

NOTÍCIA BIBLIOGRÁFICA E HISTÓRICA

Responsável

ODILON NOGUEIRA DE MATOS

Departamento de História da Pontifícia
Universidade Católica de Campinas

ANO XVIII – Nº 123

ISSN-0101-4919

JULHO/SETEMBRO/1986

CARLOS GOMES E SUA OBRA

(Contribuição da PUCAMP às comemorações do sesquicentenário do nascimento do compositor)

THE HISTORY OF THE

AMERICAN PEOPLE

BY CHARLES A. BEAUPRE

WITH ILLUSTRATIONS BY

THE AMERICAN HISTORICAL SOCIETY

SUMÁRIO

Apresentação	169
Pergunta sem resposta: a propósito do sesquicentenário de Carlos Gomes	171
Odilon Nogueira de Matos	
Carlos Gomes e o Visconde de Taunay	186
Afonso de E. Taunay	
Carlos Gomes em Milão (1878)	190
Visconde de Taunay	
Visita a Carlos Gomes (1894)	195
Francisco Braga	
Carlos Gomes	198
Mello Moraes Filho	
Carlos Gomes	214
Rodrigo Otávio	
A minha colaboração como libretista de "O Escravo"	218
Visconde de Taunay	
As óperas de Carlos Gomes	222
A Noite do Castelo	223
Joana de Flandres	225
O Guarani	227
Fosca	231
Salvador Rosa	235
Maria Tudor	239
O Escravo	244
Côndor (Odaléia)	247
Colombo (poema vocal-sinfônico)	250
Discografia de Carlos Gomes	251



APRESENTAÇÃO

O transcurso do sesquicentenário do nascimento de Carlos Gomes (1836-1896) sensibilizou o País todo, a começar pelo governo federal, que denominou **Ano Carlos Gomes** ao ano em curso. Numerosas comemorações têm sido realizadas para celebrar a ocorrência da grata efeméride, embora nem sempre de molde a permitir real avaliação da obra do compositor campineiro.

Notícia Bibliográfica e Histórica não poderia ficar insensível à efeméride. Assim, é com a maior satisfação que apresentamos aos nossos prezados leitores um número especial da revista, inteiramente consagrado a Carlos Gomes. Reconhecemos que está muito aquém do que mereceria o homenageado e do que nós mesmos gostaríamos de realizar. Devemos levar em conta, de início, a pequena dimensão de nossa revista, não permitindo a inserção de matéria de maior extensão.

O leitor encontrará, neste fascículo, diversas apreciações sobre o compositor, transcritas de publicações antigas e de acesso não muito fácil aos novos. Apenas a página de abertura — **Pergunta sem resposta** — é inédita. Trata-se do texto, ligeiramente ampliado de conferência pronunciada na Academia Campinense de Letras e na Academia Juiz-forana de Letras pelo responsável por esta publicação. Destinada, nos dois ambientes em que foi lida, a um público bastante culto, mas heterogêneo, o autor evitou entrar em pormenores musicológicos a respeito da obra de Carlos Gomes. Lembraríamos, contudo, que uma análise muito bem feita desta obra poderá ser encontrada numa publicação hoje bastante rara: o número especial da **Revista Brasileira de Música**, publicado em 1936, por ocasião do centenário do compositor. Trata-se de publicação do Instituto Nacional de Música da antiga Universidade do Rio de Janeiro.

Aliás, a **Revista Brasileira de Música**, volume extremamente precioso, foi a fonte excelente donde extraímos boa parte do material reunido neste fascículo. Afonso de E. Taunay, Francisco Braga e Rodrigo Otávio são os autores que escolhemos, todos nomes significativos da cultura nacional, que dispensam apresentação. O capítulo **Carlos Gomes em Milão**, do Visconde de Taunay, foi extraído do livro **Recordações de Guerra e de Viagem**; o longo estudo do segundo Mello Moraes (Mello Moraes Filho) foi extraído do raríssimo livro **Artistas de meu tempo**, cujo conhecimento representará sempre, de nossa parte, uma dívida para com o excelente amigo dr. Leibnitz Tavares Hovelacque, distinto advogado e jornalista de Poços de Caldas, que gentilmente ofere-

ceu-nos o precioso livro, desfalcando sua riquíssima biblioteca de tão valioso texto. O capítulo **A minha colaboração como libretista de "O Escravo"**, constitui a explicação publicada na Itália, como protesto pelas deformações que o sr. Rodolfo Paravicini perpetrou ao redigir o libreto da grande ópera de Carlos Gomes, alterando substancialmente a idéia de Taunay, embora o nome deste grande brasileiro continue figurando nas edições modernas do libreto; extraímos-lo do livro póstumo do Visconde de Taunay, **Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes**.

Para os enredos das óperas de Carlos Gomes (e mais o oratório **Colombo**), foi utilizado o livro de Mauricio Murst e G. D. Leoni, **As Fábulas dos Melodramas**, no qual os capítulos referentes a Carlos Gomes foram elaborados por sua filha e biógrafa, Itala Gomes Vaz de Carvalho. O organizador do volume julgou de toda conveniência simplificar os textos originais, no sentido de torná-los mais claros e compreensíveis.

Finalmente, encerrando o volume, o leitor encontrará uma discografia de Carlos Gomes, não diríamos completa, mas o menos incompleta possível, tanto das velhas gravações ao tempo dos discos de 78 rotações, como do moderno processo da longa duração (long-playing).

Referências bibliográficas completas e corretas o leitor as encontrará no fim de cada capítulo.

Esperamos que este "número especial", dentro da sua simplicidade, seja bem recebido pelos nossos leitores. Com ele, assinalamos a contribuição da NBH e do próprio Departamento de História de nossa Universidade à efeméride sesquicentenária do maior compositor lírico do Brasil, o campineiro Antônio Carlos Gomes.

Odilon Nogueira de Matos

PERGUNTA SEM RESPOSTA
(A propósito do sesquicentenário de Carlos Gomes)

Odilon Nogueira de Matos

Há cinqüenta anos, em 1936, comemorou-se o centenário de Carlos Gomes. Um vasto e ambicioso programa foi elaborado pela sua cidade natal para celebrar o transcurso da efeméride. Tão vasto e ambicioso que não pôde ser realizado senão talvez em menos de um terço do que fora programado. Atividades de ordem cívica e cultural alternaram-se com realizações artísticas, quase todas muito aquém do que merecia o homenageado. Tivemos oportunidade, embora ainda bastante jovem, de acompanhar de perto o que então se fez. Em quase todo o país a ocorrência de seu centenário mereceu comemorações, naturalmente, como é inevitável, de valor muito desigual. As temporadas líricas oficiais, que naquele ano se realizaram no Rio de Janeiro e em São Paulo, incluíram as suas duas óperas mais conhecidas, **O Guarani** e **O Escravo**, contando ambas com elenco de primeira qualidade, no qual figuravam algumas das maiores figuras da cena lírica internacional da época: Bidu Sayão, Georges Thill, Armando Borgioli, Giacomo Vaghi, Duilio Baronti, Gina Cigna, Amadeu Marcato, Maria de Sá Earp, sob a grande direção de Umberto Berretoni. Certamente, foi o ponto alto das comemorações centenárias. Mas, houve mais: a Empresa dos Correios lançou uma belíssima série de selos comemorativos, que os filatelistas muito estimam e a **Revista Brasileira de Música** dedicou ao nosso compositor um volume especial, com cerca de quinhentas páginas, contendo subsídios preciosos para o estudo da vida e da obra de Carlos Gomes.

Jovem estudante universitário de apenas vinte anos, mas já metido nas lides da imprensa, publicamos em jornal de São Paulo pequena nota apresentando como que um balanço do que fora realizado, especialmente em Campinas, terminando por dizer que nossa esperança estava em que o transcurso do centenário de Carlos Gomes servisse quando nada para conscientizar os brasileiros acerca do interesse, não só da vida, mas principalmente da obra do grande campineiro. Pois bem: cinqüenta anos depois, neste ano de seu sesquicentenário, poderíamos reproduzir, com pequenas modificações, nosso artiguete de 1936, pois muito do que então reclamávamos continua ainda válido. É certo que neste meio século apareceram diversos livros sobre o nosso maestro, mas, todos eles pouco adiantam ao melhor conhecimento de sua obra, que continua praticamente desconhecida, tirante poucos excertos de suas óperas, repetidos enfadonhamente nas comemorações que todos os anos se fazem. Carlos Gomes

continua à espera de um livro que se preocupe não tanto com traços íntimos — às vezes pitorescos, outras vezes patéticos — de sua personalidade, mas que analise sua obra para que possamos dela ajuizá-la com maior segurança. É certo que na citada *Revista Brasileira de Música* há análises muito bem feitas de suas oito óperas e mais o oratório *Colombo*, assinadas por musicólogos de real valor. Mas, talvez sejam eruditas demais para o leitor que não conheça música e, além do mais, quem hoje pode dispor desse precioso volume de 1936 ?

*

Nascido em Campinas a 11 de julho de 1836, filho de modesto músico de província, em cuja banda de música, já em tenra idade auxiliava, despertando a atenção de seus conterrâneos e visitantes de sua cidade, representa Carlos Gomes o primeiro exemplo de um valor artístico americano a projetar-se no cenário mundial, ombreando-se numa certa época com as maiores figuras da escola melodramática italiana, começando mesmo por onde muitos acabavam.

É certo que o meio acanhado de sua cidade e da própria província jamais lhe proporcionaria oportunidade de elevar-se acima de simples compositor de canções ou de “mestre de música”, tal como seu pai. Eis porque parece-nos decisiva para a sua carreira a resolução que tomou, quando em São Paulo, estimulado por amigos da Faculdade de Direito, de seguir para a Corte, onde contava obter as boas graças do Imperador. D. Pedro II havia estado em Campinas, pela primeira vez, em 1846, quando Carlos Gomes tinha apenas dez anos e lembrou-se dele tocando triângulo (“ferrinho”, como então se dizia) na banda do pai. Não foi difícil nem a D. Pedro II e nem a Francisco Manuel da Silva, então diretor do Conservatório Musical do Rio de Janeiro, pressentir-lhe o talento e as vantagens que poderia obter de uma permanência na Europa.

Por outro lado, é significativo lembrar que o jovem campineiro levava já excelente embasamento nos domínios da música e da composição, pois doutra maneira não teria, logo que chegou à Corte, composto e feito encenar com relativo êxito suas duas primeiras óperas — *A Noite do Castelo* (1861) e *Joana de Flandres* (1863), que podem ser consideradas tentativas primeiras da criação operística no Brasil, fundadas ambas em textos brasileiros, o primeiro de Fernandes dos Reis (extraído de um poema de Castilho) e o segundo de Salvador de Mendonça.

Quando Carlos Gomes surge no cenário musical brasileiro, no início da década de '60, do século passado, tinha já o Rio de Janeiro, onde ele passou a viver, uma tradição lírica que vinha dos últimos anos do Vice-Reino, mas que se acentuou a partir de 1808, quando a Corte portuguesa se instalou na capital brasileira. É conhecida a vocação dos Braganças

para a música, a começar pelo fundador da dinastia, D. João IV, um dos muitos exemplos de monarcas-compositores de pontilham a história da música. De fato, os Braganças que não fizeram música interessaram-se por ela, o que explica que Lisboa tenha se tornado a partir do século XVIII um dos maiores centros musicais da Europa. D. João VI quis fazer tarefa semelhante no Rio de Janeiro, embora naturalmente em proporção menor, pois as condições de nosso país eram, sob este aspecto, bem precárias. Mas a música esteve sempre presente nas suas cogitações, como o prova, entre outras coisas, o contrato para a Corte de São Cristóvão de dois grandes compositores, o português Marcos Portugal e o austríaco Segismund Neukomn, este, em grande parte, responsável pela formação musical de nosso primeiro imperador, o qual, como é sabido, deixou numerosas composições sacras e seculares.

Mas, a tendência mais acentuada da época era para o lírico, como o demonstram as “temporadas” que se realizavam com grande frequência. O período da Regência, curiosamente, representa uma estagnação desse movimento, talvez pela falta de uma Corte que prestigiasse as iniciativas e estimulasse as realizações. Tanto é certo que, a partir de 1844, retoma o Rio a sua tradição lírica, que vem até os nossos dias. Basta dizer que naquele ano (1844) foram realizados 74 espetáculos líricos; só a **Norma**, de Bellini, que era a grande novidade da temporada, foi encenada vinte vezes. Os vinte anos que se seguiram a essa “saison” marcam um dos pontos mais altos das atividades operísticas da capital do Império, nos quais 165 óperas diferentes foram encenadas. Óperas italianas alternavam-se com as do repertório francês e vez ou outra até do alemão. O repertório italiano, obviamente, tinha a supremacia. É preciso não esquecer que a esposa de D. Pedro II, Dona Teresa Cristina, era napolitana e, como tal, tinha especial predileção pela ópera, ela própria gostando de cantar, segundo o depoimento de alguns viajantes estrangeiros que visitaram a Corte de São Cristóvão naquela época.

É este o ambiente que o nosso Carlos Gomes vai encontrar na Capital do Império, estimulante sob todos os aspectos para quem, como ele, tinha acentuada vocação para a música lírica. Encontrou, pois, condições favoráveis para suas duas primeiras óperas.

Dada a sua tendência para o lírico, nenhum ambiente, de fato, lhe seria mais propício do que a Itália, para onde seguiu em 1864 e onde viveu o restante de sua vida, com poucas e curtas visitas ao Brasil. A ópera absorvera na Península todas as outras formas musicais. Se a época romântica de Donizetti ou Bellini, ou a dos compositores “buffos” do século XVIII, já havia sido superada, encontrava-se a Itália sob o fascínio das obras melodramáticas de Verdi. Os maiores sucessos do grande compositor já se haviam firmado com **Rigoletto**, **O Trovador**, **Traviata** e **A Força do Destino**, e preparava-se, então, para o grande triunfo de **Aída**, composta a

pedido do quédiva do Egipto para as festas da inauguração do Canal de Suez e estreada no Cairo, em 1871. Nesse ambiente operístico, Carlos Gomes ia sentir-se bem à vontade, embora com os naturais percalços para um jovem estrangeiro, sem fortuna e sem tradição de família, oriundo de país ainda desconhecido. Mas, graças ao auxílio e dedicação de Lauro Rossi, então diretor do famoso Conservatório de Milão, mas sobretudo graças aos seus próprios esforços, conseguiu impor-se ao respeito e admiração não só dos responsáveis pela vida artística de Milão, mas de toda a população daquela importante cidade, verdadeira capital musical da Itália. Duas revistas que compôs praticamente como exercício do Conservatório — *Se sa minga* e *Nella luna* — alcançaram bom êxito, com algumas de suas melodias facilmente assimiladas mesmo pela gente do povo.

Andava à procura de assunto para a sua ópera de estréia, quando, por um acaso feliz, caiu-lhe às mãos uma tradução italiana de *O Guarani*, o célebre romance de Alencar. Tudo, no *Guarani*, lhe pareceu adequado a uma ópera: amor, intriga, traição, cenas descritivas de grande efeito, um certo sentido épico e heróico. Encomendou o libreto a um certo Antonio Scalvini, que se apressou em explicar que o seu drama “fu tratto dello stupendo romanzo dello stesso titolo dal celebre scrittore brasiliano José de Alencar”, julgando-se, ainda, no dever de informar ao público italiano o significado dos nomes *guarani* e *aimoré*, que apareciam com frequência no drama: “sono quelli di due fra le tante tribù indigene che occupavano le varie parte del territorio brasiliano prima che i portoghese vi approdassero per introdurvi la civilizzazione europea”. Seus poucos conhecimentos da história brasileira levaram-no a ver em D. Antônio Mariz “uno dei primi che governarono il paese in nome del Re di Portogallo”. No libreto, a sinistra figura de Loredano, do romance, foi substituída. Não seria de bom tom apresentar ao público italiano uma ópera na qual o único personagem a desempenhar um papel execrável fosse um italiano... Libretista e compositor, de pleno acordo, transformaram-no em Gonzalez, “aventureiro espanhol”...

Há, no *Guarani*, reflexos de todo o convencionalismo da ópera italiana do século XIX, não lhe faltando o clássico bailado, aliás de gosto muito duvidoso, mas imprescindível numa ópera que explorasse temas exóticos. E os temas exóticos estavam em moda na ópera, não apenas na italiana, mas também na francesa. Como antes, estiveram em moda na literatura. Meyerbee triunfara com *A Africana* e Bizet com *Os Pescadores de pérolas*, nas quais aparecem nativos de Madagascar e da Ilha de Ceilão, respectivamente. O elenco iria longe: *O Rei de Lahore*, *Lakme*, *A Pérola do Brasil* e tantos outros. O próprio Verdi poria uma dança de escravos núbios em *Aída* e o russo Borodin colocaria uma cena de sua única e grande ópera, *Príncipe Igor*, entre os polovtsi para ter oportunidade de apresentar um bailado selvagem característico daquelas hordas do sul da Rússia.

Carlos Gomes iria, pois, sentir-se bem à vontade colocando indígenas brasileiros em sua ópera. Tudo isso, e mais aqueles predicados do romance de Alencar a que já nos referimos, justificam o êxito da ópera. Embora houvesse composto na Itália mais cinco óperas, algumas bem superiores ao **Guarani**, Carlos Gomes ficou sendo, o consenso popular, simplesmente o autor do **Guarani**, muitos nem sabendo os nomes de suas outras óperas. Já o próprio compositor se queixava do que lhe parecia uma injustiça. É conhecida uma sua carta ao Visconde de Taunay, na qual, comentando o pedido para uma representação do **Guarani** numa das capitais de província, teve este desabafo: “Por que só o **Guarani** e sempre o **Guarani**, como se eu não houvesse escrito mais nada?”

Mas, fosse pelo que fosse, a verdade é que **O Guarani** fez eclipsar todas as outras obras do compositor campineiro. Sua abertura, já o disse alguém, adquiriu foros de segundo hino nacional. Esta bela página orquestral não constava da partitura original, tendo sido composta para uma posterior apresentação da ópera.

Mesmo **O Escravo** não gozou nunca do favor do público, apesar do assunto bem brasileiro e apesar de muitos musicólogos considerarem-no seu melhor trabalho. Aqui, mais que nas outras óperas, o compositor foi vítima de um horroroso libreto. E o pior, no caso, é que a tal monstrego se acha associado o nome de Visconde de Taunay. É fácil explicar o que houve. A idéia original de **O Escravo**, de fato, foi sugerida a Carlos Gomes pelo Visconde de Taunay. Estávamos em plena campanha abolicionista. Taunay lembrou que Carlos Gomes poderia pôr seu estro a serviço da nobre causa, como outros o haviam feito no romance e na poesia, compondo uma ópera, cujo assunto fosse a escravidão. Taunay forneceu-lhe o enredo de como deveria ser a ópera. Mas não escreveu o libreto. Esse foi encomendado a um certo Rodolfo Paravicini, o qual, completamente ignorante da história brasileira, produziu o maior absurdo que se possa imaginar. Basta dizer que o escravo, que, pelo próprio espírito da ópera, deveria ser um negro (pois este é que estava para ser libertado) foi transformado em índio tamoio e a cena que devera passar-se no início do século XIX, foi recuada para meados do século XVI, passando-se um ato inteiro no castelo de uma condessa francesa em Niterói e utilizando como ambientação histórica a invasão dos franceses e a confederação dos tamoios. O curioso, no caso, é que Carlos Gomes, anos antes, recusara outra sugestão de Taunay para que botasse em música o episódio de Moema, alegando não querer saber mais de assunto indígena, pois — dizia ele — no **Guarani** já há bugres demais... E agora aparece **O Escravo**, novamente repleto de índios...

Esta deformação da idéia original de *O Escravo* provocou protesto de Taunay, que escreveu, para ser publicado na Itália, uma “explicação”, na qual se transcreve o enredo na sua forma autêntica. Surge uma pergunta de difícil resposta: a alteração do enredo de Taunay teria corrido por conta apenas do libretista italiano ou o próprio Carlos Gomes teria influído no caso, receoso talvez — por precaução — de tratar de tão delicado assunto em sua nova ópera? Ou teriam entendido ambos que “índio” seria assunto mais cênico e mais teatral que “negro”? Ainda mais que já havia na literatura brasileira uma forte tradição indianista e a própria ópera com que Carlos Gomes se apresentou na Itália veio confirmá-la. Trata-se de ponto de difícil esclarecimento, a não ser que, nas pesquisas arquivais que continuam sendo feitas na Itália em torno de Carlos Gomes, venha a se revelar alguma coisa. Mas não é provável.*

Muito se tem comentado acerca dos libretos das óperas de Carlos Gomes. Eles não são melhores nem piores que os de quaisquer óperas italianas da época. Aliás, este é o ponto fraco da ópera do século XIX, com raríssimas exceções. O próprio Verdi foi muito sacrificado pelos péssimos libretos de suas óperas e só nas duas últimas (*Otelo* e *Falstaff*) pôde contar com a colaboração de Arrigo Boito, poeta de gênio e igualmente compositor, que lhe ofereceu dois libretos que são verdadeiras obras primas. Mas, são casos raros. No mais das vezes, Solera, Piave, Ghislanzoni, Cammarano, Dornville, todos eles equivaliam-se na mediocridade. É o caso de dizer-se: quanta partitura excelente estragada por maus libretos, ou, talvez melhor, quanto libreto medíocre salvo apenas pela excelência das partituras...

É opinião generalizada entre nós, que Carlos Gomes nada tem de brasileiro, musicalmente falando, a não ser nas canções e nas peças para piano e nos temas de duas de suas óperas, *O Guarani* e *O Escravo*. De fato, o compositor brasileiro permaneceu à margem de todo o grande movimento de renovação da ópera e da música em geral, que caracterizou a segunda metade do século XIX. Até aquela época existiam na Europa praticamente três grandes centros de atividade musical: a Itália, a França e a Alemanha. Um compositor nascido em qualquer outro país, musicalmente seria italiano, francês ou alemão, de acordo com as suas tendências. Na segunda metade do século outros países decidem-se a criar sua própria música. Surgem, assim, as chamadas “escolas nacionalistas”, cujo primeiro movimento foi dado na Rússia por Glinka e, pouco depois, pelo denominado “Grupo dos Cinco”. Acompanhando a Rússia nesse nacio-

(*) Neste mesmo fascículo — pág.216 — o leitor encontrará, transcrita, a “Explicação” do Visconde de Taunay. Sobre o assunto, ver, também *O método confuso em nossas artes*, de Afonso de E. Taunay, “Revista da Academia Paulista de Letras”, março de 1939. Convém observar que as edições do libreto da ópera (Casa Ricordi) continuam estampando “Drama lírico in quattro atti di Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini”.

nalismo musical, surgem os compositores da Tchecoslováquia, da Polônia, da Hungria, da Escandinávia, da Dinamarca, da Espanha e até dos Estados Unidos e do México. O ponto de partida dessas escolas nacionalistas foi a descoberta, para a música, desses países, com o aproveitamento das fontes de inspiração que mais de perto tocassem à alma de seus povos: a tradição, as lendas, o folclore, a literatura, a história e até a geografia. Enquanto isso acontecia na Europa e mesmo nos Estados Unidos, o Brasil continuava apresentando uma grande falange de compositores brasileiros, mas de coração europeu, como deles disse Luís Heitor. De coração e também de espírito, devemos acrescentar. Nossos compositores, salvo raríssimas exceções, permaneceram alheios ao grande movimento que marcou tão profundamente a história da música na segunda metade do século passado. Nossa vez, neste campo do nacionalismo musical, chegará bem mais tarde. O que na Europa ocorria entre 1860 e o fim do século, em nosso país só ocorrerá no começo deste século, mais precisamente depois de 1920, quando o nosso Carlos Gomes já não mais vivia. Tivesse ele oportunidade de viver no Brasil após sua experiência italiana e participasse de nossa vida cultural, provavelmente ele se sensibilizasse com as novas tendências estéticas que já estavam começando a surgir entre nós. Mas, não foi o que ocorreu. Pouco se vinculou ao Brasil e quando decidiu-se a retornar à pátria, já bem precárias eram suas condições de saúde. Nem chegou a exercer o cargo que motivou sua volta, o de diretor do Conservatório de Belém do Pará, para o qual fora convidado por Lauro Sodré. Chegando ao Pará em maio de 1896, faleceu quatro meses depois.

A crítica de italianismo que se costuma fazer a Carlos Gomes poderá ser feita a inúmeros compositores de outros países, os quais, tal como o nosso compatriota, compuseram óperas no mais legítimo estilo italiano e utilizando textos nessa língua. Haendel, por exemplo, deixou cerca de sessenta óperas: nenhuma sobre texto alemão ou inspirada em qualquer coisa da Alemanha e todas sobre textos italianos. O mesmo se poderá dizer de Haydn e, em grande parte, de Mozart. Os próprios compositores italianos escolhiam assuntos estranhos ao seu país: o maior de todos eles, Giuseppe Verdi, deixou 27 óperas, das quais apenas seis são inspiradas em assuntos italianos; o mesmo ocorre com Rossini, Donizetti, Bellini e até, mais recentemente, Puccini, que tem apenas uma dentre as suas grandes óperas, de assunto italiano.

Não há, pois, que criticar Carlos Gomes no que se refere à temática de suas óperas. De fato, dentre elas, já o dissemos, apenas duas são de assunto brasileiro: **O Guarani** e **O Escravo**. As outras seis têm as mais diversas fontes de inspiração: **A Noite do Castelo** passa-se em Lisboa, no século XIII; **Joana de Flandres**, como o título o indica, decorre nas Flandres, mais precisamente em Lille, também no século XIII; **Fosca** baseia-se numa história de pirataria no Mar Adriático, alternando as cenas entre Veneza e a Istria; **Salvador Rosa** versa sobre as aventuras do pintor e poeta

desse nome, envolvido na revolta napolitana contra os espanhóis, em 1647, mesmo assunto utilizado pelo francês Auber em sua ópera **Masaniello** ou **A Muda de Portici**; **Maria Tudor** versa sobre um episódio da história da Inglaterra no século XVI; **Côndor** (que alguns denominam **Odaléia**) é ainda mais estranha, pois decorre na Samarcândia, na Ásia Central, no século XVII. Esta foi, praticamente seu “canto de cisne”, se bem que ainda tivesse condição de ultrapassá-la, não fora sua precária situação de saúde, que o aniquilou precocemente. Diga-se que, de todas as suas óperas, **Côndor**, embora não alcançasse grande êxito, foi a mais bem recebida pela crítica italiana.

Costuma-se afirmar, não sabemos com que fundamento, que Carlos Gomes, já no fim de sua carreira, mostrou-se arrependido de ter ido para a Itália, julgando que teria sido mais acertado se preferisse a Alemanha, como, aliás, parecia ser o desejo do Imperador ao conceder-lhe a bolsa. Isto nos parece pouco consentâneo com o seu temperamento e sua inclinação lírica, mais próxima das tendências estéticas italianas que das alemãs. Além do mais, a figura gigantesca de Wagner donimou de tal modo o mundo musical alemão da época, no campo da ópera, que, praticamente, não deixou lugar para mais ninguém. E teria sido muito difícil, senão impossível, para o nosso compositor triunfar à sombra do genial criador de **Tristão de Isolda**, quando os próprios compositores alemães de ópera permaneciam totalmente obscurecidos. A não ser que sua inclinação fosse para a música de câmara ou sinfônica, campo em que, realmente, a Alemanha teria muito mais a oferecer-lhe que a Itália. Foi o que aconteceu, por exemplo, com Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga.

A produção operística de Carlos Gomes abrange um período de trinta anos, desde **A Noite do Castelo**, de 1861, até **Côndor**, de 1891. Sua atividade foi intensa. Só na década de 70 produziu quatro óperas, às vezes com espaço de apenas um ano entre uma e outra, como ocorreu com **Fosca** e **Salvador Rosa**, respectivamente de 1873 e 1874; um espaçamento de quatro anos para **Maria Tudor**, que é de 1878, e depois um longo interregno em suas atividades, com onze anos sem produzir nenhuma ópera, até que surgiu **O Escravo** em 1889 e **Côndor** dois anos depois.

Fora do campo lírico, Carlos Gomes deixou o poema vocal-sinfônico **Colombo**, composto para celebrar o quarto centenário do descobrimento da América (1892) e que constitui, inegavelmente, uma de suas maiores obras. Deixou, ainda, alguma música de câmara, diversos hinos, numerosas canções e um apreciável acervo de composições para piano, ultimamente valorizadas e divulgadas. Assim, aos poucos, Carlos Gomes vai deixando de ser apenas o autor de **O Guarani**. Cumpre ressaltar a importância das pesquisas que vêm sendo feitas pelo Departamento de Música da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) e das quais

de vez em quando temos notícias pelos artigos de Benedito Barbosa Pupo, que já muitos anos vem se consagrando a essa tarefa. Pesquisando em arquivos do Rio de Janeiro e correspondendo-se com pesquisadores da Itália, muita coisa se não de todo inédita, pelos menos pouco sabida, vem sendo divulgada pelo ilustre jornalista campineiro.

É sabido — e nem julgaríamos necessário entrar neste terreno privado de sua existência — o quanto o compositor lutou contra adversidades de toda a espécie, desde a má fé de editores desonestos que o queriam explorar, maus negócios que o arruinaram, problemas de família que muito o abalaram, o estado precário de sua saúde e, como se não bastasse, a perda do patrocínio do Imperador, com a proclamação da República. Pressentiu que o novo regime não o favoreceria e foi, de fato, o que ocorreu, especialmente depois que recusou o convite para compor um novo hino nacional para o Brasil, devolvendo o adiantamento em dinheiro que o governo provisório da República lhe mandara. A aceitação do convite lhe pareceria um desrespeito, até uma traição ao monarca que tanto o favorecera, e que já amargava seus últimos momentos no exílio.

Era, de fato, terrível o ambiente musical milanês na época em que Carlos Gomes lá viveu. As duas grandes casas editoras, Luca e Ricordi, digladiavam-se e nem sempre de maneira honesta, fazendo o possível para uma prejudicar a produção da outra. E o pior é que muitas vezes os próprios artistas também se prestavam a esses cambalachos. Todos — editores, críticos, empresários, artistas, — constituíam verdadeira “camorra”, que determinava o êxito ou o fracasso de uma ópera, de acordo com as suas conveniências. Dificilmente um estrangeiro, sem raízes na Itália, sem respaldo, sem alta proteção e sem fortuna, seria capaz de fazer qualquer coisa naquele meio. Eis porque parece-nos verdadeiro milagre ter Carlos Gomes conseguido encenar na Itália nada menos que cinco óperas e todas com grande êxito. Não sabemos de nenhum outro compositor estrangeiro com quem isto tenha ocorrido. Só **O Escravo** não conseguiu Carlos Gomes representar na Itália. Estava tudo pronto para a estréia da ópera, não em Milão mas em Bolonha, quando a administração do teatro desentendeu-se com o empresário e o regente da orquestra e cancelou o espetáculo. Isto amargou muito a Carlos Gomes, que não quis mais apresentar sua ópera em teatros italianos. Estando de viagem marcada para o Brasil, aproveitou a oportunidade e fê-la estreiar no Rio de Janeiro. Foi, assim, **O Escravo** a única ópera de Carlos Gomes, das compostas na Itália, a ter sua “première” no Brasil.

Nessa sua vinda ao Brasil, Carlos Gomes aqui permaneceu quase todo o segundo semestre de 1889, visitando a Bahia, o Rio de Janeiro, São Paulo e estendendo a viagem até Campinas. Encontrava-se em sua cidade natal quando ocorreu a proclamação da República, fato que muito o consternou, dadas as suas ligações com o Imperador. Nessa ocasião, Sil-

vio Romero endereçou-lhe uma carta pedindo-lhe em favor de Tobias Barreto, que acabara de morrer na miséria, deixando viúva e sete filhos menores. Quatro ou cinco anos antes, Carlos Gomes estivera no Recife para a encenação de uma de suas óperas e, na capital pernambucana, fora saudado entusiasticamente por Tobias Barreto. Sílvio Romero lembrou esta particularidade em sua missiva, ressaltando que “era o gênio da poesia, da eloquência e da crítica que saudava o gênio da música”. O crítico sergipano apelava agora para Carlos Gomes, então o “pináculo de sua carreira artística”, mas lamentavelmente num dos momentos mais críticos de sua vida.

Sílvio Romero certamente não sabia destas particularidades da vida de Carlos Gomes. Julgava-o no “pináculo da glória”, quando, na verdade, se encontrava também no pináculo da miséria. Não se sabe se Carlos Gomes chegou a receber a carta de Sílvio Romero. Nenhum dos seus biógrafos faz-lhe qualquer referência. Temos a impressão que não, pois Carlos Gomes, sempre muito cuidadoso com sua correspondência, não só não a deixaria sem resposta, como certamente a mencionaria em algum dos seus escritos.

Eis-nos chegados a um ponto, já mencionado no início, e que seria muito bom se nele não precisássemos tocar: a pouca divulgação da obra de Carlos Gomes. Chega-se a ensinar nas escolas, com evidente exagero, que o compositor campineiro foi o maior gênio musical das Américas, mas se perguntarmos aos que isso ensinam ou aprendem o que conhecem de sua autoria, responderão que conhecem **O Guarani** (e aqui entenda-se apenas a abertura) e a gostosíssima canção “Tão Longe de mim distante”; alguns, mais familiarizados, poderão acrescentar a “Alvorada” da ópera **O Escravo**. Convenhamos que é muito pouco.

Ocorre uma circunstância que não pode deixar de ser considerada: Carlos Gomes dedicou-se quase que exclusivamente à ópera e esta é, como todos sabem, o gênio musical de realização mais difícil. A encenação de uma ópera, como deve ser (porque se não for “como deve ser” não vale a pena ser feita) implica em recursos que não se obtém facilmente. Exige grupo de solistas, coros, orquestra, corpo de baile, cenários, um teatro adequado, enfim uma parafernália de que raríssimas cidades no Brasil podem dispor. Basta dizer que uma cidade como São Paulo, com mais de dez milhões de habitantes e que se orgulha de ser a quinta ou sexta dentre as maiores do mundo, não tem condições no momento de encenar qualquer espécie de ópera, porque o único local a isso destinado encontra-se fechado para reforma. E o Rio de Janeiro, com toda a tradição lírica que mostramos e que remonta há quase dois séculos, dispõe apenas de um teatro para espetáculos líricos. Cidades importantes existem no Brasil que nunca tiveram condições de apresentar uma ópera, da mesma forma que pessoas de alta relevância social e cultural existem que também nunca

tiveram oportunidade de assistir a uma ópera. Diferente a situação da Europa e mesmo dos Estados Unidos, onde, cidades pequenas chegam a dispor de teatros permanentes, dotados de conjuntos estáveis para apresentação de espetáculos líricos ou de qualquer outra natureza.

O que resta, então, de concreto, no caso de nosso Carlos Gomes, é o conhecimento mínimo de alguns trechos orquestrais de suas óperas mais divulgadas, enfadonhamente repetidos, os quais, justamente pela excessiva repetição, tornam-se cansativos por mais belos que sejam. E além do mais, não contribuem em nada para que se tenha uma visão de conjunto de sua obra.

As próprias histórias de suas óperas são desconhecidas a não ser de alguns "experts". Todos sabem que **O Guarani** foi inspirado no célebre romance de José de Alencar, e assim, quem já leu o romance, conhece mais ou menos o enredo da ópera. Dizemos mais ou menos, porque nem sempre os libretos acompanham fielmente as obras literárias de que foram extraídos. Mas, e as outras óperas? quem conhece seus enredos? O livro de Maurício Murst e G. D. Leoni — **As fábulas dos melodramas** — que os contém, numa colaboração de Itala Gomes Vaz de Carvalho, filha do compositor e sua biógrafa, data já de mais de quarenta anos e pouca gente o conhece. Eis porque consideramos meritório o trabalho que o barítono Arly Gomes Ribeiro, de Campinas, vem realizando no seu **Jornal da Ópera**, divulgando, ato por ato, os enredos das óperas de nosso compositor.

Dos seus hinos conhece-se menos ainda. Aliás, era grande sua vocação hinológica. Uma de suas primeiras composições, antes ainda de seguir para o Rio de Janeiro, tornou-se o famoso **Hino Acadêmico**, escrito para os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, com letra de Bittencourt Sampaio. Constituiu durante mais de um século o hino de glória das tradicionais "Arcadas" do Largo de São Francisco, mas acabou esquecido e as modernas gerações que passam pela Faculdade nem sabem de sua existência.

Seria o caso de nos valermos do "milagre do disco", a exemplo do que tem acontecido com centenas de outros compositores. A invenção do disco de longa-duração (denominado de **long-playing**) abriu perspectivas amplíssimas para o conhecimento da música e de sua história. Obras extensas, como por exemplo, óperas e oratórios, que dificilmente seriam gravadas ao tempo dos discos de 78 rotações (embora algumas o tivessem sido), foram transpostas para as estrias sonoras para conhecimento de todos e preservação para a posteridade. Ficamos a imaginar como seria limitado nosso conhecimento do repertório musical sem o disco. Graças a ele, podemos ter em nossas casas e ouvirmos quantas vezes quisermos, obras que, de outra forma, só conheceríamos de nome.

E a ópera constitui um dos campos mais beneficiados pelo disco. Atinge a cerca de oitocentos o número de óperas integralmente gravadas: óperas italianas, alemãs, francesas, russas, inglesas, tchecas, polonesas, suecas, ucranianas, dinamarquesas, húngaras, norte-americanas, argentinas, espanholas, mexicanas, cubanas, desde a **Euridice**, de Jacopo Peri, que é de 1600, até as mais recentes, tipo **Aniara**, **Jesus Christ Super Star** ou **Evita**, esta inspirada na vida da esposa do famoso líder argentino Perón.

Mas, nem isto beneficiou ao nosso Carlos Gomes. Aliás, aconteceu com ele exatamente o contrário do que ocorreu com todos os outros compositores: era mais divulgado, internacionalmente, ao tempo dos discos de 78 rotações. Algumas discografias que possuímos dessa época oferecem-nos exemplos significativos: existiam nada menos que dez gravações da abertura de **O Guarani** por orquestras sinfônicas de Boston, Milão, Londres, Roma e Berlim, e algumas árias do mesmo **Guarani** e também de **O Escravo** eram encontradas na interpretação de cantores famosos, desde o velho Caruso até Beniamino Gigli e Lina Paliughi. Tudo isto desapareceu. Praticamente nada foi feito, a nível internacional, depois que apareceu o “long-playing”, abrindo-se apenas exceção para a abertura do **Guarani** pela Orquestra Boston “Pops” e duas árias cantadas por Lina Paliugli, que já haviam ao tempo das 78 rotações e foram repassadas para o chamado LP.

Tudo o mais que de Carlos Gomes se encontra gravado refere-se a um âmbito nacional: intérpretes brasileiros, gravações brasileiras, sem condições de difusão internacional. E assim mesmo, não é muita coisa. De suas óperas apenas **O Guarani** mereceu as honras de uma gravação integral, realizada há cerca de trinta anos, sob a direção de Armando Belardi; informou-nos este mesmo regente que uma gravação do poema **Colombo**, também sob sua direção, foi realizada ao vivo, numa das apresentações da obra, em São Paulo, mas a fita permanece nos arquivos da Editora Ricordi, sem que ela se anime a passá-la para o disco. Existe também uma gravação “pirata”, clandestina, roubada de uma fita gravada quando da apresentação em Campinas de **A Noite do Castelo**, a primeira ópera de Carlos Gomes. Mas, dado o seu caráter, “not for sale”, como se menciona no disco, aqui a citamos apenas a título de curiosidade.

Eleazar de Carvalho, Léo Peracchi e Armando Belardi têm contribuído para divulgar em disco trechos orquestrais (quase sempre os mesmos) de óperas de Carlos Gomes. Ultimamente — diga-se isto como fato auspicioso — outras obras de nosso compositor, fora do lírico, têm aparecido em excelentes gravações: a pianista Lidia Alimonda dedicou parte de um disco à sua obra pianística, com seis peças, e o mesmo fez Fernando Lopes, em gravação mais recente, com dezesseis peças para piano; sua obra, descoberta por Benedito Barbosa Pupo há mais de cinquenta

anos — a sonata intitulada **Burrico de pau** (título sugerido pelo caráter descritivo do último movimento) — foi gravada pela Orquestra Sinfônica de Campinas, mas em arranjo para orquestra, não existindo nenhuma gravação da forma original. E para rematar estas referências discográficas, mencionaremos o disco lançado pela Unicamp, com numerosas canções, na voz privilegiada de Niza de Castro Tanck, acompanhada ao piano por Achile Picchi. Mas, são realizações recentes demais, que não caíram ainda no conhecimento do público. Mas, todas elas, conforme lembramos, são gravações de âmbito estritamente local. Nenhuma das grandes gravadoras internacionais demonstrou até agora qualquer interesse em divulgar obras do compositor brasileiro, razão pela qual seu nome, infelizmente, não figura nos catálogos discográficos internacionais, apesar da obra imensa que deixou. É uma pena que tal ocorra, podemos afirmar com conhecimento de causa: temos o privilégio de possuir uma discoteca especializada em óperas, na qual figuram 560 óperas diferentes; e quantas a quantas delas, gravadas na Europa e nos Estados Unidos e divulgadas no mundo inteiro são inferiores e muito às do nosso Carlos Gomes.

Mas, não é só no que se refere a gravações que o nosso compositor brilha pela ausência. Também nas histórias da música, a não ser, é claro nas de autores brasileiros. À exceção do famoso Dicionário de Grove, cremos que nenhum outro livro editado no exterior o menciona. E mesmo quanto ao próprio Grove, houve uma mudança considerável da quarta para a quinta edição; aquela, de 1940, não dedicava a Carlos Gomes mais que meia dúzia de linhas e ainda com graves erros. Para a quinta edição, aparecida em 1954, o verbete foi totalmente revisto, apresentando-se de maneira correta e ocupando meia página do grande Dicionário.

Quanto aos “guias de óperas”, a falha é igualmente sensível. Dos numerosos que conhecemos, apenas três mencionam óperas de Carlos Gomes: o velhíssimo **Victrola Book of Opera**, que apareceu quase ao mesmo tempo em que surgiram os primeiros discos, e do qual conhecemos a quinta edição, de 1919, registra apenas, de maneira muito sumária, **O Guarani**; o **Opernfuehrer**, de P. Walter Jacob, do qual possuímos a edição argentina, 1944, registra, com textos bem desenvolvidos, **O Guarani** e **O Escravo**; finalmente, o de Kurt Pahlen, publicado na Argentina, mas traduzido, por sinal que muito mal, para a nossa língua, registra seis dos nove trabalhos de Carlos Gomes, incluindo o oratório **Colombo**. Explica-se: Kurt Pahlen é nome bastante vinculado ao Brasil, tendo estado inúmeras vezes entre nós e conhece bem nossa música. Daí a boa qualidade dos verbetes de seu importante livro. Todavia, é triste reconhecer que os mais modernos dentre os grandes “guias de ópera” passaram uma esponja sobre o pouco que ainda havia de Carlos Gomes. O belíssimo livro de Fernand Nathan, precioso não só pelo texto, como pelas ilustrações, registra quase novecentas óperas e não menciona sequer uma do nosso patrício. O

mesmo se poderá dizer de outro guia famoso, o de Kobbe, também precioso com suas quase quinhentas óperas, mas que também ignora Carlos Gomes.

No entanto, sem que se conheça sua obra, Carlos Gomes tornou-se um dos nomes mais conhecidos no Brasil. Rara a cidade do país que não tenha dado seu nome a um logradouro público (praças ou ruas), algumas até erigido bustos e estátuas em sua honra. Da mesma forma, rara a cidade de certa importância que não tenha algum conservatório ou escola de música com o seu nome, o qual se encontra também em conjuntos corais, orquestras, corporações musicais, teatros, cinemas e até estabelecimentos comerciais que se destinam à venda de artigos musicais.

Em Campinas, sua cidade natal, ele se encontra bastante homenageado: seu nome foi dado à mais bela praça da cidade; um monumento-túmulo, obra de Bernardelli, localizado numa das praças centrais, guarda seus restos mortais, trazidos de Belém do Pará em fins do século passado; a tradicional Escola Normal tem o seu nome, que se encontra também no mais antigo conservatório e na mais antiga corporação musical da cidade; um museu, embora modesto, encerra precioso material relativo ao compositor; um importante edifício comercial da cidade, à rua Regente Feijó, 1251, ostenta, em sua parede externa, uma placa lembrando que em casa outrora ali existente nasceu o compositor; seu nome foi dado ao grandioso "Centro de Convivência", o maior espaço cultural da cidade, onde se realiza o que há de mais expressivo, em matéria, de teatro, música, exposições de pintura, etc.; até um bairro existe com o nome de "Jardim Carlos Gomes", assim como, outrora, chamou-se "Carlos Gomes" uma estação, hoje desativada, da velha Mogiana. Anualmente, a cidade consagra-lhe uma "Semana", na qual se procura, com maior ou menor eficiência, evocar seu ilustre filho. Durante muito tempo — lembramo-nos bem — as "Semanas Carlos Gomes" ressentiam-se de uma incrível mediocridade, de fazer doer a quem quer que tivesse sensibilidade; caía-se na mesmice das retretas junto ao seu monumento, executando-se sempre as mesmas peças, de palestras em que se repetiam-se sempre as mesmas coisas, em concursos escolares e até em ornamentação de vitrines, num provincianismo estorpecedor. De algum tempo para cá tem-se procurado fazer coisa melhor, mas muito aquém do que merece o patrono da "Semana" e mesmo sem produzir qualquer resultado.

A idéia, lançada por várias pessoas, de um "festival de música", a exemplo do que existe em centenas de cidades do mundo, não dedicada apenas à obra de Carlos Gomes, pois isto seria inexequível, mas tendo-o como patrono, foi sempre considerada difícil demais e até impossível.

Arriscamo-nos a uma pergunta: o Festival de Música que o governo estadual promove todos os anos em Campos de Jordão, nele investindo somas fabulosas, não poderia ter sido idealizado para Campinas, que dispõe de muito melhor infra-estrutura, tendo o nosso Carlos Gomes como patrono ?

Que fazer para a divulgação da obra de nosso grande compositor ? que fazer para a conscientização em torno do interesse de sua obra ? Retomamos, assim, a pergunta feita há cinquenta anos. E, como da outra vez, vamos deixá-la sem resposta.

CARLOS GOMES EM MILÃO (1878)

Visconde de Taunay

Na bela estação da estrada de ferro de Milão, um homem moreno, de feição expressiva, olhos negros, coma grisalha e metido num sobretudo que lhe descia aos pés, precipitou-se sobre mim, apertou-me freneticamente nos braços e beijou-me as faces. Era Carlos Gomes. Apressadas, atropeladas, saíam-lhe dos lábios inúmeras perguntas sobre o Brasil, o Imperador, os amigos e conhecidos do Rio de Janeiro, o conceito que dele faziam, a confiança que porventura merecia, sobre mais isto e mais aquilo, o transbordar, enfim, sincero e impetuoso de um coração de artista e de patriota. “Há tanto tempo, exclamava ele, tomando-me aos mãos, que não digo uma palavra de português ! ... E é tão bom a gente exprimir-se na língua que falou em criança !”.

Fomos para o grande hotel de Milão, à rua Alessandro Manzoni. Nem de propósito, por feliz coincidência anunciaram os cartazes suspensos à porta que no Teatro Dal Verme, o único que trabalha agora, naquela noite representava-se o **Salvator Rosa**. Ato contínuo e a pé dirigimo-nos para lá a tomarmos um camarote.

Pelas ruas, Gomes era muito cumprimentado; pessoas deixavam a calçada do lado oposto para virem dar-lhe a mão com verdadeira afetuosidade. No teatro, desde o porteiro até ao diretor, acolheram-nos com sorrisos e facilidades. “Para o **maestro**, tudo”, diziam eles, e, como eu ia sendo à medida apresentado pelo **maestro** com calor e quase entusiasmo, a amabilidade italiana tomava forma de pomposa exuberância. Camarote, o melhor, libretos, entradas, tudo foi-me oferecido no meio de muitos elogios ao Brasil. “Que terra ! Que natureza ! Que Imperador ! Que talentos !”.

À noite, depois de passearmos todo o dia pela cidade. Agora, cá do meu lado exclamo: “Que belezas ! Que monumentos ! Que magnificências !”, apesar de estar com o peito muito atacado de um defluxo e já com uma pontinha de febre, quis por força acompanhar-nos. À porta, um menino apresentou-lhe o libreto, gritando “Salvador Rosa ! a grande ópera !” O porteiro, que viera abrir-nos o carro interpelou-o, rindo-se: “Então, tolinho”, não conheces ainda o maestro ? Queres vender pão ao padeiro ?”.

O Teatro Dal Verme é vasto e elegante. Foi enchendo-se aos poucos. Às oito menos um quarto começou a “ouverture”, executada por

excelente orquestra. Gomes não estava, contudo, satisfeito, aliás como sempre. “Não acho sonoridade, resmoneava ele; os violinos não cantam. Estes músicos ainda não compreenderam o que eu quis dizer !”

Nesse tempo a sala estava quase cheia. Também a inspirada canção de Gennariello:

“Mia pêccérella, deh ! vieni allo mare
Nella barchetta v'è un letto di fior !”

foi muito aplaudida e bisada. Cantava-a, aliás, a favorita do público, a senhora Elena Boronat, que tem voz fresca e extensa. Tão feliz não era Salvador Rosa, cujo papel o tenor Frederico Devillier, conhecido no Rio de Janeiro pelo seu fiasco, interpretava pessimamente, ou melhor, assassinava. A cada nota desafinada, e não eram poucas, Carlos Gomes metia a mão nos cabelos, erguendo com fúria concentrada aquela legítima juba. A primadonna Contarini, que fazia de Isabella, é boa, mas está um tanto cansada. Com muito sentimento disse a bela **romanza**:

“Volate, o libere
Aure dei cieli...”

e no apaixonado dueto do terceiro ato com o Duque d'Arcos, o **signor** Tamburlini mereceu as palmas que colheu. Quanto a Mesaniello (Bertolasi), não compensava com a voz a impropriedade de seu tipo avolumado e um tanto grotesco.

Apesar dos senões da interpretação, a ópera agradou-me imenso. Os dois últimos atos sobretudo têm coisas muito notáveis, e que arrancaram sempre aplausos de um público habitualmente desatento.

No quarto ano foi novamente bisada a canção de Genariello, e se a Boronat não se declarasse fatigada, teria sido repetida pela terceira vez. “É sempre assim, disse-me Gomes, o que nada me custou, o que escrevi apenas num momento de bom humor, causa todo este barulho, ao passo que a **Fosca**, que é um trabalho sério, consciencioso e cheio de valor, foi recebido friamente. Retrataram-se, é certo; cobriram-me de flores e palmas com a mesma **Fosca**, mas o golpe já estava dado. Compús **Salvator Rosa** em seis meses, como mero desabafo”.

A linguagem de que usa Gomes é sempre imaginosa e pitoresca, um tanto acaipirada. Assim, quando ao finalizar Devillier a ária do primeiro ato:

“Forma divina, eterea
Di luce e di candor,”

que cantou sempre meio tom abaixo, engasgando-se por vezes, gritaram bis, Gomes exclamou do seu canto e frenético: “Qual bis ! Qual bis ! Toca o boi para diante !”

Nos entreatos vieram ao nosso camarote o diretor do teatro, o sr. Villa, e o regente da orquestra, o sr. Cialdo Cialdino. Este contou-nos que o tenor gabara-se de estar numa de suas melhores noites, tendo naturalmente chegado a contentar o maestro, cuja presença sabia no teatro.

O sr. Villa mostrava-se satisfeito com a casa que tinha. “Gomes, disse-me ele, é o favorito do público. É hoje a décima representação desta ópera na presente estação, e entretanto acode sempre gente. Agora simultaneamente dá-se o **Salvator** aqui em Milão, em Florença, Roma, Nápoles e Malta. Em Florença foi escolhido para o espetáculo em grande gala, por ocasião da chegada do rei Humberto”.

Sem termos visto o bailado que se seguia, voltamos para o hotel à meia-noite.

No dia seguinte, pela manhã, fui à casa do maestro, 2º andar nº 10, via Soncino Merati, mais viela do que rua, pois é tão estreita que nela mal entra um carro. Achei-o de cama, tendo ardido toda a noite em febre.

Ainda assim estava já de lápis em punho a corrigir as últimas provas de **Maria Tudor**, cuja redução para piano e canto por N. Celega sairá por todo o mês de Dezembro, formando uma das mais belas e luxuosas edições que dará o importante estabelecimento Ricordi.

Esta ópera é a grande esperança de Gomes e de sua estremosa e inteligente esposa Adelina Peri. “Se **Maria Tudor** fôr por diante, então editores e empresários hão de ficar comigo que nem cordeirinhos”.

Ali mesmo executei ao piano uns trechos que me pareceram excelentes e cheios de harmonias contraponteadas.

Para compor, Carlos Gomes lê e relê o libreto que lhe dão; não o deixa noite e dia; decora-o; leva-o consigo a toda a parte; a cada instante o consulta. Possui-se do assunto quanto possível; depois num dia de maretta senta-se à mesa de trabalho e rapidamente enche cadernos e cadernos de papel de música. Muitas vezes, num ímpeto de impaciência rasga tudo quanto escrevera durante semanas inteiras e recomeça logo, sem guardar nada da primeira inspiração. Com a **Maria Tudor** aconteceu que, estando pronta para o prelo, julgou dever modificar alguma coisa e de emenda em emenda, a cortar ou aumentar, refez de princípio a fim toda a partitura. Eis o labutar consciencioso, a aspiração irresistível à perfeição, acompanhada dessas agitações íntimas e contínuas que o poeta pintou neste verso

“Est Deus in nobis, agitante calescimur illo”,

e que nesta vida tudo podem dar, ovações, grandezas, glória, apoteose, menos a felicidade.

Se ele quiser ajudar-se ao piano, a improvisação o levará por veredas sem fim e nada lhe ficará de horas e horas de melodioso devaneio.

É preciso agarrar pelos cabelos a imaginação e obrigá-la a caminhar de modo que a pena possa seguir-lhe os precipitados passos.

“Estou pensando muito na **Moema**, que você me mandou, disse-me ele, mas tenho medo de me meter outra vez com bugres. Preciso, enfim, remexer tudo aquilo nesta caldeira, a minha cachola. O maldito Ghislanzoni, o melhor libretista da Itália, foi encafuar-se em Lecco, ficou um esquisitão, anda sempre arrufado e faz-me uma falta imensa”.

De todos os lados, aliás, enviam-lhe libretos, dramas líricos ou cantatas para serem postos em música, todos com pomposas dedicatórias, legítimas filhas do engenho meridional.

Entregue de corpo e alma à família, Carlos Gomes compõe, instrumenta, combina todos os efeitos de orquestra, faz e desfaz no meio do barulho e gritaria dos seus dois filhos Carlos André e Mário. Nasceu-lhe há dois meses uma gentil filhinha, que se chamará Itala. A sorte dessas crianças preocupa-o muito. “Que serão elas, nascidas e criadas aqui? Meus filhos italianos? “E batendo com uma mão fechada na outra, protesta com violência: “Não quero! Hão de ser brasileiros. É a pátria deles o Brasil!”

Perguntei-lhe se não pretendia ir um dia estabelecer-se no Brasil. “Eu bem quisera! E daí quem sabe? Mas como sair deste centro da maior agitação musical? Todos os anos apresentam-se na Itália, e principalmente aqui, para mais de 40 óperas novas em concorrência. E quantas se afundam para sempre! Onde está Marchetti? Onde Auteri, que apareceram como astros cheios de esplendor e sumiram-se como meteoros? Que teatro dá mais **Dolores**? Quem sobrenada é Ponchielli, uma grande esperança!”

O **Guarani** continua em sua carreira ascensional. Disse-me o professor Celega que só na Itália o editor Lucca já tirara para cima de 250.000 francos líquidos, e de contínuo o levam à cena em Trento, Trieste, Barcelona, Madrid, Malta, sem falar na América.

“Foi a minha salvação O **Guarani**, exclamou Gomes. Sem ele, eu estaria hoje, quando muito, professor de piano e música. Sou por isso grato a Lucca, mas entreguei-lhe a fortuna de meus filhos!”

E note-se que aqui os lugares nos teatros são baratíssimos, ridículos até. Um bilhete de platéia custa 1 fr. 25 cent.

Na tarde de 10, voltei à casa de Gomes e só a desoras é que me levantei para sair, apesar de seus protestos. “Espere mais um pouco, homem, pedia ele, tenho tanto que lhe perguntar!” A fazer-lhe a vontade, ficaríamos a noite inteira a conversar.

Meio receoso de me perder e a tiritar com frio, tomei por uns becos, dobrei a rua Pietro Verri, saí na de Bigli e, ao desembocar, esbarrei com a porta do meu hotel.

Na manhã de 11, fui então dizer-lhe o adeus de despedida. Passara melhor a noite e pretendia nesse dia levantar-se. A senhora acompanhou-nos até ao momento em que entramos no carro, que nos levou à estação do caminho de ferro com destino ao lago de Como.

Lecco, 12 de novembro de 1878

(*Recordações de guerra e de viagem*, pp. 148 a 154. Segunda edição. São Paulo, Melhoramentos, 1924).

CARLOS GOMES E O VISCONDE DE TAUNAY

Affonso de E. Taunay

Muito queria meu Pai, o Visconde de Taunay, a Carlos Gomes. Admirava-lhe o estro e tinha-o à conta de organização artística absolutamente extraordinária. E procurou, sempre que pôde, servi-lo e à sua glória, com todas as veras da amizade desinteressada e impaciente de valer.

Arrolara-se desde os primeiros dias entre os seus mais dedicados amigos e sua afeição, tão forte quanto constante, durou de 1873 até os derradeiros momentos do compositor, em 1896.

Poderosa afinidade ligava aqueles dois espíritos, sempre voltados para o Belo; outra causa, porém, concorria para reforçar essa coesão de sentimentos: a grande admiração que ambos votavam a André Rebouças, cuja admiração pelo compositor quase atingia a intensidade do fanatismo.

Esta liga do artista, do escritor e do cientista, assente em bases da mais elevada esfera moral e espiritual, afinou-se com as atribulações que a todos os três trouxeram os últimos anos de existência: o exílio voluntário de Rebouças e o retraimento de Taunay, após o 15 de novembro, e o olvido e afinal a atroz e longa moléstia que vitimou o autor do **Guarani**.

Sabem todos quanto foi penosa a vida do grande músico, sempre a braços com as maiores dificuldades financeiras para se manter e à família, na Itália, vendo-se forçado a trabalhar como um galé, a compor às pressas para obter os minguados recursos, graças aos quais levava a mais parca das existências.

O ódio implacável que os nulos e os mediócrs votam e votam sempre às manifestações da capacidade criadora, a sórdida paixão dos impotentes que se sentem amesquinados pelas manifestações do gênio, perseguiram-no constantemente: “Por que não compõe no Brasil?”, increpavam-lhe inúmeros espíritos mesquinhos. “É boa!, explicavam; é porque explora um pobre diabo de maestro italiano, vencido da vida, que lhe vende a inspiração mediante miseráveis centenas de francos; aí está porque lhe é impossível compor no Brasil”. “Quando vem à Pátria só tem em vista arranjar dinheiro; nenhuma melodia, por mais simples que seja, lhe sai da pena fora da Itália”, argüiam-lhe os mais benévolos destes pseudo-nativistas.

E tal o volume dos clamores e calúnias que a torpíssima campanha conseguia impressionar desfavoravelmente pessoas bem intenciona-

das e até esclarecidas. Havia como que um labéu na carreira do compositor: inconfessável desprezo pela pátria, a ponto de lhe estancar a veia inspiradora a simples permanência no território brasileiro. Como resposta a este crime de lesa-patriotismo deviam os verdadeiros patriotas abandoná-lo.

Em 1873 conseguiu Taunay, após real relutância, que o parlamento imperial lhe votasse uma pensão de 500\$ 000 mensais, mil e poucas libras, mau grado veementes protestos de vários colegas seus, entre outros os de certo deputado que se indignava “com esse presente de dinheiros da Nação a um rabequista compositor de operetas”.

E no entanto, já nesta época alcançara **O Guarani** verdadeira apoteose tanto no Rio de Janeiro como nas principais cidades brasileiras, dando depois o giro dos grandes teatros italianos com imenso e geral êxito.

De 1873 a 1879 viveu Carlos Gomes um tanto folgado, podendo trabalhar descansadamente. A este período se devem **Fosca**, **Salvador Rosa**, **Maria Tudor** e os primeiros esboços de **O Escravo**.

Em 1880 cortaram-lhe a pensão justamente quando, após alguns anos de desafogo, assumira grandes responsabilidades financeiras, superiores aos recursos de que podia dispor, com a construção de uma casa de campo para vilegiatura, a **Vila Gomes**, à margem do lago de Lecco.

Raros, raríssimos têm sido os homens de gênio que souberam fazer dinheiro com as produções de seu engenho. Não faltou Carlos Gomes à regra quase geral, desprendido como era, em alto grau. Vendeu aos editores de **O Guarani** os direitos de propriedade sobre a ópera por dois ou três mil francos, e no entanto a eles renderam quantia superior a quinhentos mil, segundo é voz corrente.

A cessação da pensão e os grandes encargos da **Vila Gomes** puseram-no na mais aflitiva das situações que, prolongando-se durante longa série de anos, o torturou de modo abominável. Viveu dia a dia auxiliado pelos amigos do Brasil que procuravam socorrê-lo, mandando-lhe, de vez em quando, alguns recursos e promovendo concertos e benefícios com algumas de suas óperas.

Exultavam os gratuitos detratores e inimigos do grande músico, muito embora as enchentes que apinhavam os teatros sempre que **O Guarani**, a **Fosca** e o **Salvador Rosa** eram levados à cena lhes causassem fundas decepções e violentas explosões de cólera e inveja impotente. “Era o compositor um boêmio, um jogador”, berravam furibundos, “brasileiro renegado, pois se naturalizara italiano, etc., etc.”.

Na primeira plaina dos grandes e incansáveis defensores do maestro figuravam André Rebouças, Alfredo d’Escragnolle Taunay e Francisco Castelões, o “meu Chico”, como lhe chamava Gomes. Nessas três amizades robustas apoiou-se constantemente, nelas achou poderosos recur-

sos com que conseguiu atenuar um pouco os terríveis golpes da prolongada adversidade. Viu-se na contingência de hipotecar a **Vila Gomes** e teve depois o desgosto de a passar a outras mãos. Pouco se foram minguando os parcos recursos de que dispunha, até que chegou a conhecer as agruras de situação pouco distante da miséria.

Neste interim, defendia com todas as forças do desespero os originais de **O Escravo** contra a cobiça de editores que, vendo-o reduzido à última extremidade, farejavam a exploração da formosa partitura, comprada a troco de barato, novo negócio de ouro como o do **Guarani**.

Em 1888 era-lhe tão angustioso do estado d'alma que, nos arroubos de sua prodigiosa imaginação, exacerbada pela crueldade com que o perseguia a sorte, confiava ao amigo que entrevia na morte o único lenitivo aos insuportáveis males. "Vale mais o dinheiro que a glória", declarava, fora de si, o mísero homem de gênio.

A este apelo desesperado corresponderam os amigos fiéis, pondo-se a campo com tal dedicação que, graças à grande subscrição nacional por eles lançada e o apoio munificente do Imperador e da Princesa Imperial, pôde **O Escravo** subir à cena no Rio de Janeiro em meados de 1889.

Nos últimos sete anos que lhe restavam passar na terra continuou o Maestro a sofrer novos e rudes embates. Deram-lhe o **Côndor** e o **Colombo** profundas desilusões e desgostos, o segundo sobretudo, acolhido hostilmente pelas platéias e pela crítica.

A generosidade com que o Pará avocou o pagamento de parte da grande dívida nacional para com o tão abandonado artista de gênio, suavizou os últimos meses do autor do **Guarani**. Morreu, como todos sabem, cercado das mais respeitosas e compungidas provas de admiração e de afeto.

Estes dias de agonia Rebouças e Taunay os acompanharam cheios de dor. A 11 de julho de 1896 anotava o segundo em seu **Diário Íntimo**: "Aniversário do malsinado Antônio Carlos Gomes (60). Está a morrer no Pará..."

E como então se discutisse o caso da efeméride natalícia do compositor, questiúncula irritante e pueril, publicou no "Comércio de São Paulo" o artiguete seguinte, sob a epígrafe **11 de julho**:

"Completo ontem 60 anos o nosso glorioso e infeliz compatriota maestro Antônio Carlos Gomes, nascido como foi a 11 de julho de 1836, na cidade de Campinas.

Durante não pouco tempo, laborou-se em equívoco, por confusão, com um irmão falecido criança e que viera à luz a 11 de julho de 1839. Estando com o eminente dr. André Rebouças o ano passado no Funchal (ilha da Madeira) o próprio Carlos Gomes retificou aquelas datas.

Tão próximo da morte, como infelizmente está hoje, e já pertencendo mais à história do que aos vivos, é de toda a conveniência assentar o ponto de partida — 11 de julho de 1836 — dessa existência que tanto honrou o Brasil, com efeito, o maior gênio por ele até agora produzido.

É mais que tempo que uma bela placa comemorativa relembre em Campinas a casa em que nasceu Carlos Gomes.*

Com o maior aperto de coração, não podemos senão enviar tristíssimas saudações ao grande brasileiro, cujo nome a glória, nas suas irradiações de alegria e de triunfo, levou a todos os pontos do mundo”.

A 26 de julho inscrevia no **Diário Íntimo**: “A propósito do pobre Carlos Gomes um telegrama de ontem (25) o dá melhor. Bem pior para ele ! sustentar-se aquele pobre organismo minado pelas conseqüências do neoplasma maligno”.

Algumas páginas adiante, lêem-se as seguintes linhas (16 de setembro de 1896): “Faleceu ontem em Belém (Pará) o infeliz e genial Antônio Carlos Gomes. Embora esperada há muito por causa do horrível e impiedoso cancro da língua, causou, a todos, essa morte, grande impressão. Tinha o pobre sessenta anos, nascido a 11 de julho de 1836. Não pude deixar de derramar lágrimas”.

No momento em que toda a Nação rememora orgulhosa o centenário natalício de uma das maiores glórias brasileiras e americanas é-me sobremodo grato, à piedade filial, recordar quanto Alfredo d’Escragnolle Taunay procurou sempre servir a esse amigo a quem tanto queria e a quem tanto admirava. E quanto celebrou a sua glória imarcessível...

(**Revista Brasileira de Música**, número especial comemorativo do centenário de Carlos Gomes, pp. 160-163. Rio de Janeiro, 1936).

(*) A placa reclamada pelo Visconde de Taunay veio a ser colocada em 1905, por iniciativa do Centro de Ciências, Letras e Artes, não propriamente na casa em que nasceu o compositor, pois esta já havia sido demolida, mas que se construiu em seu lugar, à rua Regente Feijó, 1251. Esta casa também já não existe; em seu lugar ergue-se um grande edifício de escritórios ou apartamentos, mas para ele a placa foi transferida.

CARLOS GOMES

Mello Moraes Filho

I

Já se havia proclamado a República.

Entre o sonho e o despertar, as ambições e a estupefação, o país tomava para as bandas de um futuro de roteiros imprevistos.

Intervalando o terror, festas oficiais e saraus encadeavam por instantes o pismo, transportando as esperanças.

Foi precisamente por essa ocasião que nos concedeu o destino conhecer Carlos Gomes, o artista que, fatigado de estrangeiros triunfos, demandara terras da pátria, onde outros sóis retemperar-lhe-iam o alento para mais cometimentos que lhe apoteosassem o poente da vida.

E esse encontro se deu na ante-sala do palácio do ilustre dr. Francisco Portella, então governador do Estado do Rio, em data aniversária, entre risos alegres e decorações magníficas.

Ao vê-lo, ao sermos apresentado pelo escolhido republicano ao famoso artista, cujo nome de há muito chegara à nossa justa obscuridade, a impressão que disso recebemos tornou-se inapagável, bem como concisas frases de rápidos diálogos que com ele entretivemos.

De semblante quase selvagem, de aspecto quase leonino, aquela nobre cabeça distinguia-se de todas as outras; e a sua voz, estacada e marulhosa, lembrava uma caudal interrompida aqui e ali por pedregais abruptos.

E a festa rumorejava calorosa, os **toasts** erguiam-se à distância, as danças, varrendo o salão, acendiam desejos, alentavam contentamentos no seio febril dos pares, felizes da noite, ensoberbecidos da honraria.

A princípio Carlos Gomes, o dr. Portella e o autor deste estudo, em grupo isolado; depois o **maestro** do **Guarani** e nós, seu humilde interlocutor, preso à sua palavra, atento à mobilidade de sua expressão.

Apreciações divergentes, conceitos solidários, uniformidades estéticas, até que o fato histórico do 15 de novembro cresceu à entrevista, proferindo o artista, grave, sincero e convencido, uma dessas frases que definem os grandes caracteres, caminhando de mãos dadas com os grandes talentos: "Se não fosse o Imperador, eu não seria **Carlos Gomes**".

Depois... retomando assuntos deixados, a nossa conversa manteve-se constante em esferas da arte, completamente estranhos ao objeto do dia e ao objeto do inaugurado regime.

A partir daquela noite, Carlos Gomes deixou de ser para nós uma individualidade abstrata, para se tornar o que sempre fora, isto é, uma intuição musical digna de aproveitadas preocupações, uma figura genial que passou por este mundo, tendo como flores a alastrar-lhe as veredas os reflexos de seus próprios louros.

Em seu estudo psicológico sobre causas, conseqüências, leis e fenômenos da hereditariedade, Th. Ribot, em sua obra **L'Hérédité**, apresenta-nos o caso do pai de Rossini ser músico de feiras na Itália.

Com Carlos Gomes, nascido em Campinas aos 14 de junho de 1839,* a lei biológica de transmissão de aptidões se verificou, consistindo porém a diferença em que o seu progenitor, o velho Manoel José Gomes, era músico de superior classificação, e Carlos Gomes, quando menino, diversamente do imortal compositor do **Barbeiro de Sevilha**, jamais se exibir, tocando em folias de arraial.

São Paulo, sua província natal, em afastados tempos, suspende-nos em nichos, onde fulgores da matina encontravam, firmando vôos, talentos que a nobilitaram, águias que cruzaram luminosas os nossos horizontes, poetas que deixaram sonoros os nossos ares.

Álvares de Azevedo e José Bonifácio, em primeira linha, dominaram uma geração ilustre às vibrações de bronze de sua lira; e ele, o futuro partiturista do **Guarani**, saturara-se bem cedo das composições de Bellini e Verdi.

De família menos que abastada, sem aspirações literárias, a música e exclusivamente a música absorveu-o na adolescência, mesmo porque, em inculto meio, fazia-se preciso secundar a competência paterna, seguir outra vontade, a vontade inabalavelmente sua, por impulsões nativas, predestinação do gênio.

Tocando clarineta e rabeça, compondo e cantando modinhas, acompanhando em concertos ambulantes o seu progenitor, conduziram-no os fados à capital acadêmica, na qual uma **república** de estudantes o atraíu às suas **prosas**, a noitadas musicais, a serenatas ao luar.

Recente mestre de banda em Campinas, autor de dobrados, marchas e de duas missas da escola pacciniana, o piano, como os demais instrumentos, lhe fora obediente; e tão hábil percorria-lhe o teclado que, no **país das repúblicas**, em arredores da Academia de São Paulo, o seu nome resplandecia de louvores, como um ídolo de adereços magníficos.

(*) Houve, aqui, engano do autor. A data de nascimento de Carlos Gomes é 11 de julho de 1836.

Com a organização da Ópera Nacional, que desfraldava novo estandarte às aspirações musicais brasileiras, não escasso foi o número de íntimos que suggestionaram ao modesto Manoel Gomes enviar seu filho ao Rio de Janeiro, a fim de proporcionar-lhe estudos de contraponto, de levantar-lhe os ideais em busca de futuros de ouro e de glórias.

Relutâncias, aceitáveis escusas, temporizações, vindo o incidente de residir o novél compositor e mestre de banda na república dos estudantes de direito, Bittencourt Sampaio e outros, pôr termo a razões, arrancá-lo à família e até aos alegres companheiros da famosa Paulicéia.

Como preparativo dos acontecimentos, como circunstância determinante da pronta resolução de Carlos Gomes, é fato que decorre de uma noite de delírio quando, o campineiro músico, ao piano, cantara arreouado o seu **Hino Acadêmico**, com letra de Bittencourt Sampaio, hino este que todos os estudantes sabiam de cor, que gerações sucessivas repetiram com o mesmo calor, e cuja última nota esvaiu-se quando São Paulo deixou de nos dar poetas e músicos, para oferecer ao Brasil politiqueros de raso nível.

E os aplausos, os bravos, os hurrahs, os **toasts** a champagne fizeram tremer o teto da sala; mais e mais estudantes ali reunidos agruparam-se em torno do piano e do pianista, afervorando-se animações, augúrios propícios àquele que, por modo tão alto e artístico, dera à Academia de São Paulo vozes harmônicas, fala discriminável entre as demais academias do Brasil.

Como uma repercussão de insinuações múltiplas, em aquela noite frases foram reeditadas pelos estudantes em alvoroço, com mais justo motivo, com fundamentadíssimo empenho.

Ao bisar-se o hino, à repetida audição do esplêndido trecho entoado aos aparatosos efeitos do piano pelo autor, do grupo e dos rapazes dispersos partiram novas aclamações, estrepito de palmas, manifestações vitoriosas aoromeiro da arte, ao concertista de ocasião.

E, “vai para a corte, Gomes”, dito por um, e circulando com interesse caloroso, alvoroçou intuitos, levantou horizontes, fez-lhe despon-tar a esperaça em plagas de areias cintilantes de insonhados futuros e transcendente renome.

“Parto já, hoje mesmo !” — eis a resposta tão simples e incisiva do jovem **maestro** que, num arrebatamento sublime, demudado na cor, no gesto, em tudo, desce trepidante as escadas, ordena ao pajem encilhar-lhe a mula, e partindo para Santos, toma no dia seguinte o **Piratininga**, que o trouxe ao Rio de Janeiro.

Compatível com o regime político de então, o amparo provado e os desassombrados estímulos ao talento, Carlos Gomes, um anônimo nesta capital, um matuto pobríssimo, demanda confiante, para abrir ca-

minho, o palácio de São Cristóvão, e acolhido pela paternal bondade do Imperador, matricula-se a mando desse soberano na aula de contraponto do Conservatório de Música.

Compositor de mera inspiração, vários trabalhos que produzira na província, de muito contribuíram para a sua adiantada inscrição no curso de Gianini que, desde superficial exame das composições exibidas, lhe encareceu os méritos a Francisco Manoel, não obstante incorreções naturais à sua superficial ciência musical.

Quase de súbito, porém, clarões se irradiaram no Conservatório de Música, por isso que, superiores vocações ampliaram-lhe o pórtico, dando passagens a predestinados da nossa música, cujo pedestal se firmara mais tarde nos proscênios da Ópera Nacional.

Com o alentado ensinamento de Gianini, Moura e Demetrio Rivero, o novél aluno paulista devassou mundos ignotos, prolongando-lhe o êxito impecáveis **Cantatas**, uma das quais executada na igreja da Cruz dos Militares em 1860, com letra do tenente-coronel Antônio José de Araujo.

Note-se que a distinção partira de Francisco Manoel, que já o havia estreitado nos braços após uma outra daquelas composições para exame do Conservatório, vocalizada a orquestra, em presença de D. Pedro II e da sua corte.

Nas labutas do estudo, em horas veladas do devaneio, Carlos Gomes deixara deslizar o melhor de seu tempo, dando-nos em 4 de junho de 1861 a bela ópera **A Noite do Castelo**, libreto de Fernandes Reis, com a hábil distribuição aos mais bonitos nomes da referida Ópera Nacional que, nessa data, eram Luiza Amat, Guillemet, Ribas, Marchetti, Marina e Trindade.

E aquela noite do Teatro Lírico, e aquela trama de harmonias do maestro Carlos Gomes ecoaram na história de nossa arte musical, em meio de flores e saudações, levadas por maré montante de povo que, se escoando cá fora, pontuava de sonâncias ouvidas os ares silenciosos, exalçando o gênio do campineiro artista que, para lembrança de seus triunfos, radiava-lhe ao peito a insígnia da Ordem da Rosa, oferecida pelo magnânimo Imperador.

O segundo torneio desse cavaleiro armado pela popularidade ocorreu em 10 de novembro de 1863, com a **Joana de Flandres**, da qual o libretista fora o talentoso Salvador de Mendonça.

Com igual ou excedente sucesso, o recente poema musical ultrapassou previstas barreiras, exibindo-se na sonora festa renovada pauta de cantores, todos, porém, da companhia de d. José Amat.

Remontando a origens que de tão longe turbilhonam, repetem esvaecidos ecos a escala nominal da **troupe**, sendo os intérpretes da inspi-

rada produção Therezina Boetti, Luiza Amat, Achilles Rossi, José Maria, Luiz Walter e Cervini.

Em estreita cena, entretanto, sobre rampa escorregadia e escura, anônimo personagem crescera vesgo, com o fim de ceifar as rosas e semear espinhos em o tirocínio do eleito aos genuflexórios da arte. Não obstante o disfarce, ninguém o ignorava, pois ontem, mais tarde, agora, a sua denominação foi sempre uniforme — a Inveja.

Para dar-lhe combate e suplantá-la, alguém se apresentara valeroso, estendendo a mão ao artista aclamado, que sucumbira infalível na desigualdade da contenda. E esse alguém, essa resolução que tudo podia, chamou-se D. Pedro II que, avultando em espessa penumbra, apontou com o dedo a Carlos Gomes país estrangeiro como um refúgio de nobre vingança, o Conservatório de Milão como um laboratório de auroras matinais a aclararem-lhe as curvas do porvir, os escarpamentos da glória.

Aos 10 de novembro de 1863, Carlos Gomes, a bordo do **Paraná**, dizia os últimos adeuses à terra fluminense. E nessa hora em que o oceano e o céu trescalam de poética tristeza, o músico, fitando a lua que emergia redonda lá da extrema dos mares sobre uma faixa larga de violeta e púrpura, contemplava extasiado o maravilhoso espetáculo do dia moribundo, à grande dor e à gemedora saudade que lhe pungiam nos seios d'alma. E não seria porventura aquele momento singular o que de mais recolhidamente religioso se exala da **Ave, Maria**, da sublime **Ave, Maria!** do **Guarani?**

II

Em Milão, decorreram meses, o recém-chegado passou obscura existência talvez preparante aos seus arrojados planos, ao delineamento como que apagado de ulteriores desígnios artísticos.

Provido de valiosas cartas que o apresentavam a personagens de influência e mérito, Carlos Gomes, ao entregá-las, dilatava resoluções prévias, ao mesmo tempo que se identificava no útil convívio de poetas, editores e músicos, oportunos elementos à derrama de suas produções e de seu futuro nome.

E isso sucedeu com o italiano editor Francisco Lucca, o consagrado, pela publicação, de vocações musicais que naquele momento se manifestaram estrepantes em todos os teatros de Milão.

Não conseguindo matricular-se no Conservatório de Música dessa cidade, visto ser estrangeiro, o jovem paulista recorre ao professor da mesma instituição, o **maestro** Lauro Rossi, inscrevendo-se como seu discípulo de contraponto e harmonia.

Em meio de espessa turma de alunos forasteiros que, como ele, buscara distinta proteção em Rossi, celebridade pátria e eminente diretor

daquele estabelecimento oficial, o selvagem campineiro tornou-se uma curiosidade a contemplar pela estranheza do tipo, pela rudeza dos modos, pelo bizarro do todo.

Não obstante, porém, Gomes se foi aos poucos insinuando na estima e conceito dos estudantes do curso, pela nitidez do caráter, fulgurações geniais e labor intensíssimo.

À longa distância de seu alentado objetivo — o título de **maestro-compositore** — obtido após solene ato perante o Conservatório de Milão, as relações do campineiro-aluno se estenderam aos libretistas de profissão, dentre os quais o poeta Antonio Scalvini, revisteiro provectoro da musical Itália.

Caminhando à claridade precursora de sua grande estrela, pode-se afortunadamente adiantar que daquele instante se desprendera o fio de ouro da sina de Carlos Gomes, que, em tablado de segunda ordem, em operetas populares milanesas, açou fama, desencadeou sonâncias, que passaram do proscênio a auditórios em tropel, e destes ao anonimato do público, como cadências nativas da alma nacional.

Propícia ocasião fora essa ao nosso **maestro** de sua primeira viagem à Itália. Isso porque o gênero fácil de operetas, **revistas de ano**, achava-se em voga naquelas terras, e ele, em começo dos seus ótimos e definitivos estudos.

Galardoado pelo Conservatório com o diploma de **maestro-compositore**, as suas tendências musicais alaram ruidosas em 1866, quando Scalvini, concluindo o libreto de **Se sa minga**, confiou ao distinto Carlos Gomes a partitura com que deveria levá-la à cena.

Daí em diante, o seu trabalho ativou-se, as vigílias povoaram-se-lhe de preocupações de êxito, o seu convívio com os demais artistas ficou interrompido; resultando de tal anormalidade no seu modo de vida uma ópera elaborada em oito dias, e em alguns mais executada no Teatro Fossati, com tamanho favor do público que, em vários salões, nos cafés cantantes, nas orquestras ambulantes, trechos dessa composição se ouviam a miudo, tendo para reproduzi-los os menestréis e os realejos dos arrabaldes de Milão e dos confins da Itália.

Assim vulgarizado esse nome que nos honra, esmerilhada pela crítica a ópera do discípulo de Lucca, excertos houve julgados de remontado apreço na deliciosa **Se sa minga**, bem como o **coro dos bilhetes de banco** e a marcha **custozza**, descendente legítima do gracioso gênero em que domina incomparável Berlioz, notabilidade do tempo e da França.

E não declinou aos aplausos dessa opereta o entusiasmo do novél artista para feitura congêneres. Uma outra revista, **Nella Luna**, irmanou-lhe o sucesso no Teatro Carcani, destacando-se do acervo de inspirações melódicas o coro dos **bambini lattanti** (meninos chorões), **La Moda e**

la **Boletta**, canções belíssimas de original colorido, tendo para igualá-las nas tonalidades e efeitos a mazurca e a valsa final desta segunda revista, cujos trechos eram sabidos de cor e entoados nas ruas e praças por gente do povo.

Enquanto o estreante **maestro** se deliciava a sós com a sua celebridade transitória, nas profundezas de seu elevado espírito bem diversos céus se arqueavam a ressoar-lhe imorredouras harmonias, outros pontos de vista se isolavam à majestade de seu gênio.

E fitando estes, e mirando aqueles, habitando longas horas o país dos sonhos e dos empreendimentos largos, concedeu-lhe o acaso um pouso estável à romagem do talento, deparando-lhe em velho alfarrabista de esquecido bairro o romance **Guarani**, de J. de Alencar, nacionalizado italiano pela versão de desconhecido escritor.

Seria o destino, seria a providência, que o conduzira à recôndita ruela, onde levantara da poeira o brilhante ainda não facetado a constelar-lhe em breve o brônzeo diadema de suas glórias ?

E os seus olhares pousaram, de fogo, sobre páginas trescalantes de ignota poesia; e sua alma voltou-se às solidões natais, onde as florestas são cheias de sombras e de lianas, onde as tribos com os seus pajés deixaram troféus e mitos, ao estouro do obús, ao passo de loba das levas aventureiras.

Desde esse empolgamento súbito dos sentidos estéticos, o espírito das nossas selvas, as lendas dos nossos íncolas, os costumes e tradições dos conquistadores e conquistados tomaram vulto à sua imaginativa, figurados nos tons bárbaros e cristãos do **Guarani**, da ópera em que amanhece o futuro, ou antes, esplendorosa realidade para a arte musical brasileira.

Saturado da elevadora leitura, o paulista músico incumbido de pronto a Scalvini da parte métrica da ópera-baile, acontecendo que, sobre vindo desavenças entre ambos, ultimou-a o libretista Carlo D'Ormeville, de conhecido nome.

Alterando, é certo, o caráter do poema de J. de Alencar em consequência de efeitos cênicos, o **maestro** Gomes accedeu às modificações introduzidas, desde que alinhou os primeiros compassos de sua ópera, que deixou por metade feita em Milão, concluindo-a às margens do lago Maggiore, em pitoresca vivenda, freqüentada pelo tenor Villani e a célebre Maria Sass, émula da Nilson e da Patti, como voz e como atriz.

Posteriormente contratados esses dois artistas para o Teatro Scala, ainda uma vez mostrou-se propícia ao inspirado partiturista a estrela d'alva de sua desanuviada sina, visto como **Il Guarany** batia às portas do maior teatro do mundo, e para o papel de Peri, o chefe da tribo, e o de Cecília, inútil fora procurar na Europa mais adequados intérpretes.

Na noite de 19 de março de 1870 subia à cena a **Opera-ballo in quattro atti, Il Guarany**, abalando uma população enorme, curiosa do su-

cesso de uma produção estrangeira, de uma partitura reverberando alheios climas, e na qual quatrocentos figurantes tomavam parte, cantando, tangendo instrumentos bárbaros, evoluindo, adornados de penas, trajando vestidos policromos, no denso das florestas, no soturno das grutas, à borda dos despenhadeiros, dando vida às idealizações da arte, ressonâncias às bravias vastidões brasileiras.

Sete vezes chamado à cena o autor do orquestrado poema, em uma delas era esplêndido de vêr-se o trigueiro e arripiado **maestro** pelo braço alvo da “prima donna” Sass, retrair-se espantadiço às ovações, procurar libertar-se do palco, aturdido de **bravos**, soluçando ao temporal desfeito dos aplausos.

Na partitura de Carlos Gomes discriminou a competente crítica de Milão o que de mais valioso lhe pareceu. Com raras divergências entre os sabedores de música, enalteceu-se o prelúdio, a “polacca” **Gentil di cuore**, da soprano Sass, e o **trillo**, que fizeram rebentar em palmas o teatro em peso, cabendo o melhor dos triunfos à cantora eminente, à ideal Cecília, filha do velho Mariz, fidalgo português.

E nem só nesses trechos, mas na **ballata** da encantadora amante de Peri remontou-se excepcional a **diva** da noite. No segundo **duetto d’amore**, com superioridade instrumentado, e na **Ave Maria**, na excelsa Ave Maria do consagrado Gomes, nenhuma outra artista até ao presente ousou assemelhar-se-lhe, no que de religioso e contrito, de melancólico e vago exalavam seus lábios na sublime prece da tarde, no duplo misticismo dessa linguagem que só os poetas, os músicos e os anjos falam:

Poi se averrà che il turbine
Un lieto dí rischiari,
Verrem prostrarti a sciogliere
Il voto sugli altari;
Perchè tu fosti pia
E forte... Ave Maria !

Admirável de originalidade e de instrumentação o **coro dos aimorés**, o espectador percebe, como que sente a intervalos o **passo das flechas**, essa inspirada concepção de música imitativa, ao fragoroso ressoar dos maracás e da inúbia, marcando danças em diagonal, acalorando os guerreiros índios que torvelinham, de lábio rompente e semblantes tatuados.

As cenas que antecedem à catástrofe do castelo são verdadeiramente épicas, lembrando os grandiosos traços musicais, os inapagáveis sulcos da **Aida** de Verdi e do **Otello** de Rossini, guardadas as proporções, respeitadas as distâncias.

Sobrevivendo à sua carreira de apoteoses, o **Guarani** de Carlos Gomes nos aparecerá sempre glorificado nas suntuosidades do Scala, como

essas cidades formadas por miragens luminosas, diante das quais o viajor pára e sonha acordado, no infinito dos areais, na calmaria dos desertos.

III

O extraordinário sucesso do **Guarani** não podia ter ficado naquele largo cenário, onde os bastidores mordiam o alto das bambolinas e o sub-teto escuro e vazio de uma caixa de teatro.

E o aplauso de sonoras noites, as palmas daquelas multidões, que lhe ecoavam ainda como sistros de ouro no coração do artista, de mistér se tornava trazê-los a outros auditórios, em cujos seios vibrasse a alma brasileira, ávida de emoções ardentes, jactanciosa do renome dos seus.

Uma tarde houve em que o vão de uma porta deixava a descoberto um corredor de palácio, uma espécie de avarandado, a princípio transitado por familiares, e depois completamente ermo. Minutos mais adiante, uma cabeça de soberano dominava entre enervados braços, que contornavam-lhe a nuca, de um rapaz atroado e moreno, cuja fronte suntuosa respandecia de brilhos recentes.

Nesse momento, duas realezas se topavam, duas sublimidades de sentimentos se entrechocavam: a do Imperador D. Pedro II acolhendo o peregrino e amigo de volta da jornada, e a de Carlos Gomes, que partilhava com seu protetor o muito que de entusiasmo resguardava de plagas forasteiras, ao mesmo tempo que prendia a vida no beijo quente da destra, com reconhecimento filial, daquele que, deslocando obstáculos pecuniários levantados pela empresa do Teatro Scala, lhe rasgara as cortinas do mundo às fanfarras que precedem os triunfadores em marcha.

A notícia da chegada do maestro entronudou como clangores de concerto, nesta capital e em São Paulo, e as duas populações pleitearam entre si as grandezas da recepção, os aparatos memorativos do estreante em palco de Milão, do profeta eleito em nossas terras para ressuscitar ao poderio de sons musicais, heróis, cidades, tribos, florestas, gerações mortas, ao traço aéreo de sua batuta, às criações maravilhosas de sua inventiva genial.

A começar pela imprensa, organização de comissões, etc., pomposos festejos aqui se projetaram, notadamente pelos **dilettanti** da **Philharmonica** e do **Club Mozart**, em distinta homenagem ao jovem compositor do **Guarani**. E em Campinas, assinalada por seu berço, sob um teto de verdejante arcaria seguiu imponente o valoroso maestro, sucedendo-se festas e bailes, que remataram pela oferta de uma coroa cravejada de brilhantes ao caipira ilustre que traçara à sua província um triângulo de luz para o pórtico do seu Panteon, em planos embora indecisos de suas pasadas e quase extintas glórias.

A 2. de dezembro de 1870, data aniversária do Imperador, foi levado à cena em estação de ópera italiana, no Teatro Lírico Fluminense, o **Guarani**, pela empresa Guimarães, que aqui chegara, proveniente do Rio da Prata.

Os aprestos para a realização desse magno cometimento, que permanecerá na história da música nacional como um fato singular, ostentaram-se na altura das expansões públicas, do sentir exuberante de uma elite, que ia levar ao proclamado d'arte tudo quanto a espontaneidade das admirações pode tributar àquele que, partindo de seu país apenas brilhante, a ele tornara vultosa estrela !

Embandeiramento exterior, festonado o teatro, vastíssimo recinto a marulhar de povo, e SS. MM. Imperiais em seu camarote de gala, constituíam o fantasioso núcleo daquela inigualável noite, às rajadas de miríadas de luzes, rescendendo de tufões de flores, sonoro da lira dos poetas, em romaria ao templo onde a Harmonia celebrava a missa nova do **Guarani** em climas americanos, na antiga corte do Brasil imperial.

Distribuídos os papéis, as principais partes de canto a Giovannini Ordinas, Giulia Gase, Luiz Lelmi e Orlandini, a escolhida **troupe** do Lírico impunha-se por suas vozes, de véspera aplaudida nos **Huguenotes** e n' **A Africana** e em outras óperas de superior alento; não cabendo, portanto, temores quanto à identificação artística com os protagonistas e mais figuras da epopéia de Gomes.

Conhecido em todo o país o romance de J. de Alencar, por esse lado a derrama do assunto se havia de há muito verificado; sendo que a fantasia arrebatada de milhares de leitores com razão procuraria na partitura do campineiro-autor originalidades de meio e acessórios à ação, visto como em palco de ópera se lhe afigurara encontrar, na combinação de notas, nas perspectivas dos bastidores, no selvagem dos tipos, no caráter dos conquistadores em cena, a natureza e a vida das nossas florestas, tal qual as haviam descrito os velhos cronistas e o romancista de **Iracema**, sem os anacronismos e as inverossimilhanças de produções congêneres.

E foi precisamente o que observaram os espectadores, e foi sem discrepância o que conseguiu Carlos Gomes, introduzindo em sua esplendorosa ópera instrumentos bárbaros das tribos tupi-guaranis, casando-lhes o rude fragor com melodias de orquestra; dando-nos um Peri, um chefe de tribo, com os ímpetos e desvanecimentos do homem indiano, em contraposição com Cecília, a rola mansa do solar agreste de Antônio Mariz, o português de espírito religioso e com todos os preconceitos da fidalguia de sua raça.

Assim imaginado pela inundação impaciente de auditores o cenário colonial e bravo, com seus personagens característicos, seus aventureiros de várias nações e seus bailadores emplumados da tribo dos

aimorés, a tela de uma época, o conjunto de uma ação que se passara em 1560 ia desvendar-se com o colorido das auroras coetâneas, com a *mise-en-scène* do libretto, tal qual se havia opulentado no *La Scala* de Milão.

E o compositor-maestro lá se achava para receber aspérrimo o embate das emoções, quando, à estridência do Hino Nacional, executado por ampla orquestra, os assistentes, de pé e descobertos, atentos à tribuna imperial, prorromperam em comemorativos *vivas* ao 2 de dezembro, ao Imperador, a Carlos Gomes, o promontório dos ideais da noite, o ponto quase isolado e culminante da nossa ópera até aos presentes dias.

O *Guarani*, como música, filia-se à escola de Verdi, Rossini, e Meyerbeer, protesto reacionário contra as usanças das mais antigas escolas.

O conhecedores das leis da harmonia são concordes em toda linha a julgarem essa epopéia musical encantadora, apaixonada, imitativa, delirante e por vezes comovente. Sem possuir as tonalidades sentimentais da *Norma* de Bellini, as delicadezas de Verdi nela se deparam, ao acaso e oportunas. Existindo certo ponto de contato entre a intrumentação das óperas de Meyerbeer e a do maestro brasileiro, não é menos certo que em Carlos Gomes há verdadeira originalidade no que se refere aos cantos dos nossos silvícolas, às inflexões, às melodias em geral, com o colorido forte das nossas florestas magníficas, da nossa natureza em sua grandiosidade primitiva.

A começar pelo prelúdio, trecho de arquitetura vigorosa, concepção reconhecidamente característica, e que rege as duas fases da partitura, a ciência do contraponto entrelaça-se à ópera inteira, bem como a da harmonia, de que é exuberante o trabalho de Gomes. O coro dos caçadores, do primeiro ato, cujo canto e instrumentação foram salientados pela crítica como belezas do gênero, é deveras notável, precedido de uma *cavatina* deliciosa, digna talvez de Verdi ou de qualquer outro mestre. E tanto assim que a cantora Patti a repetia com agrado ao tenor Vellani, seu laureado colega do Teatro Scala.

Distanciando de nós a menor competência em tão especial assunto, nem por isso o nosso entusiasmo com referência a esse monumento da arte declina; e destacar daqui e dali o que mais exaltou a apreciação pública, admirando a obra prima de uma glória nacional, é um dever para com o criador da *Fosca*, que marcou naquela noite com o seu *Guarani* o mais alto acontecimento do nosso mundo artístico.

Depois da *cavatina* a que aludimos, a *Ave Maria* intercala-se na ópera como um produto clássico, como uma dessas inspirações que enlevam e arrebatam. Dir-se-ia um eco recolhido do ambiente religioso dos *Huguenotes*, tão misticamente belos são aqueles acordes que se ouvem a uma frase atirada por Antônio Mariz à solidão entristecida, frase acompanhada a fagote e violoncelo, à resposta do coro dos colonos murmurando

do genuflexos — **Ave Maria** ! E as vozes de Cecília e de D. Álvaro escutam-se em fúlgido diálogo, e as mulheres em tropa, e os colonos e os índios aldeados finalizam a oração da tarde, exalando contritos — **Ave Maria** !

Recomendáveis pelos efeitos harmônicos, ressaltam, provavelmente, o **duo** de Peri e Cecília e o **duetto** do chefe aimoré com o aventureiro espanhol D. Gonzales, um dos papéis mais graciosos e leves da ópera. Respigando primorosos trechos, acode de pronto à memória a **balatta** de Cecília, um idílio suave e vaporoso, um poema lírico alentado de inspiração e palpitante de originalidade:

C'era una volta un principe
 Mesto, pensoso e bello,
 Che era d'ognuno il palpito,
 La gloria nel castello...
 Ma non voleva amar.

Esplêndido o coro dos aimorés, ao bater de clavas parelhando estridências harmônicas, não menos expressivo é o **duetto** do cacique com o índio Peri, irrompendo com selvagem rumor as inúbias, os tacapes e armas de combate, vibrados pelos guerreiros da indomável tribo.

O **baile indiano**, no correr da ópera, é uma das notas mais originais da música de qualquer povo. Descobriu-se-lhe semelhanças com alguma coisa da **Africana**, o que capitulamos mera coincidência de motivos, de inspiração.

Sucedendo-se no evoluir das peripécias o batismo de Peri, a luta de Cecília e Peri contra Antônio Mariz é assinalada por um **quarteto** de trompas, que constitui o desenlace resp'andecente da ópera.

Descrever explosões jubilosas, entusiasmos sem represa, felicitações imperiais, o vai-vem da onda de espectadores diante do maestro exímio, seria encher laudas de flores de um dia, procurar reviver na água do tempo caracteres ofuscados pelo gênio, que sobranceiro revoa na imortalidade da divina arte.

Uma semana depois, a comissão glorificadora, precedida de Chaves Faria e João de Almeida, comparecia no Teatro Lírico Fluminense, festivamente adereçado, em récita do autor, em benefício de Carlos Gomes. E duas coroas de ouro e uma de prata, simbólica batuta cravejada de brilhantes foram ofertadas em cena aberta ao vitorioso campineiro, que ilustrara sua província, que suspendera incomensurável no país da música e das belas artes o resplendor da pátria brasileira.

A sua missão, entretanto, não estava cumprida. Carlos Gomes voltou a Milão.

IV

Perto, bem perto de Lecco, estende-se a terra de Maggianico, banhada pelo Adda. Durante certo período, essa pitoresca localidade prendia, com excepcional interesse, a atenção dos que amavam a música e o teatro melodramático, devido a um fato singular, a uma coincidência histórica que vem a propósito lembrar.

Na vida do eminente compositor do **Guarani** aquele afastado sítio se destacará com visos de lenda, porquanto vemo-lo figurar nos momentos mais ativos da mentalidade de Gomes, como remansado pouso às suas concepções de artista, à feitura de suas óperas, no clima propício à evolução completa de seu gênio.

Durante certo período, repetimos, três propriedades principescas refletiam suas sombras oblíquas em águas tranqüilas, nelas residindo três notabilidades d'arte, duas na música e uma na poesia: Carlos Gomes, Ponchielli e Ghislanzoni, libretista dos dois maestros, que a seus opulentos lares atraíam jovens compositores em busca de conselhos musicais e encomendas de libretos, no que era fertilíssimo o lirista de juxta-lago.

Deixando de parte a descrição do palacete do autor da **Gioconda**, para nos ocuparmos da propriedade do partiturista do **Guarani**, sabe-se de boa origem que esta era superior de muito em vastidão e suntuosidade arquitetônicas à de seu confrade e amigo, salientando-se, além do mais, pela sala principal e nobre, em que a estátua de Peri e a de Cecília destacavam-se colossais, balançando ao centro leve rede de penas em que o semi-selvagem Carlos Gomes espichava-se em horas de lazer, passeando seu devanear de artista no além de bravias florestas e em domínios cultos, surpreendendo harmonias, devassando heroísmos para fazê-los palpitar de baixo da forma, no intangível das epopéias cênicas, em corporizações de notas nos torvelinhos d'arte.

De tal convívio, dessa intimidade entre os dois escritores de óperas, foi evidente a influência exercida pelo autor do **Guarani** no espírito do compositor da **Gioconda**, cujo colorido veneziano de sua partitura de muito se ressentia da alta inspiração da **Fosca**.

Em Maggianico o maestro brasileiro deixava deslizar-se-lhe a existência em mares verdadeiramente calmos. Escassas vezes abandonando o seu retiro cercado de muralhas, era com Ponchielli, com o espirituoso Ponchielli, que se expandia o nosso músico, cognominado de **D. Rodrigo** por seu colega, em pequenas digressões ou largos passeios, cantarolando inseparáveis, ao ar livre, canções humorísticas e pornográficas, de colaboração com o astuto maestro Dominicetti, de há muito falecido, como o poeta Zanardini e outros que deram celebridade ao logradouro milanês.

Naquele remanso, entretanto, o maestro de Campinas escreveu a pluralidade de suas óperas, que se podem bem

dividir em dois grupos, quanto aos assuntos, filiadas, no conjunto, à escola verdiana.

Assim, deu-nos ele composições em geral históricas de países estrangeiros, distinguindo-se com motivos nacionais apenas o **Guarani**, de que já nos ocupamos, e **Lo Schiavo**, cujo libretto é um tecido de inépcias etnográficas, a ignorância mais completa das cerimônias, ações e costumes dos nossos selvagens, descritos pelos velhos cronistas, a começar por Jean de Léry.

Favoráveis ao sucesso teatral, os esplendorosos cenários e os tipos do libreto de Antonio Ghislanzoni, a **Fosca** de Gomes conseguiu aplausos no Scala, quando, a 13 de fevereiro de 1873, foi levada ao palco, precedida do rumor ainda expirante da ópera-baile o **Guarani**.

Na realidade, magníficos os panoramas da costa da Istria e Veneza, aquele com desembarque próximo, átrio, rochedos, casas rústicas, etc., ao erguer do pano emerge lenta a vasta perspectiva, onde as figuras do coro, os piratas da Istria, em movimentada celeuma, ocultam nas fendas dos pedregais as presas da rapina, em meio de saudações, de brindes, ao corsário Gajolo, irmão de Fosca, a heroína de todo o melodrama.

Le botti del vino
Rimangan pur là...
Fu lauto il bottino
Per tutti ve n'ha.

Ao evoluir do enredo, que é simples, como o imaginara Luiz Capranica em **La Festa delle Marie**, coros, árias, solos, trechos musicais se notam de grande valor instrumental e de inspiração, no número dos quais o **duetto** do 3º ato dos dois sopranos Delia e Fosca:

Orfana e sola nel materno tetto,
Per me nel pianto trascorreano i dí...

Confirmando o ardor da fantasia de Carlos Gomes, a epopéia **Salvator Rosa** ampliou-lhe os créditos de compositor notável, desde a primeira vez representada no Teatro Carlo Felice, em Genova, supomos que em 1874.

Desse recomendável trabalho, um dos mais alentados de gênio do nosso valoroso compatriota, excertos musicais se destacam sempre com fervor recebidos pelo auditório italiano, por discípulos e mestres que tanto encareciam a solitária irradiação de um talento musical brasileiro naqueles horizontes divinamente sonoros d'arte.

No **Salvator Rosa** a ária de baixo, do 2º ato, a **romanza** de Isabella, do 3º ato, e a **canzonetta** de Gennariello, do 1º ato:

Mia piccirella deh ! vieni allo mare,

remontaram na estimativa pública, tornando-se este último trecho, a **cara Venezia** e alguns mais, sabidos em toda a Itália por **dilettanti** de gosto, por artistas de escolha.

Igual sorte não coube à **Maria Tudor**, poema de Emilio Praga, que apenas uma vez logrou de anúncio em cartaz à porta do Teatro Scala. Sobre o insucesso formal dessa ópera levantou-se, ao que parece, o **Côndor**, partitura cheia de impressões vivas e sustentadora da imaginativa tropical da alma de Gomes.

Simultaneamente representadas na Itália e no Brasil, as mais trabalhadas produções do apreciado maestro tiveram, em geral, recepção entusiástica.

Adstrito às formas líricas do tempo, um instante houve que as abandonou para entregar-se aos processos da nova escola, justificando-nos a asserção um ou outro motivo da ação idílica em três atos, de Mario Conti, o referido **Côndor**, cujo assunto gira inteiro em volta do temeroso cabo de guerra e de formosa sultana, a rainha de Samarcanda, a quem o bandido profana os aposentos, ofendendo destarte o povo e a lei. Nesse pequeno poema, notáveis são alguns duetos e solos, vocalizados por Odaléa e o **Côndor**, acompanhados de instrumentação melodiosa e encantadora.

Como **pendant** do **Guarani**, encontramos no repertório do compositor eminente o **Schiavo**, drama lírico em quatro atos, representado nesta capital a 27 de setembro de 1889. Não obstante o falsíssimo **libretto**, prende-se esta obra à fase de vida do autor em que o homem se pode dizer completo. Nutrindo-lhe o excepcional talento vasta ciência musical, esta bela ópera marca o apogeu de suas qualidades artísticas; distinguindo-se no conjunto idealizações e formas musicais recentes, de veras duradouras.

A modo de cronista e para demonstrar a quinta essência do apreço em que era tido o maior nome da nossa música contemporânea, é lealdade confessar que à família imperial e muito particularmente à princesa D. Isabel, deveu o engrandecido maestro assistir à exibição de sua esplêndida ópera no Imperial Teatro de D. Pedro II, em setembro de 89.

Nessa partitura em que o paulistano maestro deslumbra de inspiração e de colorido, a crítica insuspeita do Brasil rendeu-lhe os mais justificados louvores em episódios e trechos de vários atos, salientando exuberante a **romanza** de Américo, o tenor, no 2º ato, **Quando nascesti tu**; a ária do soprano Ilara, no 3º ato, **Oh ! ciel de Parahyba**; a ária de Iberê, barítono, no 4º ato, **Sogni d'amore**; estrondando a sala de palmas, de bravos, de aclamações a Carlos Gomes no prelúdio à cena IV do 4º ato, o amanhacer da baía do Rio de Janeiro, saudado pelo canto dos pássaros, pelo alvoroço dos índios tamoios, à perspectiva maravilhosa da serra dos Órgãos e da dentura da cordilheira, com o cabeça nos nevoeiros do céu e os flancos alastrados de luz.

Na Itália, e por último, o emérito compositor empenhava-se em passar para notas musicais o **Cantico dei cantici**, devido à pena magistral e cintilante do librettista Cavalotti. O que era essa ópera, que ficou inédita, seria vã pergunta aos raros íntimos que restam. A crítica de Milão, apenas mencionando-a em revista especial, conta-nos ser a partitura descendente em linha reta do **Falstaff** e do **Othelo**, sem todavia fundamentar opinião.

Despedindo-se a companhia que levava à cena o **Schiavo**, não mais Carlos Gomes assistiu à exibição de ópera em tablado brasileiro. Possuindo a música d'alma, em breve demandou plagas italianas, o berço glorificador dos seus mais assinalados triunfos.

No mesmo ano de 1889, uma hora houve em que ele, deixando o seu palacete às margens do Lecco, dirigiu-se, peregrino do reconhecimento, a Cannes, onde beijara a mão de seu protetor destronado, do Imperador D. Pedro II, para quem o suplício do banimento fora o último laurél.

Depois, sentindo como que crescer-lhe, em torno, noite sepulcral, apercebendo no poente o sol dos seus dias, tomou rumo do Brasil, buscou terras da pátria para penar e morrer. Mas não morre de todo aquele que, como Carlos Gomes, levantou o seu próprio monumento no lastro harmonioso de tantas epopéias.

(**Artistas do meu tempo**, pp. 81 a 116. Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier, 1904. Cortesia do dr. Leibnitz Hovelacque, de Poços de Caldas).

VISITA A CARLOS GOMES (1894)

Francisco Braga

Em fevereiro de 1894, depois de um concerto de orquestra realizado em Paris, sob minha direção, na sala d'Harcourt, com obras de compositores brasileiros, para a "Sociedade Brasileira de Beneficência", César Bierrenbach, filho de Campinas, advogado ilustre de grande talento, orador e magnífico improvisador, amigo e admirador de Carlos Gomes e entusiasta do gênio do músico campineiro, seu conterrâneo, projetou um passeio a Milão em visita ao glorioso Maestro patrício. Outro distinto paulista, também de Campinas, Lafaiete Egídio de Sousa Aranha, aceitou-lhe a idéia e, muito meu amigo, levou-me em sua companhia.

(...) Milão. Frio, um frio de rachar. Terça-feira de Carnaval. **Confetti** de gesso em bolas, jogados com violência e brutalidade, emporcalhando as roupas e magoando o corpo; estúpida brincadeira, muito mais desagradável que o **entrudo** do antigo Carnaval carioca.

Nas ruas muita neve; não a cintilante e branca neve dos campos, mas a neve espesinhada e poluída pela poeira das ruas da cidade. Impressionou-me mal a velha cidade lombarda de que, mais tarde, porém, vim a gostar bastante quando a conheci melhor, com seus monumentos, palácios e museus de arte superior, o famoso teatro de ópera, **La Scala**, a bela Galeria Vittorio Emanuele, a jóia arquitetônica que é a Catedral, etc.. O que, porém, mais interessava minha curiosidade de patriota e de artista, sobrepujando outras maravilhas então relegadas a plano inferior, causando-me aquele **frisson** que a gente sente quando espera uma novidade, um acontecimento sensacional, certo sustosinho bem agradável, que precede às grandes alegrias, era o encontro com a figura leonina do nosso querido Mestre; e ardia de impaciência, e contava as horas, os minutos pr'a mais depressa alcançar esse almejado momento.

E rumamos os três — Bierrenbach, Lafaiete e eu, — **Via Morone**. Uma rua medieval, tortuosa e sombria. Aí residia, no nº 8, o príncipe dos músicos brasileiros, o mavioso e inspirado cantor de **O Guarani** e de **O Escravo**, a quem íamos prestar as homenagens a seu grande valor artístico devidas. Tremíamos de emoção, subindo aquele lance de escadas... Recebeu-nos o Maestro Carlos Gomes com a simplicidade característica de seu feitio.

Nenhuma cerimônia, antes viva satisfação, alegria mesmo. Abraçou-nos com força; abraço brasileiro, bem apertado, de estalar os

ossos, de quebrar costelas. Nossa presença em Milão, sem prévio aviso, causou-lhe agradável surpresa.

E contemplávamos aquela figura imponente, simpática, risonha, com movimentos bruscos, a voz cantante, doce, mas dominante, quase voluntariosa, contudo insinuante. A cabeça bela, leonina, magnífica de expressão, com uma cabeleira selvagem, crespa, outrora negros os cabelos e bastos; grisalhos, quando os vimos pela última vez, em 1894. O que impressionava naquela fisionomia atraente, eram, sobretudo, os olhos, castanhos, vivazes, grandes, com pestanas longas. O olhar tinha tal fulgor, que dardejava centelhas quando fixava. Júpiter devia olhar assim. No fundo, porém, havia luz, faiscavam as preciosas gemas de seu grande coração.

Trabalhava o Maestro quando chegamos; preparava trechos de sua ópera *Odaléia* (*Côndor*) para uma suíte de orquestra a ser tocada em Nice, na estação de concertos daquele ano. No estúdio, por toda parte, nas estantes, nas cadeiras, pelo chão, cadernos de música dos instrumentos de orchestra da *Odaléia*, descosidos, desfolhados; papeis rotulados com o nome dos instrumentos, potes de goma, etc., etc.. Em caixotes, acondicionados para a expedição, o material de outras obras, na marcha ascendente do triunfo e da glória, aguardando seu destino. Um homem de certa idade, figura simpática, a calva protegida por barrete de veludo escuro, de óculos cavalgando um nariz espirituosamente longo, copiava música, cavando e dobrando partes de orquestra...

E fervia a palestra. César Bierrenbach, esfusiante de verve, muita fantasia e a palavra fácil, discorrendo com erudição sobre todos os assuntos, encantava. Era um prazer ouvi-lo. O Maestro dava-lhe a réplica, usando o linguajar pitoresco e imaginoso do caipira paulista, com muito chiste e gáudio nosso, que o admirávamos. De relance, notei sobre um grande piano vertical e antigo, dois volumes de música. Minha bisbilhotice despertou e fui ver que livros eram aqueles. Na lombada de um, li: J. S. Bach — *Le Clavecin bien temperé* (espécie de *Imitação de Cristo* dos verdadeiros músicos). *Fausto*, de Gounod, para piano e canto, a mais céebre das obras clássicas do teatro lírico francês, era o outro volume. Havia, ainda, na sala, um retrato do Maestro, bela pintura de Décio Vilares. Por toda parte objetos curiosos: flechas de índios, instrumentos selvagens, enfim, era o Brasil sempre presente, seu grande patriotismo ressaltava a cada instante. Oferecemos um jantar ao nosso caro Maestro no Grande Hotel Milano, que teve a honra de hospedar, em 1888, SS. MM. O Imperador e a Imperatriz do Brasil. G. Verdi tinha aí seus aposentos, quando vinha a Milão. Conservam, com grande veneração, a câmara em que deixou de existir o genial músico italiano, cuja disposição é a mesma, a cama em desalinho, como na hora derradeira e dolorosa de seu trespasse.

O *maître d'hotel*, português de origem, milanês de adoção, belo tipo de homem, de bigodes raspados e suíças pretas, admirador e

amigo do nosso Maestro, acostumado a vê-lo quase diariamente em visita a D. Pedro, serviu-nos um succulento banquette à italiana, em rica baixela de ouro e prata, contribuindo por seu turno às homenagens que prestávamos ao eminente compositor patricio.

Findo o jantar, no momento de servir-se o café, apressei-me em trazer charutos para o Maestro, pois sabia-o apreciador e grande fumador de charutos de Havana; mas ele agradeceu a delicadeza do gesto, dizendo com amargura: "Não, foi isto que me matou". Só então vim a conhecer o verdadeiro estado de sua saúde e o terrível mal que o torturava e minava aos poucos tão preciosa existência. Também, foi a última vez que o vimos: naquele jantar de recordações saudosas, de alegrias e tristezas. Estávamos ainda na cidade sonora, quando recebemos seu bilhete de despedida — p'ro Brasil? P'ra eternidade? Todavia, guardo bem viva a lembrança da visita de Milão.

(Publicado com o título **Reminiscências**, na "Revista Brasileira de Música", nº especial consagrado a Carlos Gomes, pp. 93/95. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, 1936).

CARLOS GOMES

Rodrigo Otávio

Carlos Gomes foi muito de minha casa. Anos antes de meu nascimento foi ele, em Campinas, professor de música de minha mãe e meu avô materno, o Dr. Theodoro Langgaard, clínico nessa cidade, teve decisiva ação no desenvolvimento de sua carreira artística.

Era então conhecido por Nho Tônico e ainda, em 1880, ofereceu à minha mãe, assinando-se com esse nome, as partituras de suas óperas até então impressas: **Guarani**, **Fosca Salvator Rosa** e **Maria Tudor**. E tenho nítida memória de que, entregando à minha mãe os quatro volumes, disse-
ra qualquer coisa que significava que o **Guarani** era obra do exuberante caipira de Campinas, estudante de música, e que **Fosca** era a obra do maestro. Era essa a obra a que confiava seu nome...

Era ele de uma família de músicos. Seu pai, Manuel José Gomes, organizara a primeira banda de Campinas de que era regente, sendo conhecido por **Maneco Músico**. Seu irmão José Pedro de Sant'Ana Gomes era rabequista exímio e compositor. Tenho, entre meus papéis, o original da partitura por ele composta para a parte em verso de uma comédia, **Maria** ou **A Bela Paulista**, escrita por meu avô. Uma de suas irmãs, **Nhá Quina**, foi a professora de minha mãe, quando Carlos Gomes deixou Campinas.

(...) Meu avô era apaixonado pela música e, se bem não tocasse instrumento algum, era dela conhecedor; compreendeu o gênio musical do caipira campineiro e o incitava para que fosse para o Rio de Janeiro. O pai de Nho Tônico opunha-se a isso, porém, obstinadamente, dizendo que o filho era bom para Campinas, mas não serviria para cidade maior. Meu avô, entretanto insistia; e quando, depois de uma primeira viagem a São Paulo, onde o **maestrino** havia alcançado grande sucesso e compusera, sobre letra de Bittencourt Sampaio, o magnífico hino acadêmico, que desde logo se tornou famoso, meu avô percebendo que Carlos Gomes apresentava certa vacilação em persistir no respeito à vontade paterna, procurou convencê-lo de que devia partir mesmo e deu-lhe dinheiro para a viagem. Carlos Gomes voltou para São Paulo e de lá, certa manhã, partiu para o Rio. Isto foi em 1859. Tinha ele, então 23 anos de idade.

Na capital do Império, com a proteção de pessoas para quem trouxera cartas de Campinas e de São Paulo, conseguiu matricular-se no Conservatório de Música, onde estudou contraponto e harmonia. Pouco

depois, era encarregado, pelo próprio diretor do Conservatório, que era Francisco Manuel, de escrever músicas para atos e solenidades públicas que todas alcançaram êxito e lhe grangearam fama.

(...) Seu nome já andava cercado de real prestígio. Foi regente da orquestra da Ópera Nacional e aí fez cantar duas óperas, que alcançaram assinalado êxito, **A Noite do Castelo** e **Joana de Flandres**. Os jornais do Rio registraram sem reticências o grande sucesso que alcançou Carlos Gomes, acentuando que eram produto exclusivo de seu gênio, porque diminutos eram, ainda então, seus estudos da difícil arte do contraponto. O Imperador assistiu a ambas as representações e a ambas aplaudiu, com entusiasmo, de pé, em seu camarote. Por ocasião da primeira, condecorou Carlos Gomes com o grau de Cavaleiro da Ordem da Rosa; com o sucesso da segunda, promoveu-o a Oficial da mesma Ordem.

Com a representação de **Joana de Flandres** se confirmaram as aptidões do jovem campineiro; e o Imperador resolveu que fosse ele completar seus estudos na Europa, mandando conceder-lhe, por um período de quatro anos, a pensão mensal de 180\$000. Informa Itala Gomes em seu precioso livro que desejava o monarca que os estudos do nosso patrício fossem feitos na Alemanha, havendo ele ido para a Itália por interferência decisiva da Imperatriz, filha de Nápoles e apaixonada pelo **bel canto**.

Teve Carlos Gomes notícia desse inesperado auxílio por carta de Francisco Manuel, diretor do Conservatório, datada de 30 de outubro de 1863. Providencial, bem certo, foi esse bafejo da sorte. Carlos Gomes seguiu para a Itália e seis anos mais tarde, realizava-se no **Scala**, de Milão, a mais alta platéia lírica daquele tempo, a representação do **Guarani**, com o estrondoso sucesso que levou seu nome à consagração mundial. Depois da representação do **Guarani** veio Carlos Gomes, em 1870, ao Brasil e foi recebido como um triunfador. Os jornais da época registram o entusiasmo das manifestações extraordinárias que lhe foram tributadas.

Eu só conheci Carlos Gomes dez anos mais tarde, quando, em 1880, ele voltou à sua terra. Do entusiasmo com que foi recebido, das grandes festividades preparadas, principalmente pela mocidade das escolas superiores, foram os ecos registrados pela imprensa do tempo. (...) Já então minha família havia transferido residência de Campinas para o Rio de Janeiro, e o meu glorioso conterrâneo era assíduo visitante de nossa casa. Eu, na precoce exaltação de meu espírito, tinha por ele fêrvido entusiasmo, e foi de grande emoção o momento em que pela primeira vez o vi, agitando a cabeleira leonina, já grisalha, nos seus movimentos de expansivo afeto para conosco.

Residiu então num hotel, à rua Marquês de Abrantes, no fundo de uma grande chácara, na fralda do morro. Meu a vô ia vê-lo freqüentemente e eu muitas vezes o acompanhava. Havia à entrada da chácara, para

transporte das pessoas que procuravam a casa, um pequeno bonde, que era levado, sem cocheiro, por um burro adestrado, ao longo da aléia de **flamboyants** que já não existem. E eu, enquanto meu avô conversava com Carlos Gomes, ficava embevecido, a olhar para aquele homem, sempre expansivo e entusiasta, cujo nome o mundo conhecia e aplaudia, e, aqui, toda a gente, para bem o ver, parava na rua, ao avistar-lhe, de longe, a farta cabeleira coberta por um chapéu coco. Ele ia quase diariamente à nossa casa e, ao chegar, sentava-se ao piano e tocava, cantarolando, árias suas. Por esse modo original, anunciava-se aos moradores, que acorriam a recebê-lo.

(...) Carlos Gomes não teve uma vida tranqüila. O auxílio brasileiro que lhe era mistér para o pôr folgado, em condições de trabalhar para maior glória de sua terra, faltou-lhe quase sempre e, quando veio, veio sempre retardado e deficiente. (...) Revelada a grande capacidade do artista, consagrada sua obra inicial com os aplausos da mais prestigiosa platéia do mundo, os cuidados do Brasil para com esse privilegiado não deviam ter faltado, e faltaram. O Brasil esqueceu-se que do bem estar, da segurança da vida, da certeza do futuro dependiam a qualidade e o volume da produção do artista e, que essa produção viria, com glória para seu autor, enriquecer o acervo do patrimônio artístico nacional. E esses cuidados, que se não tivera para com o homem em vida, continuaram deficientes para com a glória de seu nome, depois de sua morte.

Não basta para essa glória o aparato dos monumentos que ornaram praças de São Paulo e Campinas, como de outras cidades do Brasil. O maestro, na modéstia de suas ambições e no amor de sua obra, desprezaria as estátuas e desejaria um pouco mais de atenção para sua música. É nela que seu nome se deve perpetuar.

Por certo, que a evolução do sentimento artístico traz a produção de Carlos Gomes muito distante do gosto moderno. Tal circunstância, porém, não justifica a indiferença com que essa obra é tratada. É preciso considerá-la na atmosfera de seu tempo, e é fora de dúvida que o ilustre filho de Campinas nos legou, num conjunto respeitável de inspiração e de arte, páginas magníficas que não devem ser deixadas no olvido.

(...) A cidade de Campinas, em que Carlos Gomes nasceu, erigiu-lhe uma estátua. O monumento foi inaugurado no dia 2 de julho de 1905, debaixo de uma chuva impertinente que se prolongou por todo o dia. Por especial convite da Comissão promotora, coube-me assistir a essas festas inaugurais e possuo diversas fotografias do ato nas quais se vê, em torno da estátua, ainda coberta das bandeiras que a envolviam, o singular espetáculo de um tumultuar de chapéus de chuva, de onde a água escorria.

A comissão para erecção da estátua foi constituída por conspícuos campineiros e dela foi presidente o Barão de Ataliba Nogueira. Sua

alma, porém, foi esse bravo César Bierrenbach, cuja atividade e cuja vontade enérgica foram postas em rude prova.

Rodolfo Bernardelli, a cuja arte vitoriosa fora confiada a execução do monumento, era grande amigo de Carlos Gomes, e, por dura experiência, sabedor das dificuldades com que se ia lutar para recolher os necessários fundos para fazê-lo, nas proporções da glória e do artista, ficou, com seu costumado desprendimento, em 50 contos o custo total, inclusive estaqueamento, cripta e pedestal. E foi um verdadeiro milagre que tudo pudesse ter sido feito com tão pequena soma.

Assim mesmo, nove anos foram precisos para, por meio de subscrição que se quis puramente popular, reunir essa importância. A Comissão não se dirigiu aos governos; e os dez contos com que, à última hora, espontaneamente contribuiu a Câmara Municipal foram empregados, não no monumento, mas no ajardinamento e cercado do recinto em que se ergueu a capelinha e foi o início da aldeia de Campinas, onde mais tarde teve sede seu antigo paço municipal.

Como já narrei, estive presente às festas da inauguração do monumento e, como campineiro, se me deu a honra de presidir à sessão solene que se seguiu imediatamente ao ato inaugural, e que, por causa da chuva, que não cessava de cair, não se realizou no próprio terreno, em face da estátua, mas na sede do Centro de Ciências, Letras e Artes. Não quis para mim só tão insigne distinção e convidei para acompanhar-me a Salvador e Lúcio de Mendonça, que igualmente haviam ido a Campinas para as festas da inauguração. Salvador havia sido, desde jovem, grande amigo de Carlos Gomes e escrevera o libreto para a segunda de suas óperas escritas e representadas no Brasil, **Joana de Flandres**. Também se achava em Campinas, onde foi alvo das mais carinhosas manifestações, o glorioso Rodolfo Bernardelli, autor do monumento.

O Presidente do Estado era o dr. Jorge Tibiriçá, que veio a Campinas para as festividades. Dentre as muitas delegações que ali compareceram não pode deixar de ser referida a que o Almirante Júlio de Noronha, então Ministro da Marinha, enviou em representação da guarnição do **Carlos Gomes**. Foi ela constituída pelo então 2º Tenente Inácio Azevedo Amaral, hoje uma das glórias do nosso ensino superior, pelo Guarda-Marinha Sebastião Luiz de Abreu Lobo, falecido mais tarde no posto de Capitão-de-Fragata, engenheiro naval, e por dois marinheiros nacionais.

Na tarde desse mesmo dia realizou-se a cerimônia da inauguração da placa de mármore na casa da Rua Regente Feijó, nº 50, onde nasceu Carlos Gomes, cabendo ainda a Salvador e Lúcio de Mendonça e a mim, a honra de descerrar a cortina.

(Excertos do capítulo sobre Carlos Gomes do livro **Minhas memórias dos outros**, 3ª série. Rio de Janeiro, José Olympio, 1936).

A MINHA COLABORAÇÃO COMO LIBRETISTA DO "ES CRAVO"

Visconde de Taunay

Tem-se ultimamente, e com certa vivacidade, discutido o libreto da esplêndida partitura que, para honra e glória da nação brasileira, está sendo, e com extraordinário êxito, cantada em nosso primeiro teatro lírico.

Imensa, eletrizante a impressão que produziu, dando um dia de fausto júbilo à arte brasileira e nova coroa de louros à fronte radiante e leonina do nosso único grande compositor americano.

Posso, portanto, agora, e sem o mínimo inconveniente, salvar de uma aliás pequena responsabilidade, o meu nome, a minha qualidade de homem de letras, algum tanto versado nas coisas pátrias, tendo em vista as esquisitices, anacronismos e extravagantes confusões históricas e étnicas infiltradas num modestíssimo esboço de libreto, às pressas por mim delineado, no dia da partida de Carlos Gomes para a Europa, ao findar 1880.

— Dê-me uma idéia qualquer ! dizia-me o maestro com angustiosa insistência. Fazem os libretistas italianos belíssimos versos mas não têm inventividade. Basta-me o mínimo esboço ! Em todo o caso não desejo assunto índio como a **Moema** que me mandaste. Já no **Guarani** há bugres em número suficiente.

— Está muito bem, respondi-lhe. Vou dar a você algumas indicações suscetíveis de bom desenvolvimento em mão de quem delas saiba tirar partido.

E, apelando para as reminiscências literárias, pois se não trata de obra minha, a lápiz escrevi, sobre uma mesa do Hotel de França, enquanto Carlos Gomes acabava de arrumar as malas, e em cinco ou seis páginas de papel de carta, mais ou menos isto que aqui segue.

Ato I. Nos primeiros anos do presente século. De 1802 a 1804. Um fidalgo português, D. Rodrigo, dono de vastíssima fazenda à margem do Paraíba, receoso de que a paixão do filho único, Américo, por uma rapariga nascida e criada em sua casa, Anália, mestiça quase branca, e educada com o maior carinho pela defunta senhora, o levasse mais longe do que poderia permitir o orgulho de nobre rico, ordena ao generoso rapaz que siga para Lisboa onde, ao visitar a metrópole da monarquia, deverá travar conhecimento com os seus parentes ultramarinos.

Todas as ordens são dadas para uma partida imediata. Obedece Américo, embora desesperado, e pede licença para poder despedir-se da amada a quem põe sob a proteção de um mulato, Ricardo, seu companheiro de infância e depois seu pajem. A ele sempre protegera da inimizade do brutal administrador da fazenda, cubiçoso de Anália, e cuja severidade habitual em castigar os escravos, estava provocando a iminência de sua revolta geral. Apenas partido Américo faz D. Rodrigo vir o capelão da fazenda para que realize imediatamente o matrimônio do mulato e da infeliz rapariga, apesar dos veementes protestos de ambos. E no meio de gerais risadas, pois havia o feitor divulgado a afeição que a Anália consagrava o jovem fidalgo e a paixão que por ela tinha o escravo Ricardo.

Ato II. A cena se passa em Lisboa. Uma fidalga portuguesa viúva e na flor dos anos, bela, riquíssima, e prima de Américo, dele se enamora. E, numa grande festa dada em seu luxuoso palácio, depois de lhe haver falado no Brasil e ouvido eloqüente descrição desta terra portentosa, confessa ao brasileiro os sentimentos que a dominam. Muito embora se sinta o moço lisonjeado, é-lhe franco. Confessa que tem como única aspiração voltar à pátria, para junto da mulher loucamente amada, muito embora seja ela de humilde condição, quase escrava.

Despeito e ironias daquela que assim se vê repelida. Bailado do tempo, nele podendo figurar alguns números de danças negras e índias.

Ao findar o ato entrega um pajem a Américo uma carta de D. Rodrigo que, a toda pressa, reclama a presença do filho no Brasil. Ocorrera terrível revolta de seus escravos, de quem Ricardo se pusera à testa, indo aquilombar-se em lugar seguro. Com calculada perfídia relata D. Rodrigo ao filho o casamento de seu antigo pajem. Desespero de Américo que provoca, entre os que o cercam, opostos sentimentos de simpatia, compaixão e escárneo.

Ato III. No Brasil e, sedento de vingança, expõe-se Américo demais e cai nas mãos dos quilombolas. Querem estes trucidá-lo imediatamente, mas o mulato, seu chefe, não o permite e ordena que o deixem a sós com o jovem senhor. Trio entre Ricardo, Anália e Américo. Este não se contém, insulta o infiel depositário e com um rebenque lhe corta o rosto.

— Não passas de vil escravo ! exclama.

— Hás de me pedir perdão de joelhos. Sabes quem é aquele a quem tão cruelmente trataste ?

— Um infame !

— Não ! O homem que, subjugado pela prepotência de teu pai e por ele forçado a unir-se pelo vínculo divino à amada de seu coração, ao lado dela viveu como se fosse sua irmã e hoje vem entregar-ta tão pura quanto quando nasceu !

A tudo isto confirma Anália exaltando a grandeza de alma do generoso protetor. Relata Ricardo quanto precisou lutar para salvar a rapariga das indignas vistas do administrador, vendo-se afinal obrigado, como último recurso, a incitar os companheiros de servidão à revolta. Soluçando, cai-lhe Américo aos pés. Ao longe se ouvem estampidos denunciadores de vivo combate.

Ato IV. Cenário esplêndido de uma floresta brasileira. Verificando o mulato a impossibilidade da resistência, aconselha aos companheiros que se rendam. Será Américo a garantia de completo perdão.

Grande dueto entre Anália e Ricardo; narra-lhe este as torturas que o amor imenso lhe causou, desde a infância, e os esforços heróicos sustentados a fim de a conservar para outrem. Declara-lhe haver ingerido um veneno de efeito lento mas fatal. Acha-se nos últimos momentos de vida. Enternecida, desde muito subjugada pela sua nobreza de alma, diz-lhe Anália que está pronta a segui-lo no mais remoto sertão onde poderão ainda viver felizes.

Entra Américo e, atrás dele, um troço de atacantes, à cuja testa se acha D. Rodrigo. Submissão geral dos escravos. Agonia de Ricardo, que implora a Américo conduza e sem maior demora, Anália ao altar. “Toma-a, brada-lhe, ninguém a maculou !”. Com um gesto irresistível, ordena Américo que todos se ajoelhem. E D. Rodrigo, embora a contragosto, obedece. Fazendo último e extrênuo esforço ergue-se Ricardo, solene contempla a cena e, orgulhoso, exclama: Que bela morte para um escravo !

Eis, em suma, o que forneci a Carlos Gomes.

Muitos anos decorreram durante os quais, vagamente, apenas se tratou de **O Escravo**. Escreveu-me o compositor, certa vez, pedindo-me autorização — que aliás lhe concedi plena, não querendo opor-lhe o mínimo obstáculo à inspiração — para fazer modificações ao meu projeto de libreto, assim como algumas adendas.

Tendo tal objeto em mira, mandou por meio de Francisco Castellões, procurar livros sobre a história do Brasil, entre eles os seis volumes de Roberto Southey e a **Confederação dos Tamoios**.

Quando, pois, li o libreto que estampa em sua folha de rosto o nome de Alfredo Taunay, verifiquei que esta inscrição nada mais significa do que comovente demonstração de afeto por parte do velho e genial amigo, a quem tanto quero. Já tudo estava ultimado, impresso, com música adaptada às palavras e às situações. Enfim, era o mal irremediável ! Eis o motivo que me leva a dar esta explicação simplicíssima que, para as pessoas honestas e leais, cortam pela raiz qualquer tentativa de crítica por parte daqueles que, sob o ponto-de-vista histórico-literário me censuram.

Tudo isto, aliás, nenhuma importância tem, pois o fogoso e inspirado estro de Carlos Gomes encobre as maiores extravagâncias do desastrado libreto.

A grandiosa obra que compôs é nova manifestação da centelha divina que aos gênios sagra. É uma prova a mais do que se dá com **Os Huguenotes**, **A Hebréia**, **A Africana**, com muitas outras óperas cujos libretos ainda são piores do que o de **O Escravo** — de que a música, para viver eternamente, só precisa de si mesmo, provindo-lhe bem pequeno prestígio do auxílio que lhe podem dar as letras e as artes liberais suas fiéis companheiras.

*

Observação. Ao divulgar pela primeira vez no Brasil a explicação acima transcrita, do Visconde de Taunay, seu filho, o eminente historiador Afonso de E. Taunay, após-lhe a seguinte nota:

“Não tendo podido encontrar o original português deste capítulo, precisei traduzir o texto da **Revista Italiana**, onde se estampa uma versão do protesto-explicação do Visconde de Taunay contra as deturpações de seu projeto de libreto realizadas pelo poeta Rodolpho Paravicini.

E com efeito dificilmente se poderá reunir maior soma de incongruências, verdadeiros absurdos, colossais estapafurdices do que fez esse libretista. Basta dizer que transportou o cenário de 1801 para o século XVI (exatamente em 1567), instalando uma nobre dama francesa, de alta linhagem, em Niterói, com castelo e parque! Ao palácio dessa Condessa de Boissy frequenta o Conde D. Rodrigo, ‘feudatário português, senhor de engenho de cana à margem do Paraíba’, pai de Américo. Assiste a uma festa veneziana dada pela fidalga a numerosas damas e oficiais seus compatriotas! Após o bailado, declara a Condessa que era admiradora de Coligny e ia agora cumprir um voto: outorgar a liberdade a seus escravos tamoios! E o coro lhe brada: ‘Sublime idea d’umanità / Brava contessa! viva il Brasile, / Terra civile di libertà!...’

Rege-se o resto por este pano de amostra.”

(Taunay, Visconde de — **Dous artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes.** Pref. de Afonso de E. Taunay. São Paulo, Melhoramentos (1930), pp. 120 a 126).

AS ÓPERAS DE CARLOS GOMES

Carlos Gomes, como já ficou dito em outro local, compôs oito óperas e um oratório, por ele próprio classificado como “poema vocal-sinfônico”. Das oito óperas, duas foram compostas ainda no Rio de Janeiro, antes de seguir para a Itália como beneficiário de uma pensão concedida por D. Pedro II. Com exceção de **O Guarani** e de **O Escravo**, que vez ou outra figuram nas nossas temporadas líricas, as outras seis são menos conhecidas, embora os musicólogos considerem muitas delas de nível bem superior ao do **Guarani**. Seus assuntos, já o deixamos dito no artigo de abertura, são pouco conhecidos, razão pela qual julgamos oportuno oferecer aos leitores, nas páginas seguintes, os enredos de todas elas, pela ordem cronológica de composição.

Já deixamos dito, também, que as óperas de Carlos Gomes são totalmente ignoradas nos mais importantes “guias de óperas” publicados no exterior. E no Brasil, até hoje, só se publicou uma obra deste gênero: **As Fábulas dos Melodramas**, de Mauricio Murst e G. D. Leoni, em dois volumes, Editora Ricordi, de São Paulo, sem data, mas provavelmente de 1945. Trata-se de livro muito útil, mas que peca pela má redação, com incríveis vícios de linguagem, que tornam o texto muito confuso. Está a merecer uma reedição, revista e posta em bom português. Nesta obra, os enredos das óperas de Carlos Gomes foram elaborados por Itala Gomes Vaz de Carvalho, filha do compositor e sua biógrafa. Se seus capítulos, felizmente, não oferecem a má redação dos demais, sofrem, contudo, de um excesso de pormenores, que dificulta a compreensão do texto. Deles nos valem, mas julgamos necessário suprimir muita coisa, tornando o conteúdo mais claro e, obviamente, sem perder a linha de ação necessária ao entendimento dos enredos.

Para a análise musical das óperas de Carlos Gomes, a fonte mais preciosa é o volume especial da **Revista Brasileira de Música**, comemorativo do centenário do compositor (1936, Rio de Janeiro, Escola Nacional de Música), que insere excelentes estudos sobre as oito óperas e mais o oratório **Colombo**, todos assinados por musicólogos de reconhecida capacidade: Luís Heitor (**A Noite do Castelo** e **Joana de Flandres**); João Itiberê da Cunha (**O Guarani** e **O Escravo**); Mário de Andrade (**Fosca**), Leo Laner (**Salvador Rosa**), Salvatore Ruberti (**Maria Tudor** e **Colombo**) e Andrade Muricy (**Cândor**).

1. A NOITE DO CASTELO

Libreto de Antonio José Fernandes dos Reis, extraído do poema do mesmo nome, de Antônio Feliciano de Castilho.

Primeira representação: Rio de Janeiro, 4 de setembro de 1861, no Teatro Lírico Fluminense.

Primeiro ato. Grande salão no castelo do Conde Orlando, em Lisboa, no ano de 1250. Cavalheiros e damas comentam alegremente o casamento de Leonor e Fernando, quando entra um pagem anunciando que o velho camponês Raimundo tem uma estranha história para contar. Este conta que teve alta noite a visão de um vulto negro, com armadura de guerreiro, e que postado sob as janelas do quarto de Leonor, clamava pelo seu nome, com os olhos erguidos para os aposentos da filha do Conde Orlando. Pensam todos ter sido a alma de Henrique, sobrinho do Conde e já noivo de Leonor antes de partir para a Terra Santa nas Cruzadas, onde morrera.

Apresenta-se, de fato, na prota do fundo, um guerreiro tal como descrito na visão de Raimundo. Entra vagarosamente, olhando em torno, ar misterioso e feroz, pronunciando palavras iradas contra os festejos e os noivos. Os presentes, aterrorizados, não sabem o que fazer e se, de fato, o misterioso personagem é um fantasma ou o próprio Henrique, de volta das Cruzadas. Finalmente, Henrique proclama que não morreu e todos se retiram, assustados, comentando, todavia, que ele deveria mostrar seu rosto. Henrique sai atrás dos cavalheiros e damas. A cena permanece um instante vazia, quando entram pela varanda aberta sobre o parque os noivos. Fernando deseja fazer Leonor descansar da fadiga da festa, mas ela confessa que sofre muito, pois também teve uma horrenda visão, na qual lhe apareceu seu primeiro noivo, acusando-a de perjura; e ela já não pode ter paz. Fernando tenta consolá-la e leva-a outra vez para os salões da festa.

Entra o Conde Orlando, que é efusivamente cumprimentado pelos visitantes a propósito do casamento de sua linda filha. Porém, atrás dos convidados, aparece outra vez o misterioso guerreiro. Leonor observa a estranheza de um cavalheiro apresentar-se numa festa de rosto encoberto. Henrique retruca que, ao voltar da Terra Santa, fizera voto de trazer o rosto sempre coberto. Todos desconfiam, principalmente Leonor, quando Henrique tira do peito uma larga faixa de seda azul, que Leonor lhe havia dado como penhor de seu amor, antes de sua partida para as Cruzadas e a atira com desprezo aos pés da jovem. Esta estremece. A assistência, indignada, incita o Conde a expulsar o ousado guerreiro. Henrique parte, ameaçando vingar-se.

Segundo ato. Passa-se num lindo parque. Henrique, sempre em sua negra armadura, ordena ao seu fiel Renato que o vá esperar no lugar combinado e, após ter pronunciado palavras de ameaça contra Leonor e

Fernando, oculta-se num caramanchel, enquanto se ouvem vozes de pessoas que desejam encontrar novamente o negro fantasma e ao mesmo tempo proteger Leonor. Chegam os noivos, numa grande expansão de amor, amargurados, porém, pelo receio que Leonor ainda tem de avistar novamente o fantasma de seu primeiro noivo, que ela crê tenha morrido na Terra Santa. Fernando procura encorajá-la, dizendo-lhe que está armado e pronto a defendê-la. Henrique sai do caramanchão, insultando Leonor e Fernando, que o desafia para um duelo. Chegam cavalheiros e damas, e também com eles o Conde Orlando e o camponês Raimundo, todos lamentando os tristes acontecimentos. Leonor atira-se nos braços do pai, pedindo-lhe que vá em socorro de Fernando, que o fantasma levava para o matar. Ela parece ter enlouquecido e os demais deploram sua desdita.

Terceiro ato. constante de duas cenas. A primeira representa uma estrada ao lado do cemitério dos Prazeres, em Lisboa. O coro interno lastima o triste destino de Leonor, quando entra Raimundo com outros camponeses e gente do povo, apontando para a capela onde está depositado o corpo de Fernando. Seguem-se comentários e propósitos para a vingança do crime do fantasma. Entra o Conde Orlando comentando a sorte desua infeliz filha. Chegam diversos homens de armas, aos quais ele pergunta pelo resultado das buscas para o encontro do fantasma assassino de Fernando; e como ninguém o achou, ele mesmo se dispõe a ir em busca do criminoso.

A segunda cena transcorre no claustro do convento dos Jerônimos. Leonor, bastante perturbada, entra acompanhada pela irmã Inês. A religiosa quer levá-la para repousar em seu quarto, mas Leonor só fala em Fernando e Henrique, chamando principalmente pelo esposo, que ela acredita surgirá entre os arcos do claustro. Mas quem aparece é Henrique, o fantasma, com a espada em punho e a viseira erguida. Leonor, não o reconhecendo, abraça-o, julgando ser Fernando; mas dá um tremendo grito ao perceber ser ele Henrique, seu primeiro noivo, que partira para a Terra Santa nas Cruzadas e que ela julgava morto.

Henrique, cego de ira e ciúme, insulta-a, chamando-a de perjura. A irmã Inês tenta acalmá-lo, pedindo-lhe que tenha clemência para com a pobre infeliz. Henrique não atende a ninguém, e dispõe-se a matar Leonor, quando entra o Conde Orlando, que, vendo a filha em perigo, fere mortalmente Henrique. Então, o Conde reconhece Henrique, seu sobrinho, com grande mágoa de o haver ferido. Entram todos os que haviam acompanhado Orlando na procura do "fantasma" e todos ficaram aterrorizados ante o quadro doloroso. Henrique pede perdão ao tio pela sua rude vingança, implora sua benção e morre. Leonor desmaia entre os braços das irmãs. Orlando permanece inconsolável e os assistentes ficam estarecidos ante o cruel destino daqueles pobres senhores.

2. JOANA DE FLANDRES

Libreto de Salvador de Mendonça.

Primeira representação: Rio de Janeiro, Teatro Lírico Fluminense, 15 de setembro de 1863.

A ação decorre em Lille, em 1225. O velho Conde Balduino, senhor das Flandres partiu com os cruzados para a Terra Santa, deixando sua filha Joana como regente. Esta, diante da demora do pai em voltar, quer ser proclamada efetivamente rainha. O **primeiro ato** passa-se na cripta do castelo, onde Joana mandou erguer um túmulo ao pai, como se este já estivesse morto. Entram conjurados a favor do Conde Balduino e contra Joana. O chefe dos conjurados, Huberto, afirma ter visto um misterioso cavaleiro, no qual reconheceu o Conde Balduino. A notícia enche os conjurados de júbilo e todos juram defender o conde deposto.

Transfere-se a cena para uma sala do palácio, com sacadas dando para uma praça. Ouve-se, fora, o ruído do povo em tumulto. Entra Joana, alvoroçada, lendo um pergaminho onde lhe dizem que deve fugir, mas ela jura vingar-se, procurando conservar o trono que usurpara ao pai. Chega seu fiel Burg acompanhado de cavaleiros franceses que tomam o seu partido. Seu amante, Raul, que também chega, declara que seria melhor tudo confessar, deixando o trono a quem de direito; mas ela o seduz com novos enleios, prometendo-lhe casamento: ele cede, embora a contragosto.

Estamos, agora, na sala do trono, ricamente adornada. Damas e cavaleiros franceses comentam alegremente as bodas de Joana e Raul. Entram cavaleiros flamengos, que se colocam no lado oposto ao dos franceses, perguntando uns aos outros a razão daquela convocação. Entra Joana revestida de todas as insígnias reais. Senta-se no trono e faz sentar-se à sua direita Raul, também revestido de iguais insígnias, menos a coroa. Margarida, irmã mais moça de Joana, senta-se à sua esquerda. Damas da corte, de pé, colocam-se logo atrás de Margarida. Reis d'armas, arautos, escudeiros ficam de pé, à direita. Os flamengos, com Huberto à frente, esbravejam a sua indignação, vendo o aventureiro Raul, consorte da rainha, ao seu lado, junto ao trono, enquanto os franceses rejubilam. Raul é proclamado conde, enquanto Huberto revela toda a sua indignação por ter Joana usurpado o trono e desposado um aventureiro. Entra na sala um peregrino, no qual Margarida reconhece o pai, e logo, tanto os flamengos como os franceses aclamam o conde Balduino seu chefe e senhor. Joana e Raul tentam desmascará-lo, injuriando-o, e Huberto declara que vai apelar para o rei de França a que faça justiça em favor de Balduino.

Segundo ato. Sala interior do palácio, hora do crepúsculo. Raul sente remorsos pela sua cumplicidade no crime da rainha Joana e repele o oferecimento para pôr-se à testa das tropas contra Balduino.

Transfere-se a cena para um claustro em ruínas, nos arredores de Lille. Margarida, disfarçada, vem ao encontro de amigos de seu pai. Chega Huberto e os cavalheiros flamengos, que lastimam a triste sorte de Balduíno, que no momento está se batendo com as tropas de sua própria filha. Um mensageiro traz a notícia da derrota de Balduíno. Margarida desespera-se, enquanto surge Joana num carro de triunfo, seguida de numeroso séquito, com Balduíno acorrentado. Margarida, horrorizada, reconhece o pai. Huberto e os flamengos juram vingança.

Terceiro ato. Masmorra nos subterrâneos do palácio, fracamente iluminada por uma lâmpada. Balduíno, acorrentado e deitado sobre palhas, pensa na sua desventura, quando chega Margarida tentando consolá-lo. Abraçam-se e logo ouvem passos: uma luz brilha no fundo da cena. É Joana que aparece, vestida de preto e trazendo na mão uma tocha. Margarida oculta-se atrás de uma coluna. Joana vem com intenções sinistras: pede ao pai que lhe ceda a coroa. Balduíno, exausto, está para ceder assinando um documento de renúncia ao trono, quando Margarida acode, impedindo-o de o fazer. Joana, tresloucada e furiosa, faz-lhes escutar um rumor de martelos: são os algozes que armam o cadafalso no pátio da prisão. Balduíno amaldicôa sua indigna filha e Margarida desfalece em seus braços.

O quarto ato faz-nos voltar à sala do trono, na qual, sentada a uma mesa, Joana escreve a sentença de morte de seu pai. Entra Raul, pensativo e soturno, e quando a esposa indaga da razão de sua tristeza, ele pede-lhe clemência para Balduíno. Joana nega. Raul insulta-a e foge, quando Burg entra apressado, perguntando-lhe o que deseja. Joana entrega-lhe um punhal e dá-lhe ordem de perseguir e matar Raul.

Logo em seguida, entra Margarida para também lhe pedir que poupe a vida do pai; porém, Joana se mostra inflexível. Ouve-se a banda marcial que deveria acompanhar o condenado ao cadafalso. Joana leva Margarida à janela para que ela também veja o cortejo fúnebre, mas ambas recuam, uma gritando o seu júbilo e outra a sua raiva impotente, pois o cortejo que passa leva Balduíno em triunfo, carregado por seus partidários que o proclamam novamente soberano das Flandres. No mesmo instante, Raul entra, pálido e muito desfigurado, mostrando à Joana o punhal que ela havia dado a Burg para que o assassinasse. Joana e Margarida imploram clemência, porém Raul, tresloucado, não ouve os rogos das duas irmãs e apunhala Joana, que cai ferida. Abrem-se as portas e Balduíno entra com Huberto e os cavalheiros flamengos e o povo, que o aclamam. Joana agoniza amparada por sua irmã Margarida, enquanto Balduíno se compadece do triste fim de sua filha e de sua própria sorte. Joana morre e ele volta-se para Raul com a intenção de puni-lo, mas este apanha o punhal do chão e mata-se. Todos lastimam o cruel destino que levou a este dia fatal.

3. O GUARANI

Libreto de Antonio Scalvini, extraído do romance do mesmo nome, de José de Alencar.

Primeira representação: Milão, 19 de março de 1870.

A ação desenvolve-se pouco distante de Rio de Janeiro, às margens do rio Paquequer. Época: 1560.

Primeiro ato. A cena representa uma esplanada arborizada, frente ao castelo de Dom Antônio de Mariz, fidalgo português. Ao iniciar-se a ópera, vêm chegando numerosos caçadores trazendo suas presas, enquanto ainda se ouvem, ao longe, sons das buzinas de caça. Todos se felicitam pela excelente caçada, enquanto Dom Álvaro suporta, resignado e confiante, as irônicas indiretas de Gonzales, despeitado e ciumento, pois estando ambos apaixonados por Cecília, filha de Dom Antônio, receia Gonzales seja Dom Álvaro o preferido. Aparece no limiar do castelo Dom Antônio, seguido de alguns homens armados. Comprazendo-se pelo feliz regresso de seus hóspedes, conta-lhes a trágica aventura de Cecília, que quase fora raptada pelos índios aimorés quando se banhava no rio, e isto em represália pela morte de uma menina de sua tribo, que havia sido baleada por engano, durante uma caçada. Todos lamentam o perigo que ameaçou a filha do fidalgo e muito se admiram ao saberem que fora um outro selvagem, da tribo dos guaranis, quem a salvou. Dom Antônio chega ao limiar da floresta e chama alguém que lá deve ter se ocultado; é quando aparece o índio Peri, armado de arco e flecha e com a indumentária especial que o distingue dos índios das outras tribos. Todos procuram agradá-lo, felicitando-o pela bela ação de ter salvo a vida de Cecília, e Dom Antônio não hesita em chamá-lo de irmão. Peri identifica-se como sendo filho de um cacique, portanto, de um soberano em sua tribo. Ouve-se a voz de Cecília, vinda de seus aposentos e pouco depois ela própria surge na esplanada do castelo, acompanhada por suas aias. Grande regozijo de todos por vê-la salva. Dom Antônio designa-lhe Dom Álvaro como seu futuro esposo. Cecília empalidece, constrangida, pois não sente nenhum amor pelo jovem, mas responde que está pronta a atender à vontade paterna. Entardece. Os sinos tocam a "Ave Maria" e todos se ajoelham entoando a prece à Virgem. Peri observa de longe a oração dos brancos e permanece respeitosa até findar a prece.

Gonzales, aventureiro e traidor, pretendia de há muito aproveitar-se da generosa hospitalidade de Dom Antônio para seus fins criminosos e, depois da reza, marca um encontro com dois outros aventureiros espanhóis, Ruy Bento e Alonso, na "Gruta do Selvagem", ao cair da noite. Peri, que tudo ouve, propõe-se logo denunciar a traição. Dom Antônio e os demais, menos naturalmente Peri e os três espanhóis, entram no castelo, pois já se faz noite. Cecília chama o índio perguntando-lhe a razão de já ir

embora. Peri responde que tem necessidade de ocupar-se de uma traição, que está ameaçando o seu benfeitor e ela própria. Cecília roga-lhe que avise seu pai. Ambos se enternecem e sem saber, em sua inocência, declaram-se amor num angustioso adeus.

Segundo ato. Consta de três quadros. O primeiro mostra-nos a "Gruta do selvagem". É noite escura. Peri entra, sozinho, arrastando-se por entre espesso matagal, e pára atrás de grossa árvore abatida, que lhe serve de esconderijo. De lá, após ter proclamado a soberania de seu berço de cacique, ele assiste à conspiração dos três aventureiros, que planejam aniquilar os habitantes do castelo, aponderando-se de todos os valores nele existentes. Gonzales só deseja poupar Cecília, a quem ama, e proclama raptá-la. Peri ouve tudo e, correndo então para prevenir Dom Antônio do perigo que o ameaça, dá a perceber a sua presença. Gonzales, em conversa com Peri, simuladamente promete renunciar ao seu criminoso projeto.

O segundo quadro passa-se na "Taberna dos Aventureiros", com mesas e bancos toscos, canecas e cântaros com vinho. Ruy e Alonso chegam e contam aos outros cúmplices o ocorrido na floresta, quando sobrem Gonzales, que declara haver desviado a intenção de Peri de avisar Dom Antônio. Assim, poderão agir com toda a segurança.

O terceiro quadro mostra-nos a alcova de Cecília. A jovem, sozinha, contempla a beleza da noite de luar e depois canta uma "ballata", acompanhando-se ao violão: "C'era una volta un principe..." Deita-se logo a seguir, adormecendo logo. Após curto silêncio, Gonzales, furtivamente, transpõe a janela e penetra no quarto com a evidente intenção de raptar Cecília. Esta desperta, assustada, e repele com indignação o ousado aventureiro. Gonzales insiste com violência. Quando está para agarrá-la, arrastando-a consigo, entra pela janela uma flecha que o fere na mão. Gonzales corre para a janela e dispara um tiro a esmo, para amedrontar o agressor, enquanto Cecília, observando a flecha, reconhece nas penas as cores de Peri. O tiro de Gonzales, todavia, acordou os moradores do castelo, que entram alvoroçados no quarto de Cecília, demonstrando grande surpresa de ali encontrar o aventureiro espanhol. Cecília atira-se nos braços do pai, que exige uma explicação da presença de Gonzales e dos outros aventureiros no quarto da filha. Peri, que aparece de pé, na sacada da janela, aponta Gonzales como sendo o chefe dos traidores. Este procura desmentir-lo, mas Peri aproxima-se e mostra a todos a mão do aventureiro, ferida por sua própria flecha. Grande indignação de todos, principalmente de Dom Antônio, que lamenta ter sido traído na sua amigável hospitalidade. Ouve-se subitamente um estranho rumor vindo dos jardins e o som de instrumentos que aterrorizam a todos. Entra Pedro, o mordomo, anunciando, ofegante, estar o castelo sitiado pelos aimorés, que reclamam vingança pela morte involuntária da jovem índia de sua tribo. Todos, ante o perigo comum, juram fidelidade na defesa do castelo ameaçado e saem empunhando armas, enquanto Cecília, de joelhos, implora a proteção divina.

O **terceiro ato** passa-se na taba dos aimorés, no limiar da floresta, donde se avista, ao longe, o castelo de Dom Antônio. À direita, a tenda do cacique; doutro lado da cena, aos pés de um jequitibá, está Cecília prisioneira. Alguns selvagens a guardam. Os índios aimorés comentam o combate do dia anterior contra os portugueses do castelo. Todos, indignados, proferem ameaças e planos de vingança, quando se ouve um som retumbante que os faz calar e retirar-se, deixando o passo livre ante a tenda do cacique. Este aparece empunhando o tacape. Cobrem-no duas peles de onça, formando manto, e ostenta muitos outros paramentos. Seu aspecto é ao mesmo tempo majestoso e feroz. Redobra as imprecações de toda a sua tribo contra os odiados portugueses, mas quer ver de perto a prisioneira. Fica admirado ante a beleza de Cecília e, já enternecido, confessa-lhe o quanto o seu aspecto o perturba, dizendo-lhe que não mais será ela escrava e sim rainha e absoluta soberana de toda a tribo ! Os índios, ouvindo tais palavras, mostram-se indignados e querem matá-la. O cacique defende-a energeticamente, quando entra um grupo de aimorés trazendo Peri prisioneiro, já desarmado, apenas com o arco suspenso às costas. O cacique, surpreso, reconhecendo em Peri o índio guarani, amigo do odiado português, indaga quem tivera a honra de vencer aquele herói da floresta. Respondem-lhe que ninguém o poderia ter capturado, não fora o seu destino ingrato que o fez cair extenuado. Cecília compreende logo que ele se entregou voluntariamente só para ter oportunidade de vê-la outra vez. O cacique quer saber a causa de sua rendição. Peri retruca com altivez que fora apenas o desejo de o matar em sua própria taba, pelo que o aimoré, furioso, responde-lhe que será degolado ali mesmo. Os índios precipitam-se sobre Peri, mas o cacique se interpõe, ordenando seja antes celebrado o grande cerimonial que precede a morte do inimigo.

Tem início o característico bailado e todo o ritual próprio da tribo. Durante a cerimônia, Peri e Cecília exprimem seus desencontrados sentimentos, quando o cacique dá as ordens para que cessem as exéquias e diz a Cecília que, conforme hábito dos aimorés, ele deverá conceder ao prisioneiro uma suprema hora de amor antes de sua morte; e retira-se com todos, advertindo, porém, que ficará vigiando de longe para impedir a fuga dos dois prisioneiros. Apenas a sós, Cecília corre a desatar as cordas que prendem Peri, pedindo-lhe notícias do pai. Dom Antônio está salvo. Cheia de júbilo, Cecília só se preocupa então com a sorte de Peri. Os dois, desvairados pela idéia da morte iminente e inevitável, declaram-se intenso amor. Peri não cede ao insistente apelo de Cecília, que o incita a fugir. Ele responde que, tendo tomado poderoso veneno, o seu corpo, devorado pelos índios, trará morte certa a toda a tribo aimoré, libertando assim a sua adorada Cecília e dom Antônio Mariz da ameaça dos bárbaros selvagens. Cecília desespera-se, e enquanto os dois apaixonados ainda trocam juras de amor, os aimorés, ansiosos pela morte de Peri, já fazem ouvir seus gritos de impaciência.

Reentra em cena o cacique, sôfrego de sangue e morte; mas, ainda uma vez detém os índios, dizendo que só por sua própria mão será golpeado o prisioneiro de honra e que, antes disso, é mister invocar Tupã, o deus dos aimorés e a ele oferecer a vítima. Segue-se o magistral “concertante” e a invocação ao deus dos aimorés. Todos, menos o cacique, Peri e Cecília, ajoelham-se, implorando as bênçãos de seus deuses. Apenas finda a invocação, Peri, orgulhosamente apresenta seu peito ao cacique e aos aimorés, esperando o golpe de morte, quando se ouve um forte tiroeio e todos permanecem estarecidos, com medo, a ponto de sustarem a morte de Peri. São os portugueses do castelo, com Dom Antônio e Dom Álvaro à frente, que invadem a taba dos aimorés, num assalto de extermínio, que os subjuga completamente. O cacique cai morto e Cecília atira-se nos braços do pai. Peri, rapidamente, toma um contraveneno e também se une aos portugueses para matar e perseguir os indígenas, que ainda tentam reagir com arcos e flechas.

O **quarto ato** transcorre numa das dependências subterrâneas do castelo de D. Antônio Mariz. A iluminação vem apenas duma tocha colocada numa pilastra. A um canto, acham-se colocados diversos barris de pólvora. Os dois aventureiros espanhóis, Ruy e Alonso, esperam por Gonzales, que chega dentro de instantes para lhes relatar os últimos acontecimentos e combinar novas traições e assaltos. Seu desejo maior é aniquilar D. Antônio, D. Álvaro e Peri e raptar Cecília. Os demais aventureiros hesitam um pouco, mas prometem coadjuv-lo em sua nova tentativa de assassinio e com ele se dirigem para a porta do fundo com a intenção de penetrar nos aposentos superiores do castelo e perpetrar o novo crime. D. Antônio, porém, surge inesperadamente, com seu fiel Pedro, dizendo que ouviu tudo e que está a par da odiosa trama. Ordena a Pedro que se retire, pois ele só bastará para punir os traidores.

Os aventureiros fogem, escondendo-se em algum outro recanto do subterrâneo, enquanto aparece Peri, que entra pelo fundo da cena. Regozijando-se por vê-lo ainda vivo, apesar do veneno que sabia ter ele tomado, D. Antônio aconselha-o a fugir sem demora, pois sabe que o castelo está cercado por outros aimorés que vieram reforçar os que haviam sido desbaratados no dia anterior; e que também, não podendo vencer a traição dos aventureiros que ainda se acham sob seu teto, tomou a resolução de destruir o castelo para ter uma morte honrada com toda a sua família.

Peri oferece-se para lutar e resistir com D. Antônio, mas como este recusa, o índio propõe-lhe então salvar ao menos Cecília. Peri conta-lhe que preparou uma ponte de fibras suspensa sobre o fosso atrás do castelo e que somente ele seria capaz de atravessá-la com Cecília. D. Antônio, embaraçado, responde que só não lhe pode confiar a filha em tão desesperada situação, por não professar o índio a mesma fé cristã dos portugueses. Peri imediatamente pede a D. Antônio que o batize, pois está

pronto a adorar o mesmo Deus de Cecília. O índio ajoelha-se ante o velho fidalgo e recebe o sacramento do batismo, beijando respeitosamente a cruz da espada de D. Antônio, que este lhe apresenta como símbolo sagrado. Apenas finda a comovedora cerimônia, entra Cecília, muito aflita, em busca do pai e ciente de que havia chegado também sua última hora. D. Antônio, porém, lhe comunica que Deus a quer salva e, apontando-lhe o fiel Peri, explica-lhe que com ele poderá deixar o castelo para ser levada junto de seus parentes no Rio de Janeiro. Cecília não quer separar-se do pai e insiste em ficar para com ele morrer; mas este ordena a Peri que a leve incontínente. Cecília, desesperada, desmaia. D. Antônio beija-a carinhosamente e a entrega a Peri, ordenando-lhe saísse o mais depressa possível. O índio diz ainda um último adeus ao nobre fidalgo e parte rapidamente levando Cecília.

Entram logo em seguida os aventureiros traidores, com Gonzales à frente, o qual, vendo a fuga de Peri e Cecília, quer perseguí-los. D. Antônio interpõe-se e coloca-se, ameaçador, ante a porta por onde fugiram o índio e a filha. Gonzales investe contra ele de espada em punho, enquanto D. Antônio, rapidamente, apanhando a tocha que iluminava o subterrâneo, atea fogo aos barris de pólvora, provocando uma tremenda explosão e o desmoronamento do castelo. Ele próprio e os aventureiros que o cercam caem mortos, enquanto que no fundo da cena se descortina o panorama dos arredores do castelo. Vê-se o campo dos aimorés ao longe e, mais perto, uma colina na qual Cecília cai de joelhos ao ver o desmoronamento do castelo. Peri procura ampará-la carinhosamente mostrando-lhe o céu.

*

4. FOSCA

Libreto de Antonio Ghislanzoni.

Primeira representação: 16 de fevereiro de 1873.

A ação se desenrola em meados do século X, em Veneza e nas costas da Istria. O 1º ato tem como cenário uma pequena enseada nas costas da Istria, ao amanhecer. É um esconderijo de corsários, que entram carregando fardos de mercadorias roubadas em suas pilhagens. Após animados comentários dos corsários que se regozijam com as últimas aventuras, entra Gaiolo que lhes comunica que a próxima investida será em Veneza, no dia da “Festa das Marias”, quando, de acordo com um velho costume, deverão celebrar-se diversos casamentos da Igreja de São Pedro do Castelo. Gaiolo pretende invadir a igreja com seus corsários disfarçados e, durante a cerimônia nupcial, raptar as noivas ricas e retê-las como reféns a serem

pronto a adorar o mesmo Deus de Cecília. O índio ajoelha-se ante o velho fidalgo e recebe o sacramento do batismo, beijando respeitosamente a cruz da espada de D. Antônio, que este lhe apresenta como símbolo sagrado. Apenas finda a comovedora cerimônia, entra Cecília, muito aflita, em busca do pai e ciente de que havia chegado também sua última hora. D. Antônio, porém, lhe comunica que Deus a quer salva e, apontando-lhe o fiel Peri, explica-lhe que com ele poderá deixar o castelo para ser levada junto de seus parentes no Rio de Janeiro. Cecília não quer separar-se do pai e insiste em ficar para com ele morrer; mas este ordena a Peri que a leve incontinentemente. Cecília, desesperada, desmaia. D. Antônio beija-a carinhosamente e a entrega a Peri, ordenando-lhe saísse o mais depressa possível. O índio diz ainda um último adeus ao nobre fidalgo e parte rapidamente levando Cecília.

Entram logo em seguida os aventureiros traidores, com Gonzales à frente, o qual, vendo a fuga de Peri e Cecília, quer perseguí-los. D. Antônio interpõe-se e coloca-se, ameaçador, ante a porta por onde fugiram o índio e a filha. Gonzales investe contra ele de espada em punho, enquanto D. Antônio, rapidamente, apanhando a tocha que iluminava o subterrâneo, atea fogo aos barris de pólvora, provocando uma tremenda explosão e o desmoronamento do castelo. Ele próprio e os aventureiros que o cercam caem mortos, enquanto que no fundo da cena se descortina o panorama dos arredores do castelo. Vê-se o campo dos aimorés ao longe e, mais perto, uma colina na qual Cecília cai de joelhos ao ver o desmoronamento do castelo. Peri procura ampará-la carinhosamente mostrando-lhe o céu.



*

4. FOSCA

Libreto de Antonio Ghislanzoni.

Primeira representação: 16 de fevereiro de 1873.

A ação se desenrola em meados do século X, em Veneza e nas costas da Istria. O 1º ato tem como cenário uma pequena enseada nas costas da Istria, ao amanhecer. É um esconderijo de corsários, que entram carregando fardos de mercadorias roubadas em suas pilhagens. Após animados comentários dos corsários que se regozijam com as últimas aventuras, entra Gaiolo que lhes comunica que a próxima investida será em Veneza, no dia da "Festa das Marias", quando, de acordo com um velho costume, deverão celebrar-se diversos casamentos da Igreja de São Pedro do Castelo. Gaiolo pretende invadir a igreja com seus corsários disfarçados e, durante a cerimônia nupcial, raptar as noivas ricas e retê-las como reféns a serem

resgatadas mediante avultadas quantias em dinheiro. Os corsários aceitam a proposta com entusiasmo, prometendo ao seu chefe auxílio e fidelidade.

Aproxima-se Cambro, escravo veneziano de Gaiolo: ouve as últimas palavras acerca do novo crime que se projeta, que ele também aprova, comunicando, ainda, que acaba de chegar de Veneza com boas novas do resgate que fora propor ao velho Senador Giotta, pai de Paolo, um jovem fidalgo veneziano que havia caído prisioneiro dos piratas num assalto cometido contra um navio. Cambro anuncia a próxima chegada de Giotta, que se propôs a vir pessoalmente trazer o dinheiro para o resgate do filho.

Fosca, que ouvira toda a conversa, diz que absolutamente não concorda com a entrega de Paolo, por quem se apaixonara loucamente. Gaiolo repreende a irmã com toda a severidade, dizendo-lhe que deveria se envergonhar desse louco amor. Retira-se, deixando Cambro em companhia de Fosca. A jovem penetra numa gruta no momento em que Cambro, dava vasa ao seu ódio contra Gaiolo, a quem pretende trair a fim de tornar-se chefe dos piratas. Ouvindo rumor de passos, esconde-se, a tempo de ver Fosca e Paolo saírem da gruta. Paolo julga ter chegado sua última hora de vida, porém Fosca declara-lhe que o ama e que poderá salvá-lo. Paolo repele aquele inesperado amor, confessando-lhe que já é noivo de uma jovem de Veneza. Fosca, cega de raiva e de ciúme, intima-o a entrar novamente na gruta, dizendo-lhe que ali será seu túmulo.

Entram Gaiolo e alguns corsários, que acompanham o velho Giotta. Paolo volta-se e, reconhecendo o pai, atira-se em seus braços, exultante de alegria. Gaiolo diz-lhes que estão livres, mas Fosca investe ameaçadoramente contra Paolo. Gaiolo interpõe-se em tempo e, segurando os braços da irmã, íntima a Giotta e Paolo a partirem imediatamente. Todos os acompanham até o navio; apenas Fosca permanece em cena, lamentando que Paolo tenha partido sem uma palavra de despedida. Cambro aproxima-se e propõe-se a trazer de volta Paolo, com a condição de Fosca casar-se com ele. A jovem, irrefletidamente, aceita a proposta, naturalmente sem avaliar o sacrifício que tal atitude representará para si própria.

O 29^o ato consta de dois quadros. O primeiro, em casa de Délia, a noiva de Paolo, no próprio dia do casamento. Os noivos, após a longa ausência forçada pela prisão de Paolo entre os piratas, trocam juras de amor. Paolo não esconde de Délia seu encontro com Fosca, por ele repelida por lealdade à noiva. Délia mostra-se simpática à jovem pirata, abençoando-a por ter cuidado de seu noivo em momentos tão difíceis. Ouve-se a voz de um vendedor ambulante. Paolo chama-o, pois deseja comprar alguma coisa para oferecer à noiva. Todavia, Délia, tomada de mau pressentimento, procura dissuadi-lo, mas o vendedor já havia entrado em sua casa. Este, não é senão Cambro, disfarçado em vendedor de jóias. Veio assim para melhor poder espionar Paolo e sua noiva, que ele pretende raptar durante a

cerimônia do casamento. Délia, apavorada com aquele homem em quem ela pressente um inimigo, não quer aceitar nenhuma das jóias que Cambro lhe mostra. Paolo despede o vendedor, que, ao sair, fixa demoradamente seus olhos em Délia a fim de bem reter sua fisionomia, e evitar qualquer engano no momento do rapto. Os noivos despedem-se e vão se preparar para a cerimônia.

O segundo quadro tem por cenário uma pequena praça fronteira à Igreja de São Pedro. Chegam os noivos e os convidados para o casamento. Fosca e Gaiolo, disfarçados em camponeses, e Cambro, com o mesmo disfarce de vendedor ambulante, comentam discretamente o planejado rapto. Ao som de uma marcha nupcial, inicia-se o cortejo das noivas. Rapazes, à frente do cortejo, dançam uma "furlana". Fosca, ao deparar com Paolo ao lado de sua linda noiva, quer impedir-lhes a entrada no templo. Gaiolo corre para a irmã, procurando evitar o escândalo. Embora Cambro, no momento propício, tenha conseguido raptar Délia e conduzi-la até o canal onde estão atracados os botes dos piratas, a sorte não favoreceu a Gaiolo, que acabou prisioneiro dos soldados venezianos, que chegaram para restabelecer a ordem, assim que os sinos da igreja tocaram o sinal de alarme. Fosca exulta ao ver sua rival prisioneira de Cambro e corre ao alcance dos dois.

Terceiro ato. Passa-se no reduto dos corsários. Délia é brutalmente arrastada para uma gruta. Está ainda com seu vestido de noiva, porém sem o véu e a grinalda e com os cabelos soltos, em desalinho. Treloucada, sem saber o que lhe está acontecendo ela se mostra cada vez mais apavorada. Ouvem-se, ao longe, outros gritos de mulheres atormentadas e passos que se aproximam. Fosca aparece com sua indumentária de pirata, como no primeiro ato. Délia a reconhece como a mulher que viu ao entrar na igreja para o casamento. Fosca confirma, e diz que tudo quanto fez foi apenas para facilitar o rapto, principalmente de Délia e Paolo, a quem hoje ela odeia e cuja morte já está decretada. Délia implora clemência, oferecendo sua própria vida para salvar a de seu noivo. Fosca hesita entre o amor e o ódio, mas, finalmente, aquele vence e, treloucada de dor, pensando no sacrifício que vai sofrer, sai com Délia em busca de um meio para libertar os dois amantes.

Entram diversos piratas interrogando-se mutuamente sobre a sorte Gaiolo, prisioneiro em Veneza, e pensando na maneira de voltar à cidade para salvar seu chefe. Quando se retiram, entra Cambro. Satisfeito com os últimos acontecimentos e a próxima morte de Gaiolo, pois os tribunais venezianos certamente o não libertarão, antegoza sua eventual posição de chefe dos corsários, com a vantagem, ainda, de vir a ser o esposo de Fosca, conforme promessa desta. Entra Fosca, profundamente abatida. Cambro pergunta-lhe que morte destinou aos dois prisioneiros e, com imensa surpresa, percebe que Fosca já não nutre aquele mesmo ódio

que de início manifestara para com os dois jovens; antes, pensa até em salvá-los. Isto prejudicaria os planos de Cambro, que, de maneira perversa, recomeça a insuflar ciúme e ódio no coração de Fosca; em sua fraqueza, Fosca cede novamente aos maus instintos e ordena a Cambro que vá buscar os jovens, aos quais terá prazer de anunciar, ela própria, a tortura e a morte que os espera. Cambro parte feliz, julgando ter restituído o necessário tom de crueldade ao fraco coração de Fosca, a quem pretende dominar apenas se confirme a notícia da condenação de Gaiolo e ele possa tornar-se, de fato, o chefe dos corsários da Istria.

O **quarto ato** também consta de dois quadros. O primeiro, no salão de audiências da “Signoria”, em Veneza. Os senadores projetam a partida da frota para a manhã seguinte, mas o velho Giotta observa-lhes que, se esperassem mais um dia, seu filho Paolo poderia voltar à pátria à frente de seus barcos. Entra o doge, que é recebido com grandes demonstrações de respeito. Comunica aos senadores a estranha atitude de Gaiolo, que lhe mandou pedir uma audiência, visto ter graves segredos a lhe comunicar. Entra o chefe pirata conduzido por guardas e se prosterna em atitude de respeito ante o doge, que lhe pergunta quais são as revelações graves que pretende fazer. Gaiolo conta-lhe então que, ciente de que a sua própria irmã Fosca e Cambro espalharam a notícia de sua captura e morte, os corsários, seus fiéis companheiros, não tardariam a trucidar por represália Paolo e Délia, que se encontram prisioneiros na Istria. Giotta implora clemência para seu filho e o Doge pergunta, então, a Gaiolo qual seria o seu plano. Gaiolo responde que voltaria rápido para Istria e, encontrando Paolo ainda vivo, o mandaria imediatamente de volta para Veneza em companhia de sua noiva; mas se chegasse tarde, e os dois jovens já tivessem sido executados, ele mesmo voltaria para se entregar prisioneiro da República. O Doge hesita em confiar nas promessas do pirata, mas, como este, sempre cumprira a palavrada, e ainda instado pelos senadores, concorda em aceitar o pacto e deixa Gaiolo partir acompanhado de Giotta.

O segundo quadro tem cenário idêntico ao do primeiro ato. É noite de luar. Alguns corsários dormem recostados aos fardos de mercadorias roubadas. Paolo sai da caverna precedido por Cambro, que ordena vigilância, pois teme algum assalto das náus de Veneza; e depois, voltando-se para Paolo, diz-lhe que é chegada a sua hora e que se deve entender com Deus. Paolo, aflito, pede-lhe notícias de Délia, ao que Cambro responde com evasivas. Paolo permanece sozinho e desesperado, implorando a morte que o liberte daquele tormento atroz, pois está convencido de que sua adorada Délia já está morta.

Entra Fosca, seguida de alguns corsários, aos quais ordena prender Paolo para vingar a prisão de Gaiolo. Fosca acrescenta que a tortura de Paolo será longa e atroz, e Paolo responde que espera seu destino, seja ele qual for, com espírito sereno. Surgem outros corsários

trazendo Délia. Os dois apaixonados querem se atirar nos braços um do outro, mas Fosca não o permite. Oferece um veneno à Délia para que, tomando-o e morrendo, salve a vida de Paolo. Este pede-lhe para não cometer tal crime e Délia hesita sob os escârneos de Fosca, que ordena finalmente aos corsários a morte de Paolo. Fosca torna a oferecer o veneno a Délia e esta já o aproxima de seus lábios, quando se ouve a voz de Gaiolo que, do alto do rochedo, chama os corsários. Todos correm ao encontro do chefe. No alvoroço geral, Paolo e Délia atiram-se nos braços, um do outro, enquanto Gaiolo, indicando-os aos seus fiéis corsários, dá-lhes a ordem de levá-los imediatamente para a frota veneziana, que está cruzando a enseada de Istria. Paolo e Délia rejubilam-se, enquanto Fosca, perdidas todas as esperanças de amor e de vingança, toma o veneno que havia destinado a Délia.

Os corsários perguntam a Gaiolo se devem entregar os noivos a Cambro para que este os leve ao barco. Gaiolo responde que, ao descer em terra, verificando que Cambro já se havia oposto ao seu comando, fora obrigado a eliminá-lo. Induz Paolo e Délia a partirem, quando Fosca, já sob a ação do veneno, suplica-lhes que ainda permaneçam por um instante a fim de lhes pedir perdão por tudo que sofreram por sua causa. Paolo e Délia perdoam e partem, prometendo-lhe que abençoariam sempre a sua memória. Gaiolo e os corsários, cientes de que a frota veneziana ainda os ameaça, combinam novos planos de defesa e de ataque, enquanto Fosca, moribunda, pede ao irmão que a sustente até poder alcançar um recife, de onde ainda possa avistar, ao longe, Paolo e Délia que partem em busca da pátria, do lar e do amor. Apenas ela pronuncia um último adeus, cai morta nos braços de Gaiolo, que, depositando seu corpo no chão, ergue-se enfurecido, ameaçando Veneza e gritando por vingança, corre em direção ao mar, acompanhado no mesmo impulso de revolta e de ira por todos os seus corsários.

5. SALVATOR ROSA

Libreto de A. Ghislanzoni.

Primeira representação: Genova, 21 de março de 1874.

A ação transcorre em Nápoles, por ocasião da revolta contra os espanhóis, em 1647. O primeiro ato consta de duas cenas. A primeira mostra-nos o estúdio do pintor Salvator Rosa, que se encontra à frente de um cavalete, dando os últimos retoques num quadro que representa uma marinha com um vulto de mulher em atitude sonhadora. Gennariello, atrás do pintor, olha o quadro e observa que todas as figuras femininas de

trazendo Délia. Os dois apaixonados querem se atirar nos braços um do outro, mas Fosca não o permite. Oferece um veneno à Délia para que, tomando-o e morrendo, salve a vida de Paolo. Este pede-lhe para não cometer tal crime e Délia hesita sob os escârneos de Fosca, que ordena finalmente aos corsários a morte de Paolo. Fosca torna a oferecer o veneno a Délia e esta já o aproxima de seus lábios, quando se ouve a voz de Gaiolo que, do alto do rochedo, chama os corsários. Todos correm ao encontro do chefe. No alvoroço geral, Paolo e Délia atiram-se nos braços, um do outro, enquanto Gaiolo, indicando-os aos seus fiéis corsários, dá-lhes a ordem de levá-los imediatamente para a frota veneziana, que está cruzando a enseada de Istria. Paolo e Délia rejubilam-se, enquanto Fosca, perdidas todas as esperanças de amor e de vingança, toma o veneno que havia destinado a Délia.

Os corsários perguntam a Gaiolo se devem entregar os noivos a Cambro para que este os leve ao barco. Gaiolo responde que, ao descer em terra, verificando que Cambro já se havia oposto ao seu comando, fora obrigado a eliminá-lo. Induz Paolo e Délia a partirem, quando Fosca, já sob a ação do veneno, suplica-lhes que ainda permaneçam por um instante a fim de lhes pedir perdão por tudo que sofreram por sua causa. Paolo e Délia perdoam e partem, prometendo-lhe que abençoariam sempre a sua memória. Gaiolo e os corsários, cientes de que a frota veneziana ainda os ameaça, combinam novos planos de defesa e de ataque, enquanto Fosca, moribunda, pede ao irmão que a sustente até poder alcançar um recife, de onde ainda possa avistar, ao longe, Paolo e Délia que partem em busca da pátria, do lar e do amor. Apenas ela pronuncia um último adeus, cai morta nos braços de Gaiolo, que, depositando seu corpo no chão, ergue-se enfurecido, ameaçando Veneza e gritando por vingança, corre em direção ao mar, acompanhado no mesmo impulso de revolta e de ira por todos os seus corsários.

5. SALVATOR ROSA

Libreto de A. Ghislanzoni.

Primeira representação: Genova, 21 de março de 1874.

A ação transcorre em Nápoles, por ocasião da revolta contra os espanhóis, em 1647. O **primeiro ato** consta de duas cenas. A primeira mostra-nos o estúdio do pintor Salvator Rosa, que se encontra à frente de um cavalete, dando os últimos retoques num quadro que representa uma marinha com um vulto de mulher em atitude sonhadora. Gennariello, atrás do pintor, olha o quadro e observa que todas as figuras femininas de

Salvator Rosa se assemelham de maneira um tanto monótona. Responde o pintor dizendo que isto significa estar ele apaixonado por uma só mulher. O jovem, encorajado pela confiança, confessa que também está amando, apesar de sua pouca idade, e pede licença a seu grande amigo para cantar a canção que ele mesmo compôs para sua namorada. Salvator Rosa cumprimenta-o calorosamente, quando chega Masaniello, que também une seus louvores aos do pintor, segredando-lhe, contudo, que precisa ter com ele uma conversa particular. Salvator Rosa despede Gennariello, que reclama de Masaniello o fuzil que lhe havia prometido e que o pescador assegura lhe será entregue naquele mesmo dia, na praça, quando o sino da catedral tocar as doze horas.

Apenas a sós, Masaniello declara a Salvator Rosa que tudo está pronto para a revolta e para o assalto ao castelo, sem todavia haverem encarado a possibilidade de assassinar o vice-rei, declarando Masaniello que não tem instintos sanguinários. Os dois amigos abraçam-se com a promessa de se encontrarem ao meio dia, juntamente com outros conjurados. Masaniello parte, deixando o pintor entregue às suas meditações. Volta de súbito Gennariello a advertir Salvator Rosa de que os soldados do Duque d'Arcos o vêm prender, portanto ele deveria fugir. Mas é tarde: entra o Conde de Badajoz, que convida o pintor a segui-lo à presença do Duque Gennariello corre a prevenir Masaniello, quando entram diversos jovens, estudantes, discípulos de Salvator Rosa, e todos juram libertá-lo.

Transfere-se a cena para uma luxuosa sala no palácio do Conde d'Arcos. Este, ao entrar, pede ao comandante Fernandez notícias da esquadra espanhola esperada no porto de Nápoles. Fernandez mostra-se inquieto por ter observado evidente sinais de revolta pelas ruas da cidade. O Duque afirma nada temer, fiando-se nas ordens dadas, de rigorosa repressão, além de confiar na bravura de Fernandez, a quem reitera a promessa de dar, como recompensa, sua própria filha Isabela como esposa. Fernandez inclina-se respeitosamente e sai pleno de felicidade e pensando, ao mesmo tempo, no que poderá acontecer na cidade. Ficando sozinho, o Duque abre uma pequena porta simulada nos painéis da parede, dizendo que, em caso de perigo, ali seria a sua saída. Entra o Conde de Badajoz com Salvator Rosa. O Duque recrimina o pintor pela sua participação na conjuração. Salvator Rosa não nega, mas pede-lhe que tenha então clemência e justiça para com o povo oprimido. O Duque profere novas ameaças, quando entra sua filha Isabela, dizendo-lhe que já tem a certeza de que toda Nápoles está em revolta. À entrada de Isabel, Salvator Rosa mostra-se surpreso, pois ignorava fosse aquela mulher de seus sonhos (que muitas vezes havia encontrado na cidade) a própria filha do Duque d'Arcos. Isabela implora ao pai clemência para com o povo de Nápoles, enquanto o pintor lamenta reconhecer na mulher que ama uma filha de príncipe, portanto inacessível a ele.

Entra logo em seguida o Conde de Badajoz e pede ao Duque que fuja imediatamente, pois é impossível dominar a revolta do povo. Após algumas hesitações e a promessa de Salvator Rosa de tentar apaziguar os revoltosos, o Duque, Isabella, o Conde de Badajós com sua escolta, fogem todos pela portinhola secreta. Instantes depois irrompem na sala os revoltosos com Masaniello à frente, chamando pelo Duque, quando depararam com o pintor, que lhes comunica a fuga. Masaniello, exultante, declara liberto o povo de Nápoles. Todos se abraçam, aclamando Masaniello seu salvador.

Segundo ato. Primeira cena: uma sala em Castelo Novo, perto de Nápoles. O Duque está sentado à mesa, olhos fixos numa folha de papel, enquanto Isabela, de pé, espreita pela janela, dizendo-se a si própria que está reconhecendo Salvator Rosa. O Duque ordena-lhe que regresse a seus aposentos e arrume-se melhor, pois dentro de uma hora, deverão voltar para Nápoles. Isabela exprima seu contentamento, julgando que o pai aceitara as propostas de Masaniello, O Duque permanece só, comentando a crítica situação em que se encontra, obrigado a ceder aos revoltosos, traindo por assim dizer o seu rei, sacrificando ao mesmo tempo seu amor de pai; finalmente, assina o decreto de clemência que concede aos napolitanos o que eles exigem.

Entra Badajós anunciando a chegada do mensageiro de Masaniello, que não é outro senão Salvator Rosa. O Duque sai pedindo ao pintor que o espere para se apresentar com ele na sacada do palácio e receber as aclamações do povo. Chega Isabela, que julga encontrar o pai, mas encontra apenas Salvator Rosa e com ele se rejubila pela vitória dos napolitanos. O pintor, encorajado pela atitude da jovem duquesa, ousa revelar-lhe que a ama desde muito, sem saber, contudo, quem ela fosse. Isabela corresponde sinceramente ao amor do artista, confessando que só a ele concederia sua mão de esposa, preferindo a morte caso não lhe fosse possível realizar este ideal.

O Duque entra e ouve as últimas palavras da filha. Estremece indignado, mas pede ironicamente a Salvator Rosa que acompanhe-a à saída. Todos saem pela porta dos fundos, enquanto o Duque, olhando a filha e o artista com olhar terrível, profere a ameaça de mandar Isabela para um convento e Salvator Rosa para a forca.

A segunda cena passa-se numa praia de Nápoles, onde uma multidão de jovens dançam a "tarantela", enquanto o povo os admira e comenta a vitória obtida sobre o governador espanhol. Chega o famigerado bandido Corcello com seus sequazes, afirmando que, tendo vindo a chamado de Masaniello para ajudar a expulsar os estrangeiros, não quer voltar para seu esconderijo sem antes saquear a cidade. Entra Masaniello acompanhado de alguns frades e homens do povo, que o querem aclamar; mas ele, do alto de uma tribuna, agradecendo as homenagens, aconselha calma,

prudência e justiça, dizendo que não almeja honras nem riquezas, apenas está satisfeito de haver defendido os direitos do povo. Soldados desfilam pela praça sob aclamação popular, quando aparece Salvator Rosa ao lado do Duque d'Arcos. Este pede que lhe seja apresentado o herói da revolta; e quando Masaniello se apresenta, o Duque aperta-lhe ironicamente a mão, abraçando-o após lhe haver entregue o documento com a prometida clemência, com a volta às antigas leis, que o povo reclamava. Masaniello promete obediência às autoridades, desde que as promessas sejam cumpridas. O Duque convida Masaniello para ir à corte. O povo exulta, enquanto Masaniello e o Duque partem sob aclamações.

O terceiro ato nos mostra o terraço do palácio do Duque d'Arcos. É noite e a cena está magnificamente iluminada. Música interna. Ouvem-se os brindes e as aclamações dos convivas no interior das salas. Fernandez e Badajoz saem comentando a estranha atitude de Masaniello que, tendo participado do banquete, já está demonstrando os efeitos do tóxico que lhe foi administrado no vinho por ordem do Duque d'Arcos. Chega Salvator Rosa, inquieto não ter ainda visto Isabela. O Conde afirma ao enciumado Fernandez que o Duque já providenciara o internamento da filha num convento até ela consentir em se casar com ele. Os dois se encaminham para o fundo da cena, enquanto se ouvem do interior da sala os gritos de Masaniello já embriagado e que pouco depois aparece no terraço com as roupas em desordem, os cabelos em desalinho e proferindo palavras sem sentido. O pintor, ao vê-lo naquele estado, procura acalmá-lo, porém Masaniello, sob a ação do tóxico, parece ter enlouquecido e por fim foge precipitadamente. Salvator faz menção de segui-lo, mas volta ao encontro do cortejo e do Duque, que dá ordens para que se procure Masaniello. O pintor retruca que seu amigo fugiu, quase louco, por causa do tóxico que lhe fora criminosamente administrado no palácio. O Duque indignado com aquela ousada (embora justa) acusação, manda prender Salvator Rosa.

Transfere-se a cena para o claustro de um convento. Isabela entra ofegante, dizendo à irmã Inês que carece de ar e de luz. A irmã afasta-se com a desculpa de ter de atender a uma outra irmã que agoniza; trata-se de uma jovem que entrara para o convento para esquecer um amor profano. Isabela permanece estarecida ante o desfilar das freiras que se dirigem para a capela, enquanto ela lamenta sua triste sina, condenada a sofrer num convento a saudade de seu grande amor e talvez a morrer também de paixão, vítima da severidade paterna. Chega inopinadamente o próprio Duque. Isabela, cheia de esperança, julga que o pai, tendo-a perdoado, vem libertá-la. Mas ele só tem o intuito de lhe propor uma vil transação. Ela se casará com Fernandez em troca da libertação de Salvator Rosa, que se encontra prisioneiro numa masmorra. Desesperada, após atroz relutância, a jovem cede à vontade paterna. As freiras, horrorizadas, passam em direção à capela, lastimando a desventura da vida humana.

Quarto ato. Cena dividida ao meio por um muro coberto de hera e de flores. Ao longe o panorama da baía de Nápoles; é madrugada. Gennariello, mais para o fundo da cena, canta uma canção, dirigindo-se para o mar. Badajoz sai da porta do castelo e se dirige para a grade do jardim, onde aparece também Corcelli e seus sicários, todos envolvidos em mantos pretos e armados. O Conde combina com os bandidos um assalto em que eles deverão trucidar Masaniello no momento em que este entrar na igreja para as suas orações.

Chega pouco depois Salvator Rosa ladeado por dois soldados. Mas o Conde lhe diz que está livre e que pode partir, indicando-lhe a igreja como sendo o melhor caminho a seguir. O pintor, surpreendido pela inesperada clemência, encaminha-se para sair, ainda desconfiado, quando aparece Isabela em traje nupcial. Os dois apaixonados abraçam-se jubilosos. Isabela, porém, revela a seu amado que tem a morte no peito. Explica-lhe que para que ele tivesse a vida salva, foi preciso fingir que obedeceria ao pai, que a queria esposa de Fernandez, mas que ela já tomara um veneno que a prostrará morta antes da celebração do rito nupcial. Salvator Rosa pede-lhe que fuja com ele, mas Isabela hesita, enquanto Gennariello aparece à porta da igreja, comunicando ao pintor que Masaniello, lá dentro, corre perigo. Salvator Rosa pede mais uma vez a Isabela que o acompanhe, quando se ouve um tiro no interior da igreja. Surgem o Duque e o Conde no limiar do palácio. Salvator Rosa, que tinha corrido para acudir a Masaniello na igreja, aparece nos degraus do templo de punhal na mão, ameaçando o Duque para vingar Masaniello, que acabara de morrer, golpeado pelos bandidos. O Duque quer mandar prender o pintor, mas a filha interpõe-se. Salvator escarnece-a, sem compreender ainda o sacrifício da jovem e atira o punhal a seus pés. Ela o apanha e fere-se, apressando assim a sua morte. O Duque e Salvator Rosa desesperam-se. Isabela agoniza, perdoando ao pai e pedindo ao artista que se dedique à sua arte sublime para vir a ser um grande pintor.

6. MARIA TUDOR

Libreto de Emilio Praga.

Primeira representação: 27 de março de 1879.

A ação passa-se em Londres, em 1650. O **primeiro ato** se desenvolve numa praça meio deserta, às margens do Tâmis. Do lado direito, uma casa modesta, residência de Giovanna, uma jovem orfã. Entardece. Entram em cena numerosas pessoas, entre as quais D. Gil. Todos, falando

Quarto ato. Cena dividida ao meio por um muro coberto de hera e de flores. Ao longe o panorama da baía de Nápoles; é madrugada. Gennariello, mais para o fundo da cena, canta uma canção, dirigindo-se para o mar. Badajoz sai da porta do castelo e se dirige para a grade do jardim, onde aparecem também Corcelli e seus sicários, todos envoltos em mantos pretos e armados. O Conde combina com os bandidos um assalto em que eles deverão trucidar Masaniello no momento em que este entrar na igreja para as suas orações.

Chega pouco depois Salvator Rosa ladeado por dois soldados. Mas o Conde lhe diz que está livre e que pode partir, indicando-lhe a igreja como sendo o melhor caminho a seguir. O pintor, surpreendido pela inesperada clemência, encaminha-se para sair, ainda desconfiado, quando aparece Isabela em traje nupcial. Os dois apaixonados abraçam-se jubilosos. Isabela, porém, revela a seu amado que tem a morte no peito. Explica-lhe que para que ele tivesse a vida salva, foi preciso fingir que obedeceria ao pai, que a queria esposa de Fernandez, mas que ela já tomara um veneno que a prostrará morta antes da celebração do rito nupcial. Salvator Rosa pede-lhe que fuja com ele, mas Isabela hesita, enquanto Gennariello aparece à porta da igreja, comunicando ao pintor que Masaniello, lá dentro, corre perigo. Salvator Rosa pede mais uma vez a Isabela que o acompanhe, quando se ouve um tiro no interior da igreja. Surgem o Duque e o Conde no limiar do palácio. Salvator Rosa, que tinha corrido para acudir a Masaniello na igreja, aparece nos degraus do templo de punhal na mão, ameaçando o Duque para vingar Masaniello, que acabara de morrer, golpeado pelos bandidos. O Duque quer mandar prender o pintor, mas a filha interpõe-se. Salvator escarnece-a, sem compreender ainda o sacrifício da jovem e atira o punhal a seus pés. Ela o apanha e fere-se, apressando assim a sua morte. O Duque e Salvator Rosa desesperam-se. Isabela agoniza, perdoando ao pai e pedindo ao artista que se dedique à sua arte sublime para vir a ser um grande pintor.



6. MARIA TUDOR

Libreto de Emilio Praga.

Primeira representação: 27 de março de 1879.

A ação passa-se em Londres, em 1650. O **primeiro ato** se desenvolve numa praça meio deserta, às margens do Tâmis. Do lado direito, uma casa modesta, residência de Giovanna, uma jovem orfã. Entardece. Entram em cena numerosas pessoas, entre as quais D. Gil. Todos, falando

baixo, comentam os escândalos da corte, especialmente a ligação da rainha com o conde Fabiano Fabiani, com quem a soberana esbanja dinheiro da coroa, enquanto o povo padece toda sorte de privações. À vista duma patrulha que passa ao fundo da cena, retiram-se quase todos, momento em que Giovanna sai de sua casa. Ela é noiva de Gilberto, um cinzelador, a quem muito estima; porém, ama e sente-se irresistivelmente atraída por um lindo rapaz de nome Lionel, que a soube seduzir, trazendo-lhe na alma a tortura do remorso, o enlevo de um grande amor e simultaneamente o temor e o ciúme, pois tudo ignora acerca da real personalidade de seu adorado amante.

Chega Gilberto, admirando-se de vê-la tão tarde na rua. Responde ela que estava precisamente à sua espera. Gilberto, lisonjeado, insiste para que Giovanna lhe confirme seu amor, pois ele a adora. A jovem, com o coração esmagado entre a sincera amizade que a prende a Gilberto e o ardente amor que dedica a Lionel, chora desesperada. Gilberto a induz a voltar para casa, pois já é noite escura. Permanece sozinho, inquieto e desconfiado com a estranha atitude de sua querida noiva, quando chega D. Gil e adverte-o de que ele tem um rival. Gilberto não crê no que ouve, e parte indignado. D. Gil ainda permanece na praça. Ouve-se a canção que Fabiano Fabiani costuma cantar para avisar Giovanna de sua chegada. D. Gil rejubila-se por tão facilmente poder convencer Gilberto da traição de Giovanna e, discretamente, oculta-se numa esquina.

Giovanna tendo ouvido a canção corre ao encontro do amante, que ela julga ser Lionel. Há entre os dois grande expansão de amor e juntos penetram em casa de Giovanna, enquanto Gilberto, com o espírito envenenado pelas insinuações de D. Gil, volta à praça. D. Gil convence-o a esconder-se com ele, espreitando por alguns instantes a casa de Giovanna. Momentos depois, Fabiano e Giovanna aparecem amorosamente abraçados, no limiar da casa. Gilberto, estarrecido com a cruel confirmação do que lhe dissera D. Gil, quer agarrar Fabiano, mas D. Gil o impede. Fabiano parte, após ter marcado novo encontro com Giovanna para o dia seguinte. Gilberto, desesperado, corre para a moça, dizendo-lhe que ela está amando o favorito da rainha Maria Tudor. Giovanna cai desfalecida e D. Gil insinua que poderá ajudar Gilberto a vingar sua honra e seu amor. Gilberto jura fidelidade a D. Gil, enquanto ainda se ouve ao longe a canção de Fabiano, que parte feliz com sua aventura amorosa.

O **segundo ato** decorre nos jardins anexos ao palácio real, onde numerosas pessoas ligadas à corte aguardam uma recepção. Maria Tudor desce com grande pompa os degraus da escadaria do palácio em direção ao jardim, onde Fabiano, em costume de caçador, já a espera. Damas e cavalheiros brindam alegres, rendendo homenagens e louvores à rainha e ao seu favorito Fabiano Fabiani. Lord Montagu e Lord Clinton dissimulam seu ódio, fingindo respeito e admiração para com ambos. Um pagem anun-

cia a chegada dos cantores de Avinhão, que se dispõem em fila para cantar um madrigal em honra da rainha, quando se ouve um longínquo tiro de canhão, anunciando que um dos conspiradores, o duque de Suffolk, foi executado.

Maria pede a Fabiano que cante também uma canção de amor, e todos se retiram deixando os dois amantes a sós. Fabiano revela a Maria sua animosidade contra D. Gil, sabendo ser ele o embaixador do rei da Espanha, pretendente à mão da rainha da Inglaterra. Maria retruca que só uma "razão de Estado" a poderia obrigar a contrair núpcias com Felipe II, de Espanha, pois ela só ama e adora realmente a ele, Fabiano. Surge um pagem anunciando a chegada do embaixador da Espanha, que solicita audiência. Maria lamenta o intruso, que vem interromper suas expansões de amor, porém manda entrar D. Gil. E Fabiano parte, após uma carinhosa despedida.

Entram Lord Mantagu, Lord Clinton, Gilberto e D. Gil. Este relata publicamente a traição de Fabiano e seus amores com uma jovem plebéia, cujo noivo Gilberto afirma a veracidade da acusação. Entra também Giovanna, envergonhada de se ver diante de sua poderosa rival, em tão deprimente condição. A soberana força-a a confessar que seu querido amante Lionel não é outro senão o próprio favorito da rainha. Esta, ofendida em seu amor próprio e cheia de ciúmes, vendo-se traída por uma simples rapariga do povo, jura solene vingança. Corre ao local onde Fabiano havia deixado momentaneamente seu punhal para melhor poder cantar, e entrega-o a Gilberto, insinuando na alma simples do pobre rapaz que ele poderia vingar-se com aquela mesma arma. Gilberto guarda o punhal e parte com Giovanna e D. Gil, deixando Maria Tudor entregue a uma crise de ira, durante a qual profere as terríveis ameaças contra Fabiano.

O **terceiro ato** consta de dois quadros. O primeiro, o luxuoso gabinete da rainha, onde, sentada ao toucador, Maria Tudor dá os últimos retoques em sua rica toilette para a próxima recepção da corte. Assistem-na D. Gil, os lordes Clinton e Montagu, com algumas damas da corte. Chega também Fabiano, bastante desconfiado com a atitude de Maria, que, desde a véspera, parece desprezá-lo, agradando mais aos lordes ingleses e ao embaixador espanhol. Os três cortesãos a ele se dirigem com evidente ironia; e ficando só, Fabiano desabafa o desprezo e nojo que lhe causam aqueles falsos aduladores da rainha. Retorna D. Gil dizendo a Fabiano, com ar de ironia, que nos salões da festa só ele está faltando, e que, aliás, a rainha o está procurando com o olhar cheio de amor e ódio. Estranha o porque do ódio, uma vez que sempre foi muito devotado a Maria Tudor. D. Gil, então, insinua que a rainha e a corte toda já estão a par de suas aventuras amorosas às margens do Tâmsa. Fabiano, ciente embora do perigo que o ameaça, parte, contando ainda com sua boa estrela. D. Gil, apenas Fabiano se retira, introduz Gilberto no gabinete da rainha,

mostrando-lhe um esconderijo onde deverá ficar, esperando o momento oportuno para a sua vingança.

O segundo quadro mostra-nos o grande salão nobre do palácio, magnificamente preparado para uma grande recepção. Ao levantar-se o pano uma turba de bacantes invade a cena com suas danças. Fabiano percorre o salão com ar preocupado. Clinton e Montagu aproximam-se dele, procurando intrigá-lo, enquanto damas, cavalheiros e pagens dançam uma sarabanda. De súbito ouvem-se toques de clarins e um arauto anuncia a chegada da rainha. Maria Tudor chega, precedida por um séquito de pagens, e dando a mão a D. Gil. Quando chega ao lado de Fabiano, pergunta-lhe ironicamente a causa de suas preocupações. Responde ele que aguarda apenas um olhar da rainha para sorrir. Maria Tudor senta-se no trono, enquanto Fabiano já não pode disfarçar sua grande inquietação. Os músicos preludiam outra dança, a dança dos bufões, muito original e característica, que prende a atenção de todos. Um pagem anuncia a ceia e todos se encaminham para o banquete real, enquanto outro pagem pede permissão a Maria Tudor para introduzir um mensageiro do rei da Espanha, que vem em busca de D. Gil. Maria dá as ordens necessárias para que o embaixador chegue à sua presença.

Entra o enviado do rei da Espanha, seguido por quatro pagens, um dos quais traz pequeno cofre numa almofada de veludo vermelho. O enviado entrega a D. Gil um pergaminho. Este lê o escrito do soberano, que diz oferecer a Maria Tudor o anel de noivado e o seu coração. Mas há um adendo na carta, que D. Gil lê em voz baixa e que diz que se Fabiano morrer, ele, D. Gil será príncipe de Centa. D. Gil guarda o pergaminho e de joelhos coloca o anel de noivado no dedo de Maria Tudor com obsequiosa elegância.

A rainha recebe o anel com altivez, mas, lembrando-se de sua mágoa, pergunta a D. Gil onde está Gilberto, pois ela só pensa na vingança. Tanto Gilberto como Giovanna estão escondidos nos aposentos do palácio, aguardando os desígnios da soberana ofendida. D. Gil leva Gilberto para o salão do trono e Maria pergunta-lhe se está pronto para morrer. Responde o jovem pela afirmativa, desde que Fabiano também morra. Quando Gilberto tira do colete o punhal para mostrá-lo à Maria, esta agarra com força a mão do pobre rapaz e, clamando por socorro, diz a todos que aquele homem a queria matar e, portanto, deveria ser preso. Gilberto, aturdido, não pode compreender o que se passa; quer reclamar, mas a rainha intima-o a calar-se, dizendo-lhe que ele terá a sua vingança.

Todos, horrorizados, comentam o ocorrido, inclusive Fabiano, a quem a rainha, com feroz ironia, diz ter preparado uma surpresa: é Giovanna que se apresenta, acanhada e trêmula, sem saber qual o papel que está representando naquela tragédia real. Fabiano, ao ver Giovanna, perturba-se. Maria Tudor, tendo assim a certeza do que lhe dissera D. Gil, acusa

ba-se e chama pelo carcereiro para indagar a verdade: quer saber qual foi o condenado que desceu pela escada e manda o homem procurar e tirar da cela o prisioneiro que lá estiver, para trazê-lo à sua presença. Ouve-se o tiro do canhão anunciando a morte de um dos dois. Grande é a angústia. Giovanna ajoelha-se pedindo a proteção da Virgem, quando entra Gilberto trazido pelos guardas. Ele é que foi salvo e Fabiano o decapitado. Gilberto e Giovanna atiram-se nos braços um do outro, enquanto Maria Tudor, ante a evidência de sua desgraça e a traição de D. Gil, que mandou para o suplício seu amante, desmaia entre lágrimas.

*

7. O ESCRAVO (LO SCHIAVO)

Libreto de Rodolfo Paravicini.

Primeira representação: Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1889.

A ação se desenvolve no Brasil, em 1567. O primeiro ato decorre na fazenda do Conde Rodrigo, às margens do rio Paraíba. Alguns escravos tecem grinaldas de flores, outros atendem aos serviços da fazenda: carregam fardos de cana-de-açúcar, sacos de milho e feijão, etc. Américo, filho do Conde Rodrigo e oficial da marinha portuguesa, jovem de temperamento ardente, despreza preconceitos e linhagens porque está loucamente apaixonada por Ilara, a linda criada indígena de seus pais, que mora na fazenda quase como doméstica. O Conde Rodrigo, horrorizado com o possível casamento de seu filho com uma escrava, ordena-lhe que parta a juntar-se à armada portuguesa, que combate na baía de Guanabara contra um levante de índios tamoios, aliados aos franceses. Américo tenta opor-se à vontade paterna; confessa ao pai todo o seu amor por Ilara, mas o pai aponta-lhe severamente seus deveres de fidalgo, de militar e de patriota. Américo acredita que, se voltasse coberto de glória, o pai abençoaria sua união com Ilara. E resolve partir depois de uma sentimental despedida de sua amada. Antes de seguir viagem, o jovem solta o escravo Iberê, vítima do feitor Gianfera, que lhe havia imposto algemas por uma insignificante desobediência. O escravo ajoelha-se ante seu libertador, jurando-lhe eterna gratidão. Américo aperta-lhe a mão ante o assombro de todos os escravos, aos quais o jovem promete liberdade. Apenas Américo parte, o feitor prende novamente Iberê e manda prender também Ilara, arrastando ambos para o interior da capela, onde são casados à força, apesar de seus protestos. E tudo isto, por ordem do Conde Rodrigo, que quer se livrar dos dois indígenas e evitar o casamento do filho.

ba-se e chama pelo carcereiro para indagar a verdade: quer saber qual foi o condenado que desceu pela escada e manda o homem procurar e tirar da cela o prisioneiro que lá estiver, para trazê-lo à sua presença. Ouve-se o tiro do canhão anunciando a morte de um dos dois. Grande é a angústia. Giovanna ajoelha-se pedindo a proteção da Virgem, quando entra Gilberto trazido pelos guardas. Ele é que foi salvo e Fabiano o decapitado. Gilberto e Giovanna atiram-se nos braços um do outro, enquanto Maria Tudor, ante a evidência de sua desgraça e a traição de D. Gil, que mandou para o suplício seu amante, desmaia entre lágrimas.

*

7. O ESCRAVO (LO SCHIAVO)

Libreto de Rodolfo Paravicini.

Primeira representação: Rio de Janeiro, 27 de setembro de 1889.

A ação se desenvolve no Brasil, em 1567. O primeiro ato decorre na fazenda do Conde Rodrigo, às margens do rio Paraíba. Alguns escravos tecem grinaldas de flores, outros atendem aos serviços da fazenda: carregam fardos de cana-de-açúcar, sacos de milho e feijão, etc. Américo, filho do Conde Rodrigo e oficial da marinha portuguesa, jovem de temperamento ardente, despreza preconceitos e linhagens porque está loucamente apaixonada por Ilara, a linda criada indígena de seus pais, que mora na fazenda quase como doméstica. O Conde Rodrigo, horrorizado com o possível casamento de seu filho com uma escrava, ordena-lhe que parta a juntar-se à armada portuguesa, que combate na baía de Guanabara contra um levante de índios tamoios, aliados aos franceses. Américo tenta opor-se à vontade paterna; confessa ao pai todo o seu amor por Ilara, mas o pai aponta-lhe severamente seus deveres de fidalgo, de militar e de patriota. Américo acredita que, se voltasse coberto de glória, o pai abençoaria sua união com Ilara. E resolve partir depois de uma sentimental despedida de sua amada. Antes de seguir viagem, o jovem solta o escravo Iberê, vítima do feitor Gianfera, que lhe havia imposto algemas por uma insignificante desobediência. O escravo ajoelha-se ante seu libertador, jurando-lhe eterna gratidão. Américo aperta-lhe a mão ante o assombro de todos os escravos, aos quais o jovem promete liberdade. Apenas Américo parte, o feitor prende novamente Iberê e manda prender também Ilara, arrastando ambos para o interior da capela, onde são casados à força, apesar de seus protestos. E tudo isto, por ordem do Conde Rodrigo, que quer se livrar dos dois indígenas e evitar o casamento do filho.

O **segundo ato** tem como cenário o parque de uma propriedade da Condessa de Boissy, em Niterói; a nobre francesa prepara uma festa durante a qual pretende libertar muitos escravos. Américo comparece para prestar homenagens à Condessa. Apaixonada pelo jovem, ela não lhe oculta seu sentimento, que, todavia, Américo não aceita, pois só tem pensamentos para Ilara. O Conde Rodrigo deseja ardentemente ver o filho casado com a Condessa; mas em vão incita o filho a ser mais atencioso e amável durante a festa e as danças no jardim à beira-mar.

Terminadas as danças, entram os libertos para agradecer aos seus ex-senhores; entre eles, vêm Ilara e Iberê. Américo não compreende como sua amada possa estar entre eles; segue-se uma cena de confusão e constrangimento quando o jovem vem a saber que Ilara e Iberê estão casados. Iberê quer contar o que se passou, mas o Conde impõe-lhe silêncio. Ilara confirma a terrível verdade; e Américo julgando-se traído pelo índio, tenta assassiná-lo, o que não consegue devido à intervenção do Conde, que obriga os dois índios a fugirem. A condessa escarnece de uns e outros ao saber que sua rival é uma escrava. Américo não desanima e põe-se logo no encalço da verdade.

O **terceiro ato** passa-se na floresta, nas proximidades de Jacarepaguá. Iberê e Ilara vivem separados em duas cabanas próximas. O índio lamenta a tristeza de Ilara, que ele bem sabe ser causada pela saudade de Américo, que certamente (pensa ele) não mais se lembra dela e nem se casaria com uma escrava. E faz-lhe sentir a crueldade de seu procedimento para com ele que, afinal, é seu marido e tem direito de lhe obter carinho e ternura. Ilara responde que não se casou de livre vontade e não pode esquecer Américo. Prefere a morte. O índio desesperado chega a apontar-lhe o punhal, mas, pensa em seu deus Tupã, que proíbe o assassinato; e antes que a ira o leve a praticar um ato irreparável, expulsa Ilara de sua taba. Sozinho, o índio procura uma forma de vingança que possa satisfazer sua imensa dor. Sua atenção é despertada por sons de inúbia, que anunciam a chegada de selvagens das tribos das margens do Paraíba, que o vem buscar como chefe, não só para combater os estrangeiros invasores, mas também para assaltar a propriedade do infame Conde Rodrigo. Ilara, que ainda se encontrava nas proximidades, regressa à taba de Iberê; e embora este a apresente aos índios guerreiros como sua fiel companheira, ela se apavora ouvindo que eles projetam assaltar e exterminar os habitantes da fazenda onde nasceu e foi criada. Alimenta um único pensamento: permanecer ao lado de Iberê e tentar salvar Américo. Partem todos para o combate.

Passa-se o **quarto ato** num planalto rochoso perto da baía de Guanabara. Gruta do lado direito. Noite fechada. Iberê dá ordens explícitas aos seus guerreiros, que já o não respeitam com o entusiasmo do início, pois ele não se manifestou violento com o inimigo como eles esperavam. Lamenta-se consigo mesmo pelas suspeitas dos comandados, cuja descon-

fiança perdoa, pois reconhece que seu único tormento, seu maior cuidado é saber que Américo vem a seu encontro para lhe tirar Ilara. Amanhece. Insere-se, neste ponto, o belíssimo “intermezzo” conhecido por “Alvorada”, no qual o compositor descreve o amanhecer numa floresta brasileira. Esta peça tem sido considerada o mais belo trecho orquestral de Carlos Gomes.

Ilara entra com os trajes de guerreira tamoia e observa ao longe o efeito do sol sobre as naus portuguesas, onde ela pensa deve estar seu amado Américo. Iberê, vindo de sua gruta, aproxima-se mais uma vez da esposa, censurando sentidamente sua indiferença e desprezo para com ele, quando se ouvem gritos de selvagens que trazem Américo preso e amarrado. Ele viera espontaneamente entregar-se só com a idéia de encontrar Ilara. Os selvagens querem trucidá-lo, porém Iberê pede que o deixem uns momentos a sós com ele, prometendo sua própria vida em penhor pela de Américo. Américo acusa o índio de lhe haver roubado a noiva; Iberê responde-lhe que também ele lhe roubara o amor e a paz. E quando Américo, raivoso, investe contra ele, sobrevém Ilara, que separa os dois, garantindo a Américo que Iberê não tem nenhuma culpa da situação que se criou entre os dois.

Américo não compreende como Ilara possa defender Iberê, mas este, humilde e patético, conta-lhe qual fora seu sacrifício em viver ao lado da mulher amada, respeitando-a sempre como irmã, em lembrança da gratidão que devia ao amado de Ilara, o belo oficial Américo... Este, compreendendo o imenso sacrifício pelo nobre índio, que respeitara sempre sua adorada noiva, pede-lhe perdão. Iberê toma Ilara pela mão, entregando-a a Américo. Ilara e Américo expandem sua imensa alegria, enquanto Iberê incita-os a fugir, antes que regressem os selvagens, ávidos de se vingarem de Américo. Num cruciante adeus, os dois apaixonados se despedem do pobre índio e fogem, pouco antes que os selvagens irrompam em cena reclamando Américo, que anseiam por torturar e matar como represália contra os portugueses conquistadores.

Iberê, olhando fixamente um ponto ao longe, despe-se de suas insígnias, e gritando aos bárbaros que só o amor triunfara, apunhala-se, dizendo-lhes: “Prometi-vos uma vida; aqui tendes a minha !”. E cai morto. Os selvagens, indignados, chamam-no de traidor.

8. CÔNDROR (ou ODALÉIA)

Libreto de Mario Canti.

Primeira representação: 21 de fevereiro de 1891.

A ação desenrola-se na Samarcândia, no século XVII.

Primeiro ato. Jardim particular da rainha Odaléia. Adin, o pagem, afina sua cítara e canta. No momento em que seu canto é mais patético, aparecem no terraço algumas favoritas, que riem e çaoam de Adin, porém ele finge não vê-las. Alguns guardas da floresta atravessam a cena e desaparecem. Adin solta uma exclamação de surpresa, que chama a atenção de todos. Ouve-se do interior um ruído estranho, que se acredita ser aviso de perigosa ocorrência, e o astrólogo Almanzor diz que alguém avança e tenta profanar as portas do santuário, revelação que surpreende Odaléia. Enquanto esta desce ao jardim, Almanzor conserva-se no terraço, fitando a floresta. A rainha passeia lentamente, acompanhada pelas suas favoritas. Adin, que tudo contempla extasiado, dirige-se à rainha invejando-lhe a paz da alma e lamentando o destino que o força a viver triste e ignorado. Uma voz longínqua desperta a atenção de Odaléia, a quem Almanzor diz que o invasor já transpôs a entrada do jardim sagrado. A rainha, resoluta, manda que todos se retirem para que ele enfrente sozinho o audacioso visitante. Mas, à aparição do estrangeiro, retrai-se intimidada.

O estrangeiro é Côndor, chefe das ordens negras, que entra e cai de joelhos aos pés da rainha, explodindo em frases de amor, que não pode dominar, embora saiba que seu delito não tem perdão; porém, quis vê-la e ali morrer. A rainha estranha essa revelação de um homem que pela primeira vez a vê; diz Côndor que a paixão lhe nasceu desde que a viu no cortejo de um dia de festa. A rainha o repele, prevenindo-o de que cem punhais já contra ele estão erguidos; mas Côndor só quer a morte das mãos reais e apresenta seu próprio punhal, que a rainha recusa, porque "sua mão só fere a quem ela odeia ou a quem pode amar".

Lastima Côndor a indiferença de Odaléia; e ela, comovendo-se pouco a pouco, hesitando sobre qual sentença deverá proferir, aconselha-o a que fuja, o que ele recusa, resolutamente. Adin, Almanzor, favoritas e soldados entram e, a um gesto da rainha, todos se detêm no fundo da cena, admirados. Odaléia diz que Côndor, embora réu, está perdoado por ser louco. Espanto geral. A rainha, acompanhada pela corte, retira-se, deixando Côndor contemplativo, em êxtase.

O **segundo ato** passa-se numa mesquita. O povo discute tumultuosamente, comentando o perdão de Côndor, que está naquele lugar e a quem promete fazer guerra. Aparece Zuleida, mãe de Côndor, e notando a tumultuosa discussão, oculta-se para ouvir as exclamações coléricas contra o "louco audaz". Da torre da mesquita uma voz anuncia que surge a aurora

e chega o momento da prece. O tumulto acalma-se pouco a pouco e o povo entra lentamente no templo. Zuleida aparece novamente, acompanha com o olhar a turba e, revoltada contra as manifestações hostis a seu filho, jura que o haverá de salvar; ela vem de longe, por entre perigos, guiada exclusivamente pelo amor materno e tudo fará pelo filho, que há de voltar a seus braços e com ele voltará a paz e a felicidade de sua alma.

Ouvem-se rumores. Zuleida reconhece Côndor, que se aproxima; e afasta-se para não encará-lo de chofre, ocultando-se atrás dum canteiro de flores. Côndor entra a cavalo, armado de lança e escudo e seguido por seu guarda fiel, a quem entrega o animal e a arma. Por um momento Côndor recorda o ódio que contra si aquele amor tem levantado e com orgulho invoca a lembrança do viver selvático de outrora, temido e respeitado como dominador da floresta. Aproxima-se Zuleida, que ele a princípio não reconhece, mas cuja voz lhe recorda sua infância. Zuleida diz-lhe que é sua mãe, lembra-lhe as provações por que passou para fazê-lo forte, grande, heróico e destemido e afinal perdê-lo. O diálogo é interrompido com vozes de pedidos de socorro à rainha. Côndor, apesar das súplicas maternas para que fique, obedece aos impulsos do amor e parte veloz. Instantes depois vemo-lo atravessar a cena a galope, armado de lança e escudo.

O povo, que se encontrava na mesquita, sai assustado pelos gritos de socorro. O Mufti e sua corte aparecem à porta do templo, misturando-se com o povo em desordem. Continuam os pedidos de socorro. Algumas mulheres, vindas do campo, entram em desordem. Logo após, chega Adin, apressado, e dirige-se ao Mufti a quem conta que uma turba de selvagens tentou raptar a rainha, que foi salva por um cavaleiro desconhecido. Começa a desfilar o cortejo acompanhando a rainha, que entra na mesquita. Segue-se o bailado dos Astros. Findas as danças, Odaléia ordena que tragam à sua presença o heróico guerreiro que a salvara, e que mal pôde ver, na confusão do assalto e do combate. Adin interroga a cada uma das pessoas presentes se ali está o cavaleiro de que se trata. Ninguém se apresenta.

Um grupo de soldados acompanha Côndor, desarmado, e sem opor resistência. A multidão que o vê, invectiva-o como chefe da turba negra e profanador do santuário. Enquanto Odaléia o defende, dizendo que não passa de um louco, o povo o qualifica de salteador. Zuleida avança para a rainha e indica-lhe Côndor como seu salvador. Todos se admiram dessa revelação e não acreditam; mas alguma coisa diz à Odaléia que a revelação merece crédito. Pesa-lhe o remorso de haver tratado Côndor com desprezo e só agora sabe que esse homem, que a salvou, tem nas veias sangue igual ao seu. Quisera falar-lhe, mas a condição de rainha impõe-lhe deveres e restrições, que a acabrunham.

Côndor exalta sua própria vitória, enquanto que o povo continua revoltado contra ele. Dirige-se respeitosa e humildemente à rainha, a quem saúda,

desejando que nela nasça o amor que lhe recusou. Odaléia sente-se vencida. Zuleida chora ao ver o filho ameaçado pela cólera popular, mas Odaléia domina o povo, proclamando Cõndor o emir de sua guarda. O povo, alvo-voado, protesta contra essa distinção concedida a um "salteador" e foge, abandonando Odaléia. Almazor previne a rainha de que está procurando a ruína. Adin qualifica seu ato de loucura e o Mufti de infâmia. Odaléia, oferecendo o peito, desafia quem a queira ferir. Zuleida aconselha o filho a que fuja. Cõndor, não a querendo ouvir, prostra-se aos pés da rainha, declarando que a ama. De longe, o povo, no paroxismo da fúria, pede a morte de Cõndor.

O **terceiro ato** passa-se num chalé real. Varanda aberta para o lago. A pouca distância, a cidade. Esplêndida noite de luar. Odaléia sente-se abandonada, cercada por ódio e pela guerra. Vê-se dominada em seu orgulho, vencida, presa de uma paixão. Ouve-se a voz de Adin que entoia uma canção alusiva ao episódio de Odaléia e Cõndor. A rainha ouve atentamente o canto do pagem. A imagem de Cõndor domina-a, realmente; é uma visão fantástica para a sua alma e ela quisera deixar-se arrebatado pelo amante, através dos espaços sem fim.

Entra Almazor e a saúda com uma frase bajuladora, que ela repele, retirando-se. Almazor, confuso, não a compreende; mas Adin, que tem estado à espreita, acaba por fazê-lo compreender que a rainha está presa do Amor. Ao fundo aparece Cõndor, acompanhado de sua mãe, que insiste em afastá-lo do palácio; ele, porém, recusa-se, porque julga de seu dever estar onde a rainha corre perigo. A presença daquela mulher plebéia no palácio provoca de Almazor uma censura, a que Cõndor responde com um insulto. Vendo a cena agitada, Zuleida novamente insiste para que o filho se retire e ele mais uma vez recusa. Adin e Almazor, a um canto, murmuram e fazem gestos de ironia e desprezo. Cõndor volta ao proscênio e ordena aos dois que se retirem. Odaléia, ouvindo a altercação, quer saber o que aconteceu e quando Cõndor lhe diz que simplesmente havia ameaçado a um servo falso e adulator, diz a rainha que isso não mais lhe importava, porque, agora, seu coração estava mortificado por outro motivo, que não mais pode ocultar. E confessa seu amor por Cõndor. No momento em que os dois se abraçam enternecidos, ouvem-se novamente vozes pedindo a morte de Cõndor. É uma revolta. Cõndor parece perdido, porém, nada receia, dispondo-se a enfrentar a turba feroz. Odaléia conduz-o ao fundo e mostra-lhe a cidade incendiada. Aquele espetáculo o enlouquece; continua firmemente a desafiar a cólera popular e, para salvar a rainha, tira o punhal e suicida-se. Soldados e povo invadem a cena clamando por vingança. Odaléia, em desespero, apanha o punhal de Cõndor e pede ao povo que com ele a mate. Todos se retraem horrorizados.

9. COLOMBO

Poema sinfônico-vocal. Texto de Albino Falanca.

Primeira apresentação: Rio de Janeiro, 1892.

Primeira parte. Na estrada ao lado do convento de La Rabida. Noite fria e ventosa. O rumor das ondas do mar, ao longe. Coro interno de pescadores. Colombo, alquebrado pelo longo caminhar, comenta a sua triste sina, incompreendido pelos homens, rejeitado por todos como se fora um visionário e um louco. Ouvem-se sons de órgão no interior do convento. Vozes de religiosos orando. Colombo bate à porta do convento e confia suas mágoas a um frade, que o ampara e consola, convidando-o a aceitar a hospitalidade do convento e prometendo-lhe também levá-lo à presença dos reis da Espanha.

Segunda parte. O palácio real. Cânticos de louvores a Isabel, a Fernando e ao reino de Espanha. O frade apresenta Colombo aos soberanos, que se interessam pelo seu ideal, prometendo-lhe ajuda moral e material para que ele possa realizar o seu ideal de descobrir a terra que ele afirma existir além dos mares.

Terceira parte. Em alto mar. Calmaria. Orações. Temporal. Volta à calmaria. Terra à vista. Coros agitados. Entusiasmo geral.

Quarta parte. Na ilha. Manhã risonha de outubro. Crianças indígenas brincam na praia. Adultos em danças características. De súbito, todos se apercebem da frota de Colombo perto da ilha. Gritos de alarme. Cessam as danças e todos fixam o mar. As manifestações festivas transformam-se em triste surpresa. Os selvagens calam-se em atitude de suspeita. Os botes da frota avançam em direção à terra. Os marinheiros e soldados espanhóis, vendo os indígenas desolados, acenam-lhes amistosamente. Alguns marinheiros, vendo os selvagens em fuga, começam a dançar para fazer-lhes compreender suas intenções pacíficas e tentam imitar as danças selvagens. Em seguida, entregam-se às suas danças espanholas, que, por sua vez, são imitadas pelos selvagens.

Ancoradouro de Barcelona. Grande badalar de sinos. Alegria popular. Fanfarras militares, que se perdem ao longe.

No palácio real. Coro geral de cortesãos, convidados e gente do povo. Isabel, admirando as massas, entoia um hino de vitória. Colombo depõe aos pés da soberana os presentes exóticos, que trouxe da viagem. O frade, regozijando-se pelo triunfo de seu protegido, e feliz de o ter, em boa hora, recomendado aos reis de Espanha, afirma que daquele momento em diante, ficará Colombo preso pela gratidão ao trono de Espanha. Todos cantam o hino triunfal ao Novo Mundo.

DISCOGRAFIA DE CARLOS GOMES

Em nossa matéria de abertura do presente número já abordamos o problema da divulgação, em discos, das obras de Carlos Gomes. Não cremos necessário repetir o que ali escrevemos. A discografia que, a seguir, apresentamos, não pretende ser completa. A parte relativa aos discos de 78 rotações, muitos dos quais tivemos em nossa discoteca particular, como entre outros, as edições da Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro, dirigida por Francisco Mignone (selo Odeon) ou algumas edições da profonia de **O Guarani** (selos Odeon ou Victor), foi extraída das fontes indicadas, especialmente os dois minuciosos catálogos discográficos internacionais, publicados nos Estados Unidos e na Inglaterra.

Para os discos mais modernos, lançados depois do aparecimento da gravação em microsulco ("long-playing"), baseamo-nos em nossa discoteca particular que, certamente, não terá tudo o que foi gravado. Mas podemos adiantar que, se alguma coisa faltar, há de ser muito pouco. E para sanar as lacunas existentes solicitamos a colaboração dos prezados leitores. Agradecemos qualquer informação que nos seja enviada, além das constantes desta relação, para que possamos, quem sabe, levantar a discografia completa do grande compositor. Aos que puderem atender-nos, pediremos que indiquem: título da obra, intérpretes, marca e número do disco, enfim, exatamente como procedemos no presente elenco.

Queremos deixar claro que a discografia aqui indicada refere-se apenas a gravações comerciais. Não consideramos (por impossível) a grande quantidade que deve existir de gravações particulares, em discos ou fitas, tiradas de execuções ao vivo das obras de Carlos Gomes. Abrimos apenas uma exceção para a gravação "pirata" de **A Noite do Castelo**, que, apesar de declarar no rótulo não poder ser vendida, foi a gravação pela qual pagamos preço mais alto...

Observação. Os números dos discos indicados referem-se às edições originais; em alguns casos houve reedição e em novo lançamento os discos receberam numeração diferente. O.N.Matos

I. GRAVAÇÕES EM 78 ROTAÇÕES

Fontes:

Clough, Francis F. — Cuming, G. J. — **The World's Encyclopaedia of Recorded Music**. London Gramophone Corporation, 1952.

Encyclopedia of Recorded Music. Third Edition, revised and enlarged. New York, Crown, 1948.

Hall, David — **The Record Book**. New York, Oliver Durrell, 1948.

Andrade, Mário de — **Pequena História da Música**. São Paulo, Martins, 1942.

Rous, Samuel Holland — **The Victrola Book of Opera**. Camden, Victor Talking Machine, 1919.

A. ÓPERAS

1. Escravo (O)

Alvorada

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Francisco Mignone. Odeon 7265.

“Quando nasceste tu” (ária de Américo, 2º ato)

Enrico Caruso. Victor 137; 6027.

G. Lauri-Volpi. Gramophone 1438; Victor 7226; Odeon 50073.

“Sogni d’amore” (ária de Iberê, 4º ato)

Sylvio Vieira. Victor 33466.

2. Fosca

Abertura

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Francisco Mignone. Odeon 3352.

3. Guarani (O)

Abertura

Banda de Arthur Pryor. Victor 35030.

Banda Creatore. Victor 35935.

Orquestra Municipal do Rio de Janeiro: Gouveia. Odeon 5044.

Orquestra Odeon (s/indic. de regente). Odeon 5117.

Orquestra Sinfônica de Berlim: Bohnke. Homorchord 4-8802.

Orquestra da Ópera de Berlim: Weissmann. Cetra-Parlophon 9116; Odeon 26804; 1935777; Polydor 28053.

Orquestra Sinfônica: Gurlitt. Polydor 27347.

Orquestra do Scala, Milão: Sabajno. Gramophone 10083.

Orquestra do Scala, Milão: Molajoli. Columbia 14457.

Orquestra Boston “Pops”: Arthur Fiedler (arr. Jungnickel). Victor 11-9112.

Bailado

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Francisco Mignone. Odeon 3253/4.

Fantasia (seleção orquestral da ópera)

Orquestra de Paul Godwin. Polydor 21359.

“Gentile di cuore” (ária de Cecília, 1º ato)

Bidu Sayão. Gramophone 2394; Victor 11561.

Sofia del Campo. Victor 4037.

“Oh, como è bello il ciel”; “C’era una volta un principe”
(balada de Cecília, 2ª ato)

Lina Pagliughi. Polydor 25086; Cetra 20287.

Bidu Sayão. Gramophone 2394; Victor 11561.

Sofia Del Campo. Victor 9394.

Laura Dias da Silva. Parlophon 13234.

“Sento una forza indomita” (dueto de Peri e Cecília, 1ª ato)

Bianca Scacciata e Francesco Merli. Columbia 10201.

N. Silarova e C. Abisso. Columbia 656.

C. Gomes e Reis e Silva. Victor 91500.

Emmy Destin e Enrico Caruso. Gramophone 616; Victor 89078.

(sem indicação de intérpretes) Parlophon 28053.

“Senza tetto, senza cuna” (ária de Gonzales, 2ª ato)

C. Maugeri. Columbia 275.

G. Vanelli. Columbia 6110.

Pasquale Amato. Victor 940.

Sylvio Vieira. Victor 33281.

4. Maria Tudor

Prelúdio

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Francisco Mignone. Odeon 7269.

5. Salvador Rosa

“É quanto...” (?)

J. Mardones. Columbia 5063.

“Di sposo, di padre” (ária do Duque d’Arcos, 2ª ato)

Luciano Neroni. Cetra 25099; 2159; Polydor 25079.

“Mia piccirella” (ária de Gennarielo, 1ª ato)

Enrico Caruso. Victor 6034; HMV 144.

B. CANÇÕES

1. “Quem sabe”

Cristina Maristany. Odeon 3273; Polydor 47231.

II. GRAVAÇÕES EM “LONG PLAYING”

A. ÓPERAS

1. Côndor

Noturno

Orquestra Sinfônica Brasileira: Eleazar de Carvalho; solo de oboé:
Ludmilla Jezovc. Angel 450.

2. Escravo (O)

Seleção da ópera

Ida Miccollis, Alfredo Colosimo, Lourival Braga; Orquestra Sinfônica da Rádio MEC: Nino Stinco. Promemus 82018.

Alvorada

Orquestra Sinfônica Brasileira: Eleazar de Carvalho. Cambridge 1; Angel 450.

Orquestra Sinfônica de São Paulo: Armando Belardi. Chantecler 1005.

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Leo Peracchi. Angel. 261.

Prelúdio

Orquestra Sinfônica Brasileira: Eleazar de Carvalho. Angel 450.

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Leo Peracchi. Angel 261.

“Quando nasceste tu” (ária de Américo, 2º ato)

Beniamino Gigli. Angel 217; Scala (Copacabana) 12076.

3. Fosca

Seleção da ópera

Leda Coelho de Freitas, Aracy Bellas Campos, Assis Pacheco, Paulo Fortes. Orquestra Sinfônica da Rádio MEC: Nino Stinco. Promemus 82018.

Abertura

Orquestra Sinfônica Brasileira: Eleazar de Carvalho. Cambridge 1; Angel 450.

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Leo Peracchi. Angel 261.

4. Guarani (O)

Gravação integral da ópera

Niza de Castro Tank, Manrico Patassini, Paulo Fortes, José Perrotta, Juan Carlos Ortiz, Paschoal Raymundo, Roque Lotti, Waldomiro Furlan; Coro e Orquestra Sinfônica de São Paulo: Armando Belardi. Chantecler 5001 (3 discos).

Seleção da ópera

Mesmos intérpretes da gravação integral. Victor. Col. “Grandes Óperas”, da Editora Abril, nº 12.

Abertura

Orquestra Sinfônica Brasileira: Eleazar de Carvalho. Cambridge 1; Angel 450.

Orquestra Boston “Pops”: Arthur Fiedler. Victor 2661; RCA 108.5018 (nº 1 da série “Os 120 clássicos preferidos do Nipper”).

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Leo Peracchi.
Angel 261.

Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro: Othonio Benevenuto. Chantecler 1031.

Bailado

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Leo Peracchi.
Angel 261.

“Oh, como è bel il ciel”; “C’era una volta un príncipe” (balada de Cecília, 2ª ato)

Lina Pagliughi. Cetra 50032.

“Vanto io pur” (ária de Peri, 2ª ato)

Beniamino Gigli. Angel 217; Scala (Copacabana) 12076.

5. Joana de Flandres

Ária de Raul

Juan Thibault c/ Orquestra Sinfônica do MEC: Alceo Bocchino.
Angel 414.

Solo de flauta

Odette Ernest Dias. Eldorado 47.81.0375.

6. Noite do Castelo (A)

Gravação integral

Niza de Castro Tank, Vera Lúcia Pessagno, Balbur Liesenberg, Luiz Tenaglia, Alcides Costa, José Antônio Marson, Eduardo J. Abumrad; Orquestra do Teatro Municipal de Campinas (sem indicação de regente). A.N.N.A 1013 (2 discos).

7. Salvador Rosa

Abertura

Orquestra Sinfônica Brasileira: Eleazar de Carvalho. Angel 450.

Orquestra Sinfônica de São Paulo: Armando Belardi. Chantecler 1005.

Orquestra do Sindicato Musical do Rio de Janeiro: Leo Peracchi.
Angel 261.

B. CANÇÕES

1. Álbum editado pela Unicamp, na interpretação de Niza de Castro Tank, ac. ao piano por Achille Picchi. Apresentação de Benedito Barbosa Pupo (Contém as seguintes canções: “Addio”, “Dolce rimprovero”, “Lontana”, “Mamma dice”, “Mon bonheur”, “La piccola mendicante”, “Quem sabe”, “Rondinella”, “Suspiros d’alma” e “Lo Zigaretto”). Unicamp. 150.

2. Conselhos

Lenita Bruno. Festa 6003.

C. HINOS

1. Hino Acadêmico ("Mocidade Acadêmica")

Coral da Universidade Católica de Campinas: Oswaldo A. Urban; Orquestra Sinfônica de Campinas: Luiz di Tullio. HenrySon 2374.

Coro da Rádio MEC e Orquestra Sinfônica Nacional: Mário Tavares. Deutsche-Gram. 2530 506.

D. PEÇAS PARA PIANO

1. Recital de Lúcia Limondi, contendo: "Cayumba", "Uma paixão amorosa", "Quadriglia", "Mormorio", "Quilombo", "Niny". Continental 1-07-405-198.

2. Recital de Fernando Lopes, contendo: "Anema", "Cayumba", "Grande valsa de bravura", "Mormorio", "Quadriglia", "Quilombo", "Uma paixão amorosa", "Niny." Promemus 81019.

3. Murmúrio

Arnaldo Rebelo. Uirapuru 1012.

E. OUTRAS

1. Sonata em ré (transcr. orquestra) "Burraco de pau".

Orquestra Sinfônica de Campinas: Benito Juarez. Eldorado 0-40-404-003.