DOI 10.20504/opus2019c2510

Bel canto na escrita de um compositor de transição: considerações sobre a vocalidade de *Fosca* e *Maria Tudor*

Isaac William Kerr
Lenita Waldige Mendes Nogueira
Marcos da Cunha Lopes Virmond
(Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP)

Resumo: Carlos Gomes é assunto obrigatório em uma pesquisa musicológica que se propõe a estudar o período de transição da ópera italiana (1870-1890). Ao lado de uma escrita evoluída, encontra-se uma técnica conservadora, fortemente ligada às convenções da primeira metade do século XIX, compondo o universo criativo do operista brasileiro na organização do discurso dramático do espetáculo ou na caracterização rápida de seus personagens. Propõe-se para esse estudo discutir o termo *bel canto* a partir de uma revisão bibliográfica de autores e tratados que pavimentaram a visão moderna que temos sobre o assunto e, em seguida, identificar e analisar a presença de gestos do *bel canto* na vocalidade gomesiana. Com o propósito de demonstrar que procedimentos pertencentes à velha escola (*primo ottocento*) são constantemente retomados por Gomes, selecionamos as óperas *Fosca* e *Maria Tudor* para aplicação dos resultados – obras consideradas de vocalidade ousada dentro da produção do operista.

Palavras-chave: Antônio Carlos Gomes. Fosca. Maria Tudor. Vocalidade. Bel canto.

Bel canto in the Writing of a Composer in Transition: Considerations on the Vocality of *Fosca* and *Maria Tudor*

Abstract: Carlos Gomes is a necessary subject of contemplation in a musicological research project that proposes to study the transitional period of Italian opera. Along with an evolved writing there is conservative technique, strongly linked to the conventions of the first half of the nineteenth century, that comprises the creative universe of the Brazilian opera composer in the organization of the dramatic discourse of the spectacle or in the rapid characterization of his characters. This study proposes to discuss the term *bel canto* from a bibliographical review of authors and treatises that paved the modern view we have on the subject and then to identify and analyze the presence of *bel canto* gestures in gomesian vocality. With the purpose of demonstrating that Gomes constantly relies on procedures belonging to the old school (*primo ottocento*), we selected the operas *Fosca* and *Maria Tudor* to apply the results – works considered as having advanced vocality within the opera composer's production.

Keywords: Antônio Carlos Gomes; Fosca; Maria Tudor; vocality; *bel canto*.

KERR, Isaac William; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Bel canto* na escrita de um compositor de transição: considerações sobre a vocalidade de *Fosca* e *Maria Tudor*. *Opus*, v. 25, n. 3, p. 201-223, set./dez. 2019. http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2510

Submetido em 27/06/2019, aprovado em 12/09/2019.

Entre o afastamento de Verdi e a chegada da Giovane Scuola, a ópera italiana conheceu um cenário de produção efervescente e fortes influências transalpinas. Um período de cerca de vinte anos (1870-1890) classificado como **de transição** – denominação melhor aceita após a publicação de *Italian Opera in Transition* (NICOLAISEN, 1980). É justamente nesse cenário que se desenvolve a maior parte da produção de alguns compositores, como Arrigo Boito, Amilcare Ponchielli, Alfredo Catalani e, não em menor medida, do brasileiro Antônio Carlos Gomes, se considerarmos a presença de seus trabalhos nos principais palcos da península. Em Gomes, concentra-se nosso trabalho, mais especificamente na vocalidade gomesiana dentro desse complexo período.

Compreender seu estilo composicional de escrita para voz torna-se difícil se não considerarmos seu contexto, em que uma velha escola do *bel canto* era ora abandonada, ora resgatada, em razão de demandas de público, de editoras ou, no caso especial de Gomes, como novas possibilidades dentro da paleta compositiva do artista. Nesse assunto nos concentraremos, apresentando o domínio de Gomes à estética que o precedeu – *primo ottocento* –, sob uma ótica ainda pouco estudada pela musicologia brasileira: vocalidade.

Entendendo que a vocalidade está para a escrita vocal assim como a orquestração está para a escrita orquestral, torna-se mais fácil compreender vocalidade como "a característica vocal de uma música ou a forma como um compositor usa a voz em sua composição: isto é, a qualidade da música vocal sob um determinado compositor ou período estilístico" (VIRMOND; NOGUEIRA, 2017: 52). O assunto ganha especial relevância pela valorização da figura de Gomes no período em que atua no contexto da ópera italiana e, principalmente, sua contribuição para o assunto. Investigar a escrita vocal gomesiana – vocalidade – significa conhecer o artista e, consequentemente, diferenciá-lo de seus contemporâneos.

Muito cuidado deve ser tomado em uma análise da vocalidade de Gomes, principalmente em suas produções mais maduras, como *Fosca*, *Maria Tudor* e *Condor*. Suas escolhas não são ao acaso, mas geralmente ligadas à caracterização rápida de seus personagens para soluções práticas do discurso dramático. Torna-se comum em Gomes e em seus contemporâneos (Boito, Ponchielli, Catalani) uma vocalidade menos melódica e com poucas duplicações de linhas orquestrais para o acompanhamento de seus personagens principais. Mais que isso, a tão almejada instabilidade psicológica de seus protagonistas terá como reflexo uma vocalidade que alternará entre técnica de vanguarda e retorno ao *bel canto* da primeira metade do século XIX – *primo ottocento*.

Por outro lado, uma vocalidade mais estável e, principalmente, com maior afinidade aos procedimentos dessa velha escola será representativa em seus personagens secundários. Como resultado, era comum à época de Gomes que um público conservador amasse árias de personagens menores. O inverso poderia ser verdadeiro, quando personagens secundários ocupavam posição privilegiada no drama devido às suas árias pouco melódicas. A respeito do primeiro caso, temos uma evidência na segunda versão da ópera *Fosca* (1878), quando, diante de uma melhor aceitação da ópera, se comparada à sua estreia de 1873, o único trecho bisado foi *Cara città natia*, na vocalidade apaixonada de Paolo. Segundo o redator da *Gazzetta Musicale di Milano*, a ópera foi aplaudida como um todo, mas apenas repetida a ária que tinha como principal

solista Paolo. Se outro trecho foi solicitado, este não foi lembrado pelo redator[1]: "Vinte e duas chamadas ao maestro, um trecho repetido: 'Cara città natia', é solicitada a réplica de um outro trecho, ovações ao final de todos os atos e da ópera"[2] (FARINA, 1878: 50, tradução nossa).

A respeito da pouca diferenciação de caráter na vocalidade, algumas considerações de Julian Budden e Friedrich Lippmann tornam-se úteis sobre os tenores de Bellini e Donizetti – consolidados no *primo ottocento* como os verdadeiros poetas da voz:

> O tenor [de Donizetti] é o verdadeiro poeta da voz, seja como vilão ou mocinho. Não havia tanta preocupação em diferenciar as árias – todas eram belas (GOSSET et al., 1989: 129).

> Não se fazia caso se um personagem bom ou mau [de Bellini] estava expressando essas emoções. Os vilões cantavam no mesmo belo estilo *cantabile* que as almas mais puras. Uma ária de amor é uma ária de amor, não importando quem a cante. A caracterização musical real dos indivíduos só entrou na ópera italiana nos períodos intermediário e final de Verdi (GOSSET et al., 1989: 181-182).

Retornando a Gomes, há também casos especiais em que personagens secundários quase assumem posição primária no drama, devido à qualidade e alternância dos declamados e *cantabili* num mesmo trecho, extrapolando os momentos formais de *scena* ou *aria*. A propósito dessa alternância, este era um expediente caro e fortemente buscado no período de transição da ópera italiana, segundo Nicolaisen (NICOLAISEN, 1980). Essa oscilação trazia vida dramática para a cena – evidentemente amparada por um texto adequadamente intenso – e acelerava a desconstrução do esquema da ópera por números[3]. Um emblemático exemplo foi o personagem Duca d'Arcos, da ópera *Salvator Rosa* (1874). A esse respeito, o musicólogo italiano Marcello Conati, autor de relevo na musicologia que se preocupa com a contribuição gomesiana no período, registra com perícia sua opinião a respeito da ópera:

> Os personagens se apresentam sem qualquer caráter que justifique suas ações e sentimentos. Fica faltando um autêntico protagonista [na ópera]; […] O papel central permanece vago e corre o risco de ser ocupado pelo personagem "negativo" da ópera, Duca d'Arcos, pelo menos no momento em que ele aparece, no 2º ato, durante sua *scena ed aria* "Di sposo..di padre…". Esse trecho

[1] A respeito de Paolo, sabe-se que não é figura desprezível, pois é o favorito de Fosca. No entanto, Paolo é personagem simples e estável ao longo de toda a obra e, como solista, sua vocalidade torna-se pouco ousada. Por vocalidade pouco ousada, podemos entender sua inclinação à antiga escola, mais concatenado com o *bel canto* do *primo ottocento* e com raras mudanças de caráter. Elucidar o termo *bel canto* é tarefa que nos concentraremos mais adiante.

[2] "Ventidue chiamate al maestro, un pezzo ripetuto: *Cara città natia*, richiesta la replica di un altro pezzo, ovazione alla fine d'ogni atto e dell'opera" (FARINA, 1878: 50).

[3] Organização comum da ópera italiana dos séculos XVIII e início do XIX. Consistia em numerar suas diversas partes desde a abertura até os gêneros de finais de atos e apresentá-los logo no índice. Nessa mesma época, dramas como os de Richard Wagner tornavam difícil tal divisão, em razão da fluidez do discurso dramático e musical.

> é justamente famoso pela qualidade do *declamato*, pela nobreza da melodia, pela diferenciação articulada dos sentimentos expressos através da música, na qual o discurso orquestral acontece de maneira autônoma em relação à música[4] (CONATI, [1977]: 63, tradução nossa).

No caso da vocalidade versátil de Gomes, o mesmo retorno à escola do *bel canto*, que pode trazer uma caracterização mais convencional aos seus personagens estáveis e secundários, poderá também ser um poderoso ingrediente para se representar a instabilidade psicológica ou construir a loucura em seus personagens principais. A personagem de Fosca é construída no palco a partir dessa instabilidade refletida em sua vocalidade.

A esse respeito, basta comparar Gajolo, Cambro e Fosca – três figuras à margem da lei. Gajolo e Cambro são corsários, irredutíveis às suas convicções. Apesar de também uma malfeitora, Fosca oscilará. A protagonista que dá nome à ópera não é irredutível e possui intenções nobres em proteger por amor um dos prisioneiros (Paolo). Súplica, arrependimento, ódio, compaixão e vingança são alguns dos sentimentos que visitam Fosca e sua vocalidade. Para relembrar a importante análise de Mário de Andrade a respeito das diversas Foscas, temos: Implorante, Sinistra, Raivosa e Clemente (ANDRADE, 1936: 257-259). Quanto ao pouco volátil capitão dos corsários, Gajolo, este jamais se transformará numa figura tão temida como será sua irmã (Fosca). Nem mesmo o ardiloso Cambro se igualará à complexidade do papel de Fosca. Cambro permanecerá como personagem estável por toda a ópera[5].

Se a fereza de Fosca é construída e fortalecida ao longo do drama, a de Maria Tudor já está cristalizada antes do início da ópera. Para ambas as protagonistas de impetuosidade comportamental, Gomes confere uma escrita concentrada nas proximidades do melindroso *primo passaggio*[6], mas com explosões de canto silábico em faixas extremas da escala vocal – uma vocalidade nada convencional. No caso de *Maria Tudor*, é como se Gomes apostasse numa protagonista ainda mais intensa. Para isso, escolhe uma personagem temida antes mesmo dos primeiros compassos da ópera. A intensificação dramática só foi possível devido à fragilidade da protagonista, bem demonstrada por Gomes por meio de uma vocalidade convencionalmente *belcantista*[7] para fazer par com Fabiani. Este assume o perfil de um tenor belliniano – tenor poeta da voz, segundo Lippmann (GOSSET et al.,1989: 181), como analisaremos mais à frente. Seu jogo

[4] "I personaggi si presentano privi di un qualsiasi carattere che ne giustifichi azioni e sentimenti. Manca un auttentico protagonista; […] Il ruolo centrale resta vacante e rischia anzi di venir occupato dalpersonaggio "negativo" dell'opera, il Duca d'Arcos, almeno nel momento in cui egli appare, nel 2° atto, durante la sua scena ed aria "Di sposo...di padre..." Questo brano è giustamente famoso per la qualità del declamato, per la nobilità della melodia, per l'articolata differenziazione dei sentimenti expressa attraverso la musica, in cui il discorso orchestrale procede in maniera autonoma rispettto al canto" (CONATI, [1977]: 63).

[5] Curiosamente, e já que mencionamos a ópera Salvator Rosa, a vocalidade de Gajolo é pouco ousada se comparada com aquela de Duca d'Arcos. Gajolo é constantemente duplicado melodicamente pela orquestra – mesmo nos declamados –, diferentemente da vocalidade de Duca d'Arcos. Mesmo Cambro, possuindo uma vocalidade mais ousada, o fato de não retomar à antiga escola *primo ottocentista* – como o faz Gomes com Fosca – pode ser a hipótese de não se aproximar da mutabilidade da temida protagonista.

[6] O *primo passaggio* marca a fronteira entre a *voce di petto* e a *voce media*. Segundo Miller, está localizada aproximadamente na primeira linha da clave de sol para a voz de soprano. Por ser um ponto de transição, localizada próxima da região da fala, foi alvo de preocupação por algumas intérpretes, como da soprano Dame Nellie Melba. A região ficou conhecida como ponto de Melba (*Melba's point*). Melba está entre as autoras que aconselhava a não carregar a ressonância de peito acima desse ponto para se proteger da quebra da voz, ou mudança abrupta do timbre.

[7] O termo é discutido mais adiante.

de sedução, enganação e traição, para conquistar o povo e a rainha, estão fundamentados em uma vocalidade fortemente *cantabile* e simétrica.

> Maria: Oh, vago figlio dell' ausonia terra, dimmi, chi ti insegnò questa malia che tu infliggi al mio cor?
> Fabiani: Canto, canto, o Maria!
> (Atto II: Dueto de Maria e Fabiani).

Bel canto do *primo ottocento* italiano

Termo amplamente utilizado, mas de difícil explicação, *bel canto* foi assim comentado pelo musicólogo Owen Jander, autor do verbete em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: "Poucos termos musicais são tão vagamente usados ou abertos a tantas interpretações como o *bel canto*" (JANDER; ELLEN, 2001: 161). James Stark, por sua vez, em seu minucioso trabalho, sustenta que a tradição do *bel canto* está associada à ascensão de uma classe virtuosa de cantores e ao surgimento de um repertório de canções e solos de ópera que remontam ao final do século XVI e início do século XVII. Desde os primórdios, o autor defende um reconhecimento geral de que a voz humana poderia ser usada de maneiras extraordinárias; separava cantores virtuosos de amadores, resultando num novo tipo de expressão vocal (STARK, 1999).

A escola do *bel canto* foi primeiramente associada ao período barroco, mais exclusivamente à ópera, e teve como maiores expoentes os *castrati* em suas demonstrações de controle e virtuosismo. Embora os castrados não sejam sinônimo de *bel canto,* o alicerce do *bel canto* deve muito ao fenômeno das vozes agudas em estrutura masculina, arco que geralmente abrange de Monteverdi a Handel, mesmo considerando que, para alguns estudiosos da voz, como Richard Miller, em Mozart reside muito da essência dessa escola. Não se limitando ao século XVI, XVII e XVIII, Rodolfo Celletti avança um pouco mais. Para o crítico e musicólogo italiano, o século XIX revela Rossini, maior representante e sintetizador de toda essa estética (CELLETTI, 1996).

Philip Duey é autor que deve ser sempre considerado para uma pesquisa musicológica sobre o assunto. Seu trabalho datado de 1951, *Bel canto in its Golden Age*, pavimentou o caminho para uma musicologia séria a partir de uma aprofundada investigação bibliográfica. Segundo pesquisa do estudioso americano, o *bel canto* em sua época áurea poderia ser entendido como "uma técnica vocal italiana do século XVIII com ênfase na beleza de sonoridade e virtuosismo brilhante, em vez de expressão dramática e emoção romântica[8]" (DUEY, 1951: 4, tradução nossa). Notaremos que estas são as principais vertentes classificatórias utilizadas pela próxima geração de teóricos. Se no século XVIII as *fioriture* dominaram em grande parte o conceito que hoje temos de *bel canto*, no século XIX teremos a expressão dramática se fortalecendo com suas vozes mais robustas e marcando uma reação à primeira. Será justamente na primeira metade do oitocentos que ambas as vertentes em maior medida coexistirão: período que reinou Rossini, Donizetti e Bellini. A esse propósito, vale citar Friedrich Lippmann, que em certa medida dialoga com a hipótese de Duey quando afirma que, para se apresentar Bellini de uma maneira adequada,

[8] "The Italian vocal technique of the 18th century with its emphasis on beauty of tone and brilliant virtuosity, rather than dramatic expression or romantic emotion" (DUEY, 1951: 4).

torna-se necessário encontrar um estilo de cantar que alcance o equilíbrio apropriado entre *bel canto* e a tensão dramática (GOSSET et al., 1989).

A longeva atuação do *bel canto* é o que, principalmente, torna a definição do termo confusa, pois as diversas demandas surgidas ao longo dos anos – e seu consequente desenvolvimento de técnica – agregarão seus tantos significados hoje conhecidos. Incursionando pela literatura do assunto, percebemos que *bel canto* possuirá algumas épocas de ouro até atingir Rossini, Bellini e Donizetti – últimos, mas não menos importantes representantes dessa escola[9].

Em pesquisa sobre questões de ordem técnica para elaboração de exercícios vocais, o pedagogo norte-americano Richard Miller (2011: 101) observou que o binômio *sostenuto-agilità* é um fator ubíquo no repertório. Desde uma simples ária tripartida até uma *solita forma* de matriz rossiniana apresentam esses dois polos – *sostenuto* (legato; *cantabile*) e agilidade (coloratura). No âmbito da técnica vocal, Marta Elliott descreve como material vocal desejável para um repertório que se estende até a primeira metade do século XIX: sonoridade pura e doce, registro misto, controle de *messa di voce*[10], facilidade para execução do canto florido por ornamentos e habilidade em transmitir as emoções do texto. O termo é ainda associado pela pesquisadora ao domínio de fraseado, controle de respiração, dicção, ornamentação e agógica (ELLIOTT, 2006: 136).

Nesse sentido, torna-se ainda mais valiosa para nossa reflexão a opinião do mestre Rossini. Em uma conversa datada de 1858, o compositor expressa o que considerava desejável para um cantor *belcantista*:

> Ter uma voz naturalmente bela, registros mistos e um timbre uniforme da faixa baixa à alta, treinamento diligente, resultando na entrega sem esforço de música altamente florida e um comando de estilo não ensinado, mas sim aprendido ouvindo os melhores cantores italianos (JANDER; ELLEN, 2001: 161).

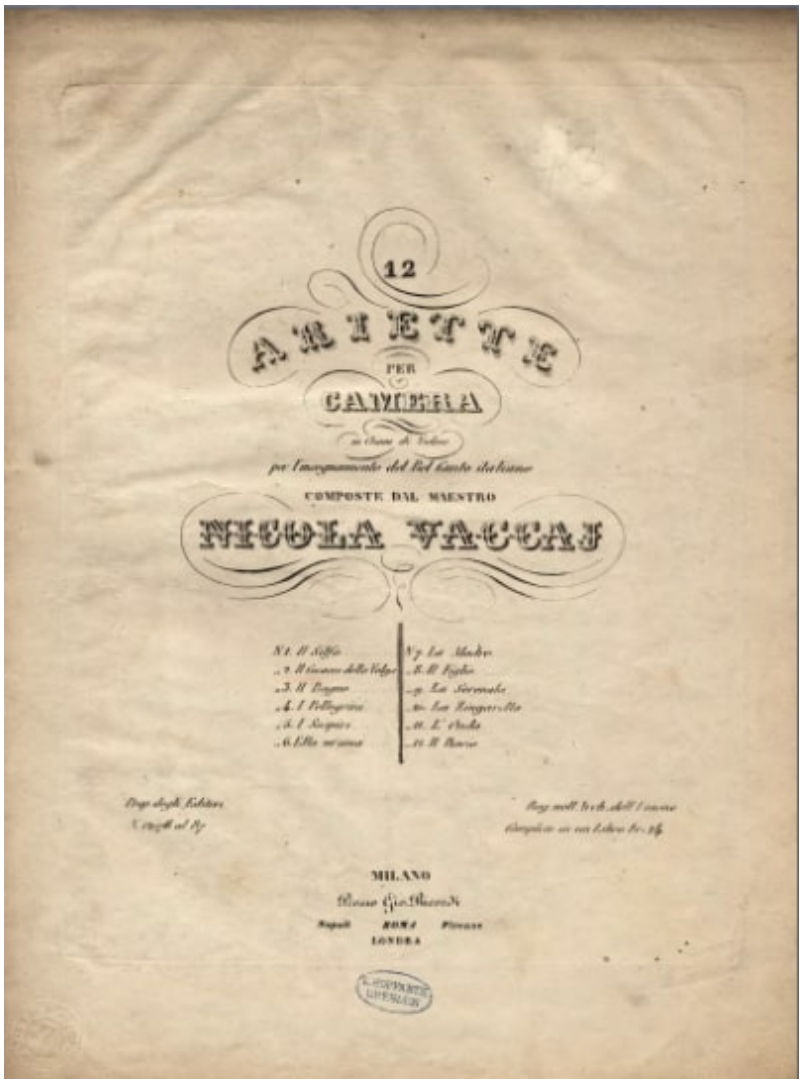
Diante das considerações de Rossini, época e contexto devem ser considerados, pois dizem muito sobre uma mudança da sonoridade vocal que se alterava fortemente na península itálica à medida que alcançava a segunda metade do *ottocento* e conhecia a influência do canto dramático vinda além dos Alpes, em especial dos países de língua alemã. Como resultado, esse

[9] Poderemos perceber um ponto de acordo entre musicólogos e intérpretes ao considerarem Rossini, Bellini e Donizetti como os mais representativos para a performance moderna, seja pela vocalidade que se torna mais adaptada às vozes comuns (não para castrados), seja devido às maiores expressividades dramáticas (musicais e teatrais) que começavam a ganhar terreno no *primo ottocento*. Basta analisarmos a discografia sobre *bel canto* para tomarmos noção da ubiquidade desses três compositores. Para mencionar uma pequena lista, temos: *Bel Canto Arias* (gravadora Philips), na interpretação de Dmitri Hvorostovsky e Philharmonia Orchestra; *Bel Canto* (gravadora Decca), na interpretação de Renée Fleming e Orchestra Of St Luke's; *Bel Canto* (gravadora Erato), na interpretação de Sumi Jo e English Chamber Orchestra; *Jewels of the Bel Canto* (gravadora Signum Classics), na interpretação de Elena Xanthoudakis e Royal Norhtern Sinfonia; *Bel Canto Arias* (gravadora Decca), na interpretação de Joan Sutherland e Welsh National Opera Orchestra; *Bel Canto Arias* (gravadora Sony), na interpretação de Montserrat Caballét e London Symphony Orchestra; *Bel Canto Arias* (gravadora Deutsche Grammophon), na interpretação de Kathleen Battle e London Philharmonic Orchestra; *Bel Canto Arias* (gravadora Deutsche Grammophon), na interpretação de Elina Garanca e Fillarmonica del Teatro Comunale di Bologna. Em cada um dos discos, temos a presença das obras de Rossini, Bellini e Donizetti ocupando quase a totalidade do repertório.

[10] Termo que consistia na execução vocal de uma nota longa num arco dinâmico do mais leve ao mais forte e sua retomada à dinâmica original. Muito da técnica e administração da respiração do cantor poderia ser exposto por esse simples exercício.

"timbre uniforme da faixa baixa à alta" desejado por Rossini nessa conversa – três décadas após *Guillaume Tell* – poderia já representar uma mudança de gosto musical. Mudança bem esclarecida no tratado de Manuel Garcia e denominada *voix sombré*[11].

O mais curioso na busca para entender *bel canto* é que o termo começa a ganhar relevância histórica somente em meados do século XIX. É possível notar um ponto de convergência entre teóricos ao atribuírem a Nicola Vaccai os primeiros impulsos para disseminação desse termo. Na visão de Philip Duey, *Dodici ariette per camera per l'insegnamento del bel canto italiano* é considerado o primeiro trabalho em que a expressão *bel canto* foi vista na imprensa (Fig. 1).


12

ARIETTE

PER

CAMERA

per l'insegnamento del Bel canto italiano

COMPOSTE DAL MAESTRO

NICOLA VACCAI

MILANO

LONDRA

Fig. 1: Frontispício de *Dodici ariette per camera per l'insegnamento del bel canto italiano* (VACCAI, 1838).

[11] Publicado em 1841 e com revisões datadas de 1847, 1854 e 1872, o *Traitè complet de l'art du chant*, de Manuel Garcia, foi um tratado respeitado pelo olhar científico dado ao ensinamento do *bel canto*, em especial por testemunhar o *bel canto* do *primo ottocento.* Seu sucesso deve-se em muito pelo talento pedagógico de Garcia, oportunidade a experimentos cirúrgicos e cultura musical profissional de sua família de cantores – pais e irmãs. Seu pai, Manuel del Popolo Vicente Rodríguez Garcia, foi considerado famoso e prestigiado tenor em sua época e primeiro intérprete do Conde de Almaviva, no *Barbeiro de Sevilha*, sob a regência do próprio Rossini em 1816.

Retomando o assunto sobre a heterogeneidade de significados e diversidade de estilos, *bel canto* passará a ser mais bem compreendido como uma reação à nova maneira de cantar que chegava de países germânicos, no final do século XIX, tendo como maior representante Richard Wagner em seu estilo declamatório. As novas possibilidades dramáticas, necessidade de compreensão do texto e busca por uma representação mais realista tornavam o canto mais silábico, com seus acentos e ciclos de respiração mais próximos ao referencial da fala. Soma-se a isso a necessidade de vozes mais robustas, potentes e de timbres mais escuros para atender às demandas dramáticas em assuntos obscuramente românticos (JANDER; ELLEN, 2001) – refletidas em maiores plataformas orquestrais. Influências como essas são suficientes para antevermos uma ameaça ao *cantabile* e à coloratura (*sostenuto-agilità*). Com a chegada da música de Wagner, ganha força uma nova maneira de identificar o canto italiano: surgem na península, por algum tempo, as vertentes *bel canto* e [canto] wagneriano (ELLIOTT, 2006: 126).

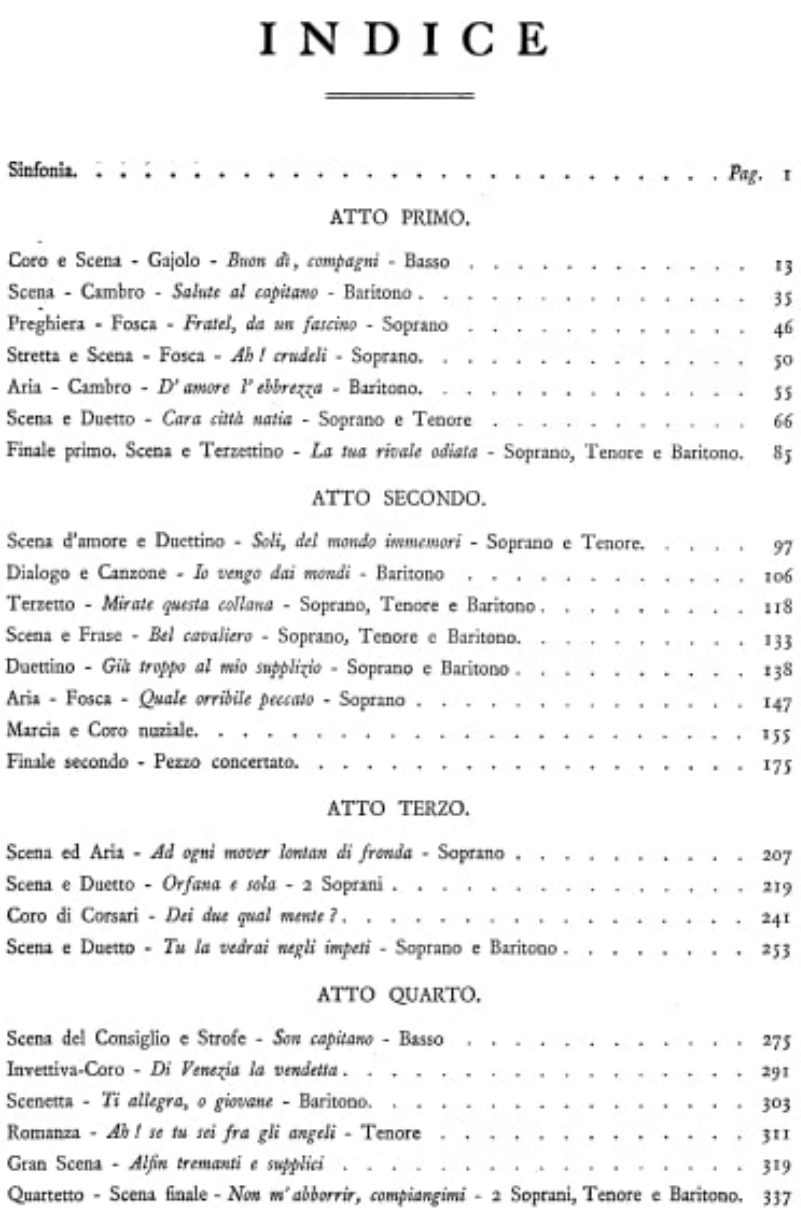
Fosca, *Maria* e o *primo ottocento*

A estrutura de ambas as óperas é o que primeiramente nos chama a atenção. Logo no índice, o que nos salta aos olhos é sua organização semelhante àquela da ópera por números, embora já recebendo de Gomes e seus contemporâneos cuidadosa modificação. Essa é a primeira herança do *bel canto* presente na ópera – todas as seções ficam bem delimitadas com suas indicações de gênero e forma (*scena*, *aria*, *duetto, romanza, arioso*), ainda que, no desenrolar da peça, torna-se cada vez menos claro para o espectador onde terminam e começam as partes (Fig. 2).

É difícil falar de forma em ópera italiana oitocentista sem esclarecermos a *solita forma.* A estrutura foi consolidada principalmente por Rossini, embora o termo tenha se disseminado após a publicação do *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), de Abramo Basevi. *Solita forma*, como o nome sugere, refere-se a uma forma habitual utilizada pelos compositores na estrutura do drama musical. Nas palavras de Virmond (2007: 40), pode ser definida como a estrutura formal da ópera, o conteúdo de seus números e o tipo de intervenção que lhe é característica. Como exemplo, na *Scena ed aria* das óperas da primeira metade do século XIX, era comum a seguinte organização: *Scena*, *Cantabile*, *Tempo di mezzo*, *Cabaletta*. Ou, ainda, para o *Finale de atto*: *Scena, Tempo d'attacco, Largo concertato, Tempo di mezzo, Stretta concertata*. Sobre tal organização se estruturava a ópera dita "em números". Resta dizer que a alternância entre *parlato* e *cantabile* resultará na unidade dramática do binômio ação e reflexão. Ou seja, enquanto a fala favorece o desenrolar da ação, o momento do *cantabile* será um convite à reflexão.

Remanescentes de uma *solita forma* de matriz rossiniana podem ser percebidos na obra de Gomes e seus contemporâneos, no que diz respeito a uma sugestão de recitativo e ária[12] na organização das seções de *scena*, *duetto, terzetto* e alguns finais de atos, mantendo o cuidado de reservar o clímax para a parte final, geralmente ocupada por uma *cabaletta* (quando em árias e duetos) ou uma *stretta concertatta* (quando em finais de atos). Em Gomes, esse clímax poderá ser evocado por coro, solista e orquestra (*tutti*), além de uma peroração final com desenvolvimento de tema (VIRMOND, 2007).

[12] São notados como recitativos e árias por Gomes e seus contemporâneos, embora as fronteiras entre o *parlato* e o *cantabile* tornem-se cada vez mais tênues.



INDICE

Sinfonia. . . . . Pag. 1

ATTO PRIMO.

Coro e Scena - Gajolo - *Buon dì, compagni* - Basso 13
Scena - Cambro - *Salute al capitano* - Baritono 35
Preghiera - Fosca - *Fratel, da un fascino* - Soprano 46
Stretta e Scena - Fosca - *Ah! crudeli* - Soprano. 50
Aria - Cambro - *D'amore l'ebbrezza* - Baritono. 55
Scena e Duetto - *Cara città natia* - Soprano e Tenore 66
Finale primo. Scena e Terzettino - *La tua rivale odiata* - Soprano, Tenore e Baritono. 85

ATTO SECONDO.

Scena d'amore e Duettino - *Soli, del mondo immemori* - Soprano e Tenore. 97
Dialogo e Canzone - *Io vengo dai mondi* - Baritono 106
Terzetto - *Mirate questa collana* - Soprano, Tenore e Baritono 118
Scena e Frase - *Bel cavaliero* - Soprano, Tenore e Baritono. 133
Duettino - *Già troppo al mio supplizio* - Soprano e Baritono 138
Aria - Fosca - *Quale orribile peccato* - Soprano 147
Marcia e Coro nuziale. 155
Finale secondo - Pezzo concertato. 175

ATTO TERZO.

Scena ed Aria - *Ad ogni mover lontan di fronda* - Soprano 207
Scena e Duetto - *Orfana e sola* - 2 Soprani 219
Coro di Corsari - *Dei due qual mente?* 241
Scena e Duetto - *Tu la vedrai negli impeti* - Soprano e Baritono 253

ATTO QUARTO.

Scena del Consiglio e Strofe - *Son capitano* - Basso 275
Invettiva-Coro - *Di Venezia la vendetta* 291
Scenetta - *Ti allegra, o giovane* - Baritono. 303
Romanza - *Ah! se tu sei fra gli angeli* - Tenore 311
Gran Scena - *Alfin tremanti e supplici* 319
Quartetto - Scena finale - *Non m'abborrir, compiangimi* - 2 Soprani, Tenore e Baritono. 337

Fig. 2: Índice da ópera *Fosca* (GOMES, 1986a).

A bem da verdade, nada há de *solita forma* na produção de Gomes. No entanto, o ouvinte atento perceberá algo de familiar quando se deparar com algum de seus trabalhos, mesmo em uma evoluída *Fosca* ou *Maria Tudor*. Tal efeito é conseguido por Gomes por não abandonar a alternância entre *parlato* e *cantabile* no início de suas seções na estruturação de seus trabalhos. Em certos momentos, o acompanhamento orquestral também poderá sugerir a execução característica do *recitativo secco*[13] para os *parlati*, e a melodia acompanhada para os *cantabili*. A esse propósito, dentre as diversas modificações feitas por Gomes e seus contemporâneos no binômio *scena* e *aria*, a mais profunda delas talvez consista justamente na liberdade oferecida ao fluxo da ação. Antes apenas conferida aos momentos de *parlato*, a ação agora poderá se desenvolver nos *cantabili*. O recitativo se tornará mais melódico, e o *parlato* será amplamente empregado nas árias.

[13] Grosso modo, um tecido musical bem reduzido formado por acordes para pontuar o texto do solista cantor. Inicialmente executado pelo baixo contínuo, mais tarde envolvendo a seção das cordas.

Se iniciamos nossa análise pela estrutura da ópera (índice) e avançamos para a forma (*solita forma*), resta-nos agora investigar as frases e observar o quanto a simetria se faz presente quando o *bel canto* é evocado para caracterização dos personagens de Gomes. Sabemos que a necessidade de elevar a importância do texto e tornar mais humanos seus personagens foi um dos maiores expedientes da ópera na segunda metade do século XIX (JANDER; ELLEN, 2001). Quebra de simetria de frases, quebra de periodicidade das retomadas de fôlego, acentos musicais que se aproximam dos acentos da fala, dentre outros, são os resultados mais diretos da desconstrução da velha escola do *primo ottocento*, que também pertencem aos ideais de Gomes e seus contemporâneos.

Essa simetria poderá ser facilmente encontrada na quantidade de compassos das frases e semifrases (pares) e na presença de um motivo rítmico ou melódico que as unirá. Poderá ser encontrado nos antecedentes e consequentes, como também nas frases I e III de um período quaternário. A Fig. 3 revela um exemplo curioso. Trata-se de uma modificação realizada por Gomes na vocalidade de Paolo (ópera *Fosca*). A primeira e segunda versões são parecidas e de dificuldades semelhantes. Pouco provável que tenha sido um ajuste para facilitar a performance do tenor – repleta de desafios nos três atos seguintes. Independentemente de qual tenha sido o real motivo que levou Gomes a essa empresa, é instigante notar que a modificação no quinto compasso do trecho favoreceu a simetria do período de quatro frases: frases I e III ganharam maior semelhança melódica.

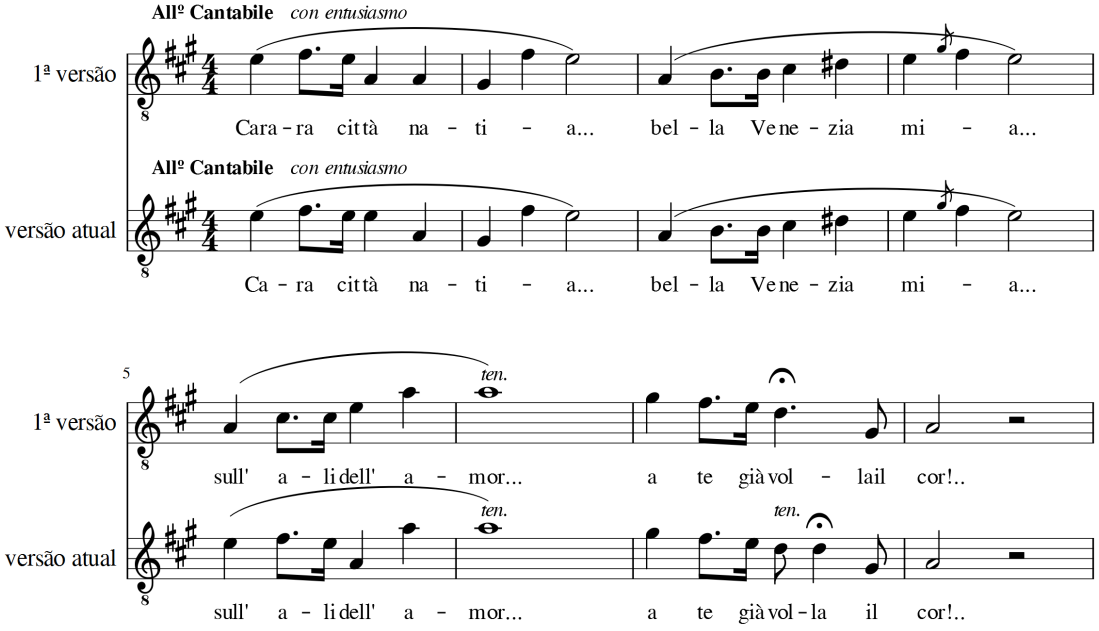


Fig. 3: *Fosca*/Ato I. *Cara città natia*. No quinto compasso do exemplo, observa-se uma sutil modificação na vocalidade de Paolo entre a primeira versão e a versão atual[14].

Considerando o estudo de Friedrich Lippmann a respeito da vocalidade belliniana, temos a constante simetria de frases dos períodos, com motivos rítmicos que se assemelham em suas semifrases. Uma melodia bem torneada com poucos saltos e reduzida coloratura relegada aos

[14] As figuras e quadros foram elaborados pelos autores a partir de Gomes (1986a, 1986b), salvo onde indicado de forma diversa.

momentos de cadenzas. O que é mais curioso e bem observado por Lippmann é que, em se tratando de *cantabile*, uma predileção pela subdivisão ternária de tempo poderá ser percebida nas partes mais apaixonadas – compassos compostos ou tercinas de compassos simples. O Fabiani de Gomes não escapa disso (Fig. 4).

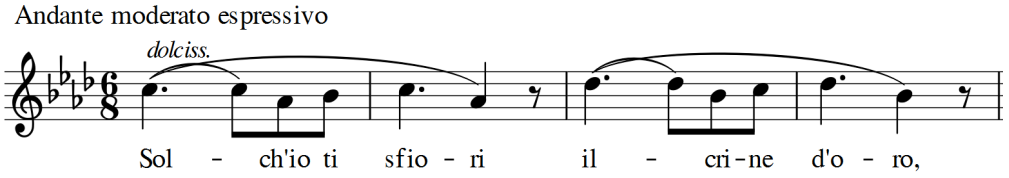
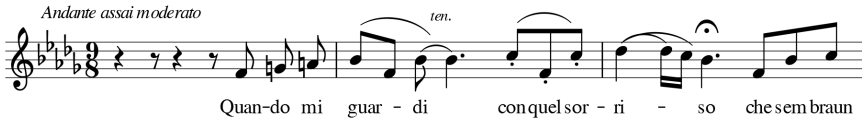
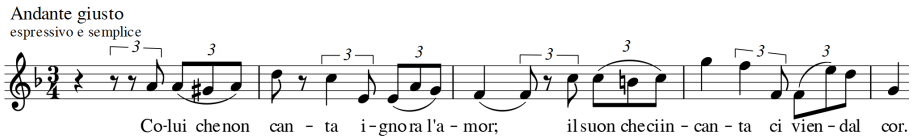
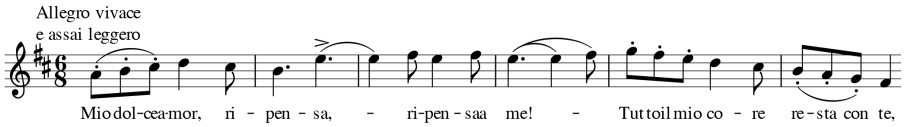
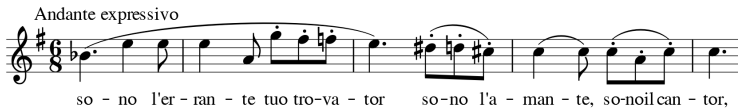
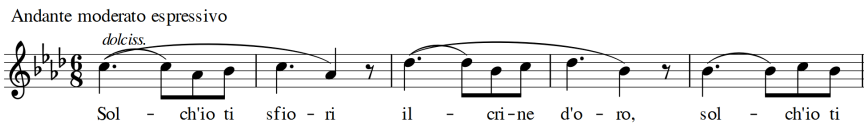


Fig. 4: *Maria Tudor*/Ato III. *Romanza*. Vocalidade do tenor Fabiani sob o modelo de Bellini (subdivisão dos tempos essencialmente ternária, frases regulares construídas sobre um padrão rítmico de dois compassos que se repetem, segundo Lippmann).

Fabiano Fabiani é personagem sedutor e leviano. Personagens mais sérias, como Maria e Giovanna, não deixam de ser envolvidas por sua vocalidade, tornando-se semelhantes a ele quando em contato com sua persona e, portanto, sua vocalidade. O Quadro 1 revela alguns trechos dessa vocalidade apaixonada com subdivisão ternária de tempo.

Localização	Fragmento
(Ato I) *Serenata* Fabiani	
(Ato II) *Duetto* Maria e Fabiani	
(Ato I) *Scena e Duetto* Giovanna e Fabiani	
(Ato II) *Duetto* Maria e Fabiani	
(Ato III) *Romanza* Fabiani	

Quadro 1: Exemplos de *cantabile* na vocalidade de Fabiani (*Maria Tudor,* 1879). Nota-se o caráter de um texto apaixonado.

Embora Fabiani seja o melhor representante, remanescentes dessa vocalidade podem ser encontrados nos solos apaixonados de outros personagens da mesma ópera, como é o caso de Giovanna, em sua *Romanza* (Ato I), e Gilberto, em seu *Arioso* (Ato I). Como uma ópera representativa do período de transição, inicia-se farta na tradição do *bel canto* e se tornará mais dramática – e menos *belcantista* – à medida que se aproxima do final. Mesmo a vocalidade de Fabiani sofrerá essa evolução, pois, nos dois primeiros atos, o amante da rainha é dotado de grande fertilidade melódica, torna-se mais dramático no terceiro ato após ser desmascarado e, no quarto ato, não cantará uma única nota. A ópera finaliza com sua decapitação.

Em *Fosca*, temos Paolo com uma vocalidade muito próxima à de Fabiani, embora menos apaixonado que o primeiro. Paolo é o alvo escolhido pela protagonista e, dessa maneira, receberá de Gomes uma vocalidade contrastante à de Fosca. Novamente temos um tenor como principal representante da antiga escola (Fig. 5).

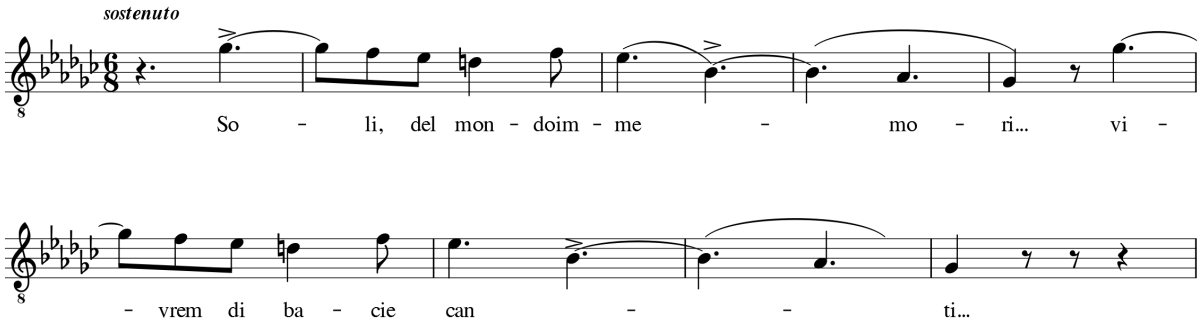


Fig. 5: *Fosca*/Ato II. *Scena d'amore e duettino - Soli del mondo immemori*. Exemplo da vocalidade apaixonada de Paolo. É possível notar a simetria a partir da repetição das frases, além da subdivisão ternária de tempo.

Não deve ser ignorado o fato de que a vocalidade apaixonada dos tenores de Gomes não possuíam essa mesma representatividade antes de *Fosca* (1873). Se analisarmos Pery (*Il Guarany*), a vocalidade desse herói, *di bravura*, não encontra par na produção de seus contemporâneos. Uma vocalidade ousada e que merece um estudo pormenorizado, embora esteja fora de nosso recorte, que se propõe identificar os principais procedimentos considerados *belcantistas* da segunda metade do século XIX. Pery é tenor rebelde, intenso e dramático, antibelliniano, salvo em momentos muito pontuais, como nas árias apaixonadas[15]. A vocalidade de Pery chega a aproximar-se da de Fosca e Maria, talvez pelo fato desse ocupar a posição central no drama. Curioso é que, à medida que Gomes investe numa vocalidade mais dramática para suas heroínas, os tenores amantes das *prime donne* tornam-se convencionais.

Voltando à discussão do *bel canto* nas óperas *Fosca* e *Maria Tudor*, contornos de uma convencional estrutura para árias e duetos do *primo ottocento* são outros procedimentos que podem ser facilmente encontrados na obra de Gomes. Para o caso de um dueto, por exemplo,

[15] Os solos apaixonados de Pery não devem ser tomados como referência para a vocalidade de toda a ópera. É o caso de Maria Tudor, que canta com Fabiani o dueto apaixonado e melódico (*Colui che non canta ignora l'amor*), mas possui uma das vocalidades mais ousadas dentro da produção de Carlos Gomes. Justamente por ocupar a posição central do drama, um contraste à sua vocalidade será encontrado na vocalidade de seu par – Cecília. Vemos com isso mais uma confirmação de que, no universo criativo de Gomes, ocupar uma posição principal numa ópera dramática, exigia uma vocalidade igualmente dramática e, mais que isso, uma vocalidade com recaídas à antiga escola, encontrando em Cecília tal pretexto.

após um diálogo curto sob o modelo dos *recitativi secchi* (textura orquestral reduzida *col canto*), o primeiro solista apresenta o tema. É comum que a orquestra o preceda com uma ambientação de um ou dois compassos, fazendo uma antecipação do acompanhamento. Após essa primeira exposição, entra o segundo solista reproduzindo o mesmo tema (Figs. 6 e 7). O primeiro solista não permanecerá calado, mas realizará um contracanto ao tema (Fig. 8). Se o tema for desenvolvido, a segunda parte caminhará com ambas as vozes cantando em intervalos de oitava ou sexta. Depois será a vez da orquestra rapidamente reproduzir o tema (Fig. 9) com cordas assumindo o comando geralmente em textura mais aberta (violinos oitava acima) e rapidamente voltando à condição de acompanhamento. O dueto, ou ária, finalizará com ambos os solistas, sustentando nota longa e aguda, enquanto a orquestra fará os últimos comentários – um arpejo cai muito bem (Fig. 10)[16].

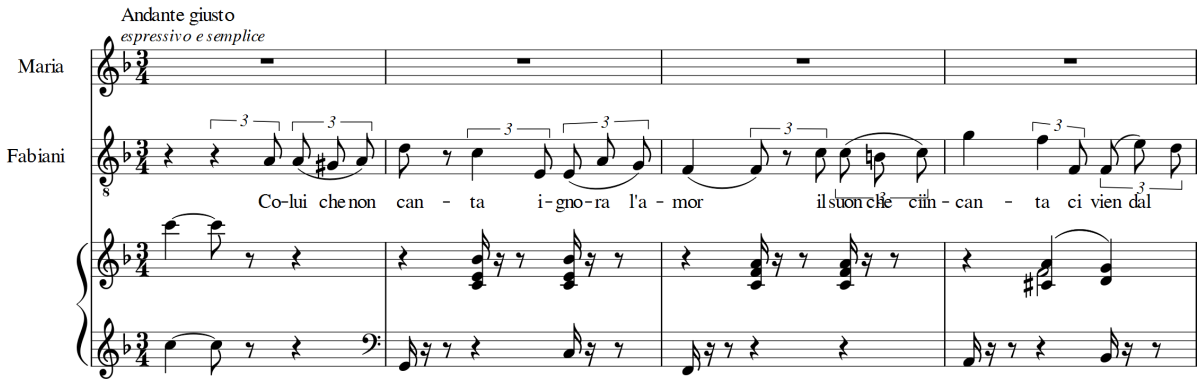


Fig. 6: *Maria Tudor*/Ato II. *Colui che non canta ignora l'amor*. Um exemplo dentre diversos da estrutura de árias e duetos do *primo ottocento* também encontrado na obra de Gomes.

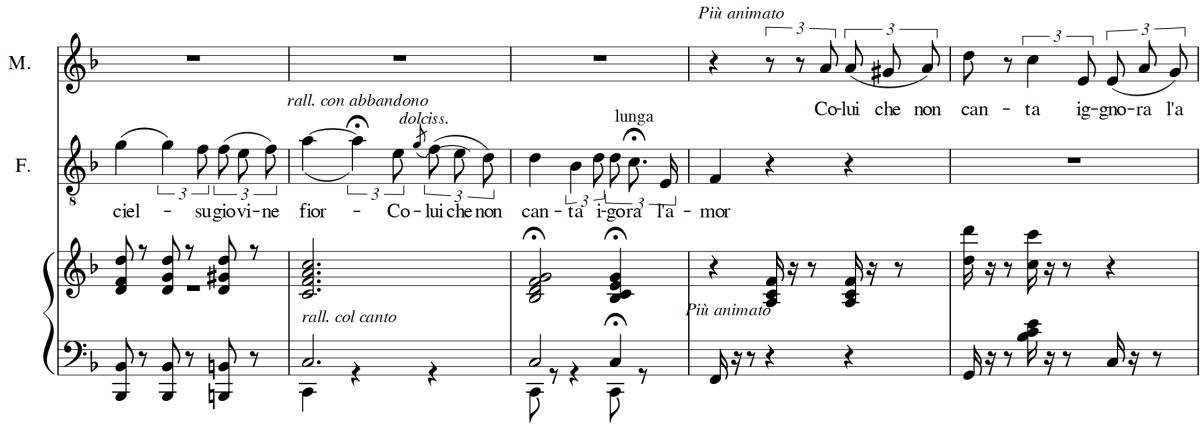


Fig. 7: *Maria Tudor*/Ato II. *Colui che non canta ignora l'amor*. Entrada do segundo solista com mesmo tema.

[16] Esse tipo de finalização ocorrerá em diversas partes de seus trabalhos: *Quanti raggi del ciel* (*Maria Tudor*/Ato I: *Romanza*); *Romanza* (*Maria Tudor*/Ato III). *Scena e Terzettino* (*Fosca*/Ato I: *Finale Primo)*; *Soli, del mondo immemori* (*Fosca*/Ato II: *Scena e Duettino*); *Bel cavaliero* (*Fosca*/Ato II: *Scena e Frase*) para mencionar algumas.

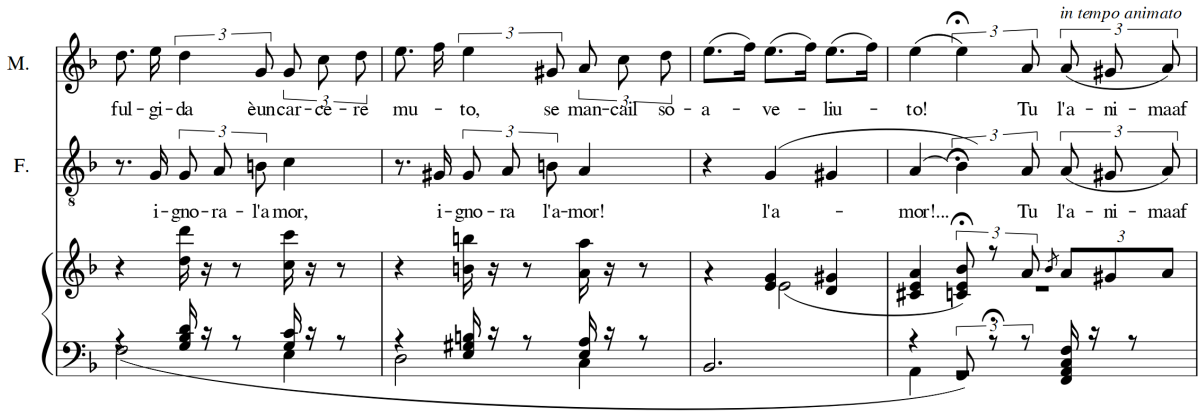


Fig. 8: *Maria Tudor*/Ato II. *Colui che non canta ignora l'amor*. Canto e contracanto antes de retomarem o tema.

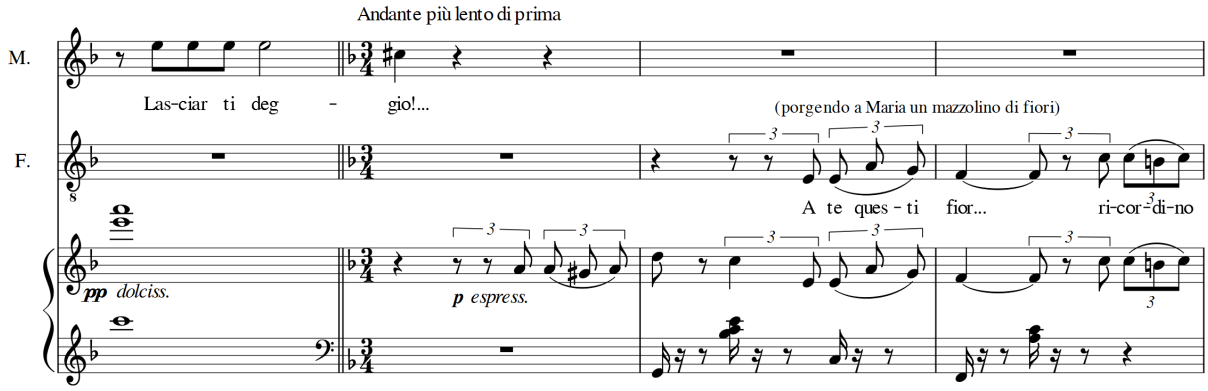


Fig. 9: *Maria Tudor*/Ato II. *Colui che non canta ignora l'amor*. Orquestra reproduz tema após a completa exposição dos solistas.

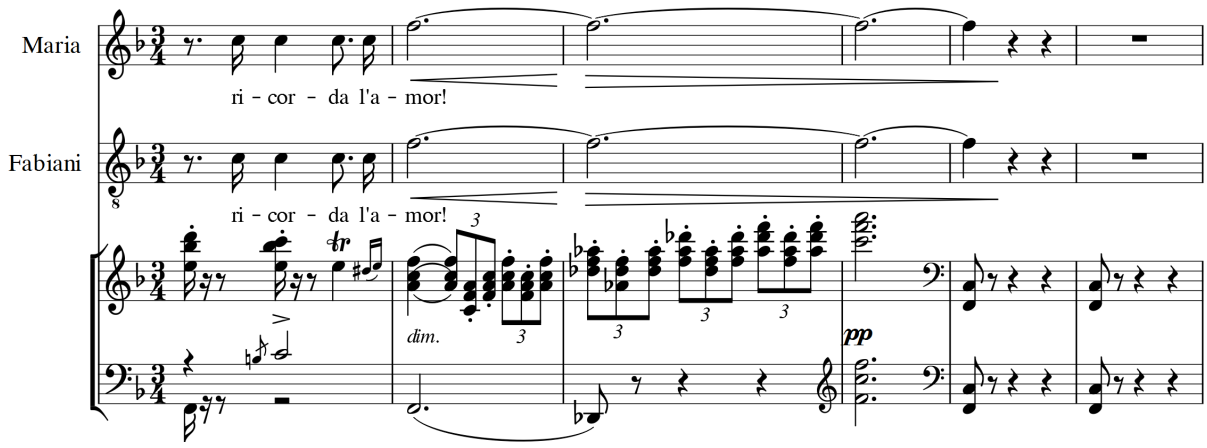


Fig. 10: *Maria Tudor*/Ato II. *Colui che non canta ignora l'amor*. Finalização com solistas sustentando nota aguda. Arpejos são comuns na voz da orquestra.

A respeito desse dueto apaixonado e sua relação com o *bel canto* aqui estudado, um comentário de Salvatore Ruberti, registrado na *Revista Brasileira de Música*, mostra-se coerente com nosso objeto:

> Desenvolve-se aqui um *duetto* de amor a exemplo do *bel canto*, entendido não no sentido de acrobacias vocais sem nexo e em antagonismo com a situação da *scena*, mas *bel canto* como acabamento de melodia, como minúcia de acentos e de inflexões, como sinceridade de expressão lírica (RUBERTI, 1936: 286).

Uma nova observação deve ser feita para confirmar o rigor de Gomes e relembrar que a caracterização de personagens é vital para a sua vocalidade. Em situações de confronto entre personagens *belcantistas* e dramáticas[17], quando estas últimas não estiverem inebriadas pelo amor, sua vocalidade permanecerá fiel e não se deixará adulterar por essa convencional finalização (final de dueto atingindo o êxtase da nota longa). Um exemplo dentre vários encontra-se no terceiro ato de *Fosca*. No final do dueto entre Fosca e Delia, Gomes acrescenta a indicação de *declamato*, e a expressão *agitata, sempre trascinando Delia*, confirma o caráter nada suave de Fosca nos últimos compassos. Nessa ocasião, a vocalidade de Fosca não se permite deixar cativar (Fig. 11).

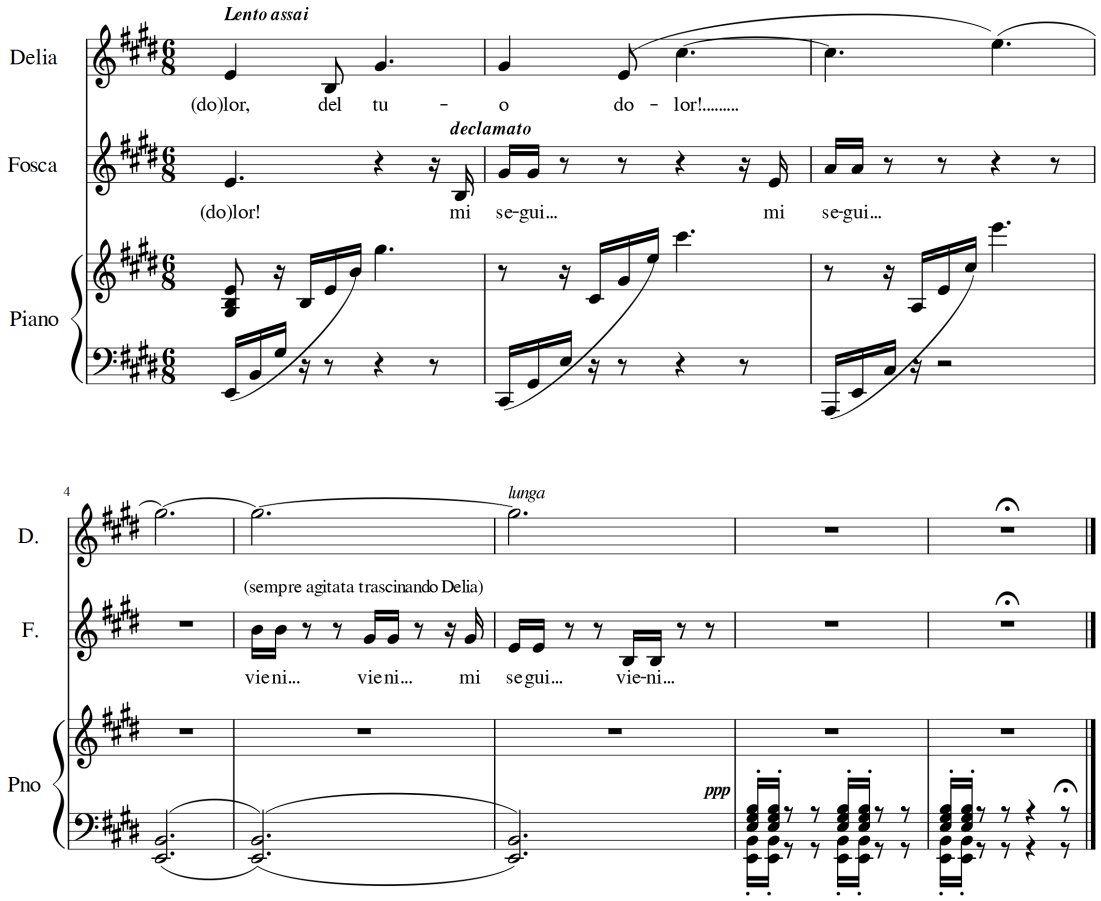


Fig. 11: *Fosca*/Ato II. *Scena e Duetto*. Confronto entre duas vocalidades distintas em mesmo dueto. Enquanto Delia finaliza à maneira convencional, Fosca apresenta vocalidade de notas repetidas, curtas, em escala descendente.

[17] Segundo denominação apresentada por Philip Duey e já mencionada neste estudo.

Outro exemplo revelador tem lugar no *Finale primo* da mesma ópera, no *terzetino* entre Fosca, Paolo e Cambro. Paolo à maneira convencional apaixonada, Fosca e Cambro com intensidade dramática (Fig. 12).

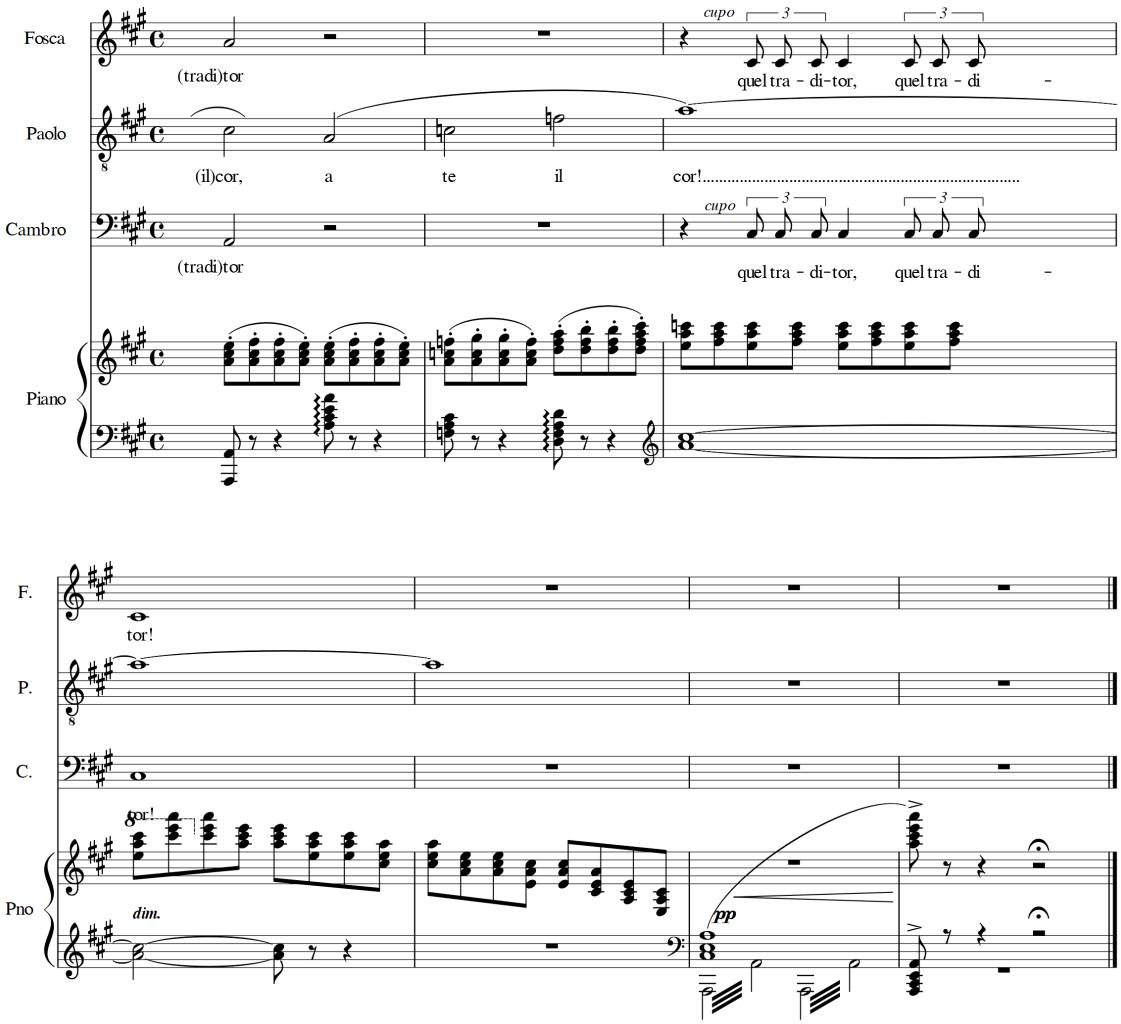


Fig. 12: *Fosca*/*Finale Primo*. *Scena* e *Terzetino*. Enquanto Paolo finaliza seu solo de maneira convencional (ascendente e com nota longa), Fosca e Cambro apresentam vocalidade contrastante. Note-se os diferentes textos.

Outra forte herança da antiga escola do *bel canto* italiano presente na vocalidade gomesiana é o *portamento di voce*. Este importante recurso para embelezamento de frases alcançará com facilidade a segunda metade do século XIX. Registros de sua presença e execução poderão ser encontrados na literatura tratadística desde a publicação do castrado e professor de canto Pier Tosì (1723) até o visitado tratado de Manuel Garcia (1841), de fulcral importância pelo olhar científico e pela publicação exatamente no contexto de nosso recorte (*primo ottocento*).

Em época próxima à de Garcia, Nicola Vaccai, consagrado professor de canto italiano, publicava seu *Metodo pratico di canto* (primeira publicação em 1832). Em sua antepenúltima lição, tratava do *Modo per portare la voce*. Nessa seção, esclarece-nos que a simples colocação de uma ligadura unindo notas de alturas diferentes poderia sugerir duas formas distintas de execução do *portamento*. A leitura atenta de Garcia a esse documento classifica o primeiro exemplo à maneira

de execução mais ligada ao século XIX e o segundo exemplo ao século anterior (século XVIII). O primeiro modo de execução, que é o que mais nos interessa, foi assim esclarecido e exemplificado pelo professor Vaccai: "não se deve entender por *portamento* arrastar-se de uma nota a outra visitando os sons intermediários, […] mas unir perfeitamente um som com o outro, […] antecipando a nota seguinte com a mesma vogal da sílaba anterior, quase que insensivelmente"[18] (VACCAI, [1832]: 27, tradução nossa). Vaccai ressalta que esse recurso não poderá ser usado em todos os momentos, pois tornaria a música monótona. Apesar da escassez de exemplos – um único exemplo –, a explicação é clara e registra por extenso sua maneira de execução. Esse é outro ponto que dificulta olhos modernos identificarem os *portamenti* – salvo por compositores detalhistas, geralmente não há indicação de onde *portare la voce*. Nesse sentido, o exemplo de Vaccai tem valor inestimável. A Fig. 13 apresenta o trecho sem a colocação das sílabas, e a Fig. 14 com as sílabas organizadas. Segundo Vaccai,

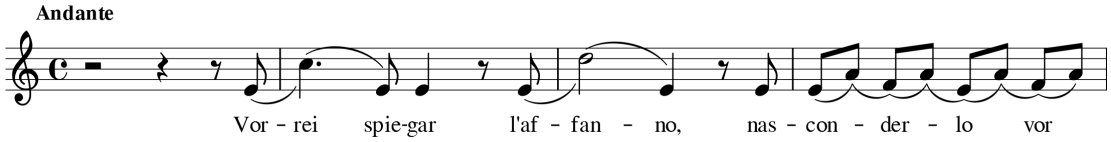


Fig. 13: *Portamento di voce*. Linha vocal do exercício de N. Vaccai sem indicação do modo de execução (exemplo nosso).

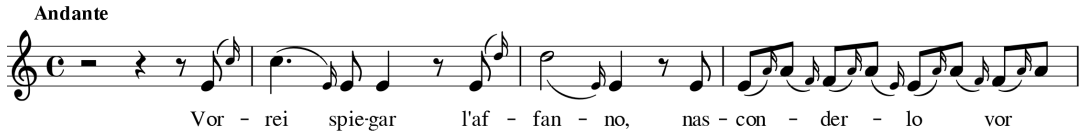
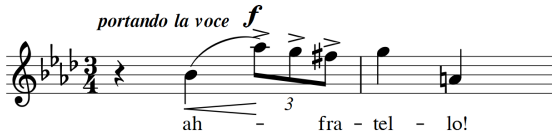
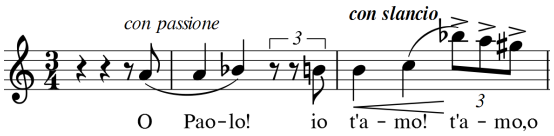
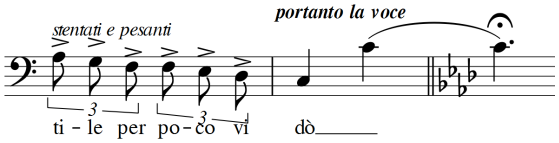
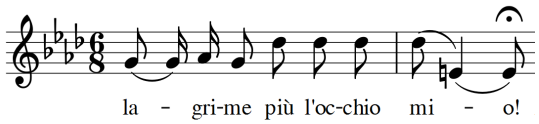
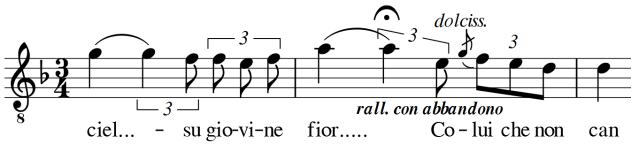
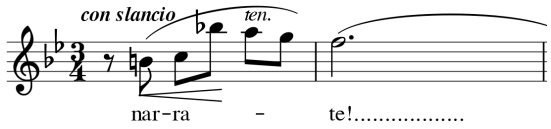
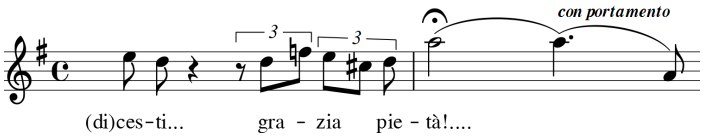
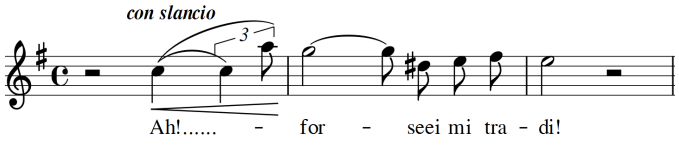


Fig. 14: *Portamento di voce*. Linha vocal do exercício de N. Vaccai com indicação do modo de execução e colocação das sílabas (exemplo de Vaccai).

Na busca por mais exemplos em publicação contemporânea às obras de Rossini, Bellini e Donizetti, o tratado de Garcia ocupa posição privilegiada. O trabalho do pedagogo vocal espanhol, em seu capítulo *Arte di Fraseggiare*, revela-nos novos exemplos com a preocupação de apresentar-nos a escrita original e seu modo de execução para a época. Em seu tratado, Garcia mostra-se cuidadoso leitor da obra de Vaccai, pois analisa o exemplo já mencionado. Dando crédito às explicações de Vaccai, Garcia defende que a importância dos *portamenti* se dá por igualar os registros, timbres e força da voz, além de servir para expressar sentimentos vigorosos. O autor ainda aconselha que "pode abranger desde um semitom até a maior extensão da voz. Ele toma sua duração da última porção da nota que se abandona[19]" (FIGLIO, [1860], v. 1: 29, tradução nossa). Como veremos mais adiante, a palavra "abandona" empregada por Garcia terá grande significado na vocalidade do detalhista Gomes.

[18] "Per portare la voce non devesi intendere che si debba trascinare da una nota all'altra come abusivamentesi vuol fare, ma unire perfettamente un suono coll'altro […] anticipando quasi insensibilmente colla stessa vocale della sillaba precedente la nota che segue" (VACCAI, [1832]: 27).

[19] "Il portamento di voce può limitarsi all'intervallo d'un semitono, come può abbracciare anche tutta l'estensione della voce. Contasi il principio della sua durata dall'ultima porzione della nota che si abbandona" (FIGLIO, [1860], v. 1: 29).

Localização	Fragmento
Fosca – Ato I Preghiera *Fratel, da un fascino* (Fosca)	
Fosca – Ato I Scena e Duetto: Fosca e Paolo *Cara città natia* (Fosca)	
Fosca – Ato II Dialogo e Canzone *Io vengo dai mondi* (Cambro)	
Maria Tudor – Ato III *Pezzo Concertato* – Finale Terzo (Delia)	
Maria Tudor – Ato II Duetto: Maria e Fabiani *Colui che non canta* (Fabiani)	
Maria Tudor – Ato IV *Monologo ed Aria* (Maria)	
Maria Tudor – Ato IV Duetto: Maria e Giovanna *Qui nell' Ombra* (Giovanna)	
Maria Tudor – Ato IV Duetto: Maria e Giovanna *Qui nell' Ombra* (Maria)	

Quadro 2: Alguns exemplos de *portamento di voce* que podem ser encontrados dentro das óperas *Fosca* e *Maria Tudor*.

Combinado ao *portamento di voce*, um recurso muito presente e pouco comentado que também poderá ser encontrado na produção de Gomes é a emenda de frases. Se o *bel canto* está intimamente associado a uma efetiva administração da respiração, o tamanho e a regularidade das frases significará muito para o intérprete. Por meio dessa periodicidade de retomadas de fôlego entre as frases, surge uma simetria que, quando quebrada, aumenta o efeito da melodia, segundo Manuel Garcia. É nesse momento que um *portamento di voce* poderá ser introduzido. A retomada do fôlego poderá ocorrer no tempo seguinte, desde que observada a integridade do texto para

não dividir as palavras. O simples fato de adiar o momento do respiro por um ou dois tempos torna-se uma poderosa ferramenta de dramatização musical.

> É permitido em alguns casos, com a finalidade de aumentar o efeito de uma frase, reunir os diversos membros, suprimindo as pausas que os separam. […] Quando dois membros da frase ou apenas duas notas são unidos por um *portamento di voce*, e que é necessário respirar entre as duas frases ou as duas notas, não se respirará, a não ser depois de se ter realizado o *portamento di voce*; então a segunda nota é atacada[20] (FIGLIO, [1860], v.2: 21, tradução nossa).

Garcia nos dá *Anna Bollena*, de Donizetti, como um dos exemplos (Fig. 15):

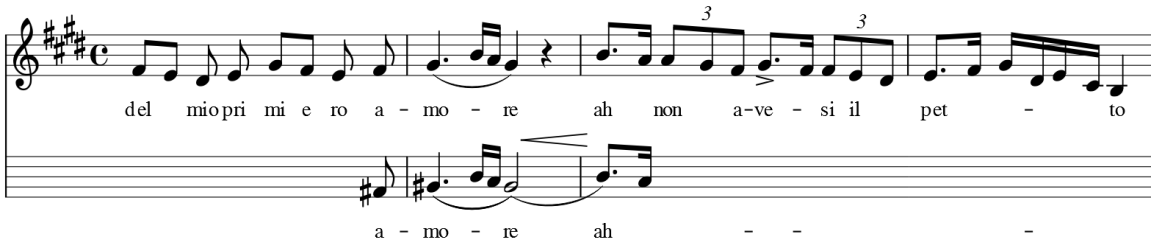


Fig. 15: Emenda de frases. Supressão da pausa para efeito dramático, segundo Garcia, em exemplo de *Anna Bolena* de Donizetti (FIGLIO, [1860]).

Apesar de tais escolhas ficarem muito mais a critério dos intérpretes, segundo nos sugere Garcia, os operistas da segunda metade do *ottocento* dominarão em maior medida tais decisões. Na escrita de Gomes, encontraremos diversos exemplos de emendas de frases devidamente grafadas. Mesmo Maria, em seu intenso *Monologo ed aria*, no quarto ato da ópera, não escapa de tais gestos. Vale ressaltar que, quanto mais os personagens atuam com Fabiani, tanto mais elementos da velha escola estarão presentes em sua vocalidade.

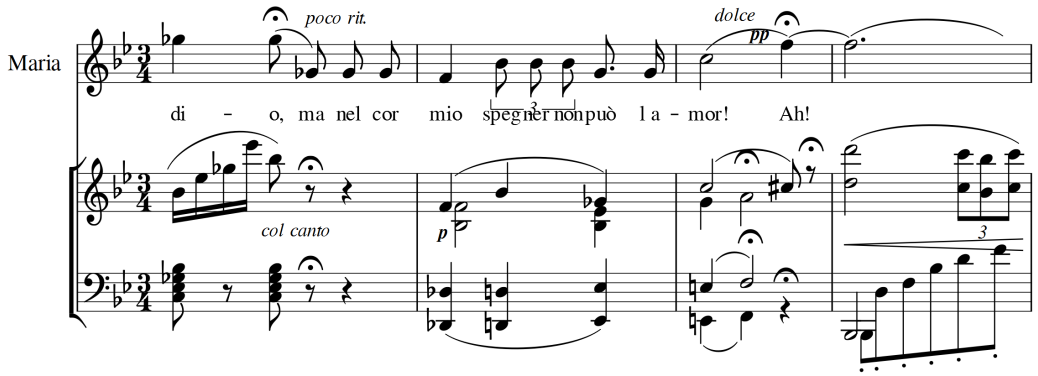


Fig. 16: *Maria Tudor*/Ato IV – *Monologo ed aria de Maria.* Nesse recorte, a emenda de frase ocorre entre a palavra amor e a frase seguinte que inicia com a interjeição Ah!. As ligaduras são de Gomes e pertencem ao manuscrito autógrafo.

[20] "È permesso in certi casi, onde ingrandire l'effetto di una frase, di riunirne i diversi membri, sopprimendone le pause che li separano. […] Allorchè due membri di frase, ovvero soltanto due note, trovansi riunite da un portamento di voce, e che è necessario respirare fra le due frasi o le due note, non si respirerà se non dopo eseguito il portamento di voce; poi si attacchera la seconda nota" (FIGLIO, [1860], v.2: 21).

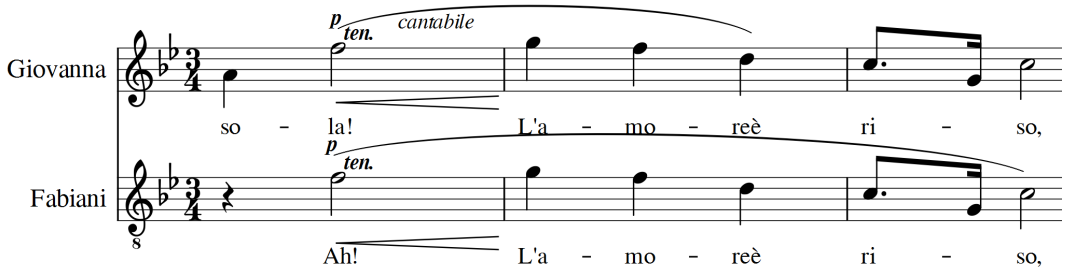


Fig. 17: *Maria Tudor*/Ato I – *Duetto Finale-Primo*. A emenda de frase ocorre na primeira voz entre as palavras *isola* e *l'amore*. As ligaduras são de Gomes.

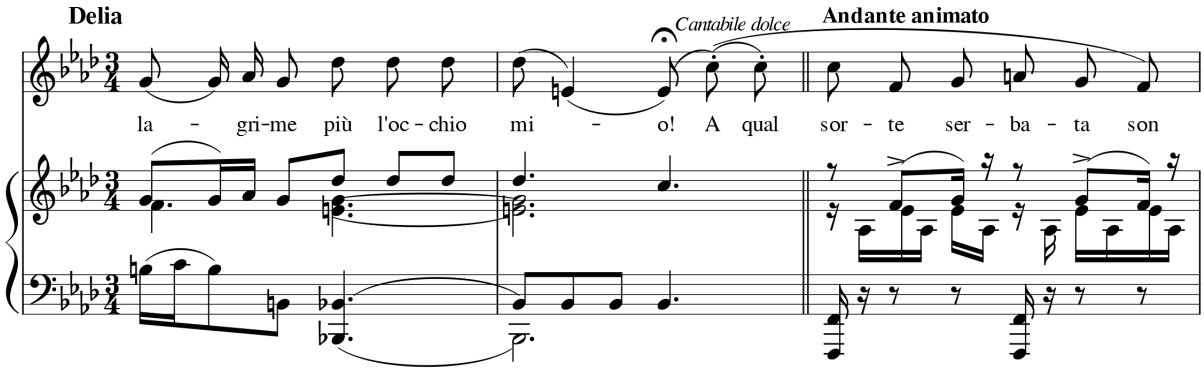


Fig. 18: *Fosca*/Ato III. *Scena ed Aria – Ad ogni mover lontan di fronda*. Emenda com portamento na voz de Delia.

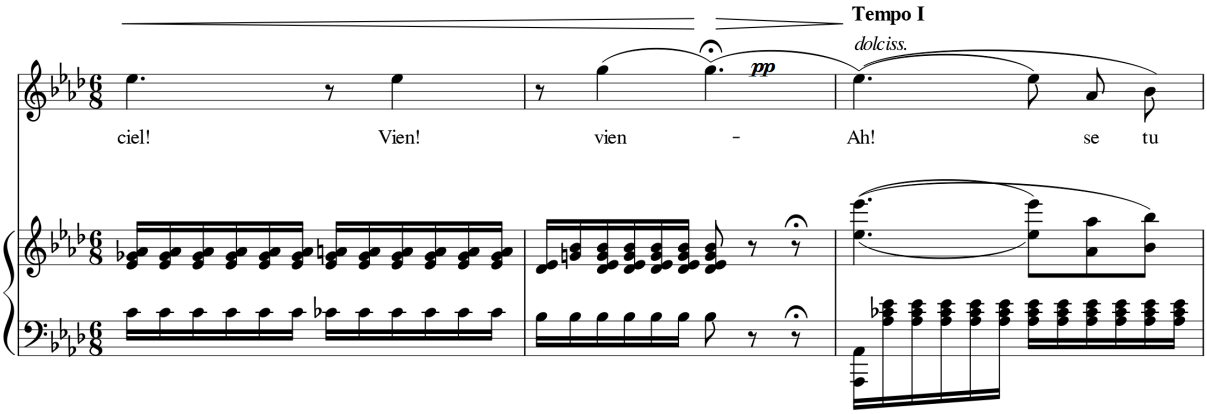


Fig. 19: *Fosca*/Ato IV. *Romanza (Paolo). Ah! se tu sei fra gli angeli.* Emenda com portamento.

Considerações finais

Em tempo que a musicologia da ópera italiana lança um olhar mais cuidadoso sobre Carlos Gomes e sua produção, um estudo sobre sua vocalidade permanece terreno, pouco visitado para compreendermos o universo estilístico de um compositor ativo do período de transição da ópera italiana (1870-1890). O estudo propôs investigar algumas aplicações de gestos do *primo ottocento* na vocalidade das óperas *Fosca* e *Maria Tudor*. Se o mesmo ocorre com seus trabalhos mais desenvolvidos, também poderá ser percebido em seu *Il Guarany* e *Salvator Rosa*. O primeiro

apresentando *fioriture* na vocalidade de Cecília (primeiro ato), e o segundo empregando um *soprano en travesti* (Genariello) logo na primeira cena da ópera – são apenas algumas ocorrências. A verdade é que Gomes nunca se libertou das amarras do *primo ottocento*, cabendo novas reflexões sobre o motivo – se por cobrança de editores ambiciosos ou porque as influências de Rossini, Bellini, Donizzeti (e os primeiros trabalhos de Verdi) marcaram para sempre a memória do compositor campineiro desde sua primeira (e mais robusta) formação musical recebida ainda em solo brasileiro. De qualquer modo, o retorno constante a essa velha estética tornava-se uma poderosa ferramenta para caracterização de personagem nas mãos de Gomes, como vimos, e se revela instigante nas mãos de um compositor do período de transição.

Em carta a Giulio Ricordi (Milão, 9 de fevereiro de 1880), enquanto trabalhava nas modificações para *Maria Tudor*, após sua difícil aceitação no teatro Scala, Gomes afirmava: "Espero conseguir isso com uma cabaletta mesmo, Verdi disse para retornar ao passado![21]" (*apud* VETRO, [1977]: 128, tradução nossa). Apesar de o contexto ser o de reconquistar público e editor, o tom de brincadeira de Gomes recupera a célebre frase de Verdi a respeito de uma visão de progresso em música.

Gomes, com perícia e conhecimento, adota uma vocalidade *belcantista* como elemento técnico para compor, criar, construir e caracterizar suas personagens dentro da trajetória dramática dos libretos. Seu cuidado para diferenciar a vocalidade de personagens que interagem com suas protagonistas femininas intensas (*atrice cantante*) diz muito sobre a construção de seu discurso dramático no pouco tempo que dispõe para apresentar as capacidades expressivas das cantoras instáveis. Tanto Paolo como, principalmente, Fabiani incorporam o *bel canto* em suas vocalidades para contrastar e contagiar as *prime donne*.

Referências

ANDRADE, Mario de. Fosca (1873). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 251-263, 1936.

CELLETTI, Rodolfo. *A History of Bel Canto*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

CONATI, Marcello. Formazione ed affermazione di Gomes nel panorama dell' opera italiana. Notas e considerações. *In:* VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes:* Carteggi italiani raccolti e commentati. Milano: Nuove Edizioni, [1977]. p. 33-77.

DUEY, Philip. *Bel Canto in its Golden Age:* A Study of its Teaching Concepts. New York: King's Crown Press, 1951.

ELLIOTT, Martha. *Singing in Style*: A Guide to Vocal Performance Practices. New Haven: Yale University Press, 2006.

FARINA, Salvatore. La Fosca del Maestro Gomes, alla Scala. *Gazzetta Musicale di Milano*, Milão, 1878, n. 5, p. 50-51.

FIGLIO, Emanuelle Garcia. *Trattato completo dell' arte del canto*. Trad. Alberto Mazzucato. Milano: Ricordi, [1860].

GOMES, Antônio Carlos. *Fosca:* melodrama em quatro atos. Libreto de Antonio Ghislanzoni. Redução para canto e piano de Nicolò Celega. São Paulo: Ricordi, 1986a.

[21] "Spero riuscire con una cabalettaccia, Verdi ha detto di ritornare all'antico!" (*apud* VETRO, [1977]: 128).

GOMES, Antônio Carlos. *Maria Tudor:* drama lírico em quatro atos. Libreto de Emilio. Redução para canto e piano de Nicolò Celega. São Paulo: Ricordi, 1986b.

GOSSET, Philip; ASHBROOK, William; BUDDEN, Julian; LIPPMANN, Friedrich. *Mestres da Ópera Italiana*: Rossini, Donizetti e Bellini. Porto Alegre: L&PM, 1989.

JANDER, Owen; ELLEN, Harris. Bel Canto. *In:* SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed. London: Macmillian Publishers Limited, 2001. v. 3, p. 161.

MILLER, Richard. *On the Art of Singing*. New York: Oxford University Press, 2011.

NICOLAISEN, Jay. *Italian Opera in Transition, 1871-1893*. Michigan: Ann Arbor, 1980.

RUBERTI, Salvatore. Maria Tudor (1879). *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 270-292, 1936.

STARK, James. *Bel Canto:* A History of Vocal Pedagogy. Toronto: University of Toronto Press, 1999.

VACCAI, Nicola. *Metodo pratico di canto italiano*. Leipzig: Steingräber Verlagvetro, [1832].

VACCAI, Nicola. *Dodici ariette per camera per l'insegnamento del bel canto italiano*. Milano: Gio.Ricordi, 1838.

VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes:* Carteggi italiani raccolti e commentati. Milano: Nuove Edizione, [1977].

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Construindo a Ópera Condor:* o Pensamento Composicional de Antônio Carlos Gomes. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285002. Acesso em: 24 mar. 2019.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. *Comentários sobre a vocalitá no período de transição da ópera Italiana.* Música em Perspectiva, Biblioteca Digital de Periódicos, v. 10, n. 1. pp. 47-68, 2017. Disponível em: https://revistas.ufpr.br/musica/article/view/57346/34618. Acesso: 28 mar. 2019.

Isaac William Kerr é natural de São Paulo, doutorando em Música pela Unicamp. Sob orientação da prof.ª Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira e co-orientação do prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond, sua pesquisa se concentra nas características centrais da escrita orquestral e vocal de Antônio Carlos Gomes e sua contribuição para o período de transição da ópera italiana (1870-1891). Pela Unicamp também graduou-se em Regência (2013) e tornou-se mestre em Música (2016). Entre 2017 e 2018 foi professor substituto (nível assistente) na Universidade Federal de Goiás/Emac. kerrconductor@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira é docente do Departamento de Música do Instituto de Artes da Unicamp, onde leciona as disciplinas História da Música e História da Música Brasileira, além de atuar na pós-graduação, orientando dissertações e teses. Bacharela em Música pela mesma universidade, mestra em Artes pela Universidade de São Paulo (USP) e doutora em Ciências Sociais pela Unicamp, tem como foco principal de suas pesquisas a música brasileira, em especial dos séculos XVIII e XIX. Publicou os livros *Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes*; *A Lanterna Mágica e o Burrico de Pau: Memórias e Histórias de Carlos Gomes*; *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*; *Música em Campinas nos últimos anos do Império* e *Todas as Notas: Comentários para os programas da Orquestra Sinfônica da Campinas 2003-2016*, além de ter colaborado em diversas publicações. Atua também como curadora do Museu Carlos Gomes, em Campinas. lwmn@unicamp.br

Marcos da Cunha Lopes Virmond é doutor em Música pela Unicamp, regente e compositor, professor do Departamento de Artes da UCS - Bauru, professor colaborador do Departamento de Música do IA-Unicamp e membro da International Musicological Society. Dedica-se ao estudo da música brasileira do século XIX, da ópera italiana e, em particular, do compositor Antônio Carlos Gomes. virmondmarcos@gmail.com