Sobre uma alternativa composicional de Antônio Carlos Gomes na ópera *Condor*

Marcos da Cunha Lopes Virmond (USC)
Lenita Waldige Mendes Nogueira (UNICAMP)
Eduardo Toledo (UniBrasília)

Resumo: Este estudo analisa uma extensa modificação em um dueto realizada por Carlos Gomes no primeiro ato da ópera *Condor*. Por meio de transcrição musicológica e análise procura-se atingir o objetivo do estudo que é propor razões composicionais para a modificação proposta e melhorar o entendimento do processo composicional de Carlos Gomes. Conclui-se que Gomes tinha pleno domínio das ferramentas de seu métier de operista e preocupa-se com um detalhado acabamento para seu produto musical.
Palavras-chave: Ópera, Antônio Carlos Gomes, processo composicional.

Abstract: This study analyzes a modification that Antonio Carlos Gomes has proposed for a duet in the first act of the opera *Condor*. Through musicological transcription and musical analysis, this study aims at investigating the compositional rationale for such a lengthy modification and deepening our understanding of Gomes's compositional processes. We conclude that the composer mastered the tools of the operatic métier and was deeply concerned with providing a refined polishing to his musical product.
Keywords: Opera, Antonio Carlos Gomes, compositional process.

Condor ocupa uma posição única da obra de Antônio Carlos Gomes. Como referido em outra publicação (VIRMOND *et al*., 2006), há sinais claros de uma proposta inovadora na estética composicional de Gomes. Entretanto, esta inovação não tem continuidade, tanto pela condição física, que começa a ficar precária, e as constantes dificuldades financeiras que o impedem de concentrar-se unicamente em criar, como pela falta de tempo para que esta proposta se desenvolva, uma vez que o compositor vem a falecer em 1896.

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.

Dentro desta vertente, em *Colombo* (1892), que segue, Gomes parece repetir a relação de aparente retrocesso entre *Fosca* (1873) e *Salvator Rosa* (1874). De fato, se *Colombo* revela o domínio da condução melódica, nada do *Condor* está nele presente. Há um retorno à fórmula garantida, ainda que construída com maestria. Vê-se em *Condor* o compositor procurando uma nova maneira de expressar seu discurso dramático e musical, ainda que hesite assumi-la integralmente, mas ele se afasta, na maior parte da ópera, das fórmulas que vinha cultivando desde *Il Guarany* (1870) e que mantêm, de forma geral, intocadas até *Lo Schivao* (1889). Deve-se salientar que, com isto, não se quer afirmar uma imobilidade do compositor ao longo de sua trajetória. Ao contrário, a partir da *Fosca*, cada uma de suas produções subseqüentes representa um significativo avanço em qualidade e competência de sua manufatura operística. Mesmo *Salvator Rosa*, referido como um retrocesso na carreira do compositor revela-se, se não uma continuidade no arrojo pretendido com a *Fosca*, um avanço inquestionável em termos de concepção, proporção, forma e gesto da melhor convenção operística considerando-se os entornos em que foi criada. De fato, em *Condor* Gomes, frequentemente, subverte radicalmente, dentro da sua fatura, a forma do discurso musical convencional usando, como poucos em sua época, o recitativo dramático contínuo. Entretanto, parece, de imediato, arrepender-se da ousadia e, em momentos, retorna às fórmulas, ainda que com a competência que lhe era peculiar. Exemplos disto são o concertato no final do segundo ato e o quarteto do terceiro ato. Mesmo assim, a unidade motívica é obtida por fina elaboração, como pode ser analisado no Notturno que antecede o terceiro ato de Condor e foi amplamente estudado por Pupo Nogueira (2003, 2006).

Gomes, ao longo da composição de *Condor*, realiza várias modificações na sua proposta inicial, resultando em cancelamentos, deleções, acréscimos e modificações de variado grau e extensão em trechos da ópera. Uma visão geral desses eventos foi apresentada e discutida em outra publicação (VIRMOND *et al*., 2006). O presente estudo objetiva apresentar e discutir analiticamente um caso de extensa modificação do texto musical e literário no primeiro ato de *Condor* que ainda não foi descrito. Para tal, utilizou-se como principal fonte textual o rascunho autógrafo depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ. Subsidiariamente, a partitura para canto e piano, o manuscrito autógrafo depositado no Museu Histórico Nacional e a partitura orquestral em cópia feita pela firma Bernardi em 1890 serviram para comparações entre as versões. Como método, utilizou-se a transcrição musicológica do trecho cancelado por Gomes no rascunho autógrafo e elementos de análise musical.

Definição e análise das modificações

Identificou-se, após a análise de todos os cancelamentos e alterações, que as modificações promovidas por Gomes, ao longo do primeiro ato de sua ópera, se enquadravam em uma ou mais de três possibilidades explanatórias: condensação do discurso; reordenação da progressão harmônica; e otimização do discurso musical e dramático. A *condensação do discurso* de um segmento da ópera, o cancelamento de compassos, a eliminação de linha vocal ou a re-escrita tanto vocal como instrumental visando uma concisão do discurso dramático e/ou musical. Razões para isto podem ser, provavelmente, de ordem dramática, isto é, Gomes pretende um discurso mais direto, sem repetições desnecessárias, ou simplesmente por que deseja terminar seu produto dentro do curto prazo que lhe propuseram. A primeira hipótese tem apoio na percepção, por parte de Gomes, do avanço da *Giovane Scuola*, com seus libretos curtos e diretos. Isto é um fato curioso, pois Gomes claramente ainda concebe *Condor* nos molde de uma *grand opéra* ou *opera ballo*, dois estilos diametralmente opostos ao verismo que se instalava. Mesmo assim, consegue acomodar de forma orgânica seu forte compromisso com a grandiosidade com a concisão do desenvolvimento dramático através de um discurso musical efetivo e também contido.

A *reordenação harmônica* é entendida, neste contexto, como a reestruturação de determinadas progressões de forma a obter maior qualidade de fluxo harmônico.

A *otimização do discurso musical e dramático* envolve a capacidade criativa de Gomes, enquanto compositor, usando sua arte para refinar seu trabalho. Aqui revela-se o Gomes negado pela Semana de Arte Moderna e demais detratores. O compositor apresentava competência e criatividade para identificar falhas em sua concepção do discurso do melodrama e conseguia rearquitetá-lo de forma a obter um produto final de elevada concepção e refinada fatura.

Um caso diferente

Nesse estudo, nos limitaremos a estudar um exemplo de modificação inusitado, pois que, entre todos os promovidos no primeiro ato, é o que apresenta maiores diferenças entre o rascunho autógrafo e a partitura para canto e piano. Por esta razão, e por ser o último segmento modificado no primeiro ato, merece um estudo mais detalhado.

Gomes escreve um diálogo ao longo de 48 compassos que não se encontra na partitura de canto e piano. A transcrição desse trecho pode ser vista, integralmente, no exemplo 1.

Em relação a este diálogo, no documento imediato em cronologia ao rascunho autógrafo, isto é, o manuscrito autógrafo, encontramos duas pautas com a linha vocal de Condor e Odalea retirada do rascunho autógrafo, mas, como se esperava, estão canceladas. As frases dos solistas, iguais semelhantes ao que se lê na partitura de canto e piano, estão em duas pautas adicionais mais acima (Fig. 1).

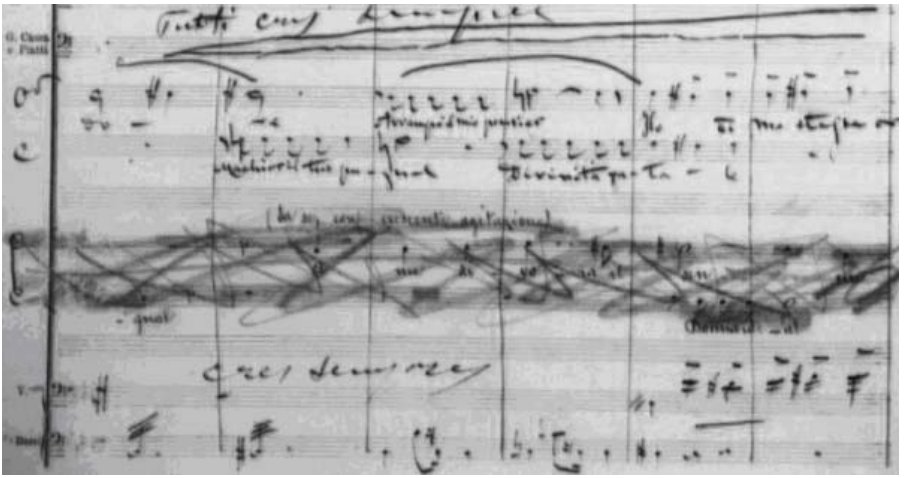
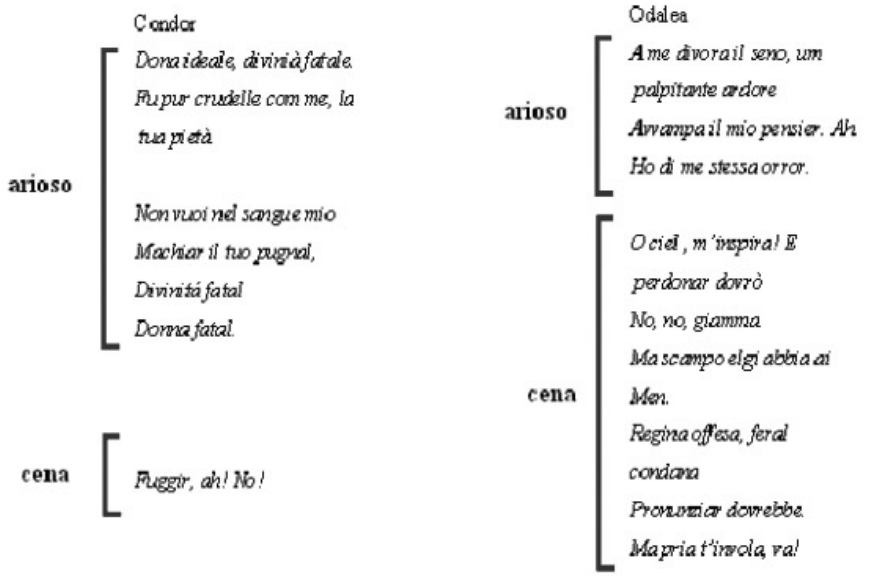


Fig. 1: No manuscrito autógrafo se encontra a pauta com o texto do rascunho autógrafo, mas cancelado.

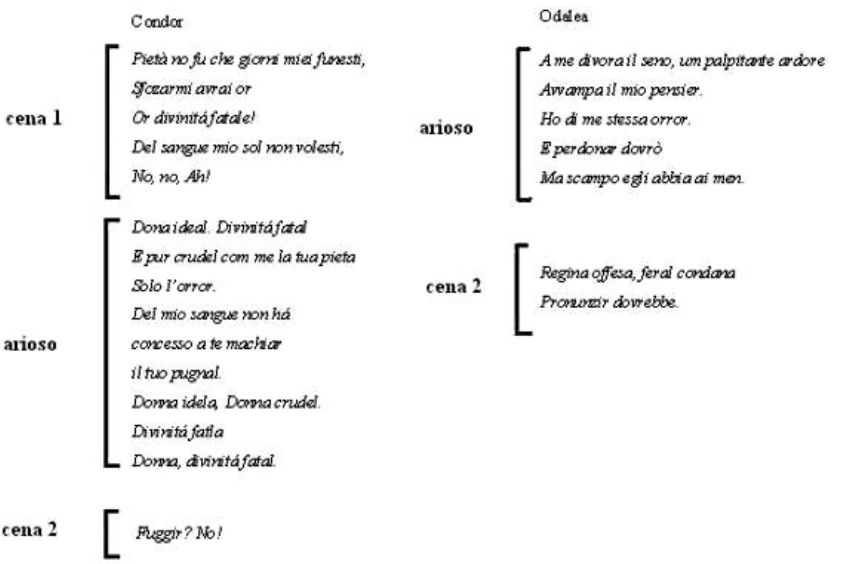
Este fato vem corroborar a idéia de que Gomes, ou algum auxiliar, transpunha a parte vocal para o papel com 28 pautas e, posteriormente, o compositor tratava da orquestração. Antes de entrar na discussão do trecho eliminado, convém comentar que, para este caso, a música da versão final é totalmente diferente da apresentada no rascunho autógrafo, ainda que use material apresentados anteriormente. Ora, como na leitura do manuscrito autógrafo não parece haver vacilações nem correções por parte de Gomes, ficam duas hipóteses. Primeiramente, de que haveria um outro documento textual, rascunho autógrafo, para este trecho, o que é desconhecido. Secundariamente, Gomes teria a capacidade de elaborar toda essa nova música diretamente sobre o manuscrito autógrafo com auxílio, talvez de seu piano.

Em comparação com a versão final da redução para canto e piano, este trecho revê-la, dramaticamente, o mesmo conteúdo das discussões entre Odalea e Condor, mas com textos ligeiramente diferentes. Para a versão definitiva temos:

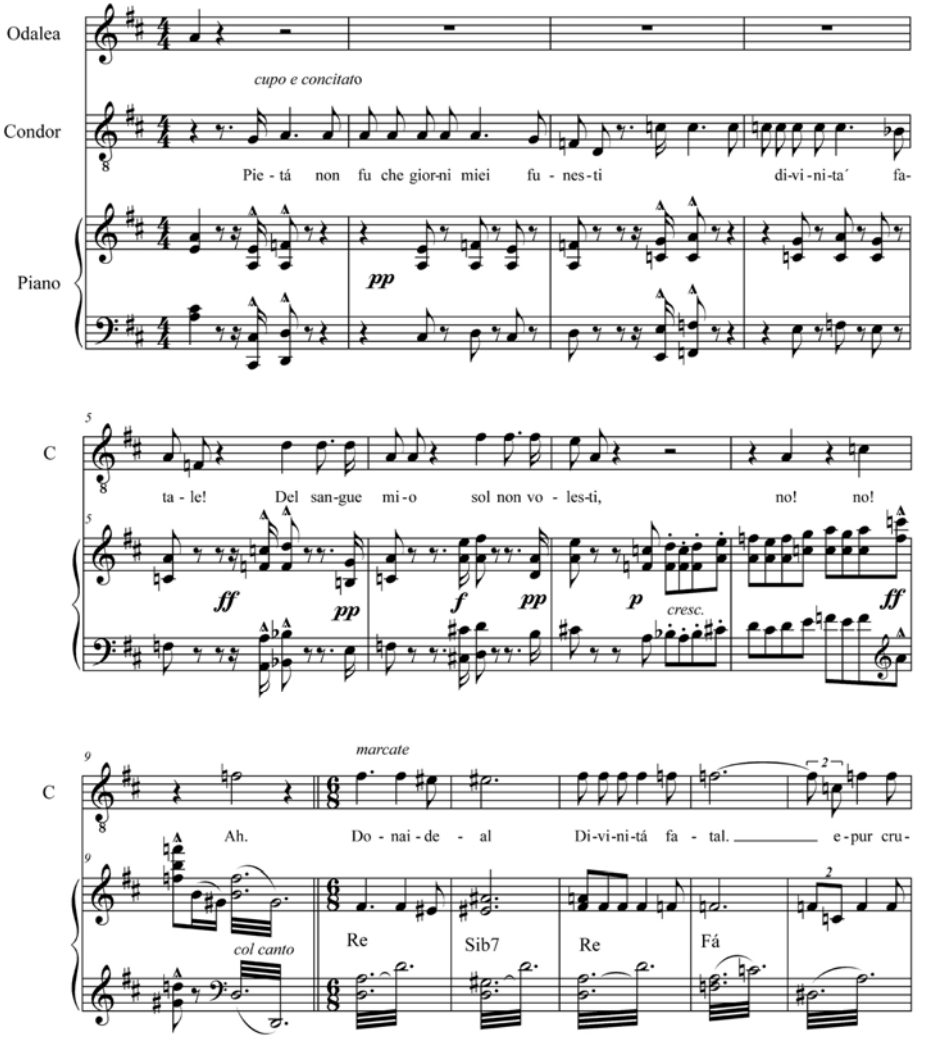


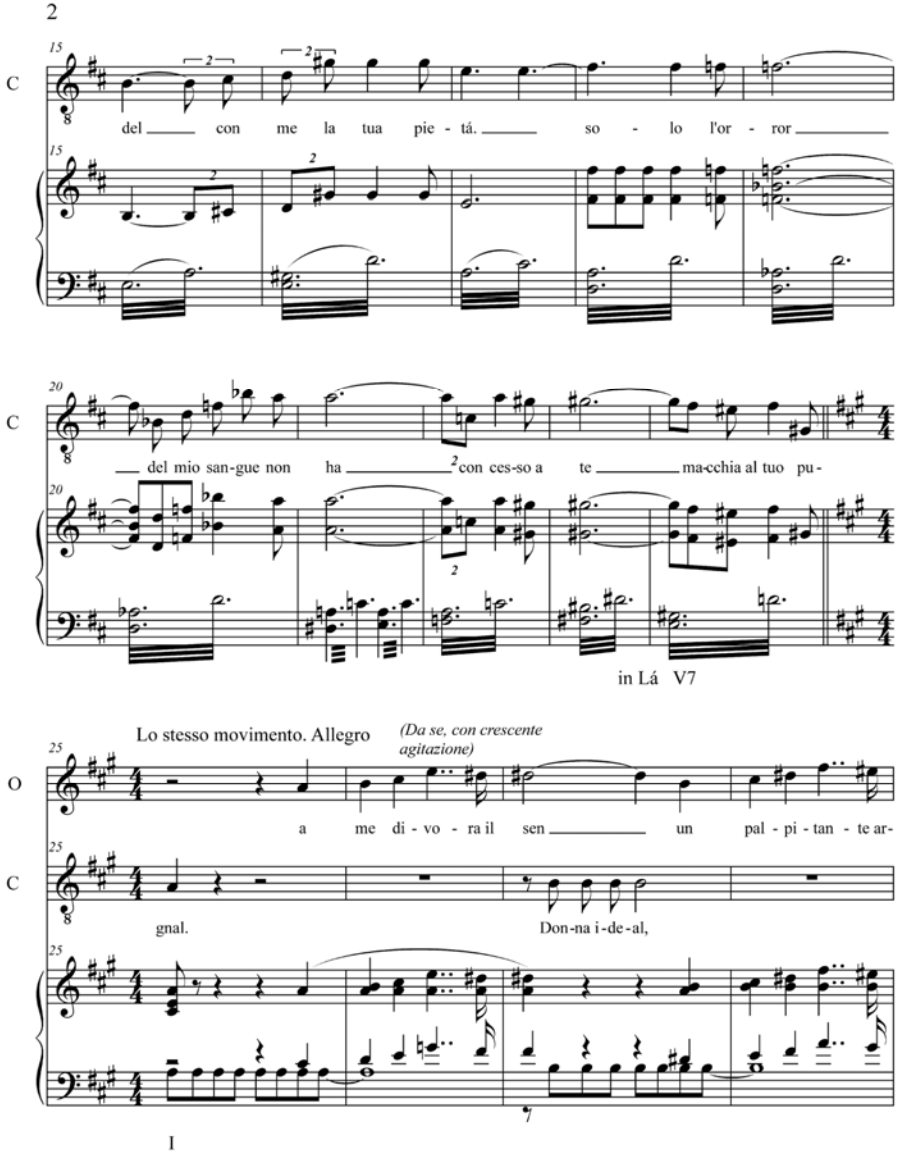
Na versão primitiva, do rascunho autógrafo, há uma curta cena inicial antes do arioso de Condor: Como pode se ler, em termos dramáticos, nada se altera, pois continua, em qualquer das versões, a ocorrer a transformação de Odalea. Revela-se o inicio do processo de humanização quando Odalea vacila sobre proferir a condenação fatal ao invasor. Na versão definitiva, há apenas uma frase adicional que deixa mais clara esta mudança anímica: *O ciel , m'inspira!*

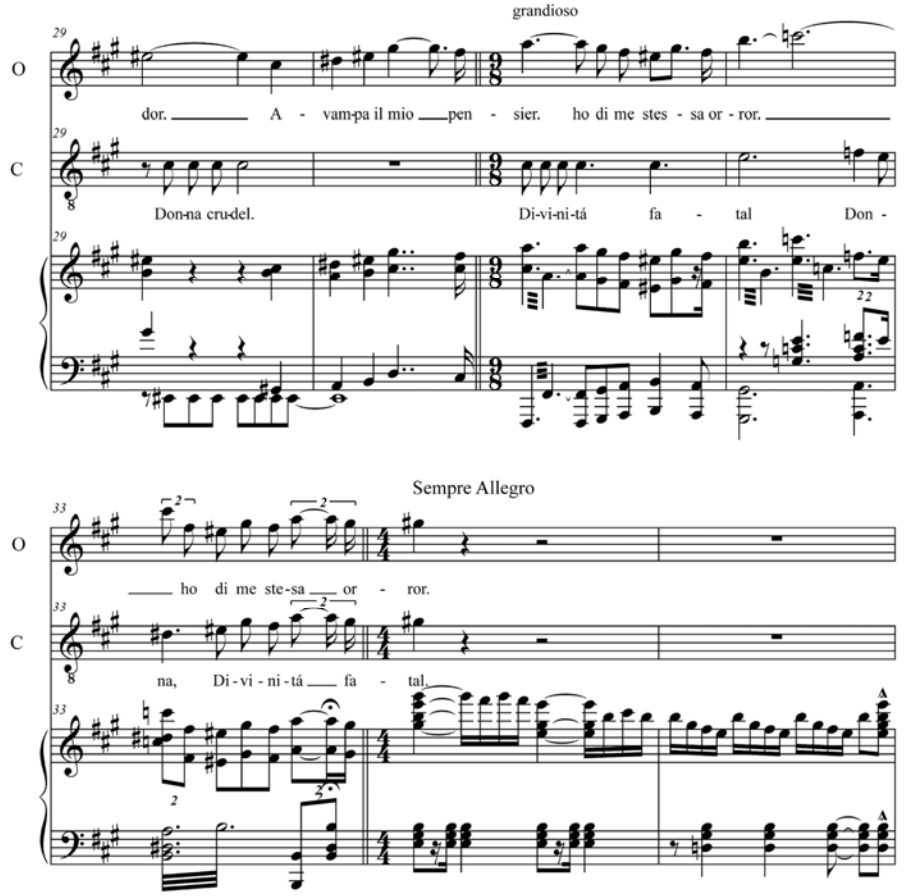
A música, entretanto, apresenta diferenças importantes. Se o trecho do rascunho autógrafo tem 48 compassos, a versão final se realiza em 50. Descarta-se, pois, a hipótese que a mudança tenha sido feita por desejo de concisão, como ocorre em outros exemplos de modificações ao longo do primeiro ato da ópera.

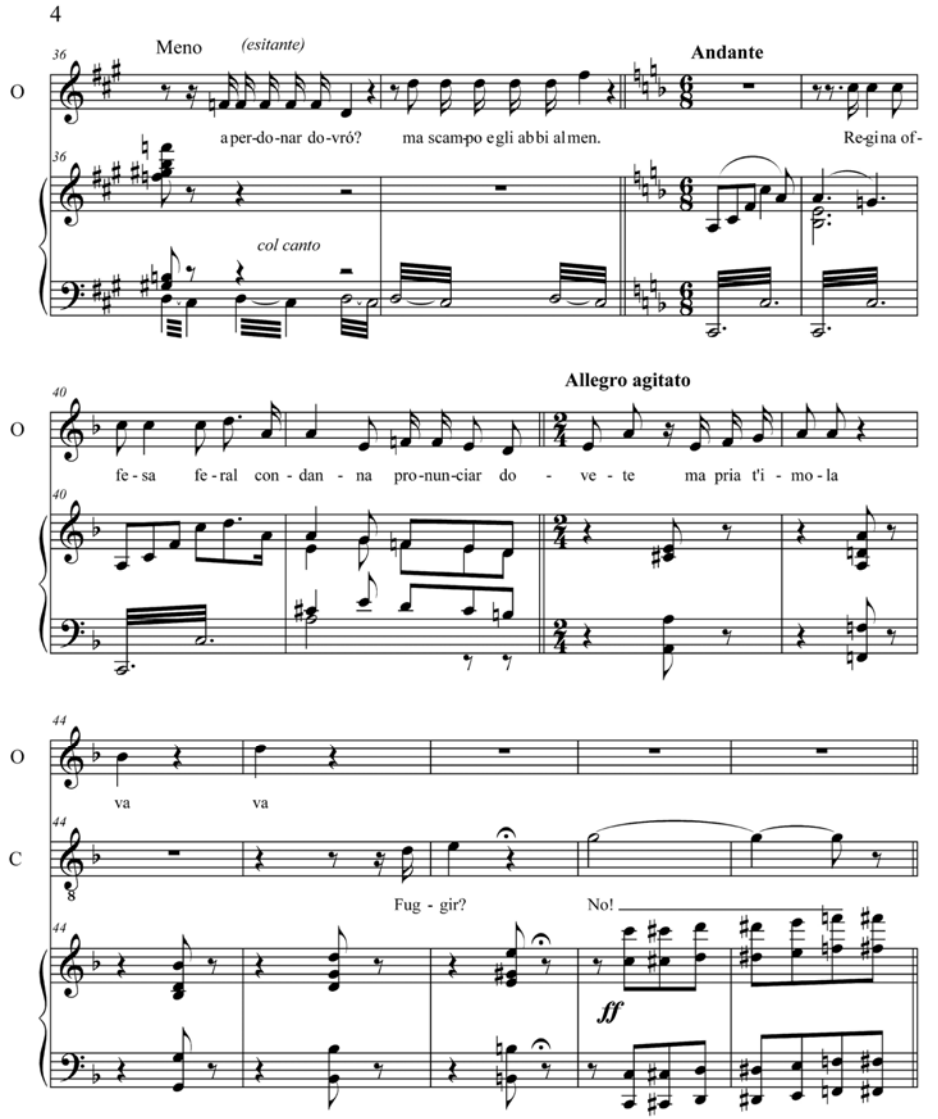


Uma transcrição completa da versão do rascunho autógrafo pode ser vista no exemplo 1. Ela se divide em três secções: cena 1, arioso A e B e cena 2. A cena 1 apresenta o texto inicial que não foi transposto para a versão definitiva. A armadura tonal é de ré maior, mas o trecho se ambienta em ré menor e termina em um acorde de ré diminuto (exemplo 1, compasso 9). Entretanto, ele resolve em um acorde de ré maior, que dá início ao segundo segmento – o arioso (exemplo 1, compasso 10). Na primeira parte (A) (exemplo1, compassos 10-24), chama a atenção os intervalos de segunda menor na voz de Condor. Eles não parecem resultar fáceis de entoar ou mesmo atrativos do ponto de vista melódico, o que resultando em uma linha de canto com fluxo melódico truncado. Isto pode ser uma das razões para Gomes cancelar todo esse segmento. Por fim, há uma cadência que conduz à tonalidade da dominante (lá maior), com mudança de armadura, quando se inicia a segunda parte do arioso (B), na voz de Odalea (exemplo 1, compasso 25). Ao final, os dois se unem em uma curta frase de conclusão. Uma pequena ponte, iniciada em mi maior (exemplo 1, compassos 34-37), conduz ao terceiro segmento, a cena 2, em 6/8 na tonalidade de fá maior (exemplo 1, compasso 38), cujos últimos dois compassos já são idênticos ao da versão final.


Odalea
Condor
Piano
cupo e concitato
Pie - tá non fu che gior-ni miei fu - nes-ti di-vi-ni-ta´ fa-
pp
C
ta - le! Del san-gue mi-o sol non vo - les-ti, no! no!
ff
pp
f
pp
p
cresc.
ff
marcate
Ah. Do - nai - de - al Di-vi-ni-tá fa - tal. e-pur cru-
col canto
Re
Sib7
Re
Fá

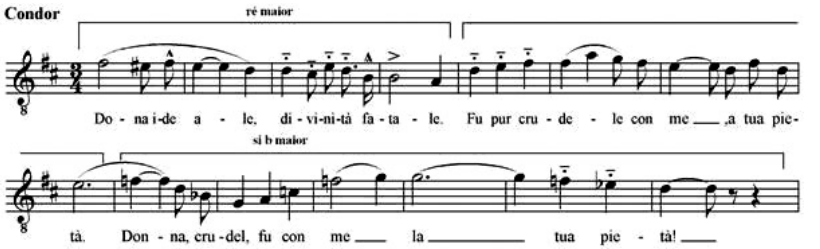

2
C
del con me la tua pie - tá. so - lo l'or - ror
del mio san-gue non ha con ces-so a te ma-cchia al tuo pu-
in Lá V7
Lo stesso movimento. Allegro
(Da se, con crescente agitazione)
O
C
a me di - vo - ra il sen un pal - pi - tan - te ar-
gnal.
Don-na i-de-al,
I


grandioso
O
C
dor. A - vam-pa il mio pen - sier. ho di me stes - sa or - ror.
Don-na cru-del. Di-vi-ni-tá fa - tal Don -
Sempre Allegro
ho di me ste-sa or - ror.
na, Di - vi - ni - tá fa - tal.



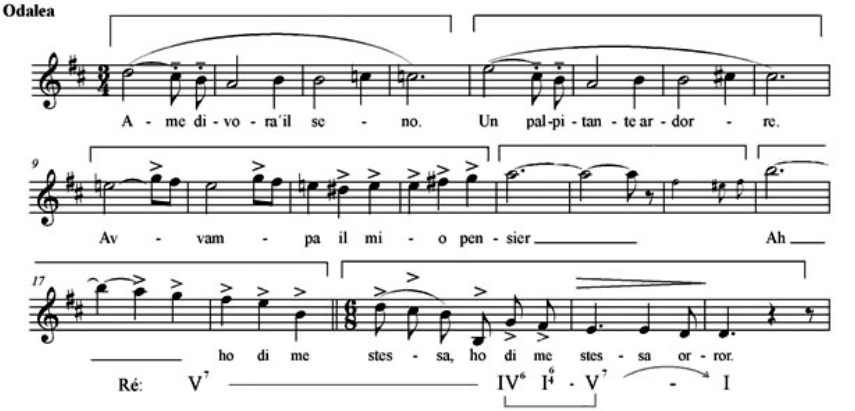
Ex. 1: Versão completa da transcrição do trecho não utilizado por Gomes.

Já a versão definitiva, na redução para canto e piano, se divide em duas seções: arioso e cena. O arioso tem equilíbrio próprio com uma primeira frase de 4 + 4 = 8 compassos em ré maior. Uma segunda frase tem 3 + 3 = 6 compassos, que se inicia na tonalidade de relação cromática de mediante (KOSTKA, 1990), si bemol maior (Ex. 2) e depois retorna à tonalidade original (ré maior):



Ex. 2: Intervenção de Condor. Versão definitiva – arioso. *Condor*, Antônio Carlos Gomes.

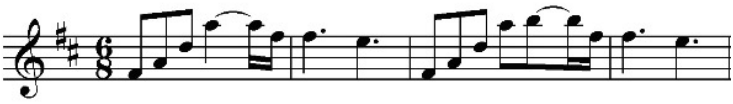
Segue-se a intervenção de Odalea com uma frase de 4 + 4 = 8 compassos, seguindo uma frase de preparação climática de 4 compassos, e a frase cadencial de 3 + 3 + 3 = 9 compassos (Ex. 3):



Ex. 3: Intervenção de Odalea. Versão definitiva – arioso. *Condor*, Antônio Carlos Gomes.

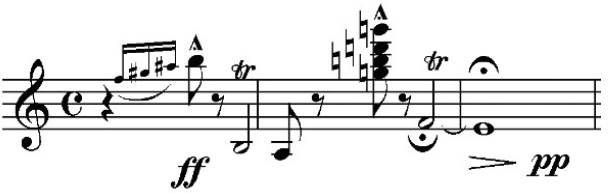
A cena, com a mesma finalidade dramática da versão inicial, desenrola-se em forma de frases livres entre Odalea e Condor.

Convém notar que, tanto no rascunho autógrafo como na redução para cano e piano, entre o arioso e a cena final, Gomes introduz o tema de Odalea apaixonada (Ex. 4):



Ex. 4: Tema de "Odalea apaixonada" – *Condor*, Antônio Carlos Gomes.

Entretanto, na versão inicial, as palavras de Odalea *Regina offesa, feral condana* são cantadas sobre este tema, o que, em uma primeira hipótese, não resulta adequado, uma vez que, neste momento, Odalea se transforma, ou retoma, melhor dito, sua postura de rainha e, formalmente declara sua frase. Já na versão final, Gomes deixa que este tema surja entre o final do arioso e o inicio da cena, mas de forma isolada, como que comentando os fatos recentes de vacilação da rainha, criando um tempo dramático para que ela tente se recompor como tal e dê seguimento a seu papel de gestora da lei. Assim, quando ela inicia seu discurso formal, o tema já se esgotou e a música retoma o contexto de seriedade e formalismo que o momento impõe. Esse discurso musical se caracteriza por um ritmo harmônico muito rápido e uma textura homofônica da orquestra através da sustentação pontual do discurso dos solistas com intervenções cordais curtíssimas, em valores de colcheia. Ademais, como elemento novo nessa cena, Gomes introduz, pela primeira vez na partitura, um desenho rítmico que vai, progressivamente, se impor, particularmente ao longo do segundo ato (Ex. 5):



Ex. 5: *Condor*, Antônio Carlos Gomes.

Trata-se um fragmento rítmico e não necessariamente de um motivo, pois ele nunca se desenvolve. Porém, é fragmento bem estruturado e consistente que sofre transformações de variação intervalar ao longo da ópera. Gomes os utiliza de forma a causar uma interrupção no discurso musical, permitindo uma renovação melódica e/ou harmônica no trecho a seguir. Parece um estratagema de Gomes para reiniciar novos pensamentos musicais sem passar pelos formalismos da proporção e da lógica do período musical. Esses fragmentos estruturados vão funcionar como uma espécie de *reset* auditivo para que a renovação ocorra. Assim como ocorre com a modulação direta, esses fragmentos permitem uma ligação imediata e rápida com o próximo segmento musical. Adicionalmente, Gomes sempre utiliza trilos glissando ou apogiaturas amplas para permitir ao ouvinte assimilar a nova tonalidade e esquecer o plano harmônico anterior de forma imediata. Em resumo, esses fragmentos são usados por Gomes como ponte de ligação entre uma seção e outra, sem que utilize processos modulatórios mais extensos.

Conclusão

Acredita-se que o exemplo discutido seja emblemático para descrever a preocupação de Gomes, ao remover a proposta inicial e apresentar uma nova, em procurar uma melhor coerência estética do discurso musical. De fato, a comparação entre as duas versões demonstra claramente um avanço de qualidade para a versão definitiva, particularmente ao empregar um discurso melódico mais fluido e equilibrado em suas proporções, co fluxo harmônico e preocupado em estabelecer um nexo entre o discurso dramático e musical. Neste último caso, o emprego do tema de Odalea apaixonada de forma isolada e a postergação das frases da heroína são primorosos em exemplificar a

preocupação e habilidade do compositor em adequar o discurso musical à efetividade do discurso dramático.

Com conclusão, identifica-se em Antônio Carlos Gomes um artesão atento e cuidadoso com o acabamento de sua fatura, cioso da qualidade de seu produto e, paralelamente, revela-se um compositor de inequívoca competência técnica em seu *métier*.

Referências

KOSTKA, Stefan. *Materials and techniques of twenty-century music*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1990.

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

NOGUEIRA, Marcos Pupo. Aspectos de transformação temática no "Noturno" para o III ato de Condor de Carlos Gomes. *Opus*, v. 12, p. 54-64, 2006.

VIRMOND, Marcos; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; MARIN, R. M. T. *Restauração* e *análise de alternativas composicionais no primeiro ato de Condor de Antônio Carlos Gomes*. In: XVI CONGRESSO DA ANPPOM, Brasília, 2006. *Anais*..., Brasília: Universidade de Brasília, 2006.

Marcos da Cunha Lopes Virmond é professor do Departamento de Música da Universidade do Sagrado Coração em Bauru.

Lenita Waldige Mendes Nogueira é professora do Instituto de Artes da UNICAMP e professora orientadora do Programa de Pós-graduação em Música do mesmo instituto e curadora do Museu Carlos Gomes de Campinas. Entre suas publicações, salienta-se o livro *Maneco Músico Pai e mestre de Carlos Gomes*.

Eduardo Toledo é pianista, compositor e professor da UniBrasília/DF, do Instituto de Arte Contemporânea em Bauru e aluno do programa de mestrado em música do Instituto de Artes da UnB.