# Uma ária para Virginia Damerini: a última *Fosca* de Carlos Gomes

Marcos da Cunha Lopes Virmond (USC)
Rosa Maria Tolón Marin (USC)
Lenita Waldige Mendes Nogueira (UNICAMP)

**Resumo**: *Fosca*, estreada em fevereiro de 1873, constitui-se em uma das mais importantes obras de Antônio Carlos Gomes. Entre suas óperas compostas em Milão, foi a que mais sofreu modificações ao longo do tempo. São quatro versões: 1873, 1878, 1889 e 1890. Entre os números que mais chamam a atenção está a ária de *Fosca* no segundo ato, *Quale orribile peccato*, que apresenta quatro versões. O objetivo deste estudo é discutir preliminarmente as diferentes versões dessa ária, focando particularmente a de 1890. Para tal, a metodologia inclui uma reconstrução musicológica e uma análise musical de fontes primárias e secundárias. O resultado revela que Gomes promoveu poucas modificações na ária na segunda e terceira versões, principalmente com vistas a obter maior efetividade na relação entre o discurso dramático e musical. Entretanto, a última versão, de 1890, praticamente constitui-se em uma obra nova, ainda que não superior às anteriores.

**Palavras-chave**: Fosca. Antônio Carlos Gomes. Ópera. *Quale orribile peccato*.

**Title:** An aria for Virginia Damerini: Gomes' last *Fosca*

**Abstract**: *Fosca*, premiered in February 1873, is one of the most important works of Antônio Carlos Gomes. Among his operas composed in Milan, *Fosca* underwent the most change over time. There are four versions: 1873, 1878, 1889 and 1890. The music that calls the most attention in *Fosca* is the aria in the second act, *Quale orribile peccato*, which has four versions. The objective of this study is to first discuss the different versions of this aria, focusing particularly on the 1890 version. For this purpose, the methodology includes a musicological reconstruction and musical analysis of primary and secondary sources. The result reveals that Gomes made few modifications to the aria in the second and third versions, mainly in order to achieve greater effectiveness between the dramatic and musical discourse. However, the last version of 1890 is practically a new work, though not higher in quality than the others.

**Keywords**: Fosca. Antonio Carlos Gomes. Opera. *Qualle orribile peccato*.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; MARIN, Rosa Maria Tolón; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Uma ária para Virginia Damerini: a última *Fosca* de Carlos Gomes. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 111-140, jun. 2013.

Uma característica das óperas de Antônio Carlos Gomes é sua constante reinvenção. De *A Noite do Castelo* (1861), com forte influência do molde estrutural, harmônico e melódico de Donizetti e Verdi, até a original e inovadora *Condor* (1891), cada obra apresenta um novo desafio estilístico ao compositor. Talvez a reinvenção mais acintosa tenha se dado entre *Il Guarany* (1870) e *Fosca* (1873). Como afirma Mário de Andrade (1934: 118), nessa obra Gomes pretendeu se elevar acima de si mesmo e avançar em arte além do que ocorria na música italiana que lhe circundava.

Assim, *Fosca* é considerada como a mais revolucionária dentre suas óperas, com a qual demonstrou maior avanço em sua arte (CONATI, 1982: 74) e a que tem suscitado maior controvérsia. O próprio compositor pareceu concordar com este último fato ao promover em *Fosca* o maior número de revisões, se comparado com suas outras óperas do período da maturidade[1].

A duvidosa recepção da obra, estreada no Teatro alla Scala de Milão em 16 de fevereiro de 1873, pode ter sido a razão principal dessa obsessão por revisões. Após a estreia, a crítica foi cautelosa em suas manifestações e o público não aceitou as inovações do maestro. *Fosca* foi um completo fiasco. Um resumo da pouca aceitação da ópera reside em um parágrafo de um cronista da Gazzetta Musicale di Milano:

> A inspiração e a originalidade que faltam nesta Fosca estão presentes no maestro. Quando Gomes, ao invés de dar ênfase à orquestra, colocar algo a mais na boca dos cantores, acabará sendo original e inspirado, sem que ele se dê conta disso (GAZZETTA...,1873: 62)[2].

De fato, considerava-se que o discurso orquestral exuberante que Gomes adota em *Fosca* obscurecia o discurso vocal, o que aproximava perigosamente esta obra à ideologia do *Zukunftsmusik* Wagneriano.

A pobre recepção de *Fosca* incomodou Gomes, assim como seus editores da Casa Lucca, enquanto Giulio Ricordi, proprietário da editora rival, lançou um interessado

[1] Para este contexto, se considera Período de Maturidade aquele em que Gomes escreve *Il Guarany*, *Fosca*, *Salvator Rosa*, *Maria Tudor*, *Lo Schiavo*, *Condor* e *Colombo*.

[2] "L'ispirazione e l'originalitá che mancano a questa Fosca non mancano al maestro; quando Gomes invece di mettere il meglio in orchestra, come há fato ora, porrá il più e il meglio in bocca ai cantanti, riescirá senza avvedersene originale ed inspitrato" (GAZZETTA...,1873: 62).

olhar sobre o compositor com vistas ao futuro *Salvator Rosa* (1874), um de seus maiores sucessos comerciais. De fato, em abril de 1873, Giulio Ricordi já estava em contato com Gomes para tratar desta ópera. Entretanto, Gomes não deixou de lado *Fosca* e trabalhou em suas revisões desde 1874, com o auxílio de Carlos D'ormeville, nas alterações dos versos originais de Ghislanzoni.

Após a estreia no Teatro alla Scala de Milão, a ópera foi revisada e teve nova apresentação no mesmo teatro, em 7 de fevereiro de 1878. Por fim, tendo o acervo da Casa Lucca sido adquirido pela Casa Ricordi, Gomes promoveu outras alterações para uma nova produção de *Fosca* em Modena, em 1889. Essas modificações ocorrem em diferentes partes da ópera, com a inclusão de novos números e alterações de menor monta em partes que permanecem (BROMBERG, 1999). Uma última e significativa modificação na partitura, restrita à ária de *Fosca* no segundo ato, ocorre para sua última apresentação na Itália, na temporada de 1890/1891 do Teatro Dal Verme, em Milão (VETRO,1982: 34) (Tab. 1).

| **Versão** | 1° versão | 2° versão | 3° versão | 4° versão |
|---|---|---|---|---|
| **Data** | 16 fevereiro 1873 | 8 fevereiro 1878 | 10 fevereiro 1889 | 1 novembro 1890 |
| **Teatro** | Teatro alla Scala | Teatro alla Scala | Teatro Comunale | Teatro Dal Verme |
| **Cidade** | Milão | Milão | Modena | Milão |
| **Regente** | Franco Faccio | Franco Faccio | Emilio Usiglio | Arnaldo Conti |
| **Fosca** | Gabrielle Krauss | Amalia Fossa | Virginia Damerini | Virgina Damerini |
| **Cambro** | Victor Maurel | Gustavo Moriani | Arturo Pessina | Cesare Bacchetta |
| **Paolo** | Carlo Bulterini | Francesco Tamagno | Federico Gambarelli | Leopoldo Signoretti |
| **Delia** | Cristina Lamare | Adelina Garbini | Leonilde Gabbi | Maria Roussle-Giraud |
| **Gajolo** | Ormondo Maini | Ormondo Maini | | Enrico Serbolini |
| **Giotta** | Angelo De Giuli | Carlo Moretti | | Paolo Franzini |
| **Il Doge** | Ferdinando Zanutto | Ettore Marcassa | | Raffaele Terzi |

**Tab. 1:** Distribuição do elenco das diferentes versões de *Fosca*.

Com exceção da última versão, e em uma visão geral, essas modificações foram preliminarmente estudadas, assim como a discussão das fontes documentais, em trabalho de Carla Bromberg (1999). As alterações nas unidades de abertura da ópera, prelúdios e sinfonia, mereceram detida análise por parte de Marcos Pupo Nogueira (1998, 2003). Entretanto, a ária de *Fosca*, *Quale orribili pecatto*, em suas diferentes versões, ainda não foi alvo de estudo mais circunscrito. Assim, este estudo pretende apresentar e discutir as quatro versões propostas por Gomes para esta mesma ária, focando-se particularmente na revisão de 1890. Para tal, a metodologia adotada previu a consulta de fontes primárias e secundárias, incluído o manuscrito autógrafo da versão original de 1873, as partituras para canto e piano das três versões (1873, 1878 e 1889) e cópia manuscrita da ária de *Fosca*, com autógrafo do compositor, especialmente escrita para a récita de 1890. Consultou-se também libretos publicados pela Casa Lucca e Casa Ricordi, de Milão, além de se proceder a análise musical das diferentes versões, utilizando-se as concepções de Cooper (1981) no que se refere ao contorno melódico, as recomendações de Gauldin (1997) para a redução da condução harmônica e os princípios gerais de análise propostos por White (1994).

## A ária de *Fosca*

O libreto de *Fosca* foi retirado de um pequeno romance escrito por Luigi Capranica e publicado em 1869. O foco central da historieta é o rapto de virgens venezianas por piratas istrianos durante uma cerimônia coletiva de casamento que, após o terrível evento, passou-se a se chamar *La Festa delle Maria*, pois a maior parte das noivas raptadas na investida dos malfeitores tinha este nome (Fig. 1).



LA

FESTA DELLE MARIE

STORIA VENETA DEL SECOLO X

DI

LUIGI CAPRANICA

« La virginea corona
« Ride alla sposa in testa
« Mentre la squilla nuziàl risuona
T. Schiller, *trad. di A Maffei.*

MILANO
E. Treves, Editore
1869

— 71 —

CAPITOLO X.

Il ratto.

La campana di S. Pietro suonava a distesa e le barche dei pirati venivano avvicinandosi a terra.

— Il nostro genio ci protegge, diceva Gajolo: partendo avremo il vento in poppa.

La folla, che stava senza sospetto alcuno guardando a quelle barche che arrivavano, diede ad un tratto in un grido di spavento, e cominciò a fuggire verso la chiesa gridando.

— Salva! salva!

Con questo grido io posi termine al primo capitolo, lasciando per lungo tempo il lettore nella curiosità di saperne la causa.

È giunto il momento di soddisfarlo.

I pirati, levando ascie, coltelli e sciabole, s'erano affollati alla prora delle loro barche, e a frotte saltando in terra, avevano cominciato ad inseguir la gente, menando colpi a dritta e a manca.

**Fig. 1:** Página de rosto e página inicial do capítulo que trata do rapto das noivas no romance de Luigi Capranica.

A ação de *Fosca* ocorre no século X, parte dela no litoral da Ístria e parte em Veneza. Fosca pertence a um grupo de piratas istrianos especializados em sequestros, cujo plano imediato é realizar um rapto generalizado de virgens durante um casamento coletivo na igreja de San Pietro in Castello. O foco central do enredo é o conflitante amor de Fosca por Paolo, uma das vítimas dos piratas que se encontra em cativeiro na gruta da quadrilha. Ela pede ao irmão, chefe do bando, que não liberte o refém, pois que o ama perdidamente. Gajolo, o chefe, não aceita, pois a honra dos piratas não permite alterar o trato feito. O desespero de Fosca é enorme. Por sua vez, Cambro, um escravo veneziano a serviço de Gajolo e apaixonado por Fosca, sugere-lhe uma vingança, raptando Delia, a noiva de Paolo, durante o planejado ataque ao casamento comunitário na festa da igreja de San Pietro in Castello. Neste contexto, *Quale orribile peccato* é a grande ária de *Fosca* no segundo ato,

precedendo o dramático final em que ela vê consumado seu desejo de vingança, conforme sugerido por Cambro. Desta forma, a ária de *Fosca* relaciona-se estreitamente como um dos clímaces da ópera - de um lado a consumação da vingança de Fosca e, por outro, o evento histórico do rapto das virgens. O desenrolar da ária se dá na praça em frente à igreja.

Em seu conteúdo textual, a ária revela que, atormentada por não ser correspondida em seu amor por Paolo, Fosca descreve, com profundo amargor, seu desgosto por ver o amado trocando juras de amor por Delia. A situação é complexa, pois revela uma situação dual, em que o seu amor e desejo por Paolo se choca com os interesses comerciais do irmão e, ao mesmo tempo, coloca Fosca em uma condição de relativo assédio moral, uma vez que o amado também esteve sob seu julgo. É uma situação ambígua que somente ao longo da trama será adequadamente resolvida. Entretanto, na parte final do segundo ato, onde se insere a ária, o desenvolvimento do drama ainda não alcançou qualquer nível de clímax resolutório. Daí o ambiente de angústia e desconforto que cerca a música e o texto desta ária.

Ainda que não tenha obtido reconhecimento na estreia, a ária de *Fosca*, juntamente com a ária de Paolo *Intenditi con Dio*, é uma dentre as poucas seções dessa ópera que resiste ao tempo, tendo sido incorporada ao repertório de cantantes do Brasil e exterior.

*Quale orribile peccato*, pelo menos nas três primeiras versões, pode ser entendida como uma ária que, preliminarmente, rejeita a organização estrutural típica da *cena ed aria* da *solita forma* da ópera italiana da primeira metade do século XIX (POWERS, 1987: 69). Neste quadro, esperar-se-ia uma introdução em tempo rápido, um cantábile, um segundo segmento rápido e o fechamento com um andamento rápido, de bravura (*cabaleta*), o que ainda ocorre em *Il Guarany* de poucos anos atrás. Ao contrário, em essência, a ária se constrói em dois segmentos, um introdutório e um de desenvolvimento. Tomando-se a versão usada atualmente, a de 1889, verifica-se que na primeira seção há dois segmentos distintos, sendo o inicial de caráter recitativo, em tonalidade menor, e o segundo, declamatório, em tonalidade maior, ainda que isto não caracterize uma ária menor-maior no modelo verdiano (NICOLAISEN, 1980: 85). A segunda seção, a ária propriamente dita, desenrola-se em Lá menor, terminando na relativa maior. Se na primeira seção *Fosca* comenta irritada a dor que sente ao ver seu amado acariciando e trocando juras de amor com sua rival, na segunda seção ela cede, por um momento de autocomiseração, e pergunta-se que horrível pecado terá cometido para receber tal provação. Neste segmento,

a música de Gomes, com seu movimento ondulante, reflete com precisão a condição de pesar e resignação de *Fosca*. Como em muitas árias deste formato, que se afirmará nas óperas de Gomes e Ponchielli, não há mais aquelas longas e belíssimas, e agora anacrônicas, melodias de Bellini, nem o cativante lirismo dos cantábiles de Verdi. Mais importante aqui é a estrutura musical, sua partição e seu contorno melódico a serviço exclusivo da expressão de uma condição anímica específica. Este tipo de proposta de Gomes é que vai ser mais extensamente desenvolvida e aperfeiçoada por Amilcare Ponchielli. Nesse sentido, veja-se a ária *Suicidio* no início do quarto ato de *La Gioconda*, um exemplo clássico desse novo tipo de ária (NICOLAISEN, 1980: 85).

**As intérpretes de *Fosca***

Comparativamente a *Il Guarany* e *Salvator Rosa*, *Fosca* tem uma trajetória conturbada durante a vida de Gomes. Trata-se de obra de circulação muito restrita. Considerando-se sua estreia em 1873, dela só se terá notícias na Itália em 1878, quando estreia sua segunda versão. *Fosca* praticamente não sai de Milão para outras cidades da península, com exceção da reintrodução de 1889 em Modena. Mesmo no Brasil, onde o compositor gozava de algum prestígio, a ópera somente será conhecida em 1877, após uma primeira representação, no mesmo ano, no Teatro Colón em Buenos Aires. Volta à cena no Teatro Imperial do Rio em 6 de outubro de 1880.

A primeira Fosca, a soprano austríaco-francesa (Fig. 2) Gabrielle Krauss (1842-1906), estudou com Mathilde Marchesi no Conservatório de Viena. Mudou-se para Paris onde teve carreira longa e de muito sucesso. Suas qualidades vocais podem ser atestadas pelo convite em participar da inauguração da nova ópera de Paris, o Palais Garnier, no papel de Raquel em *La Juive* de F. Halevy. Era considerada um soprano dramático e sempre muito bem recebida pelo público parisiense (STRAKOSH, 1887: 135). Seu sentimento dramático era plenamente reconhecido em suas interpretações em *Il Trovatore*, *Lucrezia Borgia*, *Otello* e *Policieute* e a primeira Elsa de *Lohengrin* na Itália, em 1873. A imprensa e literatura da época evocam Gabrielle Krauss como intérprete notável de qualidade refinada, técnica e timbre, assim como sua capacidade de atuação cênica (CHARNACÈ, 1869). Neste sentido, Gomes parece ter tido uma cantora de inegáveis qualidades, tanto canoras como cênicas, para a estreia de sua nova ópera.




**Fig. 2:** Gabrielle Krauss em papel não identificado.

Amalia Fossa (1852-1911) (Fig. 3), a segunda Fosca, nasceu em Nápoles e estudou canto com Carlotta Gruitz, sua mãe. Iniciou a carreira em teatros estrangeiros cantando repertório que incluía óperas de Giuseppe Verdi, tais como *Ernani*, *Il Trovatore*, *Don Carlos* (Teobaldo), *Un Ballo in Mascchera*, a *Lucia de Lamermoor* de Donizetti e *Martha* de Flotow. Após as experiências no exterior, retornou ao seu país de origem, onde se firmou como importante e apreciada cantora. Era umas das intérpretes preferidas de Verdi e dela se dizia ser dotada de "uma excelente voz de soprano, com agradável timbre, pleno, equilibrado e de grande extensão, que lhe permitia cantar, sem esforço, notas graves do contralto e os agudos do soprano *sfogato*" (RIVISTA..., 1880: 3). Trata-se, pois, de uma cantora de dotes vocais incontestáveis, com uma agenda repleta de compromissos em importantes teatros da Itália e do exterior, ocupando-se de papéis de relevo, os quais indicam uma cantora com

tessitura ampla se considerarmos, por exemplo, sua atuação como protagonista em *Lucia de Lamermoor*, em *Il Trovatore* e *Aida*, bem como no papel de Alice no *Robert le Diable* e *Les Hugenots* (Meyerbeer). Por outro lado, na crítica da Gazzeta Musicale de Milano para a Fosca de 1878, é sintomático o comentário de que afirma:

> Raciocinando com um critério talvez pequeno, mas muito pessoal, digo que a Fossa nesta ópera se aproximou àquele grau de valentia dramática que a fez tão aplaudida ano passado no *Gli Ugonotti*. Porém, não nego que uma parte tão forte como esta da Fosca ela se encontra um pouco limitada. Seria necessário os pulmões da Stolz ou a força dramática da Galletti para que tivéssemos uma outra novidade: uma *Fosca* com a verdadeira Fosca (GAZZETA MUSICALE DI MILANO, 1878: 50).




**Fig. 3:** A cantora Amalia Fossa, em *Aida* de G. Verdi. O ano provável desta ilustração é 1874.

Virginia Damerini, a última Fosca, era notável soprano, com considerável extensão vocal, sendo classificada como soprano dramático coloratura (Fig. 4). Suas informações biográficas são escassas na literatura disponível. Entretanto, chama a atenção sua participação na estreia de *Asrael* (1888), de Alberto Franchetti, e sua presença constante em temporadas na Itália e no exterior, em papéis como *Marion Delorme* (Ponchielli) e *Aida* (Verdi), entre outros. Nesta última ópera recebeu elogios da crítica do New York Times em 1884, por seu estilo refinado e expressivo, não deixando de notar que, no *concertato* do segundo ato, sua voz, nos agudos, conseguia ultrapassar a massa coral e orquestral.

Considerando-se os pressupostos interpretativos, a época e a proposta vocal de Gomes, a parte de Fosca requer um soprano dramático com potência vocal, flexibilidade interpretativa e facilidade de movimentação cênica. Entretanto, estes requisitos devem ser vistos com a cautela do tempo, uma vez que as qualidades técnicas podem servir a diferentes tipos de propostas interpretativas em mãos de distintos diretores de cenas e regentes. Ao que tudo indica, na época de Gomes, a figura da *prima donna assoluta* era o esperado e desejado (PISTONE, 1896: 111). Aqui se incluíam as vozes com características excepcionais de volume, tessitura, timbre e maleabilidade interpretativa, capazes de interromper as conversas e os jogos no Scala de Milão para deleite das plateias (BRUNEL; WOLFF, 1980: 120). De fato, no tempo de Gomes o *bel canto* já não mais imperava. Talvez por influência alemã, o quadro vocal e a técnica de ensino de canto se modificam na Itália. Já em *La Forza del Destino* (1862), o *tenor de forza* aparece. A busca da potência vocal e a expansão da tessitura são características marcantes desse novo quadro vocal. Com bem diz Pistone (1986: 62): "Esta busca do volume sonoro é acompanhada muitas vezes por uma exploração dos registros agudos, o que aumenta consideravelmente a dificuldade das melodias propostas". Mais que isto, afirma-se cada vez mais a necessidade de cantores com inequívocas qualidades de interpretação cênica. Por este motivo, Verdi apreciava muito Victor Maurel, o primeiro Iago de *Otello*. Desta forma, o comentário da Gazzeta Musicale de Milano sobre a limitação de Amalia Fossa faz sentido, mas há que se afirmar que, a despeito disto, a interpretação da cantora foi muito aplaudida e a ópera obteve êxito apreciável.

Depreende-se, então, que as três intérpretes das versões de *Fosca* apresentavam qualidades suficientes para abordar a proposta de Gomes. A tessitura e timbre, segundo os comentários da crítica em periódicos e o repertório relatado dessas cantoras, coadunava-se com o que exigia a parte vocal da protagonista. A vocalidade de Fosca, exigente e inovadora em certos aspectos, não chega a diferir substancialmente de outras partituras, como é o caso dos amplos intervalos de Rachel na *La Juïve* de F. Halevy, estreada no então longínquo

1835 (VIRMOND, 2007: 69). Aliás, Cornélie Falcon, a primeira Rachel, empresta seu nome para o tipo de soprano dramático com timbre escuro que surgira mais adiante - soprano Falcon. Assim também, as frases dramáticas e reflexivas de Fosca no registro grave e central já eram conhecidas dessas cantoras, premonitoriamente, em outros papéis como Amélia (*Un Ballo in Maschera*, 1859), Aida (*Aïda*,1871) e a própria Elsa (*Loghengrin*), a qual Gabrielle Krauss interpreta pela primeira vez na Itália, em 1873. Sem dúvida, tais papéis não possuem o mesmo nível de energia dramática que o libreto de Ghislanzoni e a música de Gomes requerem, porém o trânsito melódico, do ponto de vista técnico-vocal é similar. Da mesma forma, se as ilustrações e fotos de Gabriella Krauss revelam uma jovem de baixa estatura e ligeiramente roliça, certamente isto não deve ter contribuído para a recepção fria das primeiras récitas em 1873. Assim, o insucesso das primeiras récitas de *Fosca* é de difícil análise e compreensão. Corrobora com isto o fato de que a obra continuou sem circulação. O fato de pertencer à Casa Luca e esta desejar vingar-se de Gomes pela adesão à Casa Ricordi soa pouco convincente, uma vez que, se financeiramente atraente, Francesco e Giovannina Lucca certamente promoveriam *Fosca* para seu proveito próprio sem a menor dúvida, haja vista a contínua e ampla circulação de *Il Guarany* desde sua estreia em 1870. Entretanto, a análise mais aprofundada das razões do relativo fracasso de *Fosca* foge ao escopo deste trabalho.

## As versões da ária de *Fosca*

A ária *Quale orribile peccato* é uma das partes de *Fosca* que sofre a intervenção modificadora por parte do autor ao longo dos anos (Tab. 2).

| **Ano** | 1873 | 1878 | 1889 | 1890 |
|---|---|---|---|---|
| **Editor** | Lucca | Lucca | Ricordi | Manuscrito |
| **Estrutura** | Introdução e ária | Introdução e ária | Introdução e ária | Introdução, *preghiera* e ária |
| **N. de compassos** | 46 + 52 = 98 | 34+52 = 86 | 34 + 51 = 85 | 31 + 26 + 63 |
| **Plano tonal** | Lá menor | Lá menor | Lá menor | Dó maior - Fá maior |

**Tab. 2:** Características principais das versões da ária de *Fosca*.

Como comentário geral às quatro versões, pode-se dizer que a seção introdutória é similar em todas as versões, com exceção da original de 1873 (Fig. 4), substancialmente diferindo da que se conhece para esta ária (Fig. 5). De forma oposta, o tema principal da ária não foi usado na última versão de 1890 e permanece o mesmo nas três primeiras versões (Fig. 6). Esse tema comum caracteriza-se por uma sequência de intervalos melódicos de terça descendente com um desenho orquestral similar nos violinos, sobre o qual Giulio Ricordi, em sua crítica, comenta que "o acompanhamento da orquestra, que geme com as cordas, é elegantíssimo e apropriado"[3] (GAZZETTA,1873: 59).

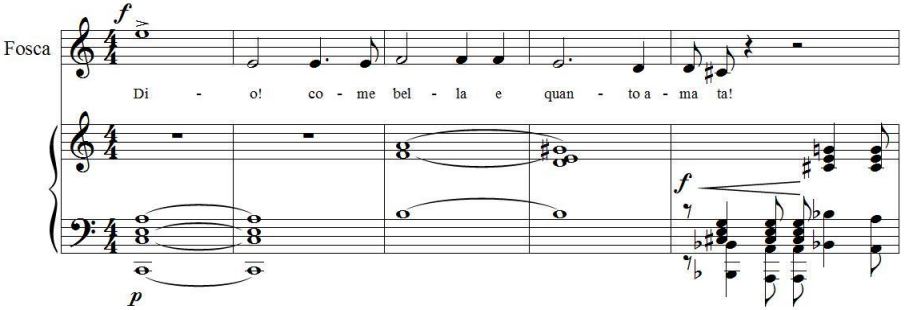



**Fig. 4:** Introdução da partitura original de 1873.

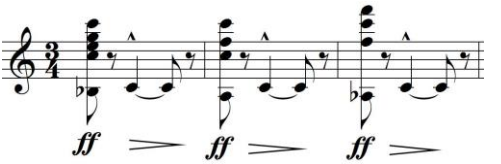


**Fig. 5:** Introdução da ária nas versões de 1873, 1889 e 1890.

[3] "…L'accompagnamento dell'orchestra che geme cogli archi è appropriato, elegantíssimo…" (GAZZETTA,1873: 59).

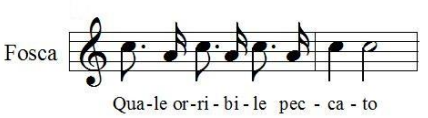



**Fig. 6:** Tema principal da ária de *Fosca*.

Na sequência, procurar-se-á apresentar e discutir as características das diferentes versões da ária de *Fosca*, tomando-se como base, na maior parte das vezes, a versão que antecede aquela em discussão, mas, se necessário, comparando mais do que apenas duas ao mesmo tempo.

## Comparação da versão de 1873 com a de 1878

A segunda versão (1878) apresenta modificações importantes em qualidade e quantidade se comparada com a primeira versão. No que se refere ao texto, na primeira *Fosca* a introdução é mais extensa e com texto consideravelmente distinto da segunda, como segue:

| 1873 | 1878 |
|---|---|
| Dio! Come bella e quanto amata!<br>Dio! Un volto che sehernir<br>Sembra ogni beltá terrena.<br>Ed ei, l'ingrato, il disleale, l'infame!<br>Ah! Quali sguardi infuocati a lei volgea.<br>Ah! l'ingrato.<br>Quali dolci note mormorar lo intesi<br>all'orechio. Impúdico!<br>A lei col labbro sfierò la gota...<br>osò baciarla quasi nella febre<br>dell'amore al mio cospetto!<br>Felice tanto! E io l'inferno ho nell petto. | A lei d'appresso egli era!<br>Eterno affeto ei le giurava,<br>E a suoi dolci acenti<br>Con un tenero sguardo ed un sorriso<br>Rispondeva costei, ch'io tanto abborro!<br>Per lor l'ebrezza d'un piacer divino...<br>Per me il dolor d'un disperato amore!...<br>Essi la gioia... la gioja!<br>Ah! Ed io l'iferno ho in core!... |

A introdução original de 1873 apresenta, após a declamação inicial, um segmento cantábile em 6/8 (Fig. 7), no qual Fosca alterna frases de suaves lembranças com seus vitupérios contra Paolo propondo um contraste que deve fazer as delícias de uma cantora com boa desenvoltura cênica. Neste sentido, o caráter de *attrice cantante*, característico de

*Fosca*, aparece mais definido e apropriado. Note-se na figura 7 a alternância de dinâmica entre *piano* e *con forza* quando o texto se refere a adjetivações pejorativas sobre Paolo.

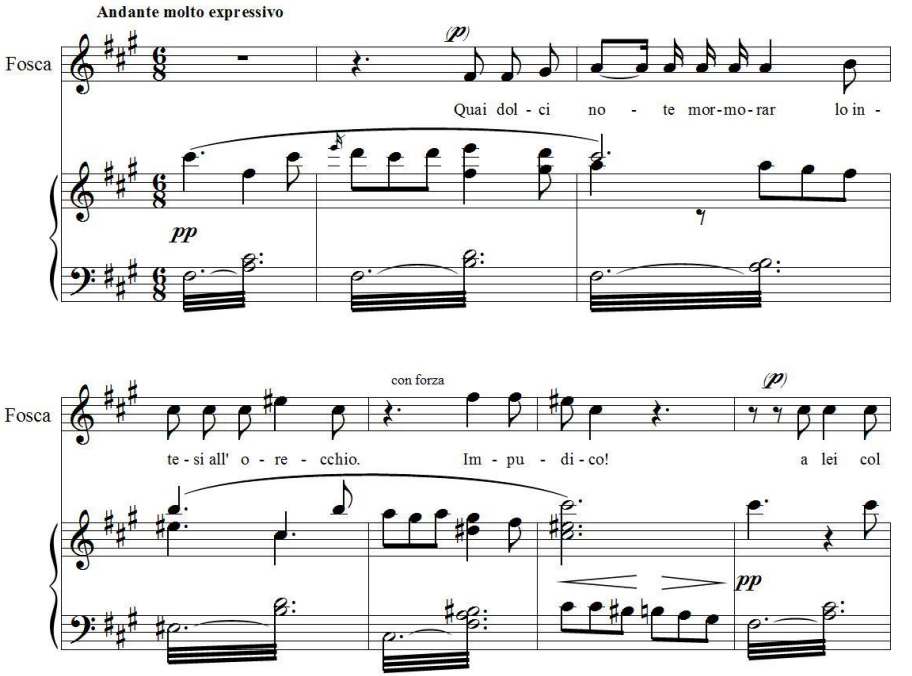



**Fig. 7:** *Cantábile* da ária de *Fosca* na primeira versão.

Diferentemente, na segunda versão (1878), o texto e a música desenham uma *Fosca* amarga, porém resignada (Fig. 8):

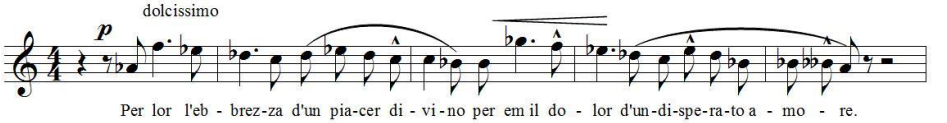



**Fig. 8:** Segmento da introdução à ária de *Fosca*. Versão de 1878.

Após esta intervenção surge a ária com igual número de compassos e o mesmo texto. Por outro lado, a parte musical apresenta diferenças importantes na condução harmônica e de contorno melódico. O que chama a atenção na versão original, em alguns segmentos, é o uso de registro mais grave na tessitura vocal, enquanto a segunda versão distribuiu o contorno melódico de forma mais equilibrada neste contexto (Fig. 9).

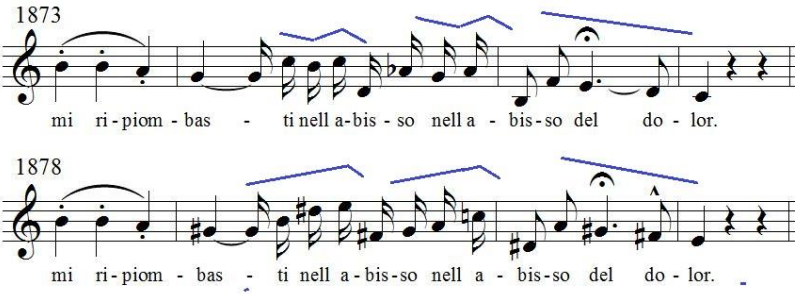



**Fig. 9:** Frases similares, com contornos distintos. A versão original vai a registro mais grave.

Difícil considerar que estas modificações de contorno na segunda versão se devam às características e capacidade vocal de Amalia Fossa, que primeiro as cantou. De fato, o registro demonstrado no pentagrama superior da Fig. 9, sem dúvida grave, já era usado por Verdi na parte de Leonora de *Il Trovatore* (1853). Como visto anteriormente, a extensão e qualidade vocal dessa cantora permitiam-lhe transitar por esta frase com pouca dificuldade. Por outro lado, Gomes poderia desejar trazer o conjunto da frase para uma tessitura ligeiramente mais aguda, o que certamente lhe emprestaria maior brilho e clareza na emissão, ainda que o uso do registro grave na primeira versão, em uma visão melopoética menos literária e mais musical, possa melhor se coadunar com o texto que lhe acompanha: "*... nell'abisso del dolor*".

Esse mesmo comentário se aplica para as diferenças na segunda seção da ária. Novamente, há modificações no que concerne ao tratamento melódico, à condução harmônica e à tessitura empregada. Ao contrário da modificação anteriormente discutida, nesse segmento (Fig. 10a) o que mais chama a atenção é o emprego da tessitura aguda, usando insistentemente as notas Sol, Láb e Sib para depois, a exemplo das demais versões, concluir no registro grave (Fig. 10a, b e c).

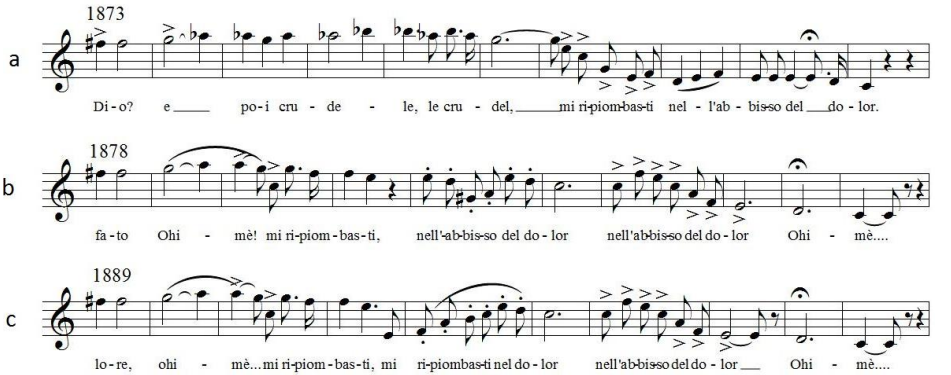



**Fig. 10 a, b, c:** Segunda seção da ária de *Fosca*. Modificações sobre uma mesma frase.

## Comparação a versão 1878 com a de 1889

A introdução é idêntica nas duas versões. Na ária, há pequena diferença no término de uma frase (Fig. 11) e, para melhor comparação, aqui incluímos a versão inicial (1873) para que se verifique como o compositor tratava o final de uma mesma frase, todas em terminação feminina.

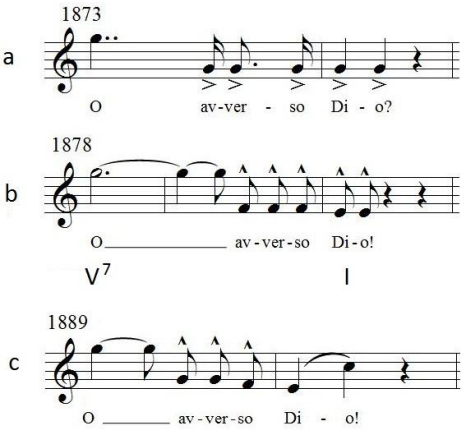



**Fig. 11a, b, c:** Alteração ao final da frase vocal do original e da versão de 1879 e 1889.

Na versão de 1873 (Fig. 11a), o intervalo de oitava direta poderia se monótono. Na segunda versão (Fig. 11b), Gomes amplia o intervalo para uma nona descendente para aumentar a tensão da frase. Na última proposta, de 1889 (Fig. 5c), o compositor retorna ao uso da oitava direta, mas ainda insere a nota fá como passagem para a resolução no terceiro grau, ampliando o sentido de terminação feminina ao infletir o final para o primeiro grau agudo e, potencialmente, melhorando o efeito conclusivo de secção.

Em seguida, na terceira versão, Gomes antecipa uma intervenção de Fosca e modifica uma progressão harmônica ao longo de apenas três compassos. Isto, pelo menos, resulta em um melhor contorno melódico, pois que, ao contrário da versão anterior (Fig. 12a), o movimento central da frase ascendente se dá por graus conjuntos (Fig. 12b).

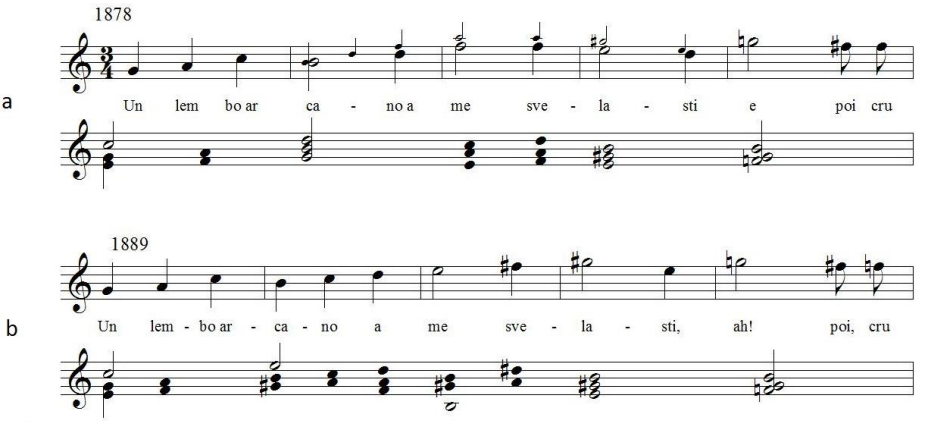



**Fig. 12 a, b:** Progressão modificada por Gomes em frase da ária de *Fosca*.

Na próxima frase, comparativamente à primeira versão (Fig. 13a), Gomes ainda pretende realizar uma nova modificação para a terceira versão (1889) (Fig. 13c). Ele remove uma repetição do texto "*...nella abisso...*" e o troca por uma repetição curta de "*...ripombasti...*", o que permite um aumento da figuração melódica. A alteração de contorno, aparentemente e como já foi visto anteriormente na Fig. 9, traz a frase, como um todo, para um registro um pouco mais agudo, acrescentando um Fá# no segundo compasso (Fig. 13c), eliminado o salto de certa dificuldade de entonação (Dó bequadro - Ré# na transição do segundo para o terceiro compasso na Fig. 13b) e propiciando à frase final ascendente um

movimento por graus conjuntos. Há que se registrar que esta modificação ao final da frase elimina a cadência de 13ª que era uma de suas características (Fig. 13b e c). No entanto, essas pequenas alterações promovidas revelam que o compositor estava perseguindo uma melhor fluidez em seu discurso melódico, atestando, mais uma vez, que Gomes era um artesão preocupado com o acabamento de seu produto (VIRMOND; NOGUEIRA; TOLEDO, 2007: 53).

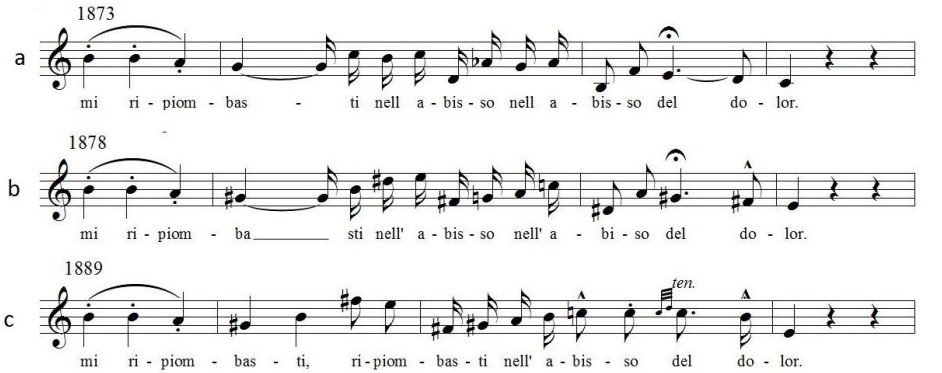



**Fig. 13 a, b, c:** Uma mesma frase com diferente tratamento de contorno melódico nas três primeiras versões.

Na segunda seção da ária, na retomada do tema principal, não há modificações essenciais na música, mas o texto é modificado, com pode ser visto a seguir:

1878

*Quale orribili peccato*
*espiar quaggiù degg'io*
*dunque un cor tu m'hai donato*
*per straziarlo o avverso Dio!*
*Um lembro arcano*
*a me svelasti, e puoi crudel!*
*mi ripiombasti*
*nell'abiso del dolore,*

*Quale orribili peccato*
*espiar quaggiù degg'io*
*dunque un cor tu m'hai donato*
*per straziarlo o avverso fato.*
*Ohimè mi ripiombasti*
*nell'abiso del dolore*
*Ohimé! Ah! Crudel!*

1889

*Tu del cielo un lembo arcano*
*a miei sguardi un dì svelasti,*
*poi, crudel, mi ripombasti*
*nell'abiso del dolore,*
*ohimè mi ripombasti,*
*nell'abisso del dolor.*

Apenas a frase final sofre alteração em sua parte conclusiva, buscando Gomes melhor condição para o clímax final. De fato, na versão de 1889, a compositor evita utilizar o registro agudo logo no início do final da frase, conduzindo melhor a construção do clímax ao inicia-la no registro grave para depois dirigir-se ao agudo (Fig. 14). Em verdade, esse tipo de modificação não se reveste de alta relevância para o resultado final, uma vez que, do ponto de vista canoro, as duas possibilidades praticamente se equivalem. Entretanto, à luz das considerações feitas acima, percebe-se a preocupação de Gomes em lançar um olhar detalhista e preocupado sobre o acabamento de seu produto.

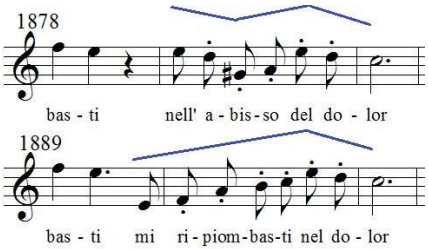



**Fig. 14:** Duas versões para o final de frase.

## Uma ária para Virginia Damerini

A temporada de 1890/1891 no Teatro alla Scala de Milão estava sob a responsabilidade da Casa Sonzogno, a nova rival da Casa Ricordi, após a compra da Casa Lucca por esta última. Nesta condição é que os Ricordi resolveram assumir o Teatro dal Verme, em Milão, como espaço restante para a apresentação de suas óperas nessa estação, contando com os empresários Cesari & C.

*Fosca* teve um último alento quando foi proposta para abertura dessa temporada. Já sob a posse da Casa Ricordi, a ópera subiu à cena em cuidada encenação, juntamente com *Aida* (1871) e *La Gioconda* (1876).

A distribuição dos personagens ficou entre Virgina Damerini (Fosca), Maria Roussle-Giraud (Delia), Leopoldo Signoretti (Paolo), Cesare Bacchetta (Cambro), Enrico Serbolini (Gajolo), Paolo Franzini (Giotta), Raffaele Terzi (Doge), sob a direção orquestral de Arnaldo Conti (Fig. 15). Atuando principalmente entre Milão e Parma, Conti era um prestigiado regente e compositor italiano que, em 1909, assumiu a direção musical da Boston Opera House, nos Estados Unidos da América.



**Fig. 15:** Arnaldo Conti, regente e compositor.



**Fig. 16:** Virginia Damerini em uma incisão publicada no periódico *Il Teatro Illustrato* de 1889.

Como visto anteriormente, se a introdução da ária de *Fosca* sofreu modificações mais consistentes, a ária original permaneceu quase intocada nas três primeiras versões. Pouco se sabe a respeito dos motivos que levaram Gomes a fazer profundas modificações nessa ária. Aparentemente teria sido uma solicitação da cantora designada para este papel, Virginia Damerini. Confirmando esta hipótese, a críticas após a récita no Teatro Dal Verme refere que:

> E para esta produção, também o autor fez modificações em uma peça, acredito que mais para atender ao pedido de uma importante artista do que por vontade própria: a grande ária de Fosca no segundo ato. Esta que ouvimos agora é de um entendimento mais moderno. Aquela que foi suprimida me parecia mais espontânea e eu a preferia. De outra forma, se eu não puder dizer com sinceridade aquilo que

> penso, serei como os repórteres, os quais devem registrar somente aquilo que ocorre e não fazem juízo sobre eles (GAZZETTA..., 1890: 697)[4].

Por sua vez, Gomes deixou clara a condição de *attrice cantante* de Damerini e na figura abaixo nota-se a nomeação da cantora na capa da cópia manuscrita com sua inequívoca caligrafia (Fig. 17).

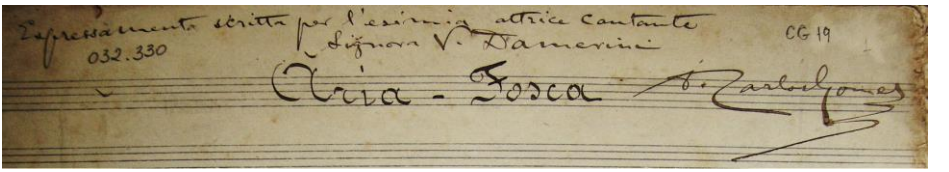



**Fig. 17:** Página inicial de cópia manuscrita na ária de *Fosca* com anotação de Antônio Carlos Gomes.

Em verdade, as modificações são de tal ordem que se pode considerar como uma nova peça. As duas principais características dessa última versão compreendem a inclusão do coro religioso *O stella matutina* para dentro da estrutura do número e a ausência do tema principal da ária original (Fig. 6).

Estruturalmente, esse novo número comporta uma introdução de 31 compassos, uma *Preghiera* (coro com solo acompanhado por órgão - 26 compassos), seguem-se uma ponte declamatória de treze compassos para o segmento final, a ária, que se constitui em um cantábile com 50 compassos.

A introdução aproveita o mesmo início das versões de 1878 e 1889, com a sequência de acordes esbatidos na orquestra (Fig. 18).

[4] "E per l'odierna riproduzione ancora un pezzo fu cambiato dall'autore, credo più per secondare il desiderio di uma egrégia artista, che per própria volontá: la grande aria di Fosca nel secondo atto. Questa che udiamo adesso è d'intendimenti più moderni, quella soppressa sembravami più spontanea e io la preferisco. D'altronde se non dicessi sinceramente quello che penso, sarei come i cronisti, i quali deveno registrare soltanto ció che avviene e non fare apprezzamenti" GAZZETTA..., 1890: 697).

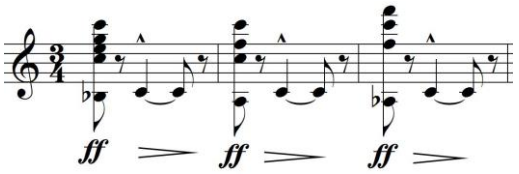



**Fig. 18:** Acordes iniciais da Introdução da ária, versão 1890.

Na continuação não há alterações importantes no restante de introdução, tanto em música como em texto. Apenas ao seu final, Gomes acrescenta um compasso extra, por repetição, e altera o texto de "... *Ed io l'inferno ho in core!*" para " ... *Ed io la morte ho in core!*"

A *Preghiera* inclui o coro *O Stella Matutina*, em quase sua totalidade similar ao original de 1873, com o acompanhamento de órgão. A introdução do órgão solo das versões anteriores comporta dezenove compassos. Aqui, Gomes os restringe a oito, utilizando um processo de redução (Fig. 19).




**Fig. 19:** Diferença da introdução do órgão da versão de 1889 para 1890.

A parte coral é semelhante à original acrescida de intervenções de *Fosca* sobre o discurso do coro. Nota-se alguma semelhança com a estrutura proposta por Amilcare

Ponchielli para a *Preghiera* do final do primeiro ato de *La Gioconda* (1876), em que a protagonista dialoga consigo mesma sobre um desenvolvimento homofônico do coro. Naquela ópera o discurso melódico é complementar ao tratamento musical do coro e órgão, mas o discurso dramático não tem paralelo. Em *Fosca* ocorre o mesmo (Fig. 20).

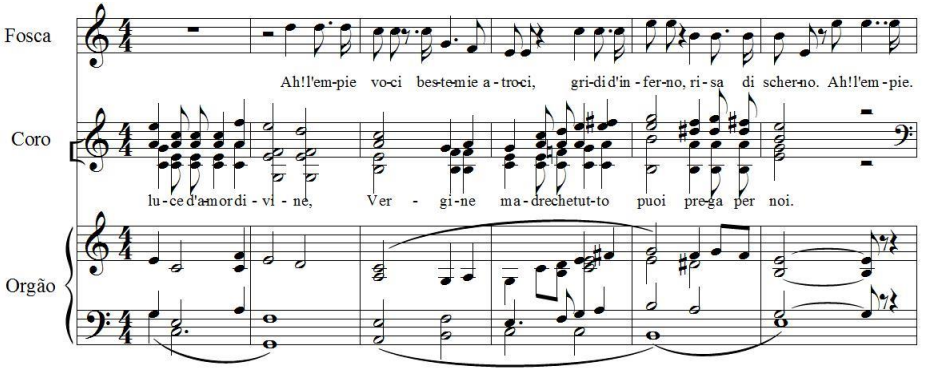



**Fig. 20:** Intervenção de *Fosca* sobre o desenvolvimento coral.

De fato, enquanto o coro interno reverencia a virgem, *Fosca* declama um texto carregado de ódio, invocando a vingança que os espera: *Ma inesorabile fato v'aspetta. La furia io son della vendetta*.

Por fim, surge a ária, a qual não guarda qualquer relação tonal ou temática com as três versões anteriores. Daí considerar-se esta versão como um novo número.

A ária está na tonalidade de Fá maior e conecta-se com a seção anterior por uma curta ponte modulatória. O texto, agora, é de contida ira, mas pleno de autocomiseração (Fig. 21):

*Tutto tace... respiro! Oh! terribile agonia del mio povero cor!*

*Se almen pianger potessi! Ma lacrime a me più non consente il dolor!*

*Son vinta, esausta, son disperata, affranta,*

*E pur nell'anima un inno ancor mi canta...*

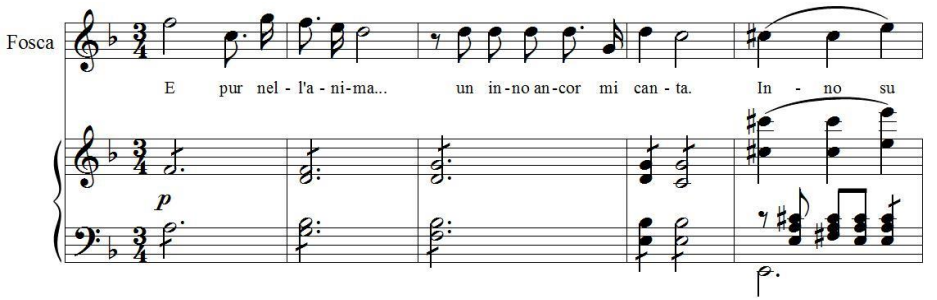



**Fig. 21:** Início da ária.

A música desta ária não apresenta características excepcionais em comparação à original com o conhecido texto *Quale orribile peccato*, nem qualquer material desta é aproveitado. Apenas o movimento ondulatório em segunda menor da primeira ária aqui é ligeiramente invocado, agora em um intervalo de segunda maior (Fig. 22). Mas sua presença é breve e não constrói o mesmo ambiente lacrimoso como ocorre na primeira versão.

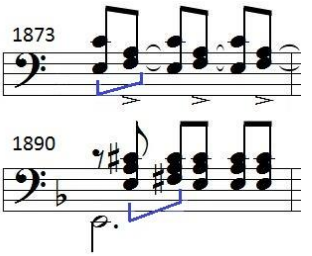



**Fig. 22:** O movimento ondulatório da primeira (1873) e quarta (1890) versão da ária de *Fosca*.

Diferentemente das outras versões, em que a ária se apresentava de forma contrastante, tanto melódica, rítmica e harmonicamente em relação à introdução, nessa nova proposta isto não ocorre. Não se identifica um motivo que caracterize claramente a ária. Trata-se apenas de uma longa sequência melódica declamatória com estrutura melódica e harmônica atrativa, mas não marcante. Talvez seja a estas características que o

crítico da Gazzetta Musicale di Milano se refere como: "Esta que ouvimos agora tem intenção de ser mais moderna" (GAZZETTA..., 1890: 697)[5].

Ainda que o cronista da Gazzetta se referisse à nova ária como "... è *d'intendimenti più moderni* ", isto é, deveria ser tomada como uma proposta nova, ela não apresenta qualidades inovadoras que permitam tal epíteto. Pode-se entender que "moderno" para o cronista era a estética dominante no momento da récita de *Fosca*, ou seja, outubro-novembro de 1890. Corrobora esta posição a de Monaldi (1975) quando relata a evolução do melodrama italiano, cujo texto pode estar um pouco distante de 1890, mas entende que a música moderna é aquela de Fillipo Marchetti e Stefano Gobatti e os trata como verdadeiros bastiões do futuro do melodrama italiano. De fato, naquele momento, eram compositores em evidência. Entretanto, como se sabe, suas obras tiveram vida artística efêmera e, em particular e de forma arrasadora, Gobatti com seu equivocado *I Gotti* (1873). Assim, por analogia, depreende-se que a música moderna de 1890 era *La Falce* (1875) e *Edmea* (1886) de Alfredo Catalani, a *Cavalleria Rusticana* (maio de 1890) de Mascagni, *Le Willi* (1884) e *Edgar* (1889) de Puccini. Sem dúvidas, esses compositores, em particular Mascagni e Puccini, já utilizavam outro idioma que permitia considerá-los como modernos. Neste sentido, a estrutura das árias de Catalani, já em uma fase de diluição no que concerne o padrão clássico ABA, era abordada de forma mais livre, com repetições alteradas em conteúdo e extensão, pouco lembrando o que se ouvia nas árias verdianas (NICOLAISEN, 1981: 161). A nova ária para a Damerini parece enquadrar-se neste caso, ainda que não apresente qualidades melódicas atraentes. Como acontece, uma estrutura musical, antiga ou nova (moderna?), abordada por diferentes compositores pode resultar em uma obra de arte ou um simples conjunto melódico e harmônico sem maio expressão.

Difícil é entender a razão para tal modificação da ária de *Fosca*. Poder-se-ia imaginar a necessidade de música com maior facilidade interpretativa. Entretanto, segundo as referências da época, Virginia Damerini era profissional com amplo e reconhecido domínio técnico. Ademais, a nova música não apresenta tratamento rítmico ou de tessitura que a caracterizasse como de interpretação mais fácil do que as versões anteriores. De fato, um comentário na Rivista Musicale Melodrammatica de 1° de novembro de 1890 não deixa dúvidas de que as qualidades vocais e interpretativas da Damerini eram adequadas ao papel quando refere:

[5] "Questa che udiamo adesso è d'intendimenti più moderni..." (GAZZETTA..., 1890: 697).

> A senhora Damerini, artista de esplêndidos dotes vocais, sabe retirar disto tudo [a partitura] os efeitos que um talento com este pode obter. Da parte dramaticissima de Fosca, ela faz uma criação admirável, exprimido o amor implacável e ciumento com a alternativa de afeto e ira, que são as características desta parte, a qual pode cair sobre seu próprio peso se não for equilibrada por um talento e força. (RIVISTA..., 1890:2).

## Considerações finais

Ao longo de sua carreia madura, Gomes produziu modificações em suas principais óperas e isto está documentado para *Il Guarany*, *Fosca*, *Salvator Rosa*, *Maria Tudor* e *Condor*. No caso de *Fosca*, entretanto, as revisões se revestem de características especiais, não só por sua extensão como por sua quantidade. De fato, o número de versões de *Fosca,* quatro*,* supera a de suas demais obras, as quais apresentam modificações muito limitadas, resultando em versões com ligeiras alterações de uma para outra edição da partitura.

No que se refere à ária de *Fosca* no segundo ato, as modificações revelam, principalmente, o intento de melhorar a efetividade da relação do discurso dramático através do aperfeiçoamento do discurso musical. Nesse sentido, como discutido acima, cite-se as modificações da frase melódica para obter-se melhor equilíbrio no clímax frasal. Entretanto, no caso da última versão, a ária para Damerini, o resultado final deixa a desejar. Caso esta obra tivesse retomado sua senda natural de apresentações, melhores informações poderiam ser obtidas sobre essa modificação e sua recepção. Mas a produção de 1890 foi a última ocorrida para a *Fosca* em terra italianas no século XIX. Somente nos séculos seguintes a ópera voltaria a apresentar algum interesse na Europa e Estados Unidos, mas utilizando-se a versão de 1889. Mesmo para recitais a versão utilizada é a de 1889, que se encontra publicada pela Casa Ricordi/FUNARTE. Desta forma, a ária para Damerini teve curta existência.

## Referências

ANDRADE, Mario de. A Fosca. *Revista Brasileira de Música*, v. 1, n. 2, 1934.

BROMBERG, Carla. The *Opera Fosca by Antonio Carlos Gomes*: A Source Study. 231 p. Dissertação (Mestrado em Musicologia). The Ebrew University of Jerusalem, Jerusalém, 1999.

BRUNEL, Pierre; WOLFF, Stéphane. *A ópera*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1980.

CHARNACÉ, Guy de. *Gabrielle Krauss. Les Etoiles du Chant*. 3. impressão. Paris: Henri Plon, 1869.

CONATI, Mario. Formação e afirmação de Gomes no panorama da ópera italiana. Notas e considerações. In: Gaspare Nelo Vetro. *Antônio Carlos Gomes*: correspondências italianas. Rio de Janeiro: Livraria editora Cátedra – Instituto Nacional do Livro, 1982.

COOPER, Paul. *Perspectives in Music Theory*: An Historical-Analytical. 2nd ed. NY: Harper&Row, Publishers, 1981.

GAULDIN, Robert. *Harmonic practice in tonal music*. New York: W. W. Norton, 1997.

GAZZETTA MUSICALE DI MILANO, 23 fev. 1873, p. 59.

_____, 10 fev. 1878, p. 50.

_____, 2 nov. 1890, p. 697.

MONALDI, Gino. *La musica melodrammatica in Italia e suoi progressi dal principio de secolo sino a oggi*. Perugia: V. Bartelli, 1875.

NICOLAISEN, J. *Italian opera in transition, 1871-1893*. Michigan: Ann Arbor, 1980.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. *A Superação da Menoridade: a Escrita Sinfônica de Carlos Gomes nas três Versões para a Peça de Abertura da Ópera Fosca*. 111 p. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1998.

NOGUEIRA, Marcos Pupo *Carlos Gomes, um compositor orquestral*: *os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1961-1891*). 278 p. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

PISTONE, Danièle *A ópera italiana no século XIX de Rossini a Puccini*. Paris: Ed. Champion, 1986.

POWERS, Harold S. "La Solita Forma" and "The Uses of Convention". *Acta Musicologia*, v. 59, n. 1, p. 65-90, Jan-Apr 1987.

RIVISTA MUSICALE MELODRAMMATICA. Milão, 1 nov. 1890, p. 2.

STRAKOSH, Maurice. *Souvenirs d'un imprésario*. 3. ed. Paris: Paul Ollendorff, 1887.

VETRO, Gaspare Nello. *Antônio Carlos Gomes – correspondências italianas*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Cátedra/INL, 1982.

VIRMOND, Marcos. *Construindo a Ópera Condor: o pensamento composicional de Antônio Carlos Gomes*. v. 1, 332f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes,

Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; TOLEDO, Eduardo. Sobre uma alternativa composicional de Antônio Carlos Gomes na ópera *Condor*. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 40-53, jun. 2007.

WHITE, John D. *Comprehensive Musical Analysis*. Metuchen: Scarecrow, 1994.

**Marcos da Cunha Lopes Virmond** é Doutor em Música pela UNICAMP e professor do Departamento de Música da Universidade Sagrado Coração, em Bauru, SP. mvirmond@ilsl.br

**Rosa Tolón Marin** é Doutora em Música pelo Instituto de Artes de Moscou e coordenadora do Curso de Música da Universidade Sagrado Coração, em Bauru, SP. rtolon21@yahoo.com.br

**Lenita Waldige Mendes Nogueira** é doutora pela USP e professora do Instituto de Artes da UNICAMP. lwmn@iar.unicamp.br