

CENTENÁRIO DA MORTE DE CARLOS GOMES (1836-1896)

Flávia Camargo Toni*

Antônio Carlos Gomes, nascido em Campinas a 11 de junho de 1836, primeiro músico brasileiro a colher o aplauso universal, é figura desconhecida na nossa Musicologia. Um levantamento grosseiro demonstra que até a década de 60 escrevia-se mais sobre ele do que de lá para cá. Assim, durante cinco décadas reinou quase solitária a biografia de Jolumá Brito (*Carlos Gomes, o Tônico de Campinas*. São Paulo, Record, primeira edição em 1936, quinta, em 1981 – Campinas, Julex) até que em 1982 se traduzisse a obra organizada por Gaspare Nello Vetro (*Antonio Carlos Gomes*. Rio de Janeiro, Cátedra, Brasília, INL) incluindo a correspondência italiana do compositor e que não pretende, aliás, ser uma biografia.

De fato, de seus 60 anos de vida, Carlos Gomes viveu mais da metade do tempo, trinta e dois anos, na Itália. Manteve, no entanto, contato com o Brasil vindo em algumas ocasiões dirigir pessoalmente suas óperas. Óperas estas que freqüentaram os repertórios de inúmeras temporadas líricas brasileiras.

Tomando-se como amostra a *Série Programas* do Arquivo Mário de Andrade, coleção feita por um ouvinte assíduo das salas paulistanas, contabiliza-se que, entre 1926 e 1938, as óperas *Il Guarany*, *Fosca* e *Lo Schiavo* foram representadas quatro vezes a primeira e duas vezes as demais, num total de oito representações em doze anos. Evidentemente ouvia-se bem mais Carlos Gomes nas salas de espetáculos naquela época do que hoje em dia. Tais representações eram, sem dúvida, oportunidade de pesquisa e trabalho para Mário, como a audição da *Fosca*, a 21 de dezembro de 1933, no Teatro Santana, com a Grande Companhia Lírica Italiana dirigida por Arturo de Angelis.

Eis quando Mário de Andrade se debruçou pela primeira vez sobre a partitura da *Fosca* fazendo publicar seu artigo, primeiramente, no *Diário de S. Paulo* do dia 20 de dezembro de 1933, artigo semelhante ao que enviou para a *Revista Brasileira de Música*, no ano seguinte (Rio de Janeiro, vol. 1, n. 2, p. 117-24, jun. 1934). Mas, mesmo na sua reedição neste periódico (vol. 3, n. 2, p. 251-63, jun. 1936) ou na sua inclusão em *Carlos Gomes: uma obra em foco* (Rio de Janeiro, Funarte, Instituto Nacional de Música. Projeto Memória Musical Brasileira, 1987, p. 143-55), o estudioso de Carlos Gomes ou de Mário de Andrade não tem acesso à rica marginália do musicólogo paulista, presente na edição mantida, hoje, na Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros.

* Pesquisadora da Área de Música do Instituto de Estudos Brasileiros/USP.

No ano em que se comemora os 160 anos de nascimento e os 100 anos de falecimento de Carlos Gomes a *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* encontrou motivos suficientes para reapresentar o artigo de Mário de Andrade.

É a oportunidade também para que se acrescentem notas biográficas sobre o músico brasileiro, em contraponto ao texto de Mário, explorando duplamente o espaço. A análise do intelectual paulista é fruto de cuidadoso esmiuçamento da partitura de Carlos Gomes, como atestam os traços a lápis roxo, preto e vermelho, cores que indicam ao menos duas fases distintas de trabalho: anotando em roxo, primeiro, complementando as observações em preto e destacando, em vermelho, os trechos a serem incluídos pela *Revista Brasileira de Música* de 1936.

“Fosca/1873”, aparece aqui com a atualização ortográfica pela regra vigente, não respeitando as idiossincrasias de Mário de Andrade – exceção feita aos títulos de óperas – uma vez que, já na década de 30 a revista carioca não as respeitou. Tais idiossincrasias são respeitadas só na transcrição das notas marginais do autor por se tratarem de apontamentos de trabalho, reveladores, portanto, do dia-a-dia do musicólogo paulista.

FOSCA (1873)

Mário de Andrade¹

A *Fosca* representa, a meu ver, o momento mais curioso da vida de Carlos Gomes. Foi o ponto culminante que, se não decidiu da sua vida, decidiu da sua estética. Seria talvez possível ao grande músico prosseguir na orientação que a *Fosca* determinava, e se elevar musicalmente muito. Mas o insucesso relativo da ópera (devido em grande parte às manobras da casa editora Lucas, pelo que dizem...) teria desanimado o músico...²

1. A edição da *Revista Brasileira de Música* de 1936 traz a seguinte “Nota da Redação”: “O magnífico estudo que se vai ler, já foi publicado na *Revista Brasileira de Música* (vol. I, fasc. 2). Reproduzimo-lo neste número especial, porque nenhum outro trabalho poderia ocupar o lugar aqui destinado a um ensaio histórico e crítico sobre a segunda ópera de Carlos Gomes. O autor teve a gentileza de acrescentar os exemplos musicais, que não figuravam na primitiva publicação.”
2. A *Fosca*, ópera em quatro atos com libreto de Antonio Ghislanzoni, estreou em 1873, no Teatro Alla Scala, de Milão, Itália. A Editora Lucca, propriedade de Francesco Lucca, editou *Il Guarany* e a *Fosca*. Com a morte do editor, a viúva Giovannina Strazza – importante divulgadora de Richard Wagner na Itália – vendeu a empresa a Giulio Riccordi.

É preciso não esquecer que Carlos Gomes tivera de lutar vinte e quatro anos para conseguir a consagração com o *Guarany*. Estava mocíssimo, como se vê, em relação aos tempos de agora. Mas para aqueles tempos românticos já era idade muita, em que os homens costumavam se considerar excessivamente vividos... Mas isso era o de menos. A situação moral de Carlos Gomes é que estava muito incerta dentro da pátria. Alguns o combatiam por inveja ou ciúme. E havia muitos incrédulos. O próprio pai do compositor dera bastante o exemplo dessa incredulidade. Talvez já estivesse arraigada na gente a tradição do Brasil duvidar do valor de seus filhos... Assim, nem bem conseguida a vitória do *Guarany*, com risco de perder a ótima situação de conceito e amor público que conseguira na Itália, Carlos Gomes dá-se pressa em voltar para o Brasil para se mostrar europeicamente célebre. E os inimigos que tinha aqui não conseguiram escurecer o triunfo. Carlos Gomes conquistou a pátria também³.

Essa era a situação psicológica do moço, voltando para a Itália. Vencera e dominara com um sucesso repentino, fulminante e fácil. Depois de tanta luta, a vitória viera fácil que nem beber água. E todas as vitórias, pois que o moço já andava nos seus amores felizes com Adelina Peri. Carlos Gomes acredita na vida e nos homens. Vê tudo rosado, mede as próprias forças, e quer progredir sobre o *Guarany*⁴.

A *Fosca* representa realmente, dentro da obra do campineiro, o talvez único momento em que ele pretendeu se elevar acima de si mesmo, e avançar em arte, um pouco além do ponto em que jazia a italianidade sonora do tempo. Mas o tempo lhe foi aparentemente adverso, apesar dos elogios duma elite italiana restrita, e o sucesso foi mais que relativo. Ora, na realidade Carlos Gomes não estava animado daquele encegucimento divino com que os criadores de orientações novas aceitam qualquer infelicidade exterior e se realizam apesar de tudo. Preferiu voltar ao aplauso popular, que era aliás o que justificava no Brasil, a proteção imperial ao “fabricante de operetas” campineiro. E dessa preferência, que talvez fosse mesmo mais consentânea com o temperamento e as possibilidades do artista, nasceu em seguida o *Salvador Rosa*. Ele, que jamais foi um apressado nem produtor de óperas anuais, que fez mediar três anos entre *Guarany* e *Fosca*, e deixará passar mais cinco entre *Salvador Rosa* e *Maria Tudor*, e dez entre esta e o *Escravo*: num ano apenas, numa pressa muito bem denunciada pelo visconde Taunay nas suas “Efemérides de Carlos Gomes”, desfaz o mau efeito da frieza com que a *Fosca* fora recebida, escrevendo em língua de público o *Salvador Rosa*. E o

3. *Il Guarany*, ópera em quatro atos com libreto de Antonio Scalvini começou a ser trabalhada em 1868 – quando morre Manuel José, pai de Carlos Gomes – e estreou em 1870, em Milão. O compositor completava então seus 34 anos de idade. Regressando ao Brasil no mesmo ano, dirigiu a montagem do Teatro Lírico do Rio de Janeiro, em homenagem a D. Pedro.

4. O casamento com Adelina Peri, pianista sua contemporânea no Conservatório, foi em 16 de dezembro de 1871, em Milão.

sucesso foi mesmo esplêndido. Carlos Gomes reacterara a mão do *Guarany*, voltando atrás... Sob esse ponto de vista o *Salvador Rosa* é quase um sarcasmo⁵.

A primeira amostra de que Carlos Gomes pretendia se elevar com a *Fosca*, vem da escolha do libretista. Antonio Ghislanzoni era então um dos libretistas mais célebres da Itália, se não o mais célebre. Poucos anos antes fornecera a Verdi o libreto da *Aída*, cujo valor musical e riqueza de situações diferentes não é possível negar⁶.

No libreto da *Fosca*, se essas mesmas qualidades aparecem, certas fraquezas se fortificam também. Há principalmente, no primeiro quadro do segundo ato, toda uma cena entre o traidor Cambro, e os dois amantes Paulo e Délia, duma absoluta desnecessidade dramática. Realmente, todo esse primeiro quadro é desnecessário, não fosse o dueto de amor que o abre, e que Carlos Gomes conseguiu justificar, lhe ajuntando uma música admirável⁷. Mas a própria invenção melódica do compositor, embora ele tivesse bastante habilidade em pintar situações galantes (habilidade mas não gênio) como inda provaria muito bem no ato europeu do *Escravo*, não consegue evitar o vazio que causa esse quadro inútil.

Mas o libreto da *Fosca* é musicalmente bem feito. Cria situações bastante diversas, gradua e varia bem a intensidade dramática, e multiplica nos lugares clássicos (inícios, finais de atos) os concertados. Humanamente falando é uma bobagem inominável; e era difícil com tais mediocridades epidérmicas de sentimentos tempestuosos e esse texto paupérrimo de alma, criar alguma obra prima que tivesse qualquer significação mais geral, como a que, em piores libretos ainda, têm o *Guarany* e o *Escravo*.

5. Mal estréia a *Fosca*, em 1873, Carlos Gomes começa a trabalhar no *Salvador Rosa*, ópera em quatro atos com libreto de Antonio Ghislanzoni, representada pela primeira vez em 1874. Neste mesmo ano, debruça-se sobre o libreto de *Maria Tudor*, escrito por Emilio Praga, em quatro atos, montada em 1879. A música para *Lo Schiavo*, texto de Rodolfo Paravicini, também em quatro atos, será trabalhada entre 1883 e 1889. TAUNAY, Alfredo D'Escragnolle. *Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo, Melhoramentos, 1930, p. 86: "Em 1873 conseguiu Taunay, após certa relutância, que o Parlamento lhe votasse uma pensão (...) De 1873 a 1879 viveu Carlos Gomes um tanto folgado, podendo trabalhar descansadamente. A este período se deve a *Fosca*, o *Salvador Rosa*, a *Maria Tudor* e os primeiros esboços do *Escravo*." (Sem Nota M.A.).
6. Antonio Ghislanzoni (1824-1893), escritor, jornalista e cantor amador, escreveu cerca de 85 libretos.
7. *Notas M.A.*, a lápis roxo, em seu exemplar, complementam o trecho em questão, p. 97, início do segundo ato: "Todo este dueto admirável é duma carícia, duma pureza que lembra Mussorgski nas cenas de amor do *Boris* atrás de algum russismo na ópera, como p. 207." [P. 207, início do terceiro ato, assinalados os dois primeiros compassos e: "russismo".] P. 106, segundo ato, dueto "Io vengo dai mondi": "Todo este resto de quadro é absolutamente inútil quer pro desenrolar do entrecho, quer psicologicamente. Daí a fraqueza extrema de todo o quadro. C. Gomes se esforça pra multiplicar as graças, sobretudo na orquestra, mas a fragilidade teatral continua. A criação é mediocre."

Explico-me. Estas óperas e seus personagens, sempre assumem uma importância de símbolo, no sentido tanto psicoanalítico como estético da palavra. No sentido, em que, uma idéia ou personagem, em arte, forma como que um complexo, em que vão repousar e buscar significação grata, certos elementos que nos movem individualista ou socialmente. O *Guarany* e o *Escravo* terão sempre um valor simbólico porque representam idéias raciais, idéias nacionais, tendências evolutivas de nacionalidade, e principalmente reivindicações sociais. Pouco importa que estas estejam deformadas da sua realidade pelo romantismo do tempo. Mesmo dentro dessa deformação são duas óperas libertárias, não-conformistas, e, da sua maneira, revolucionárias. Daí o seu valor simbólico inalienável. E daí também a grandeza permanente dessas óperas, as quais, através de todas as estéticas, sempre representarão humanamente alguma coisa. E nacionalmente muitíssimo.

Fosca, desprovida de qualquer interesse social, sempre poderia guardar alguma simbólica individualista, como o *Tristão*, como a *Carmen*, e até mesmo como a *Madame Butterfly*. Mas a força do libretista não dava para tanto... Carecia pois que a genialidade do compositor fosse tamanha que, apesar do libreto, a sublimidade da música eternizasse a obra, como sempre estarão eternizadas a *Norma* e o *Rigoletto*. E caberia aqui criar o paralelo fácil, dizendo que "a força criadora do músico também não dava para tanto".

Mas será esse o caso?... Parece-me que o problema é bem mais completo. Carlos Gomes tinha um poder genial de criação melódica. Mesmo que o grande músico não tivesse escrito seus trechos famosos das outras óperas, a *Fosca* provaria bem esse poder. Se os trechos vocais dela, com exceção única do "Quale orribile peccato" não conseguiram se popularizar, isso não prova esteticamente nada. São eles muitas vezes musicalmente superiores à balada de Cecília, ao "Mia Piccerella" e a uma infinidade de trechos europeus, universalmente célebres, que não cito para não irritar ninguém⁸.

Além disso, a *Fosca* representa qualidades admiráveis, tanto na polifonia, como sob o ponto de vista do trabalho orquestral. É espantoso o que Carlos Gomes conseguiu de enriquecimento musical, tanto mais se a gente imagina que a *Fosca* foi escrita em 1872. Ora, a representação milanesa da *Aída* é de fevereiro desse mesmo ano. Carlos Gomes se casara em dezembro do ano anterior, estava então na plenitude da felicidade. Afonso de Taunay diz que a *Fosca* deriva já da certa paz

8. "Quale orribile peccato", ária do segundo ato da ópera, é enfeixada por duas notas de Mário de Andrade, a primeira, ms. lápis roxo, e a segunda, em preto: P. 147: "Ária belíssima dos trechos em que a música diviniza o texto pela sua fisiológica expressão." P. 154, traços marginais circulando os 12 últimos compassos da ária e, à margem: "Não apenas aqui mas em vários passos Carlos Gomes antecipa curiosamente o caráter da melódica de Puccini, principalmente ou exclusivamente naquele ardente lirismo, naquela plasticidade appassionata que Puccini conseguiu na *Mme. Butterfly*. Se surpreende às vezes o estilo da *Mme. Butterfly*."

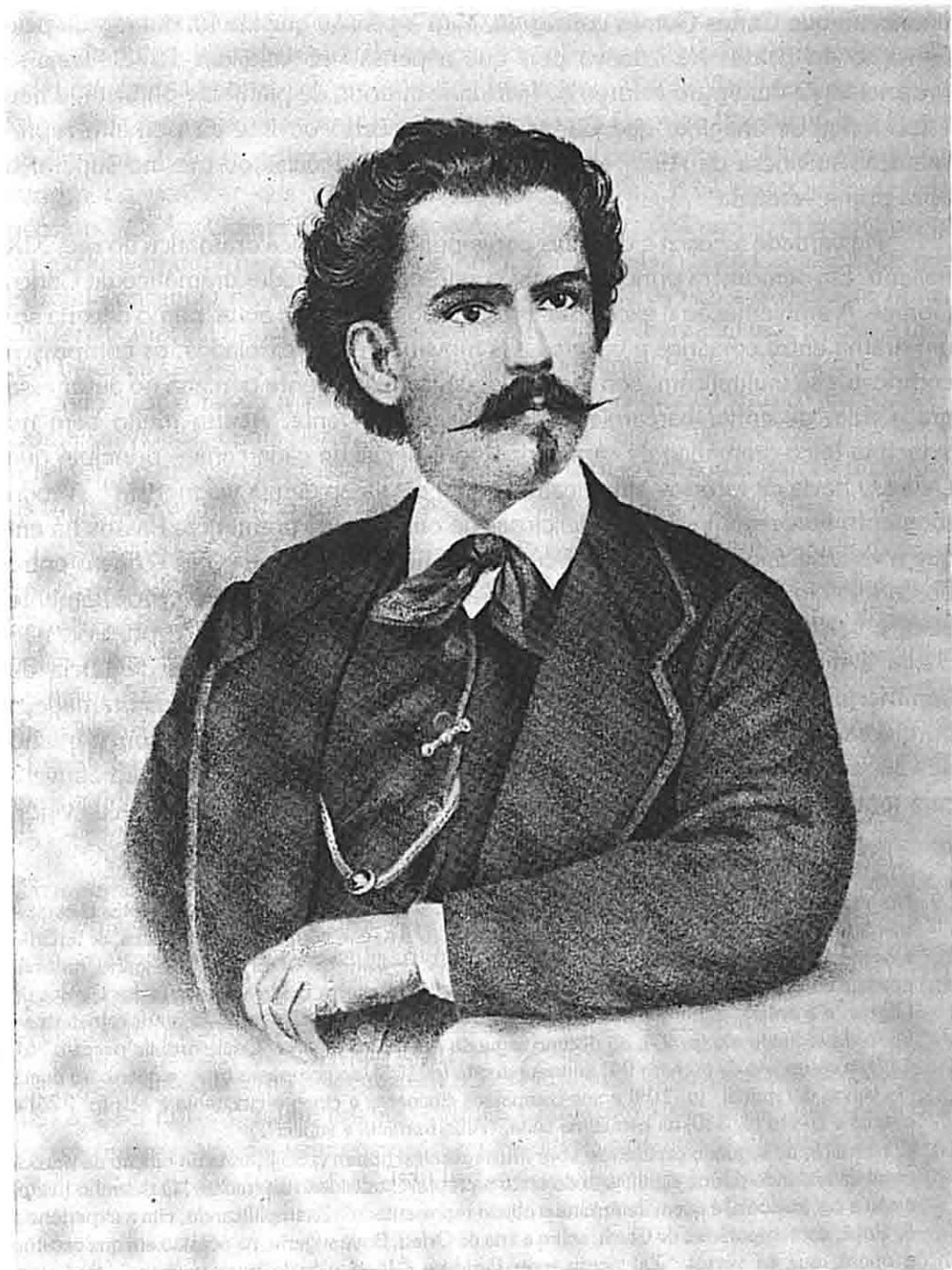


FOSCA

Detalhe do monumento a Carlos Gomes em S. Paulo

FOSCA

Detalhe do monumento a Carlos Gomes em São Paulo.



CARLOS GOMES
Por volta de 1870

CARLOS GOMES
Por volta de 1870.

financeira que Carlos Gomes conseguiu, com a pensão que lhe foi outorgada pelo Governo do Brasil. Não deriva pois que a pensão só veio em 1873. Trata-se propriamente dum puro esforço de felicidade interior, de plenitude otimista, e não estou longe de imaginar que Carlos Gomes, decerto ouvinte da primeira representação milanesa da *Aída*, alimentasse o ideal de igualar ou mesmo superar a obra-prima verdiana.

Na verdade a *Fosca* é uma das obras-primas da música dramática do sec. XIX italiano. Ela demonstra principalmente o extraordinário poder dramático de Carlos Gomes. A ambientação é excelente. Música sobre fundo de água, como deveria ser um drama entre corsários e vênets. Os movimentos barcarolados, os compassos compostos se multiplicam, com naturalidade, sem que gente perceba no autor essa graça ruim de enfiar barcarolas pelos ouvidos da gente. Acerta muito bem no princípio lírico-dramático de caracterização especial de cada cena – princípio que Debussy havia de retomar energicamente depois da epidemia wagnerista⁹. A todo momento apresenta invenções deliciosas de objetividade dramática. Passos há em que a espécie musical chega a ser curiosa como dramaticidade, tais o dueto entre Fosca e Paulo no 1º ato, ou entre ela e Cambro, no terceiro. Não é propriamente belo, é belo porque é intenso. Não nos comove em beleza livre, e por isso não chega a nos convencer do drama, como por exemplo a loucura de Lúcia de Lammermoor ou como o “J’ai perdu mon Euridyce”, que são apenas dramáticos porque são sublimes de beleza. (É recordar as experiências de Hanslick com o trecho de Gluck citado...) ¹⁰. Não. A leitura desses passos de Carlos Gomes não convencerá tanto, mas no teatro toda essa música atinge uma qualidade altíssima de vigor,

9. No início do primeiro ato, p. 13, Mário de Andrade observa (ms. lápis preto): “Notar o caráter marítimo de quase toda a ópera pela constância dos 6/8 e mais compassos compostos, as tercinas e os movimentos barcarolados (97 – 147 – 103 – 109 – 326 – 330). Si não me engano, mesmo, aparece em qualquer passo um movimento acompanhante que recorda a barcarola dos *Contos de Offman* e a antecipa, porque estes são de 1880.” As páginas indicadas pelo autor remetem ao início do segundo ato (p. 97), ao décimo segundo compasso da ária “Quale orribile peccato” (p. 147), o compasso de número 94, do segundo ato (p. 103), ao compasso trinta e quatro do dueto “Io vengo dai mondi” (p. 109) e aos compassos cinquenta e cinco e cinquenta e seis (p. 326) e oitenta e quatro (p. 330) da penúltima cena, “Alfin tremanti e suplici”.
10. E. Hanslick, no segundo capítulo de *Vom Musikalisch-schönen* (1854), trata da função da música vocal defendendo o forte significado do texto na representatividade do trecho: “O desenho [texto] e não a cor [melodia] é quem determina o objeto representado”. Exemplificando, cita a experiência de Boyé, contemporâneo de Gluck, sobre a ária de Orfeu. Boyé sugeriu, na ocasião em que escutou a ópera, que os versos “J’ai perdu mon Euridyce, / Rien n’égale mon malheur”, poderiam perfeitamente ser substituídos por “J’ai trouvé mon Euridyce, / Rien n’égale mon bonheur”. Hanslick, apesar de entender que a melodia de Gluck tem o perfil apropriado para “expressar a tristeza dolorida”, escolheu esta ária, entre centenas, porque o compositor correspondia àquele “a quem se atribui a maior precisão na expressão dramática, e também porque várias gerações têm admirado nesta melodia o sentimento da mais profunda dor que exprimem as palavras que a acompanham.” (Tradução livre. Foi consultada a versão de A. Cahn, *De lo Bello en la Musica*. 5 ed., Buenos Aires, Ricordi, 1984. p. 35).

de exatidão, de objetividade dramática. Por onde, ao mesmo tempo que se exalta a grande potencialidade teatral do campineiro, não é possível deixar de reconhecer nele, de alguma forma, um profetizador do verismo. Como Verdi também... E de fato, ainda teria que se esperar três anos para que a *Carmen* (tão idêntica à *Fosca* no libreto!...) viesse gritar de verismo quase cem por cento... Aliás, é também curioso de verificar que em alguns passos, como no final do "Quale orribile peccato", Carlos Gomes antecipa o caráter da melódica de Puccini, principalmente ou exclusivamente naquele ardente lirismo, naquela plasticidade apaixonada que Puccini conseguiu na *Mme. Butterfly*. Surpreende-se às vezes o estilo da *Mme. Butterfly*. Mas na maioria das vezes essa perfeição de dramaticidade se une a uma real beleza musical. A introdução e dueto de amor entre Paulo e Delia, que abre o segundo ato, é talvez a página mais delicada que o grande músico escreveu¹¹. Duma suavidade, duma perfeição melódica, duma fragrância idílica da mais tênue fineza. E no entanto perpassa por ela um certo som sinistro que parece profetizar as trágicas aventuras em que serão jogados os amantes. É magnífico.

Além disso, Carlos Gomes alcança na *Fosca* uma qualidade de polifonia vocal bem superior às suas outras óperas. Nos duetos principalmente as linhas se entrelaçam, não apenas harmonicamente bem, mas ambas melodicamente desenvolvem e agradáveis, sem que uma se perceba apenas como contraforte harmônico da outra. São realmente melodias diversas, elásticas, livres, e de excelente plasticidade linear. No dueto de amor do segundo ato isso está provado exuberantemente. O final da ópera é um modelo de estilo concertante, e certamente um dos finais mais admiráveis da ópera italiana¹².

Quanto ao trabalho orquestral, ele surpreende e admira enormemente. Observa-se um certo esforço do músico para se libertar do *cantabile* sistemático, fazendo este passar para a orquestra, enquanto a voz se move num recitativo mais livre, mais expressivo, que às vezes coincide com o *cantabile* sinfônico. É o que se nota especialmente no dueto do primeiro ato, entre Fosca e Paulo. Mas o que principalmente surpreende é a sistematização do motivo-condutor.

É sabido que uma das causas a que se atribui o pouco sucesso da *Fosca* em 1873, é ser música "muito erudita" demais. Chegaram mesmo a afirmar que a obra estava impregnada de wagnerismo. É muito difícil, pelo que se conhece da vida de Carlos Gomes, estabelecer até que ponto ele conhecia as idéias wagnerianas, nos

11. Vide Notas 7 e 8.

12. À p. 351, poucos compassos antes do final da ópera, quando Fosca agoniza, Mário de Andrade anota, a lápis roxo, a persistência do tema "Perda de Paulo" (Cf. adiante). Acrescenta, a lápis preto: "Aliás este me parece o único erro verdadeiro de expressão de toda a partitura. A melodia executada aqui em 'pizzicato' pelas cordas produz um efeito quase cômico em vez de trágico e evocativo, apesar do andamento 'assai largo'. É verdade que a orquestra De Angelis em dezembro de 33 era muito ruim e pobre. Mas o efeito sempre fica perigosíssimo. Difícil de render."

oito meses que dedicou à composição da *Fosca*. Nesse mesmo ano de 1873, Milão escutava também pela primeira vez o *Lohengrin*, que apenas aparecera na Itália, em Bolonha, um ano e poucos meses antes, justo quando Carlos Gomes devia estar muito ocupado com o seu papel de noivo. Muito escassas deviam ser as noções que o músico teria da doutrina wagneriana. Assim mesmo, a *Fosca* apresenta uma tematização condutora tão abundante, tão sistematizada (o que Carlos Gomes abandonaria em seguida...) que não é possível recusar razão à pecha de “wagnerismo” com que os intrigantes da viúva Lucca editora procuraram deslustrar o valor da ópera.

E ainda sobra uma pergunta bem curiosa: o Imperador se preocupara com Wagner um tempo, é sabido. Não teria ele falado de Wagner a Carlos Gomes?... E não teria este, com o pseudo-wagnerismo da *Fosca* pretendido agradecer ao Imperador?...

Pondo de parte algumas interessantes coincidências temáticas com o *Tristão*, o que decide é o emprego real, consciente, sistemático do *leitmotif*. Apenas, tenho para mim que Carlos Gomes conhecia de oitava a doutrina wagneriana, e ignorava os escritos e obras de Wagner. Daí a sua maneira de conceber o motivo-condutor, que pra ele não é propriamente um elemento sinfônico, como em Wagner, mas geralmente melódico¹³.

É de resto, coisa dita e redita e provada, que o *leitmotif* não é invenção wagneriana, mas que Wagner se limitou a sistematizar e levar às suas conseqüências últimas, uma idéia e prática já existentes desde muito. Isso me parece uma injustiça, ou antes, um esquecimento do que representa o *leitmotif* wagneriano. Pouco interessa observar que alguma vez este ou aquele compositor empregou a recordação temática, antes de Wagner. Isso era um processo lógico, psicológico, instintivo mesmo, que não representa invenção nenhuma, e muito menos condiz com a invenção wagneriana. O *leitmotif* tal como o aplicou Wagner e tal como vem sistematizado em toda a obra dele posterior ao *Lohengrin*, não é apenas uma recordação expressiva, um valor psicológico e descritivo, mas é bem uma criação artística, livre, de pura essência musical, que, (nesse sentido) nada tem que ver com a música “descrição dos sentimentos”. Porque a grandeza da criação wagneriana foi realizar a fusão de elementos fundamentalmente opostos, como são a repetição de elementos melódicos, já existente em estéticas anteriores, e a tematização curta

13. No exemplar anotado, à p. 39 (compasso de número 40, ária de Cambro, “Salute al Capitano”), Mário de Andrade aponta as semelhanças entre o “motivo da Clemência de Fosca” (Cf. adiante) e o motivo “‘O Dia’ que freqüenta o 2º ato do *Tristão*”. Posteriormente, a lápis preto, acrescenta: “São curiosas estas similitudes com Wagner. Há também o tema da p. 8. Inda mais curioso me parece o caráter Walkiriano de toda a introdução do 2º quadro do segundo ato.” À p. 8, compassos de números 154 e 155 da Sinfonia de abertura, Mário circulara as notas da melodia, a lápis roxo, escrevendo: “Tristão!”.

(tema, e não melodia) da música pura instrumental. Ele fundiu um processo de música teatral, portanto psicológica, com outro de música instrumental (fuga, sonata, sinfonia) que era nestas formas, música pura, sem intenção descritiva nenhuma. Ninguém cria do nada, e se processos antagônicos já existiam dantes, a grande criação de Wagner com o motivo-condutor foi jungir os dois processos antagônicos num conceito único e indivisível. Assim, o que importa reconhecer no *leitmotif* wagneriano, é que ele não é apenas um processo de comentar musicalmente a ação psicológica e filosófica do drama, mas ao mesmo tempo um processo temático de criação sinfônica. E é nisso que ele se distingue fundamentalmente dos que o antecederam no teatro ou na música instrumental descritiva. E foi nisso que Carlos Gomes, conhecendo apenas pela rama a doutrina wagneriana, não pôde seguir Wagner. É incontestável, pela abundância de temas curtos repetidos, que ele emprega o *leitmotif*. Mas não o aplica na exata e completa acepção wagneriana; ou então, dissentindo do criador, o aplica diferentemente. Pra ele o motivo-condutor é apenas uma recordação de valor expressivo psicológico, como já tinham sido anteriormente, embora muito mais escassas, as recordações temáticas de Monteverdi e vários outros. Mas em geral não é um elemento de criação sinfônica, não procede da tematização curta própria da sinfonia e da música pura instrumental, como em Wagner. Mesmo aparecendo também na orquestra (e a enriquecendo excepcionalmente para o tempo...) os motivos-condutores da *Fosca* não são elementos sinfônicos, são exatamente elementos melódicos, usados com caráter de melodia acompanhada, com função de predominância absoluta no conjunto. Se, uma ou outra rara vez aparecem contrapontados, a realidade deles jamais é propriamente polifônica; jamais é um elemento de textura, próprio para formar o tecido sinfônico, o que é específico do *leitmotif* wagneriano, mas um elemento instrumental que, embora às vezes irrealizável pela voz humana: sem ter a natureza, tem a essência da música vocal. Esse conceito vocal de melodia acompanhada, é o que especifica o motivo-condutor de Carlos Gomes, e mostra que ele, conhecendo por alto a teoria wagneriana, jamais praticara, ou quase nada, a obra de Wagner¹⁴.

Infelizmente este escrito já vai muito longe para que eu me permita ainda estudar a tematização condutora da *Fosca*. Limito-me por isso a indicar sumariamente, servindo-me da edição para canto e piano da Casa Ricordi, os temas principais¹⁵.

1- *Tema dos Corsários*: é o que inicia e termina a peça, págs. 1;353. Adquire toda a sua significação à pág. 44, quando entoado pelo coro dos corsários, com as palavras "No! No! Un pirata alle sue promesse non può mancar!"

14. A partitura de Mário de Andrade é repleta de círculos a lápis preto e roxo atestando levantamento e análise minuciosos dos motivos-condutores empregados por Carlos Gomes na *Fosca*.

15. GOMES, Antonio Carlos. *Fosca*: melodrama in quattro atti di Antonio Ghislanzoni. Opera completa per canto e pianoforte. Riduzione di N. Celega. Nuova edizione riveduta dall'autore. Milão, G. Ricordi, s.d. 353p.

3 - *Fosca Implorante*: lindíssima frase vocal, em que o temperamento bárbaro de Fosca, filha e mana de chefes corsários, se suaviza pelo mal de amor. Tem por isso, como arabesco, uma vaga parecença, com a temática amorosa de Paulo e Delia. (V. págs. 43; 47; 52; 76; 91; 98; 396).

III. *Fosca Implorante*

pg. 57. *portando la voce* *f* *pp* *dolce*

ah fra - tel - lol ce - dial gri - do del mio stra -
zia - to cor, stra zia - - - to cor!

The musical score consists of two staves. The first staff is a vocal line in G major with a key signature of one flat (F major) and a 4/4 time signature. It features a melodic line with several triplets and dynamic markings: *f* (forte), *pp* (pianissimo), and *dolce* (dolce). The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melodic line with more triplets.

4 - *Fosca Sinistra*: admirável tema instrumental, cuja polifonia se secciona em dois elementos, que seria longo especificar aqui. Os sons rebatidos, expressão de fatalidade, aparecem às págs. 71 e segs. Do primeiro ato; esplendidamente evocativos à pág. 106 do segundo ato; e finalmente reaparece no terceiro ato, à pág. 256. Ao passo que as terças aparecem [às] págs. 66; 71; 72; 254; 256.

IV. *Fosca Sinistra*

pg. 71. *Andte maestoso* (♩ = 63)

cupo *pp* *cresc.* *f secca etc.*

The musical score is for piano accompaniment, consisting of two staves. The tempo is marked *Andte maestoso* with a quarter note equal to 63 (♩ = 63). The score features a complex texture with many triplets in both hands. Dynamic markings include *pp* (pianissimo), *cresc.* (crescendo), and *f secca etc.* (forte, secco, etc.). The piece is in G major with a key signature of one flat (F major) and a 4/4 time signature.

5 – *Fosca Raivosa*: tema exclusivamente instrumental, que se presta por isso a uma variedade estupenda de aplicação e transformação. Na sua forma essencial são apenas seis notas ascendentes, numa colcheia seguida de quatro fusas que se apoiam na semínima seguinte. Filia-se, pois, à Escala dos Corsários, sendo porém caracterizado especialmente pelo seu ritmo próprio. Adquire pela primeira vez toda a sua expansão e sentido melódico, na cena da *piazzetta* do ato. Nos seus diversos aspectos percorre vastamente a obra toda.

V. *Fosca Raivosa*

(a) pp. 141 **Agitato**

l'abborri.ta ri - va - le, da Pau.lo a.

ma - ta, all' o - dio mio fa - tal non sfuggi - rá!

6 – *Fosca Clemente*: interessante elemento melódico enunciado integralmente no Prelúdio (pág. 4), esboçado à pág. 39, ligado à temática de Gaiolo, irmão de Fosca, à pág. 41, e repetido integralmente por Fosca e Delia, quando aquela se resolve a conceder a vida a Paulo.

VI. Fosca Clemente

pg. 238.

Vic - ni e - co - gli l'in - stan - te che alla cie -
pp dolciss.
men - za, al - la cie - men - za sa - pre il mio oor. *ten*

7 - Perda de Paulo: elemento, antes melodia, de pouco interesse musical, que surge nos dois momentos da ópera em que Fosca perde Paulo e pretende reconquistá-lo (págs. 42 e 161).

VII. Perda de Paulo

(a) pg. 42

pp leggerissimo

Outra linha, evidentemente aparentada a essa, se repete nos dois momentos em que a noção decisiva do amor de Paulo por Delia, domina Fosca: na cena em que Cambro descreve à Fosca a felicidade dos dois amantes, no terceiro ato (pág. 264); e no final da peça, quando Fosca moribunda vê os dois amantes partirem unidos.

(b) pg. 350

Ec - co sul le - - gno a -
pp distinta la melodia

scen . do.no _____ Pao . . lo ohi.mê; per sem.pre ad.

franca

di . . ol...

f p etc.

8 – *Tema de Cambro*: tema coleante e sinistro dum perverso refinado. Percorre as cenas do escravo, no primeiro ato, várias vezes, e é recordado, com excelente expressão, à pág. 253 do terceiro ato.

VIII. *Tema de Cambro*

pg. 96. *espress.*

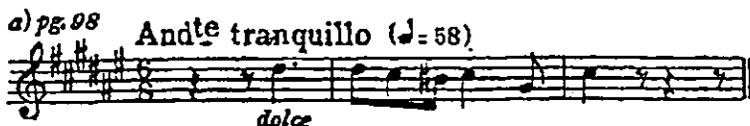
9 – *Tema dos Amantes*: também um legítimo motivo-condutor, dado em sua forma exata pela orquestra, quando Paulo e Delia entoam juntos “Soli, del mondo immemori...” Duma delicadeza tênue, acariciante. Voluptuoso, mas inteiramente azul e virginal. É a base melódica em que está construído esse dueto genial. Percorre ainda os dois atos seguintes. Págs. 100; 103; 207; 212; 313; 321.

IX. 1º Tema dos Amantes



10 - 2º Tema dos Amantes: também um legítimo motivo-condutor, na acepção wagneriana. É perfeitamente fraterno do tema anterior, e também duma grande carícia expressiva. Transforma-se, porém com bem mais elasticidade linear. Págs. 98 e segs; 110; 215; 239; 323.

X. IIº Tema dos Amantes



3) pg. 239.
DELIA

Musical score for X. IIº Tema dos Amantes, page 239. The score is written on three staves. The top two staves are for vocal parts: DELIA and FOSCA. The bottom staff is for the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is 'Andte tranquillo'. The lyrics for DELIA are 'e o.bli.a il tu.o do .lor!' and for FOSCA are 'e o.bli.o il mi.o do .lor!'. The piano part is marked 'ppp' and 'dolciss.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Muitos outros elementos temáticos eu poderia ainda indicar, mas para a intenção deste estudo, seria já agora impertinência. Creio que a documentação citada prova mais que suficientemente, tudo o que pretendi indicar. Não apenas a Fosca representa um grande progresso musical sobre o *Guarany*, mas esse progresso é principalmente fruto dum esforço de Carlos Gomes, que pretendeu fazer obra já mais complexa que o melodismo passarinho da ópera italiana oitocentista. Nesse esforço, Carlos Gomes pretendeu ligar-se à doutrina wagneriana do *leitmotif*, enriquecendo com isso a sua orquestra e consolidando a estrutura geral da obra.

Por tudo isso a *Fosca* tem um valor intrínseco excepcional. Música linda e forte, com que um espírito, que a estupidez dos homens ainda não desiludira de

sua generosidade, pretendeu se elevar acima de si mesmo e do seu tempo. Não é mais executada na Europa? Isso não quer dizer coisíssima nenhuma. Ela se iguala a muitas óperas ainda executadas de Verdi, de Bellini, de Weber ou de Wagner. Mas é que estas são levadas ainda, não pelo que valem apenas, mas pela projeção do gênio que as fez. E os que citei eram todos Gênios de primeira grandeza – o que Carlos Gomes não foi.

Além desse fenômeno da projeção da genialidade, que cria interesse pelas obras secundárias dos gênios: há o fato social importantíssimo de Carlos Gomes ser brasileiro. É perfeitamente humano e compreensível que a Itália se interesse pela *Bataglia di Legnano* e por uma nova execução de alguma peça perdida de Paisiello, ou que a França ainda se lembre do *Pêcheur de Perles* e tente agora a ressurreição da *opera comique*. Mas já uma companhia européia que porta no Brasil, se lembra da *Fosca*, do *Guarany*, do *Escravo*. São estes, fenômenos nacionais que nada querem dizer esteticamente e nada têm que ver com a arte.