

Fosca-A ópera dos entendidos

A ÓPERA DOS ENTENDIDOS

Por Sergio Casoy

(Escrevi Il Guarany para os brasileiros, Salvator Rosa para os italianos e a Fosca para os entendidos – Frase atribuída a Carlos Gomes)

<p align="right"> </p>

O Peri de Carlos Gomes foi provavelmente o primeiro índio guarani da História a falar, ou melhor, a cantar em italiano. Isto não impediu – pelo contrário, até ajudou – que a história musicada de suas peripécias e de seu romance com a suave Ceci, narrada em Il Guarany, a primeira ópera de Gomes escrita na Itália, fosse recebida com entusiasmo pelo público do Teatro Alla Scala de Milão em sua estréia em 19 de março de 1870.

Triunfante no templo máximo da ópera milanesa, Carlos Gomes resolveu enfiar a partitura na bagagem e matar as saudades do Brasil, de onde havia partido em dezembro de 1863 em busca de fama e fortuna sem jamais ter regressado. Queria e iria apresentar oficialmente seu Peri ao público do seu país. Mesmo antes de estrear no Teatro Lírico do Rio de Janeiro em 2 de dezembro de 1870, Il Guarany, precedido pelo eco dos aplausos que vinham da Europa, já havia reservado seu lugar perene no coração dos brasileiros.

Após uma enxurrada de comemorações e homenagens sem fim, como atesta uma carta a seu amigo Carlo D’Ormeville, um dos libretistas de Il Guarany, contando que “perderam a cabeça!...os abraços, os beijos, beijões, apertos de mão de deixá-la dolorida, flores, presentes, bailes, soirées, serenatas, meu Deus, só faltou fazer uma Semana Santa em minha honra...”, Carlos Gomes percebeu que estava na hora de parar de festejar e voltar à Itália, para continuar na batalha de consolidação de sua carreira, que embora promissora, necessitava de mais óperas de sucesso para se firmar definitivamente.

De volta a Milão em abril de 1871, Carlos Gomes divide seu tempo entre namorar Adelina Peri, a professora de piano que ele conhecera ao visitar o Conservatório de Milão em 1864, e procurar um bom libreto para a próxima ópera. Com Adelina, casou-se rapidamente, em dezembro daquele mesmo ano, quando não era mais possível esconder sua gravidez. Já a ópera, que se chamaria Fosca, levou dois anos para ficar pronta, mas deu a ele muito mais alegrias que a vida de casado, culpa do próprio gênio difícil do compositor.

No momento em que regressou à Itália, Carlos Gomes deveria, por força de contrato assinado com a Casa Editora Lucca - a mesma que publicara Il Guarany -, concluir uma ópera sobre libreto do mesmo D’Ormeville, cujo título era Os Mosqueteiros. Querendo eliminar a aura de exotismo que o envolvia desde o sucesso de sua ópera indígena e que se acentuava por causa da cor escura de sua pele, Gomes havia concordado com o argumento na esperança de que um enredo bem sucedido de ambientação européia tivesse o condão de fazer com que os italianos passassem a aceitá-lo como um ser comum, igual a todos os outros habitantes de Milão. Mas o nosso autor não conseguia encontrar inspiração nem em Gabriella, a principal personagem feminina de Os Mosqueteiros, nem na trama semi-séria ambientada em Versalhes, recheada de mosqueteiros que, em vez de flechas e bacamartes, empunhavam floretes esguios e esgrimiam coreograficamente, enquanto jovens coquetes e sedutoras desfilavam pelos corredores do palácio. Gomes estava mais para paixões desenfreadas e atos de heroísmo do que para rapapés e rococós. Se examinarmos os fragmentos da partitura manuscrita que sobreviveram e hoje se encontram no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, poderemos constatar a extrema dificuldade que ele teve em abandonar o ambiente da selva brasileira do Guarany para entrar nos

refinados jardins dos reis franceses.

Como faria tantas vezes no futuro, Carlos Gomes rompeu o contrato unilateralmente, sem nenhuma explicação. Informou à Casa Lucca que não mais comporia a ópera, e ponto final. O caso foi terminar nos tribunais. Não conhecemos os detalhes do acerto final entre compositor e editor, mas é muito provável que ambos tenham concordado com a substituição do argumento por algum outro que estimulasse a fantasia criativa do autor, fato no qual a origem de Fosca residiria.

Seja como for, a verdade é que Carlos Gomes se apaixonou pela novela *La Feste delle Marie*, *Storia Veneta del Secolo X*, publicada em 1869 pelo marquês Luigi Capranica, escritor cuja especialidade eram romances históricos passados na bota italiana, e resolveu transformá-la em ópera, batizando-a com o nome da principal personagem feminina, Fosca, a mulher-pirata. Nessa história forte de truculentos corsários, envolvendo raptos de noivas à porta da igreja, embate de vontades e disputa do mesmo homem por duas mulheres, Gomes encontrou toda a inspiração que lhe faltara no trabalho que abandonara inconcluso. Havia possibilidade de grandes momentos teatrais, e de música arrojada e moderna para sublinhá-los. Além disso, o entorno nada tinha de exótico quando se pensa no público a quem a ópera então se destinava. A história se passava em Veneza, a mesma Veneza que, com seu fascínio, fora pano de fundo para *Otello* de Rossini, *Lucrezia Borgia* e *Marino Faliero* de Donizetti, *Il Bravo* de Mercadante e *I Due Foscari* de Verdi, e que apenas três anos depois de Fosca hospedaria *La Gioconda* composta por Amilcare Ponchielli, o professor do Conservatório de Milão que foi amigo e vizinho de Carlos Gomes.

Para elaborar o libreto da Fosca, nosso compositor convidou o poeta Antonio Ghislanzoni. Ghislanzoni havia nascido e morava na região do lago de Lecco, nas proximidades de Milão, o mesmo lugar onde Carlos Gomes alugaria uma casa e poucos anos depois, iria edificar sua suntuosa *Villa Brasília*. Ghislanzoni, que chegara, durante algum tempo a cantar profissionalmente como barítono, era o libretista da moda, autor do texto da *Aida* verdiana, o mais famoso dos 85 libretos que escreveu.

A linguagem musical que Carlos Gomes emprega na Fosca é ousada, e absolutamente nova. Hoje, musicólogos internacionalmente respeitados, entre os quais cito o inglês Julien Budden, são unânimes em reconhecer que a partitura da Fosca representa o real elemento de ligação entre Verdi e a nova escola verista que, a partir de 1890, com sua forte lufada renovadora, varreria a estagnação em que a ópera italiana mergulhara na última década. Não é a *Gioconda*, como afirmaram teimosamente os italianos por tantos anos - seja por bairrismo ou por desconhecimento -, a ponte de transição da ópera italiana para a modernidade. Uma análise fria nos mostra que esse papel coube à Fosca, três anos mais velha que *Gioconda*, pois já continha todos os elementos que tornaram a ópera de Ponchielli merecidamente famosa.

Em seu livro *Carlos Gomes - A Força Indômita*, fonte inestimável e bem-documentada da maioria das informações alinhavadas neste artigo, o musicólogo Marcus Góes, o maior especialista mundial em Carlos Gomes, inseriu todo um capítulo chamado “A Fosca e La Gioconda”, onde além de comparar passo a passo as duas partituras evidenciando as semelhanças, demonstra detalhadamente como Ponchielli se inspirou a fundo em Carlos Gomes. Hoje, sabemos até que Carlos Gomes auxiliou Ponchielli na revisão da partitura da *Gioconda*.

Num outro capítulo, Marcus Góes nos mostra quais são as inovações de caráter musical introduzidas pelo revolucionário compositor campineiro. Deixemos que fale o próprio Góes:

“Sobre este intrincado enredo, tão ao gosto da época, por conter todos os ingredientes da moda em doses elevadíssimas, CG elaboraria uma música totalmente nova para a ópera italiana de até então, com várias características particulares, entre as quais se destacariam longas frases nas regiões grave e central da voz, com repentinos e violentos saltos à região aguda ou grave, um tecido orquestral mais espesso e fragmentado, o uso constante do Leitmotiv (motivo condutor) como elemento psicológico atuante e não como simples comentário ou ornamento, um recitar cantando que antecipa modos veristas, abundância de cromatismo, longas escalas cromáticas ascendentes e descendentes, adequação perfeita da palavra à música, propriedade da música à

situação dramática, ausência de virtuosismo vocal gratuito. Na Fosca, CG utilizaria, inclusive, um recurso absolutamente novo na ópera italiana da época: faria com que certos temas recorrentes surgissem de outros anteriores, com variações, mudanças tonais e permutações geniais. Tudo isso antes da Gioconda de Ponchielli, criada três anos depois e da Carmen de Bizet, que veria a luz em 1875.”

Em outra parte de Carlos Gomes - A Força Indômita, Marcus Góes comenta a unicidade musical da obra:

“... não será nos Leitmotive e na propriedade e beleza das frases melódicas que irá residir toda a importância da esplêndida obra musical. A Fosca é um todo harmônico e uniforme, quer estilisticamente, quer quanto à escritura em si. Não se trata de uma colcha de retalhos. Os compositores da época, Verdi à frente, procuravam uma “tinta geral” que se jogasse por cima da obra e que lhe desse organicidade e uniformidade. [...] CG fez da Fosca uma obra de notável integridade. Quem vê essa ópera no palco e escuta, atentamente, toda a sua partitura, nota, claramente, um fio psicológico conduzindo e ligando todas as cenas. Foi o que levou Mário de Andrade, entusiasmado, a ver nela ‘música sobre fundo de água, como deveria ser um drama entre corsários e vênets’. Esse delírio aquático do poeta não ajuda muito, no entanto, a que se compreenda bem que a organicidade da Fosca está antes de mais nada na unidade estilística que nela se apresenta. CG usa, nos momentos certos, um vasto arsenal de recursos composicionais [citados acima] que irão garantir à obra aquela ‘tinta geral’.”

Fosca subiu à cena pela primeira vez na noite de 16 de fevereiro de 1873, no Teatro Alla Scala. Com todos os atributos descritos, deveria ser um enorme sucesso. Não foi. Agüentou apenas sete récitas, depois saiu de cartaz. Até hoje não são muito claros os motivos dessa morna recepção, já que críticos importantes, entre os quais Filippo Filippi, do jornal La Perseveranza, teceram elogios muito bem fundamentados à partitura.

Alguns dizem que a ópera foi mal recebida por que o soprano austríaco Gabrielle Krauss, embora experiente e aclamada como intérprete excepcional das óperas de Meyerbeer, não estava à vontade com a nova vocalidade inventada por Carlos Gomes para a parte de Fosca. Era uma estilista de canto, não uma pré-verista, e o esforço despendido para adaptar-se àquela nova linha de canto acabou fazendo com que ela chegasse rouca à estréia. Além disso, Gabrielle não tinha nem de longe o físico adequado para representar o papel daquela corsária assustadora, loucamente agitada por suas próprias paixões. Era baixinha e gordinha, e - produto da velha escola de palco alemã - sua movimentação cênica era pouco mais que inexistente. Mas esse argumento por si só não se sustenta, porque a contrabalançar as dificuldades do soprano, no elenco figuravam grandes artistas em grande forma. Na parte de Paolo, o excelente tenor Carlo Bulterini, destinado a tornar-se um intérprete histórico das óperas de Gomes. Como Gajolo, apresentava-se um dos baixos italianos mais importantes da cena lírica de então, Ormondo Maini, que apenas um ano depois, seria escolhido por Giuseppe Verdi para a primeira apresentação da Messa de Requiem. Cambro foi um jovem barítono nascido em Marselha que já havia criado o papel do Cacique em Il Guarany, e a quem o futuro destinava um lugar especial na mitologia dos cantores famosos. Era Victor Maurel, mais adiante o primeiro intérprete de Iago e Falstaff, personagens-chave nas duas últimas óperas de Verdi.

Na verdade, tem sido entendimento comum dos estudiosos que o público milanês não recebeu a Fosca como ela merecia simplesmente porque a obra estreou no lugar errado na hora errada.

Havia uma verdadeira guerra em curso no mundo lírico-musical da Milão de 1873. Exatamente dez anos antes, um grupo de jovens intelectuais que se auto-atribuíam o rótulo de progressistas, resolveu tornar público seu repúdio à arte – leia-se ópera – tradicional, cujo ícone maior era Verdi, para eles símbolo de uma época superada pela unificação italiana. Este grupo, conhecido como scapigliatura milanese, expressão que poderíamos traduzir livremente como “os despenteados de Milão”, pois andar despenteado representava revoltar-se contra as convenções, tinha em suas hostes nomes que seriam muito importantes nas décadas

seguintes, quando passariam a andar perfeitamente penteados e barbeados. Eram, entre outros, Franco Faccio, Arrigo Boito, Emilio Praga. Com o fracasso da ópera Amleto de Faccio em 1865 e da primeira das quatro versões do Mefistofele de Boito em 1868, o grupo perdeu muito da sua força, mas nem um pouco de sua teimosia. Passaram a acreditar piamente, ao propor a discussão entre a “arte do futuro” e a “arte do passado”, que os caminhos de Richard Wagner representavam a solução única e absoluta para o futuro da música. Tal postura gerou imediatamente uma violenta reação da grande maioria do público milanês, que considerava Verdi seu patrimônio pessoal e amava ir ao teatro de ópera para assistir La Traviata, La Forza del Destino, Don Carlo e Aida.

A polêmica começara a adquirir grandes dimensões em 1871, quando Lohengrin - que, diga-se de passagem, segue um modelo totalmente italiano -, ao ser encenada em Bolonha, tornou-se a primeira ópera wagneriana montada na Itália. Dois anos depois, em 1873, os scapigliati conseguiram, com suas manobras, algo que parecia impossível: através da Casa Lucca, detentora, na Itália, dos direitos das óperas de Wagner, Lohengrin iria ser replicada no Teatro Alla Scala poucas semanas após a estréia de Fosca, sob o nariz dos milaneses. Os tradicionalistas ficaram furiosos. Era como se Bolonha, liderada por Wagner, tivesse invadido Milão e atacado Verdi.

Este foi o azar de Carlos Gomes, apanhado de surpresa no meio da briga dos outros. Tinha cometido um pecado mortal ao construir sua partitura usando a técnica dos motivos condutores. Apesar de belíssimos - principalmente aqueles associados à protagonista, que Mario de Andrade batizou de Fosca Sinistra, Fosca Implorante, Fosca Raivosa e Fosca Clemente - o uso dos Leitmotive foi o suficiente para que o ingênuo campineiro, apesar de toda a sua alma ítalo-verdiana, fosse sumariamente tachado de “wagneriano”, expressão que equivalia, em certos círculos, a um pesado impropério, além de condenar seu portador a uma rejeição total sem direito a perdão. De nada adiantou a Gomes ter escrito uma ópera que soa tão italiana a ponto de ele próprio tê-la classificado como melodramma.

O problema verdadeiro é que, embora o linguajar musical da Fosca fosse italiano, era um italiano tão moderno que não havia sido ainda ouvido. Ninguém entendeu que Carlos Gomes, ao usar os motivos condutores, procurava instintivamente um novo caminho evolutivo para a música do palco lírico italiano, modificando suas tradições, mas sem romper com elas. Sempre que ouço a Fosca, fica muito claro para mim que, sem seu exemplo, a Tosca de Puccini, recheada de temas recorrentes, Leitmotive e reminiscências, jamais teria nascido. E Puccini, considerado italianíssimo, jamais foi chamado de wagneriano. Segundo Marcus Góes, importantes musicólogos italianos contemporâneos liderados por Marcello Conati, embora tardiamente, fazem justiça ao reconhecer cabalmente que “Fosca é a tentativa mais bem-sucedida de combinar modos italianos com a música além dos Alpes.”

Como se não bastasse o sucedido, Lohengrin e Wagner causaram à Fosca um prejuízo adicional. A Casa Lucca, representante italiana das partituras do compositor alemão, percebeu logo que o resto da Itália reagia de maneira diferente de Milão. A polêmica gerou uma curiosidade enorme, fazendo com que a música wagneriana despertasse grande interesse em outras cidades italianas. Os Lucca, que nesse meio tempo devem ter ficado sabendo que Carlos Gomes andava flertando com a Editora Ricordi, sua principal concorrente, simplesmente engavetaram a Fosca e concentraram todos seus esforços na produção daquela e de outras óperas de Wagner.

Cinco anos depois, Fosca teve sua revanche. Após várias revisões, voltou triunfante ao palco do Alla Scala em 7 de fevereiro de 1878. Agora, o soprano Amalia Fossa, perfeita para o papel de Fosca, contracenava com o Paolo de Francesco Tamagno, o futuro criador do Otello verdiano. Carlos Gomes em pessoa foi o diretor cênico. As onze récitas iniciais asseguraram à Fosca seu merecido lugar no panteão de honra das óperas italianas do século XIX.

Em 1997, Fosca regressou à sua cidade natal, quando o soprano brasileiro Leila Guimarães apresentou um concerto com trechos da ópera na Scuola Civica Musicale de Milão. Ainda naquele ano, no mês de novembro, a ópera foi encenada na íntegra no Teatro da Ópera Nacional de Sófia, capital da Bulgária.

Apesar de a tradição popular atribuir a ele sua autoria, nenhum documento nos permite afirmar com segurança que Carlos Gomes tivesse pronunciado a frase que abre estas anotações. Isso não a torna, entretanto, menos verdadeira: com sua coragem melódica, com sua riqueza temática, com o fascínio de seu canto, Fosca é, realmente, uma ópera para entendidos.

(Sergio Casoy)