 79.¹⁶⁸

A partir do libreto, o resumo do Ato I pode ser descrito da seguinte forma: Vitélia está enraivecida pelo amor que Tito sente pela princesa Berenice, o qual ameaça as suas pretensões em se tornar imperatriz de Roma, posição que afirma ter-lhe sido usurpada. Sesto, que se encontra com Vitélia, suspeita dos ciúmes dela, e após esta o ameaçar com seu desprezo, ele promete assassinar Tito.¹⁶⁹ Em seguida, chega Annio que informa que Tito se separou de Berenice para se casar com uma romana. Frente a esta notícia, o plano de Sesto é adiado.¹⁷⁰ Annio pede para eu Sesto interceda perante Tito para que este autorize o seu casamento com Servília, irmã de Annio.¹⁷¹

No Fórum, o povo de Roma se apresenta para exaltar Tito. Em cena estão o Prefeito do Pretório, Públio, senadores, magistrados e o imperador Tito seguido pelos *lictors* e pela Guarda Pretoriana; em seguida, aparecem Sesto e Annio. Públio e Annio entregam o tributo proveniente das províncias que, por desejo do Senado e do Povo de Roma, deve ser empregado em um templo consagrado ao imperador, mas Tito não quer ser comparado aos deuses, e determina que se utilizem estes tributos para aliviar a miséria das vítimas do Vesúvio. Tito conta a Sesto e Annio sobre o fim de seu relacionamento amoroso com Berenice, e anuncia-lhes as suas intenções de tomar por esposa a irmã de Sesto, Servília;

¹⁶⁸ A sinopse foi desenvolvida a partir da leitura do libreto de *La Clemenza di Tito*, disponível no sítio <http://www.librettidopera.it/zpdf/cletito.pdf> – Acessado em 14 de janeiro de 2015. Todas as indicações sinóticas, a seguir, remeter-se-ão aos Atos e as respectivas Cenas deste libreto.

¹⁶⁹ Ato I, Cena I.

¹⁷⁰ Ato I, Cena II.

¹⁷¹ Ato I, Cena III.

cabendo a Annio o papel de comunicar à futura nubente sobre os desejos do imperador. Com este casamento, o imperador pretende elevar a categoria de Sesto, mas este comunica ao imperador não pretender tal graça, Tito responde que a única alegria do comando é a possibilidade de dispensar mercês.¹⁷² Entrementes, Annio comunica a Servília a decisão de Tito, e se despede de sua amada, mas Servília quer renunciar à honra de ser imperatriz e ficar ao lado de Annio.¹⁷³

Públio entrega a Tito uma lista com os nomes daqueles que foram acusados de injúrias contra os imperadores mortos, mas recusa a castigar estes crimes tão difíceis de comprovar.¹⁷⁴ Servília entra, e implora uma audiência com Tito, contando ao imperador sobre seu amor por Annio; frente a esta revelação Tito recusa continuar com seus planos de casar com Servília, admirando a lealdade e franqueza de Servília.¹⁷⁵ Em seguida, Vitélia aparece e Servília conta-lhe que talvez ela seja a próxima escolhida por Tito para o posto de imperatriz.¹⁷⁶ Enfurecida por ter sido relegada duas vezes, Vitélia roga a Sesto para que este execute o plano de assassinar Tito, admoestando-o por ser covarde. A contragosto, Sesto parte para matar o imperador, amaldiçoando os deuses por terem conjugado a beleza ao poder.¹⁷⁷

Após a saída de Sesto, Públio e Annio chegam para informa Vitélia sobre a escolha de Tito, ela seria a próxima imperatriz de Roma. Percebendo o que estava para ocorrer, Vitélia chama por Sesto na esperança de pará-lo, mas ele já está ao longe.¹⁷⁸ Perante o Templo de Júpiter em chamas, Sesto fica cheio de culpa. Ao perceber a aproximação de Annio, Servília, Públio e Vitélia, Sesto corre armado ao interior do Templo para matar Tito pessoalmente. Ao reaparecer, Sesto anuncia que um homem horrível assassinou o imperador; quando está pronto para confessar que ele é este homem, Vitélia o silencia.¹⁷⁹

O Ato II se inicia no Palácio Imperial, Annio relata a Sesto que Tito sobreviveu ao atentado. Em seguida, Sesto confessa a Annio o seu crime, dizendo que ele planeja fugir do Roma e nunca mais retornar. Annio encontra o amigo a dizer a verdade ao imperador,

¹⁷² Ato I, Cena IV.

¹⁷³ Ato I, Cena V.

¹⁷⁴ Ato I, Cena VI.

¹⁷⁵ Ato I, Cena VII.

¹⁷⁶ Ato I, Cena VIII.

¹⁷⁷ Ato I, Cena IX.

¹⁷⁸ Ato I, Cena X.

¹⁷⁹ Ato I, Cenas XI, XII e XIII.

sugerindo que todos os seus atos anteriores de lealdade somados a seu óbvio arrependimento podem ainda lhe valer a clemência de Tito. Annio sai.

Vitélia aconselha a Sesto que fuja, uma vez que teme a revelação de seu papel na conjuração contra o imperador. Públio entra, e exige as armas de Sesto. Em seguida, revela que o homem que Sesto esfaqueou era Lêntulo, um de seus cúmplices na conjuração. Sesto deve ser levado ao Senado para um interrogatório.

Em um grande salão de audiências públicas, a multidão dá graças pela salvação do imperador. É dia de Jogos no Coliseu, e Públio aconselha Tito a estar presente. O imperador diz que se sentiria mais feliz em saber primeiro qual o destino de seu amigo Sesto. Públio entrega ao imperador uma folha com a confissão de Sesto, e a pena de morte outorgada pelo Senado. Tudo o que o documento necessita é da chancela de Tito, para que a sentença seja levada a cabo. Ignorando os pedidos de Annio por clemência, Tito se enraivece pela traição de Sesto, ficando próximo a assinar a sentença, mas se dá conta de que necessita primeiro escutar Sesto, pessoalmente, antes de manda-lo à morte.

Sesto entra, e Tito dispensa Públio e os Pretoriano para que possa conversar sós com o seu velho amigo. Haurindo qualquer formalidade, o imperador pergunta a Sesto quais foram os seus motivos. Escondendo o envolvimento de Vitélia na conspiração, Sesto declara que uma fraqueza de caráter o levou a tentar o assassinato. Tito inquirir por mais informações, mas Sesto negasse a revelar os seus motivos. Se sentindo ofendido, o imperador ordena que Sesto seja levado.

Sozinho, enquanto pondera sobre o futuro de Sesto, Tito compreende que ainda sente clemência, e o respeita apesar do ocorrido. O imperador continua a ponderar, sem saber se assina ou não a ordem de execução de seu velho amigo; por fim, Tito assina a ordem, mas, em seguida, percebe que não é de sua natureza condenar um amigo tendo o poder para perdôá-lo. Tito deseja que a História guarde-o como um imperador misericordioso ao invés de cruel. Assim, ele rasga a ordem, dirigindo-se aos deuses bradando que se um coração cruel é requisito para o governo do Império, que ele, então incapaz de governar.

Tito pede a Públio que entre, em seguida, diz ao Prefeito do Pretório que o futuro de Sesto será definido no Coliseu, e sai. Vitélia encontra Públio, e diz que deseja ver o imperador. Servília e Annio entram e pedem a ela que poupe Sesto, assinalando que ao se tornar a imperatriz, ela terá poder para fazê-lo. Vitélia surpreendida pelo fato de Tito ainda desejar desposá-la, entende que Sesto está se sacrificando por ela. Servília implora

novamente para que Vitélia salve Sesto, mas ela pede para ser deixada sozinha. Censurando Vitélia por sua inércia, Servília sai com Annio.

A sós, Vitélia afirma que caso se torne imperatriz, jamais poderia viver sabendo que Sesto se sacrificou por sua causa; e que sempre viveria com medo de que algum dia o seu envolvimento na conjuração fosse revelado. Ela se dirige à arena para confessar sua participação no crime para Tito. Todos os conjurados são levados à arena, onde serão atirados às bestas. O imperador pede para ver Sesto pela última vez, é neste momento que surge Vitélia, que confessa a sua participação como autora da conjuração contra Tito. Percebendo-se novamente traído, agora por sua futura esposa, Tito decide que sua clemência triunfará sobre toda a conjuração; assim, o imperador perdoa Sesto, Vitélia e Lêntulo, dizendo que a seus olhos o arrependimento verdadeiro é maior que a fidelidade constante. A ópera termina, enquanto todos os súditos glorificam a clemência do imperador Tito. A partir da sinopse de *La Clemenza di Tito*, pode-se verificar uma das bases do desenvolvimento das obras da chamada *opera seria*, a relação entre ações e personagens fictícios que desenvolvem a sua trama em um contexto histórico específico e dialogando com personagens históricos ou mitológicos cujo conhecimento se extrai de documentos escritos da Antiguidade.

Em relação ao libreto de *La Clemenza di Tito*, os dados sobre o governo do imperador Tito Vespasiano foram retirados, em especial, da biografia escrita por Suetônio (69-141), e outros detalhes das obras de das obras de Dião Cássio (155-235), Sexto Aurélio Victor (320-390) e Eutrópio (séc. IV) e. O conhecimento destas obras, e a sua utilização na composição de libreto, relaciona-se aos usos do passado no âmbito da criação em produções artísticas do século XVIII, em especial na máxima expressão musical das Cortes Europeias daquele século, a *opera seria*.

Por certo, a formação clássica – baseada nos estudos dos textos clássicos da literatura greco-latina – ata-se ao regime de historicidade da *historia magistra vitae* que aventamos anteriormente. Outrossim, os clássicos disponibilizavam um cabedal de *exempla* morais e éticos que passou a circular pela Europa Humanista no limiar de uma Época Moderna (séculos XIV-XV), onde no esforço para “ser moderno” definia-se o rompimento com o um “passado medieval” e a imitação dos “antigos”, ou, nas palavras de

François Hartog:¹⁸⁰ Se o Renascimento estabeleceu a equivalência entre o moderno e a Antiguidade, de modo que ser moderno significava imitar os antigos, foi, sobretudo, como uma maneira de desembaraçar-se da Idade Média, de romper com ela, relegando-a às trevas.

Não obstante, antes de avançarmos, é necessário considerar que a releitura dos clássicos no regime da *historia magistra vitae* se inscrevia naquilo que Michel Foucault interpretava como uma apropriação social dos discursos, que tem como principal agente perpetuador de agendas a educação.¹⁸¹ A amplitude da difusão dos textos clássicos a partir do século XV – potencializado pela imprensa, e pela busca por manuscritos, pela crítica filológica e pela organização dos textos em edições críticas –¹⁸² que acabou por se configurar na tradição antiquária dos séculos XVII e XVIII,¹⁸³ perpetuou o conhecimento sobre os autores antigos no *ethos* cultural da Europa Moderna, do qual tanto Metastasio, Mazzolà e Mozart estavam imbuídos. No caso de Suetônio, principal texto clássico apropriado na criação do libreto de *La Clemenza di Tito*, Castillo Pascual nos informa que:¹⁸⁴

Por ejemplo, de su fuente principal, Suetonio, las ediciones más antiguas datan de 1470 (J. Campanus/J. André) y antes del 1500 aparecen otras, once de las cuales se publican en Italia; una tercera aparece en Venecia en 1471; pero la época de máximo esplendor en la transmisión de su obra fue entre 1672 y 1857, es entonces cuando se multiplica el número de ediciones (Graevius, Utrecht 1672, 1691 y 1703; Gronov, Leiden 1698; Ernesti, Leipzig 1748 y 1775; Oudendorp, Leiden 1751, etc.). La reputación de este biógrafo latino fue muy grande durante el Renacimiento y continuó posteriormente como lo prueba el número de ediciones de sus obras, todas ellas al amparo del Absolutismo.

A apropriação do texto latino de Suetônio no libreto original de Metastasio e na adaptação de Mazzolà, esta para a ópera de Mozart, se deu na definição do caráter do imperador e na reinterpretação de um acontecimento histórico. Neste sentido, a apropriação segue o caminho da emulação de um modelo ético na figura de Tito

¹⁸⁰ HARTOG, François. O confronto com os antigos. In. *Os Antigos, o Passado e o Presente*. Brasília: Editora UnB, 2003, p.124.

¹⁸¹ FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. 16ª Ed. São Paulo: Loyola, 2008, p. 43.

¹⁸² FONTANA, Josep. Renascimento e renovação da história. In. *A história dos homens*. São Paulo, EDUSC, 2004, pp. 83-106

¹⁸³ Sobre o Antiquarianismo, ver: MOMIGLIANO, Arnaldo. O surgimento da pesquisa antiquária. In. *Raízes clássicas da historiografia moderna*. São Paulo: EDUSC, 2004, pp. 85-117;

¹⁸⁴ CASTILLO PASCUAL, M. J. Tito ¿un emperador ilustrado? *Gérion*. Madri, n. 17, p. 392, 1999.

Vespasiano para os monarcas modernos. Suetônio iniciou a sua biografia de Tito da seguinte forma:¹⁸⁵

Tito, que ostentava o mesmo sobrenome do pai, foi chamado o amor e as delícias do gênero humano, a tal ponto se extremou, durante o seu império, na difícil arte de cativar a todos pela inteligência, pelo caráter e pela fortuna – ao passo que, quando simples cidadão e mesmo durante o principado de Vespasiano, não escapou ao ódio nem ao vitupério público.

No libreto, esta qualificação atribuída por Suetônio ao imperador é colocada na boca de Sesto, após ser pressionado por Vitélia a se juntar a Lêntulo na conjuração contra Tito: “Pensaci meglio, oh cara, / pensaci meglio. Ah, non togliamo in Tito / la sua delizia al mondo, il padre a Roma, / l'amico a noi.” O drama de *La Clemenza di Tito* se desenvolve em torno de uma conjuração patrícia contra o imperador e de sua clemente reação ao não executar os conspiradores. A base para este enredo foi extraída de Suetônio, quando nos narra uma conjuração envolvendo dois patrícios que tentaram matar o imperador:¹⁸⁶

Tendo dois patrícios sido condenados por aspirar ao império, contentou-se em aconselhá-lo a renunciar a semelhante desígnio, dizendo-lhes: “É o destino que dá o poder supremo”, e ainda por cima comprometeu-se a dar-lhes o que pedissem. Como, naquele momento, a mãe de um deles estivesse longe de Roma, enviou-lhe seus próprios correios para tranquilizá-la quanto à sorte do filho. Aos dois patrícios, convidou mesmo para um jantar íntimo e, no dia seguinte, durante um espetáculo de gladiadores, instalou-os a seu lado: quando lhe foram apresentadas as armas dos combatentes, estendeu-as a eles para que as examinassem.

Essa narrativa também foi recolhida em outros textos clássicos como nos breviários de Eutrópio¹⁸⁷ e de Sexto Aurélio Victor,¹⁸⁸ que relatam histórias semelhantes, que envolvem a conjuração contra o imperador Tito, e a mostra de clemência do imperador perante os conspiradores, o que nos remete a outra citação de Suetônio em sua caracterização de Tito:¹⁸⁹ Declarara aceitar o sumo-pontificado apenas para conservar as

¹⁸⁵ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 1. A tradução utilizada é a do seguinte livro: SUETÔNIO. *Vida dos Doze Césares*. Tr. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Paumape, 2003.

¹⁸⁶ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 9,2.

¹⁸⁷ EUTRÓPIO. *Breviário*. 7, 21, 1. A tradução utilizada é a do seguinte livro: FLAVIO EUTROPIO. *Eutropius: Breuiarium*. Tr. H.W. Bird. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.

¹⁸⁸ AURÉLIO VICTOR. *Sobre os Césares*. 10. A tradução utilizada é a do seguinte livro: AURELIO VICTOR. *Aurelius Victor: de Caesaribus*. Tr. H.W. Bird. Liverpool: Liverpool Press, 1994

¹⁸⁹ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 9,1.

mãos puras e manteve a promessa, já que depois dessa data ninguém foi mandado para a morte por ordem sua, nem com seu consentimento. E não é que lhe faltassem razões para se vingar: ele, porém, jurara “preferir morrer que matar alguém”.

Para além do complô, outros acontecimentos históricos foram apropriado pelos libretistas, com o objetivo de emular a imagem de Tito como um modelo de imperador clemente e bom como a erupção do vulcão Vesúvio, no ano 79. Na cena IV do Ato I, perante o povo de Roma, Tito rechaça a vontade popular pela construção de um Templo em sua honra utilizando os tributos provenientes das províncias, o imperador redireciona tais recursos para os desolados pela destruição, o que encontra como base o texto clássico de Suetônio.¹⁹⁰ Igualmente, um incêndio que grassou sobre a cidade de Roma, no ano de 80, e destruiu parte da cidade – também narrado por Suetônio –¹⁹¹ se tornou parte fundamental do libreto, sendo o pano de fundo das últimas três cenas do Ato I, quando se deu a tentativa de assassinato de Tito por Sesto.¹⁹²

Outras partes da narrativa de Suetônio se tornaram base para a trama de *La Clemenza di Tito*, como o amor que Tito nutria por Berenice (28-81) – filha de Herodes Agripa I, rei da Judeia entre os anos 41 a 44 –,¹⁹³ que por razões de governo não se concretizou. Desta relação entre Tito e Berenice, Metastasio lançou mão do *topos* retórico da intemperança e ciúmes das mulheres que manipulam os homens que são fracos em moral – como no relacionamento entre Vitélia e Sesto.

Um quarto ponto da narrativa de Suetônio que Metastasio se apropriou diz respeito ao tratamento que o imperador dispensava aos delatores, que lançavam suspeitas de traição para adquirirem *status* dentro da casa imperial. No caso do libreto, isto aparece na Cena VI do Ato I, quando Públio – Prefeito do Pretório – apresenta ao imperador uma lista com o nome de suspeitos de conspirarem contra o imperador, a qual é vetada por Tito que não deseja castigar suspeitos, demonstrando novamente a sua clemência.¹⁹⁴ Quanto à narrativa

¹⁹⁰ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 8,3.

¹⁹¹ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 8,3.

¹⁹² Ato I, Cenas XI, XII e XIII.

¹⁹³ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 7,1-2.

¹⁹⁴ Ato I, Cena VI:

TITO

Che mi rechi in quel foglio?

PUBLIO

I nomi ei chiude

de' rei che osar con temerari accenti

de Suetônio, Tito buscou eliminar o vício da delação sem provas – tão comum em um governo monárquico – castigando não os suspeitos, mas os delatores e favorecidos.¹⁹⁵

Entre os flagelos do tempo estavam também os delatores e os favorecidos por , encorajados por uma longa tolerância. Após mandar vergastá-los e espancá-los no Fórum, sem se cansar, e depois fazê-los desfilar na arena do Anfiteatro, ordenou que uns fossem expostos e vendidos, outros levados para as ilhas mais selvagens. A fim de impedir que doravante se tivesse a audácia de imitá-los (...)

Assim, temos um conjunto de qualidades que Suetônio confere a Tito que acabaram por ser apropriadas na construção da imagem do imperador presente no libreto de *La Clemenza di Tito*. Em Suetônio, Tito é o “amor e a delícia da humanidade”;¹⁹⁶ é incomparavelmente belo, forte e sábio, além de ser versado em latim e grego;¹⁹⁷ possui grandes habilidades militares;¹⁹⁸ ser reconhecido por sua liberalidade e clemência, guiando o povo como um pai;¹⁹⁹ sua misericórdia demonstra-se na clemência para com os conspiradores;²⁰⁰ e seu breve reinado lança na tristeza o povo e os senadores.²⁰¹ O Tito de Suetônio incorporava uma série de características que definiam o imperador como portador daquilo que Paul Veyne evidenciou como a principal qualidade buscada pelos romanos, a *humanitas*.²⁰² Tito evidenciava-se como o modelo de imperador cumpridor de suas relações para com os homens e com os deuses.

de' cesari già spenti
la memoria oltraggiar.

TITO

Barbara inchiesta,
che agli estinti non giova, e somministra
mille strade alla frode
d'insidiar gl'innocenti!

PUBLIO

Ma v'è, signor, chi lacerate ardisce
anche il tuo nome.

TITO

E che perciò? se 'l mosse
leggerezza; no 'l curo;
se follia, lo compiango;
se ragion, gli son grato; e se in lui sono
impeti di malizia, io gli perdono.

PUBLIO Almen...

¹⁹⁵ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 8,4.

¹⁹⁶ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 1,1.

¹⁹⁷ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 3.

¹⁹⁸ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 4,1.

¹⁹⁹ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 7-8.

²⁰⁰ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 9.

²⁰¹ SUETÔNIO. *Vida de Tito*. 11,2.

²⁰² VEYNE, Paul. *Humanitas: romanos e não romanos*. In. GIARDINA, Andrea (Dir.) *O homem romano*. Lisboa: Presença, 1992, pp. 283-302.

Neste sentido, a representação de Tito construída na biografia de Suetônio permitia a criação de um libreto ideal para uma *opera seria*, uma vez que havia um conjunto de exemplos da grandeza moral do imperador que podia ser utilizada pelo libretista na emulação do personagem contemporâneo que se desejava agradar – no caso do primeiro libreto de *La Clemenza di Tito*, o imperador Carlos VI de Habsburgo. Quanto ao contexto de produção de *La Clemenza di Tito* de Mozart, devemos considerar o contexto das produções operísticas durante o século XVIII. Norbert Elias demonstra que na época de Mozart o mercado da música clássica não havia transcendido os círculos das cortes monárquicas, sendo os músicos parte desta sociedade de corte, a qual era a principal consumidora das produções.²⁰³ Como músico de uma sociedade cortesã é que Mozart foi contactado por Domenico Guardasoni, em 8 de julho de 1791, para compor uma *opera seria* em comemoração pela coroação do sacro-imperador Leopoldo II de Habsburgo-Lorena como rei da Boêmia. A escolha da Corte recaiu sobre o libreto de *La Clemenza di Tito* de Metastasio, a produção seria encenada no Teatro Nacional de Praga, e a revisão e adaptação ficou a cargo de Tommaso Mazzolà, poeta da Corte de Dresden.²⁰⁴

Mas uma questão pode ser colocada: por qual motivo a escolha recaiu sobre *La Clemenza di Tito*, cujo libreto já possuía quase seis décadas para ser composta por Mozart? Por certo, como indica Adam Wandruszka, no período em que era ainda o Grão-Duque da Toscana (1765-1790), Leopoldo II já havia sido comparado com o imperador romano Tito, em virtude de suas reformas implementadas como governante da Toscana, dentre as quais a eliminação da servidão, a revisão dos impostos, a reforma dos tribunais com a promulgação do Código Leopoldino – que abolia a pena de morte, a tortura e o confisco –, a venda de terras públicas para organizar as finanças da Corte Toscana, entre outras medidas.²⁰⁵ Estas medidas reformistas como Grão-Duque da Toscana e suas declarações nos permitem divisar um governante que buscava ser benevolente, equitativo e partidário de reformas de Estado, como na carta que ele enviou à sua irmã Maria Cristina em 25 janeiro de 1790, citada por Friedrich Weissensteiner:

Eu creio que o soberano, inclusive aquele que o é por direito de sucessão, somente é o delegado do povo, para isto é solicitado, e a isto é que deve dedicar todas as suas preocupações, esforços e cuidados; ademais, cada

²⁰³ ELIAS, Norbert. Mozart – Sociologia de um Gênio. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995, p. 14.

²⁰⁴ RICE, John A. *La Clemenza di Tito*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 4-7

²⁰⁵ WANDRUSZKA, Adam. *Leopold II*. Volume I. Viena: Verlag Herold, 1963, p.261ss

Estado deve ter uma constituição ou um contrato entre o povo e o soberano, o qual delimite a autoridade e poder do último; que quando o soberano não cumprir essa constituição, então deve renunciar a seu trono que apenas foi-lhe entregue sob estas condições (...) Que o soberano não se imiscua nem diretamente, nem indiretamente, no juízo civil ou criminal (...); que o soberano apresente anualmente contas ao povo das finanças do Estado; ele não tem o direito de impor arbitrariamente impostos, taxas aduaneiras e cotas. (...) Logo, o único objetivo da sociedade e do governo é a felicidade dos indivíduos.²⁰⁶

No ano de 1790, Leopoldo II se tornou sacro-imperador romano-germânico a situação estava um tanto quanto crítica para o Sacro-Império. A leste, a guerra com o Império Otomano gerava um forte descontentamento na população, uma vez que exigia o aumento de impostos e o recrutamento de soldados; ademais, na Hungria, a nobreza pressionava o novo imperador a manter as concessões conquistadas sob o imperador anterior, José II. A Oeste, a Revolução Francesa estimulava um clima de instabilidade, nos domínios dos Habsburgos – como a independência da Holanda e Bélgica, e a própria existência da aliança matrimonial existente entre os Habsburgos e os Bourbon.

Neste contexto é que Leopoldo II chega a Viena para ser coroado como Sacro-Imperador (outubro de 1790), seguindo para sua coroação como rei da Hungria (novembro de 1790). No setembro do ano seguinte, em Praga, ocorre sua coroação como rei da Boêmia (6 de setembro de 1791). Por certo, considerando todo o contexto político, era necessária a apresentação de um príncipe ideal para consolidar o Sacro-Império Romano-Germânico dos Habsburgos, e neste ponto o libreto de *La Clemenza di Tito*, de Metastasio se mostrava como ideal para a composição de Mozart. Pelas argumentações desenvolvidas, verificamos que apropriação de partes da narrativa de Suetônio, para a construção da imagem do imperador Tito, tal qual desenvolvida no libreto de *La Clemenza di Tito* concentrava todo um conjunto de virtudes públicas e privadas que um monarca deveria possuir, e que o tornava um bom rei, um monarca clemente, justo, um pai para os seus súditos e um dispensador de mercês.

Por conseguinte, podemos considerar como libreto da ópera *La Clemenza di Tito* – a partir da apropriação de textos clássicos, de um uso do passado – nos permite evidenciar como o regime de historicidade de *historia magistra vitae* perpassa produções culturais do

²⁰⁶ WEISSENSTEINER, Friedrich., *Reformer, Republikaner und Rebellen. Das andere Haus Habsburg-Lothringen*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1987, p. 65ss.

século XVIII, que se apropriavam de temas da Antiguidade tomando-os em seu aspecto de modelos éticos e morais para os contemporâneos.

Referências:

- ABADALA, V. **Ópera, Imagem e Clemenza: os usos do rito e das virtudes em duas aparições de La Clemenza di Tito**, em palco e páginas portuguesas. *Anais do XVI Encontro Regional de História ANPUH-Rio: saberes e práticas científicas*. Rio de Janeiro, 2014. pp.1-10.
- AURELIO VI. **Aurelius Victor: de Caesaribus**. Tr. H.W. Bird. Liverpool: Liverpool Press, 1994
- BRUNELLI, B. (Ed.) **Tutte le Opere di Pietro Metastasio. Vol. III – Lettere**. Verona: Mondadori, 1951.
- CASTILLO P. **Tito ¿un emperador ilustrado? Gérion**. Madri, n. 17, p. 371-392, 1999.
- CICERO. **De Oratore**. Tr. E. W. Sutton. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1967 (Loeb Classical Library, 348).
- COELHO, L. **A Ópera Alemã**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DURANTE, S. **The Chronology of Mozart's "La Clemenza di Tito"**. *Music & Letters*. Oxford, v. 80, n. 4, pp.560-594, nov.1999.
- ELIAS, N. **Sociologia de um Gênio**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995, p. 14.
- FALCON, F. RODRIGUES, A. **A formação do Mundo Moderno**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Campus, 2006.
- FLAVIO E. **Eutropius: Breuiarium**. Tr. H.W. Bird. Liverpool: Liverpool University Press, 1993.
- FONTANA, J. **A história dos homens**. São Paulo, EDUSC, 2004.
- FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. 16ª Ed. São Paulo: Loyola, 2008.
- HARTOG, F. **Os Antigos, o Passado e o Presente**. Brasília: Editora UnB, 2003.
- _____. **Regimes de Historicidade. Presentismo e experiências do tempo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- KIRKPATRICK, D. **The Role of Metastasio's Libretti in the Eighteenth Century: Opera as Propaganda**. Tallahassee: The Florida State University, 2005, pp.7-14.
- KOSSELECK, R. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto; Editora PUC-Rio, 2006.
- MOBERLY, R. **The influence of French Classical Drama on Mozart's "La Clemenza di Tito"**. *Music & Letters*. Oxford, v. 55, n. 3, pp.286-298, jul.1974.
- MOMIGLIANO, A. **O surgimento da pesquisa antiquária**. In. *Raízes clássicas da historiografia moderna*. São Paulo: EDUSC, 2004, pp. 85-117.
- RICE, J. **La Clemenza di Tito**. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- _____. **La Clemenza di Tito**. In. EISEN, Cliff. KEEFE, Simon P. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2007. pp. 89-98.
- SANTANGELO, G. **Vita e Letteratura nell'Epistolario del Metastasio**. *Convegno indetto in occasione del II centenario della morte di Metastasio, Roma 1983*. Roma, 1985, p.187-197.
- SENICI, E. **La Clemenza di Tito di Mozart: I primi trent'anni (1791-1821)**. Amsterdam: Brepols, 1997;

SUETÔNIO. **Vida dos Doze Césares**. Tr. Gilson César Cardoso de Sousa. São Paulo: Paumape, 2003.

TYSON, A. “**La Clemenza di Tito**” and Its Chronology. *The Musical Times*. Londres, v. 116, n. 1585, pp.221-227, mar. 1975.

VEYNE, P. **Humanitas: romanos e não romanos**. In. GIARDINA, Andrea (Dir.) *O homem romano*. Lisboa: Presença, 1992, pp. 283-302.

VON KÖCHEL, L. **Chronologisch-thematisches Verzeichnis der Werk W. A. Mozart**. Leipzig: Verb Breitkopf & Härtel, 1862.

WANDRUSZKA, A. **Leopold II**. Volume I. Viena: Verlag Herold, 1963.

_____. **Pietro Metastasio e la corte de Viena, Convegno indetto in occasione del II centenário dela morte de Metastasio, Roma 1983**. Roma, 1985, pp. 293-300.

WEISSENSTEINER, F. **Reformer, Republikaner und Rebellen. Das andere Haus Habsburg-Lothringen**. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1987, p. 65ss.