DOI 10.20504/opus2022.28.11

O caminho para a renovação de um discurso: Carlos Gomes e *Maria Tudor* no cenário da ópera italiana

Isaac William Kerr
(UNICAMP, Campinas-SP, Brasil)

Lenita Waldige Mendes Nogueira
(UNICAMP, Campinas-SP, Brasil)

Marcos da Cunha Lopes Virmond
(UNICAMP, Campinas-SP, Brasil)

Resumo: Neste artigo propomos uma dupla discussão sobre a estética de Gomes em sua ópera *Maria Tudor*. Primeiramente, desejamos atualizar as pesquisas musicológicas sobre as novas descobertas da contribuição de Carlos Gomes como artífice privilegiado de um período de profundas transformações pelas quais passou a ópera italiana na segunda metade do século XIX. O sucesso conquistado por Gomes por meio de algumas de suas óperas ainda eclipsa suas maiores contribuições contidas em óperas esquecidas. Em um segundo momento, propomos revisitar *Maria Tudor* (1879), considerada seu maior fracasso. Se *Maria Tudor* permanece na história como ópera ultrapassada pelos procedimentos usados em sua época, por outro lado esconde muito das modificações que a geração de Gomes pretendia para o novo formato de ópera. Consideramos necessário retomar os primeiros autores que publicaram sobre o assunto, como Nicolaisen (1980), Kimbell (1991) e Budden (2002), até autores mais recentes, como Faustini (2007) e Baragwanath (2011). Deu-se também atenção à crítica periodista do *secondo ottocento* nas figuras de Alberto Mazzucato (*Gazzetta Musicale di Milano*) e Abramo Basevi (*La Musica*) para uma necessária contextualização do cenário desse período. Conclui-se que Carlos Gomes sacrificava, quando necessário, versos líricos em favor de recitativos e *parlanti* para sua protagonista, muito embora não lhe faltem belas melodias. O libreto de *Maria Tudor* oferecia menos oportunidades de declamação do que Gomes de fato buscava para suas cenas dramaticamente mais intensas. Um caminho incontornável para o discurso que culminará na nova ópera à qual Gomes deu contribuição ímpar.

Palavras-chave: Antônio Carlos Gomes. Maria Tudor. Libreto. Ópera italiana.

A pathway to renewing lyric discourse: Carlos Gomes and *Maria Tudor* in the context of Italian opera

Abstract: In this article, we offer a dual approach to the discussion on Gomes' aesthetics in his opera *Maria Tudor* (1879). Firstly, we aspire to update the musicological research on the new findings of Carlos Gomes's contribution as a privileged craftsman in a period in which Italian opera underwent profound transformation during the second half of the nineteenth century. The considerable success of some of Gomes' operas still overshadows his greatest contributions contained in forgotten operas. Secondly, we revisit *Maria Tudor*, considered his greatest failure. If on one hand *Maria Tudor* remains in history as an outdated opera because of the methods utilized at the time, on the other hand, the work hides many of the changes that Gomes' generation intended for the new opera format. Therefore, we deem it necessary to refer to both the first authors on the subject, e.g., Nicolaisen (1980), Kimbell (1991), and Budden (2002), as well as to more recent authors like Faustini (2007) and Baragwanath (2011). Attention has also been given to the journalistic criticism of the *secondo ottocento* by figures such as Alberto Mazzucato (*Gazzetta Musicale di Milano*) and Abramo Basevi (*La Musica*) to build the crucial contextualization of the period. We conclude that Carlos Gomes produced beautiful melodies for his scenes, sacrificing when necessary, however, lyrical verse in favor of recitatives and *parlanti*. *Maria Tudor's* libretto offered fewer opportunities for declamation than Gomes had actually sought for his more dramatic scenes. It is an unavoidable path to the discourse that culminates in the new opera to which Gomes made a singular contribution.

Keywords: Antonio Carlos Gomes. *Maria Tudor*. Libretto. Italian opera.

KERR, Isaac William; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes; VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O caminho para a renovação de um discurso: Carlos Gomes e *Maria Tudor* no cenário da ópera italiana. *Opus*, v. 28, p. 1-25, 2022. http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.11
Recebido em 4/2/2022, aprovado em 27/7/2022

Nicolaisen, com seu *Italian opera in transition* (1980), é o primeiro autor a lançar um olhar atento à contribuição dos compositores da geração de Gomes no conjunto de modificações que passou a ópera italiana da segunda metade do século XIX para a nova ópera[1]. O que deve ficar claro é que, de um ponto de partida técnico, a chave para essas modificações foi a progressiva desconstrução da forma. Vocalidade, orquestração e, principalmente, estrutura do libreto foram campos inevitavelmente atingidos. Tudo estava ligado à desconstrução da forma (*solita forma*), pois o objetivo de eliminar números – cenas convencionalmente formatadas e organizadas – para um discurso mais contínuo não se sustentava sem uma ressignificação da escrita vocal – organizada em recitativos, ariosos, *parlanti* e cantábiles – e da escrita orquestral, provendo material dramaticamente significativo e tecendo comentários para a articulação das diversas situações apresentadas nos libretos. Em resumo, o esgotamento de possibilidades dentro de um modelo – aqui nos referimos à matriz que brilhou nos dias de Rossini – foi a principal justificativa para um discurso fluido e mais realista que acontecia no palco.

Deve ser levado em consideração que, independentemente do modelo que seguiam ou repudiavam, a velha forma de uma estrutura por números prevalecia, dificultando a fluidez da ação. Fato é que, quando medidas começaram a ser tomadas buscando uma solução, elas ocorreram de modo acelerado e carente de uma identidade (BUDDEN, 2002). Rossini, que acompanhava de longe esse cenário, mas já percebia essa necessidade por reforma, emite por volta de 1868 sua opinião a Tito Ricordi. Para o mestre pesarese, Boito[2] tentava inovações muito aceleradas (GOSSETT et al., 1989: 18).

Se aplicássemos uma régua dentro da produção de Verdi, nos surpreenderíamos com o salto entre *Aida* (1871) e sua produção subsequente, *Otello* (1887). É natural que suas primeiras óperas se aproximem do estilo dos primeiros românticos (Rossini, Bellini e Donizetti) e que suas últimas sejam um prenúncio ao *verismo* da *giovane scuola*. Mas, se considerarmos sua farta produção operística de mais de uma vintena de óperas, não há uma ópera tão distante da outra, considerando a ausência de forma e fluidez de discurso[3] (recitativo), como é o caso de *Aida* e *Otello* – mesmo se considerássemos suas produções revisadas[4].

Em verdade, Nicolaisen (1980) abre portas para novas pesquisas musicológicas, lançando olhares mais atentos e honestos à contribuição desses jovens compositores – em sua opinião, os verdadeiros protagonistas dessa estrada que pavimentará a *giovane scuola* com seu novo formato de ópera. Dentre as muitas inovações desse período, há que se considerar a ainda desprezada *Maria Tudor* (1879), ópera que guarda parâmetros inovadores dentro e fora da produção de Gomes.

---

[1] É sempre perigoso provar uma linha evolutiva dentro de uma estética ou qualquer outra linguagem. Em verdade, todos os períodos passaram por suas transições. No entanto, a transição tratada por Nicolaisen recebe um significado peculiar. Em primeiro lugar porque tarda a acontecer quando já era de conhecimento de seus produtores que a ópera clamava por atualizações. Em segundo lugar porque, quando tais transformações têm início, ocorrem dentro de um espaço de tempo bastante curto se comparado com o novo formato de produto que denominamos de nova ópera na última década da segunda metade do século XIX. Surpreendentemente, os três principais trabalhos amplamente aceitos como detentores dessa nova estética surgem quase que ao mesmo tempo, ainda que vindo de compositores diferentes: Catalani com *La Wally* (1892), Puccini com *Manon Lescaut* (1893) e Verdi com seu *Falstaff* (1893).

[2] Arrigo Boito (1842-1918) foi poeta, compositor e libretista dos últimos trabalhos de Verdi.

[3] A fluidez de discurso aqui tratada se refere à diminuição da fronteira entre recitativos e cantábiles – esquema que vigorou até a primeira metade do século XIX e que associava fortemente os recitativos à ação e os *cantabili* à reflexão (POWERS, 1987).

[4] Aqui nos referimos às estreias dentro da Itália e, principalmente, ao salto de evolução em *Simon Boccanegra*, estreada em 1857 com libreto de Piave e revisada em 1881 com a parceria de Boito. No texto e na forma há poucas intervenções de Boito, mas na escrita musical de Verdi há um discurso musical renovado.

1. *Libretto* nos dias de Gomes: versos e declamações

Em se tratando de ópera, a primeira macroestrutura se concentra no libreto. Uma ópera organizada por cenas (ópera em números) favorecia de maneira mais clara a visualização de entrada e saída dos personagens (principais ou secundários), distribuição dos conjuntos (dueto, trio, solo, coro) além de um sem-número de informações necessárias ao compositor, como as sugestões de recitativos e cantábiles a partir da construção dos versos (versos *lirici*[5] ou *sciolti*). Desnecessário dizer que a trama segue padrões há muito estabelecidos, que partem da apresentação dos protagonistas e suas relações, passam pela exposição de um problema geralmente com ápice no final do segundo ato (KIMBELL, 1991) e seguem para seu desfecho. Compreender um pouco do metiê do libretista e do compositor, bem como de suas relações é, portanto, necessário para dimensionar a atuação Gomes.

No período de transição da ópera italiana e de transição para o novo modelo de libreto, o mau libreto não demorou a se tornar o assunto mais corriqueiro nas páginas sobre crítica de ópera. Abramo Basevi[6] e Alberto Mazzucato[7] foram apenas alguns dos que não se furtaram a publicar sobre o assunto, dedicando provocativas análises sobre essa questão e apontando a falta de lógica como seu principal defeito. Se o libreto boitiano brilha na história como um produto bem-acabado do período de transição, as demandas para esse bom libreto ainda permanecem pouco claras.

À medida que o discurso dramático se exigia mais realista, novas demandas surgiam no âmbito do libreto. É nesse momento que prolíficos libretistas, conhecidos pelo talento na versificação, deixam de ter importância, e, como bem notaram alguns autores (KIMBELL, 1991. FAUSTINI, 2007), o prolífico Antonio Ghislanzoni via sua arte ameaçada. Com a aproximação do *verismo*, um libreto mais lógico ganhava predominância em lugar daquele reduzido a belos versos. Basevi, ao analisar a ópera *Simon Boccanegra* (1857), se surpreendeu pela "má qualidade" do libreto de Piave. Lembrou-se da grande habilidade desse versificador, mas que não acompanhava aquela nova música, repleta de declamados. Segundo ele, devido aos caracteres incertos de seus personagens e às situações pouco claras, o público de *Simon Boccanegra* não sabia para onde direcionar sua atenção.

De fato, a presença dos *declamati* são algumas das evidências de uma busca crescente de Verdi pela situação real que começava a ganhar preponderância dentro de sua produção. *Simon Boccanegra*

[5]Convencionou-se até os anos iniciais da *giovane scuola* fazer uso de versos de tamanhos regulares e com finalizações rimadas (*versi lirici*) para segmentos cantábile. Para os recitativos, as estrofes que alternavam versos septenários com hendecassílabos e ocasionais rimas (*versi sciolti*) eram preferíveis (GOSSETT, 2006: 618).

[6]Abramo Basevi foi articulista assíduo dos jornais *Gazzetta di Firenze*, *L'Italia musicale* e, principalmente, *L'Armonia: organo della riforma musicale in Italia*. Seus artigos sobre a necessidade de uma reforma musical na península são pioneiros pelos dados apresentados e pelas reflexões levantadas acerca do ideário artístico em voga. É famoso pelo seu *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi* (conjunto de artigos de sua autoria publicados em 1859 sobre as óperas do compositor), em que investiga e decodifica uma matriz ubíqua no teatro musical italiano do *primo ottocento* e desconhecida dos tratados de composição musical (*solita forma*). Suas ferramentas de análise ensinadas por meio de artigos de periódicos musicais abriram novas portas para o estudo da teoria musical, preenchendo uma importante lacuna para a história (teoria *meloarmonica* e *studi sulle opere di Giuseppe Verdi* são os principais).

[7] Compositor, regente e crítico musical, Alberto Mazzucato está entre os principais professores de Carlos Gomes na Itália. Foi editor de vários periódicos, principalmente da *Gazzetta Musicale di Milano*, colaborando com artigos que registram a Itália de sua época e suas impressões sobre um país exposto às novas tendências. Registrou pela *Gazzetta* – órgão controlado pela *Casa Ricordi* – importantes acontecimentos do meio cultural, tais como a evolução da ópera de Rossini a Verdi, as influências do *grand opéra* na lírica italiana e o advento da música de Wagner. No *Conservatorio Regio di Milano* inicia suas atividades como docente em 1839, na condição de professor de canto, composição, harmonia, instrumentação, filosofia, história, estética e, a partir 1872, torna-se seu diretor – função que sustenta até sua morte.

apontava para uma direção bem diferente de *La Traviata* pela "muita importância dada aos recitativos e pouca para as melodias […]. Na música de *Simon Boccanegra* não se encontra abundância de *bel canto*"[8] (BASEVI, 1859: 265, tradução nossa). Mais precisamente, as palavras de Basevi atribuíam a Verdi uma certa "pesquisa por novas formas para adaptar-se à expressão dramática"[9] (BASEVI, 1859: 264, tradução nossa). Um descompasso, na verdade, se considerarmos o interesse dramático de Verdi sobre um texto poético de Piave. O que nos diria então Basevi se alcançasse em vida a revisão dessa mesma ópera que o mestre de Busseto faria 23 anos depois em parceria com Arrigo Boito? Revisão bem atualizada, que acompanhará o conjunto de modificações proposto pelos compositores de transição.

> Não sei o quanto o leitor entendeu deste *argomento* em particular; mas posso assegurar-lhe que teria compreendido menos lendo o libreto do Piave. […] As situações, todas antigas, empilhadas e sem clareza, muitas vezes inverossímeis, se sucedem sem ordem lógica[10] (BASEVI, 1859: 263-264, tradução nossa).

A respeito da vocalidade apropriada para o drama e a coerência das situações, o então redator da *Gazzetta Musicale di Milano* e futuro professor de Gomes, Alberto Mazzucato, não se intimidou em publicar, ainda na década de 1850, sobre a necessidade dos *parlanti*[11] para transformar os sentimentos simulados no palco em mensagens reais. Tarefa que, se confiada apenas à melodia, "ofende o senso estético, a verossimilhança e, portanto, a destruição de qualquer interesse dramático"[12] (MAZZUCATO, 1855: 65, tradução nossa).

> […] a verdadeira melodia se recusa a expressar um sentimento simulado. No entanto, esse sentimento pode, se quisermos, apresentar-se na forma do recitativo ou do assim chamado *parlanti*, mas não de outra forma e jamais de forma melódica. Se isso for verdade, como temos a persuasão, e como vamos demonstrar, deve-se concluir que, quanto maior o uso de sentimentos simulados em um libreto, tanto menor deve ser a quantidade de melodia e, consequentemente, mais saturado o caráter da ópera italiana, que, como todos sabem, não pode só viver quase que exclusivamente da melodia[13] (MAZZUCATO, 1855: 67-68, tradução nossa).

[8] Original: "Nella musica del Simone Boccanegra non trovasi certamente abbondanza di bel canto" (BASEVI, 1859: 265).

[9] Original: "ricercatezza di nuove forme da adattarsi all'espressione drammatica" (BASEVI, 1859: 264).

[10] Original: "Non so quanto il lettore abbia capito da questo argomento particularizzato; ma posso assicurarlo, che avrebbe capito meno leggendo il libretto del Piave" (BASEVI, 1859: 263-264).

[11] A aplicação que aqui fazemos do termo *parlanti* é a mesma usada por Mazzucato para contrapor o termo *canto* e aquela de Basevi "canto silabato su melodia orchestrale" [que] "non devono raffredare l'azione, ma animarla maggiormente" (BASEVI, 1859: 32-33). Basevi também propõe uma interessante classificação de eventos vocais posicionando o *parlanti* entre o recitativo simples e a ária (BASEVI, 1859: 268).

[12] Original: "Havvi offesa al senso stetico, offesa alla verosimiglianza, e distruzione quindi d'ogni interesse drammatico" (MAZZUCATO, 1855: 65).

[13] Original: "La vera melodia si rifiuta ad esprimere un sentimento simulato. Il qual sentimento tuttavia potrà se si vuole, presentarsi sotto la forma del recitativo o del così detto parlanti, ma non altrimenti; ma giammai sotto forma melodica. Che se questo è vero, come noi abbiamo la persuasione, e come andiamo a dimostrare, venir ne deve che quanto maggior sarà in un libretto l'impiego di sentimenti simulati, tanto minore dovrà essere quello della melodia, e tanto più sarà per conseguenza saturato il carattere dell'opera italiana, la quale, come tutti sanno, non può vivere che quasi esclusivamente di melodia" (MAZZUCATO, 1855: 67-68).

Nos primeiros anos em que Gomes trabalhava na ópera *Fosca*, seu novo editor, Giulio Ricordi, assume a redação da *Gazzetta* para tecer alguns comentários. Ainda que o diretor buscasse atender a interesses próprios, as qualidades por ele enfatizadas para um bom libreto nos ajudam a capturar as novas demandas para aquele contexto. Sobre o libretista, ele afirma:

> O libreto de Ghislanzoni está entre os melhores que apareceram em cena por muitos anos. Magníficas posições dramáticas comoventes: sem longas linhas no verso e nas cenas: palavras eficazes e elegantes ao mesmo tempo. Novidade de formas[14] (RICORDI, 1873: 57, tradução nossa).

A falta de uma linha lógica no discurso do libreto foi assunto que sempre incomodou Gomes se investigarmos seu epistolário desde os dias de sua primeira ópera na península. *L'evidenza della situazione* é o termo mais correto se quisermos usar as palavras do representante máximo da *giovane scuola*, Giacomo Puccini, para explicar a condição do espectador em compreender o drama a partir da organização clara e lógica da história, ainda que não compreenda as palavras (PORTER; CARNER, 1989: 127). Talvez tenha sido essa habilidade, que acompanhava Gomes desde os dias de *Il Guarany*, que permitiu a Budden destacar essa vantagem do brasileiro como um homem do teatro quando certa vez o comparou a Ponchielli (BUDDEN, 2002: 286). Sobre a lógica de *Il Guarany*, Gomes escreveu:

> O dueto entre o tenor e soprano no primeiro ato me agrada, mas peço-te observar que Pery, na página 10, sai rapidamente para chegar primeiro, antes de Gonzales, na gruta do selvagem e, portanto, pensa bem como poderás fazer com que ele fique, isto é, parece-me que falta a chamada lógica[15] (VETRO, 1998: 200).

Nas cartas trocadas entre o artista e seu libretista, D'Omerville, percebemos o quanto Gomes interferia no *mestiere* de seus libretistas. São diversas as sugestões de versos, tanto em quantidade quanto em métrica e palavras-chave de peso teatral. *Parole sceniche*, no sentido verdiano.

> O que me ocorre, urgentemente, entretanto, são as modificações do dueto Pery/Gonzales. Fique atento: faltam, apenas, as palavras de Pery que ordena Gonzales a decidir-se rapidamente. Este diálogo não pode durar mais que dois versos para Pery e dois ou quatro para Gonzales[16] (VETRO, 1998: 39).

Em diversos momentos também não se intimidava em estender o assunto ao editor, como em carta a Giulio Ricordi certa vez desabafou: "Ghislanzoni pretende ser absoluto e não quer ouvir nenhuma das minhas pequenas observações. Assim, não podemos continuar"[17] (VETRO, [1977]: 92, tradução nossa). Se, como apontado, sua maneira de trabalho era de uma lógica prática e mais realista do que muitos de

[14] Original: "Il libretto del Ghislanzoni è fra i migliori che da anni parecchi siano apparsi sulla scena. Posizione drammatiche magnifiche, commoventi: nessuna lungheria nel verso e nele scene: parole efficace ed eleganti al tempo stesso. Novità di forme" (RICORDI, 1873: 57).

[15] Original: "O duetto tra Tenore e donna nel I atto mi piace, ma ti faccio osservare che Pery, nella pagina 10 esce rapidamente per arrivare prima di Gonzales alla Grotta del Selvaggio, e perciò pensaci bene come potrai fare che lui resti, cioè, mi pare che manchi la così detta logica" (VETRO, 1998: 200).

[16] Original: "Quello che mi ocorre però d'urgenza sono però le modificazioni pel duetto Pery-Gonzales. Sta attento: sino al segno O va bene; manca apena delle parole per Pery che comanda Gonzales di decidersi presto. Questo dialogo non deve durar più de due versi per Pery e due o quattro per Gonzales" (VETRO, 1998: 39).

[17] Original: "Ghislanzoni intende di essere assoluto, e non vuole ascoltare alcuna mia piccola osservazione. E così non possiamo andare avanti" (VETRO, 1977: 92).

sua época, por outro lado, não escondia suas dificuldades em se adaptar aos libretos *scapigliati*[18]. Uma experiência de trabalho nesse sentido ocorreu justamente durante *Maria Tudor* (1879). Emilio Praga e Arrigo Boito, ambos literatos mais jovens que Gomes e, segundo Vetro, figuras eminentes na *scappigliatura* milanesa, atuaram em dado momento como libretistas dessa ópera. A queixa de Gomes reside justamente na forma de seu *libretto*.

> Caro Tornaghi, encontrei e ainda encontro muita dificuldade na forma do libreto de *Maria Tudor* e percebi isso musicando-o! A forma de fazer, tanto de Praga como de Boito, é estranha e lacônica a ponto de confundir o maestro mais disposto![19] (VETRO, [1977]: 110, tradução nossa).

Perceberemos que se tornará cada vez mais difícil precisar se o libreto antecipou a composição musical ou se foram criados juntos; nas palavras de Faustini, difícil separar prefiguração de pós-figuração[20] (FAUSTINI, 2007). Devemos ainda considerar que libretistas *scappigliati* assumiam o posto de versificar as principais óperas daquele período, e a participação do compositor no processo de criação do libreto se estreita. Segundo Faustini,

> O obstáculo de que falávamos está, portanto, a ficar mais fino a partir de meados do século XIX, e podemos dizer que no final do século, em alguns casos, é até difícil distinguí-lo, também pelo fato de que o processamento do libreto ocorre muitas vezes ao mesmo tempo que o processamento da música. Isso tem duas consequências: por um lado, muitas vezes é difícil distinguir entre a pré-figuração libretista de qualquer pós-figuração libretista; por outro lado, trechos de texto manipulados pelo músico serão encontrados cada vez com mais frequência no libreto[21] (FAUSTINI, 2007: 44).

Suas mudanças de cenas estão encadeadas num segmento lógico, sem a necessidade de adereços climáticos, narrativos. Mesmo os comentários orquestrais ao longo da cena, esses servem muito mais para guiar a atenção do espectador para o enredo, sem preocupações de se mostrar belo, ou virtuosístico. Como observado por Farina,

[18] Sobre esse período de reformas e aberturas às novidades, deve-se considerar a scapigliatura, movimento que confirma o esgotamento de uma linguagem e a necessidade por atualizações. A *scapigliatura* foi apenas a voz mais audível de um conjunto de transformações que já se faziam de maneira silenciosa no universo das artes. O movimento envolvia literatos, artistas plásticos e intelectuais de todas as áreas e se concentrou principalmente em Milão. Arrigo Boito, Franco Faccio, Carlo Dossi, Ugo Tarcheti e Emilio Praga são alguns dos mais expressivos. Segundo Virmond, "foi o primeiro movimento com ambições de vanguarda na recente história cultural da Itália unificada. Teve duração relativamente efêmera, de 1860 a 1875, mas deixou marcas importantes na vida artística da Itália" (VIRMOND, 2007: 34).

[19] Original: "Caro Tornaghi, ho trovato e stò trovando molta difficoltà nella forma del libretto della Maria Tudor e di ciò mi sono accorto nel musicarlo! La maniera di farle, tanto di Praga, quanto di Boito, è strano laconico in modo da imbarazzare il maestro più volontieroso!" (VETRO, 1977: 110)

[20] Pelo trabalho de Piero Faustini acerca do libreto de ópera italiano, notaremos que Gomes participou ativamente da modificação do libreto do período de transição e da relação de trabalho entre libretista e compositor. Uma participação acima da média para a geração pré-*Otello* (1887).

[21] Original: "Il diaframma di cui parlavamo va quindi assottigliandosi già a partire da metà Ottocento, e possiamo dire che a fine secolo, in alcuni casi, è persino difficile distinguerlo, anche per il fatto che la lavorazione del libretto avviene molto spesso contemporaneamente alla lavorazione della musica. Ciò ha due conseguenze: da una parte riesce spesso difficile distinguere tra la pre–figurazione librettistica dalla eventuale post–figurazione librettistica; dall'altra, si troveranno sempre più spesso, nel libretto, porzioni di testo manipolate dal musicista" (FAUSTINI, 2007: 44).

> Em todas as peças de Gomes, mais do que a novidade do pensamento, é admirável a esbeltez das formas e a concisão rápida, indispensável no teatro. Ele nunca insiste no desenvolvimento excessivo nem perde tempo com linhas compridas[22] (FARINA, 1874: 305-306, tradução nossa).

Como observado por Mazzucato, os *declamati* direcionam a atenção do ouvinte para o desenrolar da ação, e Gomes soube fazer abundante uso desse procedimento, entretanto, é curioso que nem sempre respeitará as indicações do libreto quando das atuações dos personagens principais, fazendo uso de *declamati* mesmo em versos líricos (*lirici*). Para o caso de *Maria Tudor*, não permitir cantábiles para Maria na *Scena Drammatica e Duetto* foi a grande descoberta de Gomes para a continuidade da ação num contexto que ele, Gomes, compreendeu como intensamente dramático. Sim, nessa longa cena o material melódico se concentra em Giovanna ou na Orquestra. A aposta de Gomes em buscar para sua *prima donna* (Maria) uma trilha quase que ininterrupta ativamente (a ação não para) em meio a uma floresta de melodias bem torneadas e os costumeiros cantábiles, como ocorre na última cena da ópera, foi uma descoberta não encontrada nem em *Fosca*. Temos, portanto, uma clara manobra utilizada por Gomes – a de não se submeter aos versos líricos de seus libretistas para garantir o fluxo dramático. Em *Maria Tudor*, salvo por dois pequenos e incompletos[23] trechos, Gomes confere algum material lírico-melódico à sua protagonista. Alternado com alguns recitativos, Gomes oferece três cantábiles liderados pela voz de Giovanna, e, em verdade, a vocalidade de Maria conhecerá algum trecho em cantábile, mas sem abrir mão do fluxo da ação que, nesta cena final, é liderado pela sua voz. O Quadro 1 indica esses momentos escassos em que se concentram o material melódico sobreposto ao texto de Maria e Giovanna. Como veremos, a última cena da ópera se resume a um extenso *declamato*, algo singular em sua produção.

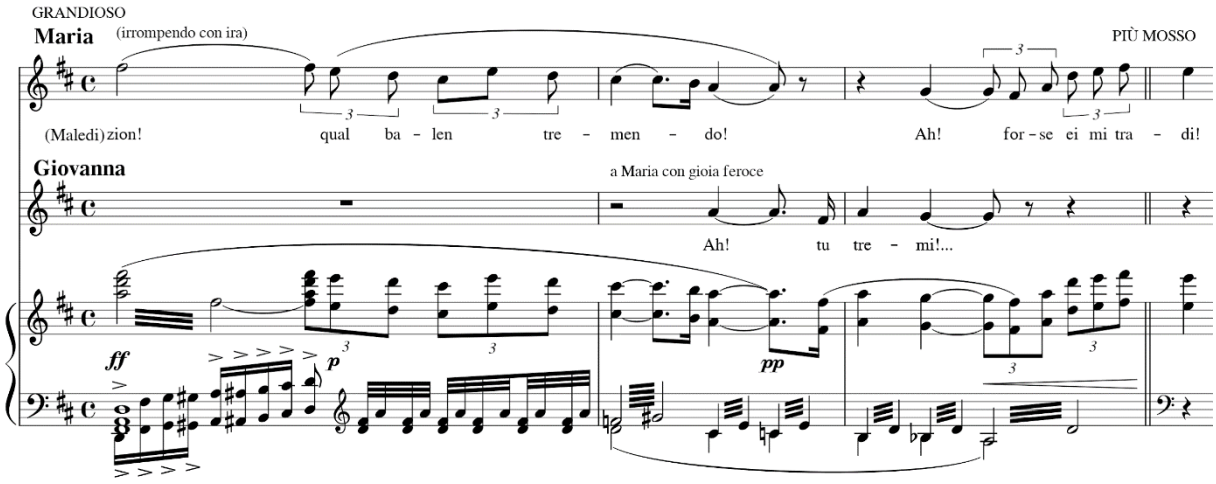


Fig. 1: *Maria Tudor* /Ato IV. *Grand scena drammatica* (Maria e Giovanna). Maior trecho cantabile de Maria no segmento.

[22] Original: "In tutti i pezzi del Gomes, più che la novità di pensieri, è ammirabile la snelezza delle forme e la rapida concisione, indispensabile in teatro, egli non insiste mai con eccessivi sviluppi, nè annoia con lungherie" (FARINA, 1874: 305-306).

[23] O material do coro (salmodia) foi adotado como declamado por se tratar de uma reza e localizar-se mais próximo do referencial da fala.

GRAN SCENA DRAMMATICA - DUETTO (Finale Ultimo)	
Coro interno (salmodia) Orate pro eo! All'empio che muor Perdona, o Signor! Pietà per il reo!	**Maria** Ecco! Laggiù il carnefice Con la fatal mannaia…
Maria Qui nell'opra di sangue Vien la honesta. Chi va là?	**Giovanna** Oror!
Giovanna Regina!	**Maria** La scena è gaia E mi allegra il cor! Vedi fra gli scherani Quell'uom dal vel coperto? É lui!… Quegli è…
Maria Sei tu? Che vuoi?	**Giovanna** Fabiani!…
Giovanna Concedimi A' piedi tuoi cader… Grazia dicesti!… L'angelo Della pietà tu sei. Salvo è Gilberto… libero A me ritorna ancor… Per te rinasco al gaudio, Tu mi hai redento il cor!	**Maria** Stolta! Quegli è Gilberto!
Maria E i piedi miei di stringere, Donna fatal, ti attenti, Tu, che de' miei tormenti Fosti sola la era cagion!	**Giovanna** Gilberto hai detto? Tradimento!… Aita! Ferma…
Giovanna D'ogni fallir m'assolve il tuo regal perdon!	**Giovanna** La fè regale hai tu tradita? Tu mentisti… non è vero?… Parla… calma il mio terror!
Maria Da me ti scosta!… Va!… M'oltraggia il tuo sospir!… Non isperar pietà… È folle il tuo gioir!	**Maria** Chiuso là nel vero nero, Vedi!… è lui il… Gilberto!
Giovanna Non ti compreendo… Ahimè!	**Maria** È vano!
Maria Fra pocchi istanti Chiaro ti apparirà!…	**Giovanna** L'innocente Tu uccidi forse per salvare il reo?
Coro interno **(salmodia)** Orate pro eo…	**Coro** (salmodia sempre più lontana) Orate pro eo!
Maria Ascolta questi canti…	**Maria** Odi! Al cessar del rintocco ferale Gilberto perirà!
Coro (salmodia) All'empio che muor Perdona, o Signor!… Pietà per il reo!	**Giovanna** Ma… se, a tua volta, Tradita fossi?
Giovanna Spavento ed oror!	**Maria** Che! darsi potria?
Maria Non fuggir… guarda… là!…	**Giovanna** Celeste una voce Possente, divina Discende, o regina, E parla al mio cor! Quell'uomo ricoverto Di un funebre velo, Lo sento… Gilberto, Gilberto non è!
Giovanna Oh tetra vision!… Gran Dio, pietà!	**Maria** Carcerier!… carcerier!… olà! Soccorso! T'affretta! Corri… va…fiuga le celle Dei condannati e quel che trovi adduci… Dubbio orrendo!
	Giovanna Don Gil odia Fabiani…

Maria **Vedi, in silenzio sfilano** **Le larve ad una ad una…** **Vedi, una croce bruna** **Apre il corteo fatal!…** **Segue dei tetri monaci** **La schiera funeral…** **Giovanna** **Pietà… Regina!… lasciami!…** **Io muoio di terror!** **Giovanna** **Oror!** A' tuoi piè son io prostata, Di' che è sogno mentitor! Troppo omai ti ha vendicata Questo strazio del mio cor! Grazia, dicesti…	**Maria** Maledizion! Qual balen tremendo! Ah! forse ei mi tradì! **Giovanna** **Tu tremi! Ei ti tradì!** **Maria** **Ohimè!**… Giovanna **Chi è lá?…** Maria **Chi è là?** Giovanna **Gilberto!** Maria **Ohimè!** Giovanna **oh gioia!**

Quadro 1: *Maria Tudor* (Ato IV). Indicação de *cantabili* e *declamati* do libreto a partir da sobreposição da escrita musical de Gomes. Em azul, os trechos cantábiles de Giovanna. Em vermelho, os trechos cantábiles de Maria. Em negrito os declamados desse número[24].

Do ponto de vista das árias mais extensas dentro de *Maria Tudor*, um dos mais avançados exemplos que temos dentro de sua produção encontra-se em *Grand Scena ed Aria* (Ato II). Aqui temos, em meio a um colapso de Tudor, o desenrolar da cena sem prejuízos para o desenrolar da ação. Em verdade, o libreto traz versos líricos para o início da ária (*Non alla pallida ombra notturna*), mas com um teor de continuidade musical que Gomes não poupa em declamações para uma vocalidade que represente maior aproximação à realidade. Na altura dos versos *Forse, salir vedendoti* temos outro dentre vários dos exemplos de declamações quando a orquestra assume importância melódica. Gomes se utiliza novamente da convencional necessidade de retomada de tema para, de modo muito econômico (reminiscência), recuperar o cantábile orquestral enquanto articula a vocalidade de Maria com maior apelo realista.

Para o *Monologo ed Aria* de Maria (Ato IV), temos uma cena de rara elaboração musical. São 44 linhas compostas por *versi sciolti* e *versi lirici*, resultando em cerca de 150 compassos para um ato aparentemente curto em quantidade de cenas (quatro cenas). Suas duas primeiras estrofes são formadas por *versi sciolti* claramente visíveis – o que seria de se esperar para recitativos. O monólogo se limita a essas duas estrofes introdutórias. Na construção musical de Gomes, o monólogo alcança os *versi lirici* sem se comprometer com a entrega organizada de cantábiles, como acontece em árias tradicionais. Segundo Nicolaisen, para *La Gioconda*, Boito escreveu 21 *versi sciolti*, forçando Ponchielli a escrever o monólogo de Barnaba de maneira nada lírica (NICOLAISEN, 1980: 86). Gomes pode ter se elevado acima disso, pois, ainda que Praga e Boito lhe tenham disponibilizado versos líricos em diversos momentos da cena, escreveu pouca música melódica (*cantábile*) e, quando o fez, nem sempre se submeteu a tais versos. A ária

[24] As figuras e quadros foram elaborados pelos autores, salvo onde indicado de forma diversa.

propriamente dita terá início nas três últimas estrofes (*Oh! miei notti d'amor*), mas tampouco se manterá *cantabile* (Fig. 2 com os cantábiles em azul). Impressiona-nos notar um segmento que leva o título de ária com tão poucos cantábiles.

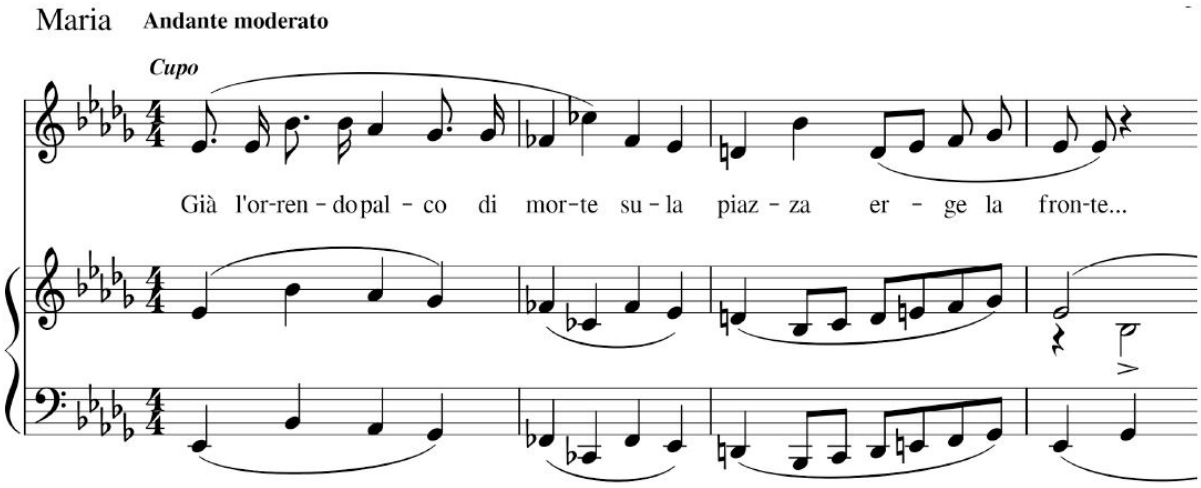


Fig. 2: *Maria Tudor* /Ato IV. *Monologo ed Aria* (Maria). Indicações dos quatro compassos cantábiles.

MONOLOGO ED ARIA (Maria)	
Più intensamente lo l'amo. Quanto più l'ora del suppilizio avanza. Ei non morrà! Regina d' Inghilterra Io sono ancora. Il popolo crudele Non avrà la sua vita… io vo' salvarlo!	Eccol... schiudonsi Della prigione orrenda! Sovra la piazza il popolo Grida… fuggiam!... Ch'io non lo intenda! Ei sale il palco!... Un lampo… Un gemito… Oh!... funesta Visione! nella polvere Veggo cader la sua legg'adra testa… Quella che tanti rai Avea del ciel, quella ch'io tanto amai!
Salvarlo?... e come?... già l'orrendo palco Di morte sulla piazza erge la fronte… Già il carnefice è presto!... È già segnata La condanna fatale!... Oh maledetto L'istante in cui questa man vi corse Serva allo sdegno che mi stava in core!	Oh! mie notti d'amor, estasi, incanti, Melodi e canti Che me beaste il cor…
Pensier tremendo!... Perderlo!... Lui che pur tanto amai! Lui che al pari d'un sogno Coll'ardente pensiero accarezzai!...	Oh! mie notti d'amor, o brezze erranti, Tutte olezzanti Li profumi de' fior…
Eppure ei mi tradì!... Coll' ingano il crudel Ricambiò l'amor mio E invendicato lascierò l'oltraggio? Stolta son io… Se l'empio vive, pagherà scherno Il mio favor! No! il traditor morrà!	O immagini soavi, a lui volate E gli narrate Quant'io l'amo ancor… Spegner del sol potrà la luce Iddio, Ma nel cor mio Spegner non può l'amor!

Quadro 2: *Maria Tudor*/Ato IV. *Monologo ed Aria* (Maria). Disposição dos versos para a composição musical de Gomes. Em azul, os trechos decididos por Gomes para cantábile. O restante encontra-se em vocalidade declamada, sem obediência às versificações.

Vimos que ao longo de sua carreira, Gomes, assim como seus contemporâneos, percebeu a necessidade de alteração do discurso dos solistas para uma narrativa mais falada que cantada. Nem sempre o libreto lhes facilitava a agenda musical e, como pode ser observado, foi a barreira que mais demorou a ser desmoronada para a liberdade da forma (NICOLAISEN, 1980), ainda que pelas mãos de *scapigliati* (FAUSTINI, 2007). A principal estratégia utilizada por Gomes foi a de não mais se submeter a apenas versos líricos para seus *declamati* – situação favorecida pala turbulenta atuação de ao menos dois libretistas simpáticos à *scapigliatura* italiana durante *Maria Tudor*.

Uma das mais claras preocupações de Verdi durante o período chamado de *transição*, que vai entre *Aida* e *Falstaff* (NICOLAISEN, 1980), foi a de evitar a monotonia no discurso e dos caracteres de seus protagonistas. Verdi, melhor que qualquer outro, sabia que o teatro musical caminhava para situações e discursos mais reais e, portanto, exigia renovações. Apesar de seu silêncio em novos trabalhos, sabe-se que não lhe faltaram propostas inteligentes de atualização para suas revisões francesas (GIGER, 2008), muito embora suas tentativas não tenham se materializado para um trabalho novo sobre um libreto italiano antes de *Otello* (1887).

Contemporâneo de Gomes, Amilcare Ponchielli possuía uma opinião bastante clara sobre uma inovação dessa magnitude dentro de sua obra. Em conversa com Ricordi, enquanto trabalhava em *La Gioconda*, certa vez afirmou:

> Acredito que, no que diz respeito ao público italiano, é vital não exagerar no drama; caso contrário, você se dedica a frases melódicas que não prendem a atenção e você tem que explorar a orquestra e, finalmente, você precisa do tipo de artista que não temos hoje e que talvez nem existisse no tempo de Rossini […]. Portanto, na minha opinião, é melhor manter o lado lírico[25] (KIMBELL, 1991: 566, tradução nossa).

A opinião de Ponchielli surpreende pela sensível percepção da necessidade de adequações de todo o maquinário dramático – orquestra, vocalidade e cantores –, ainda que para essa tarefa se nutrisse da parceria de Boito. A contribuição de Gomes, portanto, deve ser cuidadosamente considerada, pois atuou num mesmo cenário, ao lado dos mesmos libretistas e, desde sua primeira ópera em solo italiano até o complexo libreto de *Maria Tudor*, atuando de maneira ativa nas modificações mais necessárias para seu discurso. Opinião vinda de um contemporâneo tão próximo a Gomes também nos permite vislumbrar o dilema do brasileiro. De um lado, a visão de Gomes para a direção onde apontava o drama aliada às suas indiscutíveis predisposições orquestrais e, de outro, buscando recuperar o espaço na lírica milanesa, ainda que não escondesse seu temor em enfrentar o público *scaligero*.

[25] Original: "I believe that where the Italian public is concerned it's vital not to make too much of the drama, otherwise you lan yourself in rhythms that don't arrest the attention and you have to exploit the orchestra, and finally you need the kind of artist whom we don't have today and who perhaps didn't even exist in Rossini's time... Therefore in my opinion it's best to stick to the lyrical side" (KIMBELL, 1991: 566).

2. Formas musicais

Um dos maiores problemas encontrados para a adaptação da nova ópera foi lidar com o velho formato dos números musicais, mais especificamente as formas que predominaram por anos – as árias, duetos e finais de atos. Alguns números possuíam uma posição hierarquicamente superior pelo seu significado dramático espelhado no libreto, marcando eventos importantes. Ainda que reestruturados nos dias de Rossini com uma narrativa que favorecesse o clímax dessas situações, essa era uma estrutura semipronta e que oferecia pouca liberdade para uma geração de jovens compositores ávidos por uma ação mais lógica.

Ocorre que a ópera italiana estava tão consolidada com esses números que ignorar repentinamente essa tradição não parecia o caminho mais seguro para o desenvolvimento de um gênero tão preservado como a ópera. Nem todos pensavam assim. O Boito compositor era muito mais vanguardista (*avenirista*) que o Boito libretista e, como prova disso, seu *Mefistofele* (1868) simplesmente ignorou a matriz rossiniana[26], propondo um novo fluxo. Como libretista, seu conjunto de modificações, ainda que ousado na versificação, mantinha a silhueta da ópera por números em sua organização de cenas. Em grande medida, conhecia bem as virtudes e limitações de quem musicava seus libretos e sabia bem ele que música e texto deveriam se relacionar sensivelmente. Nem mesmo Catalani, que apresentará paradigmática contribuição em sua curta vida, abandonará repentinamente os contornos de uma *solita forma* que reinou no *primo ottocento*. É o caso de *Elda* (1880), ou mesmo *Loreley* (1890) (Fig. 3).

A estratégia mais usada por essa geração de compositores foi justamente a de não abolir essa tradição, mas ajustá-la. Nicolaisen observa a estratégia de abreviar a velha e cansada forma quadripartida (*solita forma*) como uma medida simples, excluindo um dos segmentos convencionais e emendando-os com a cena seguinte[27].

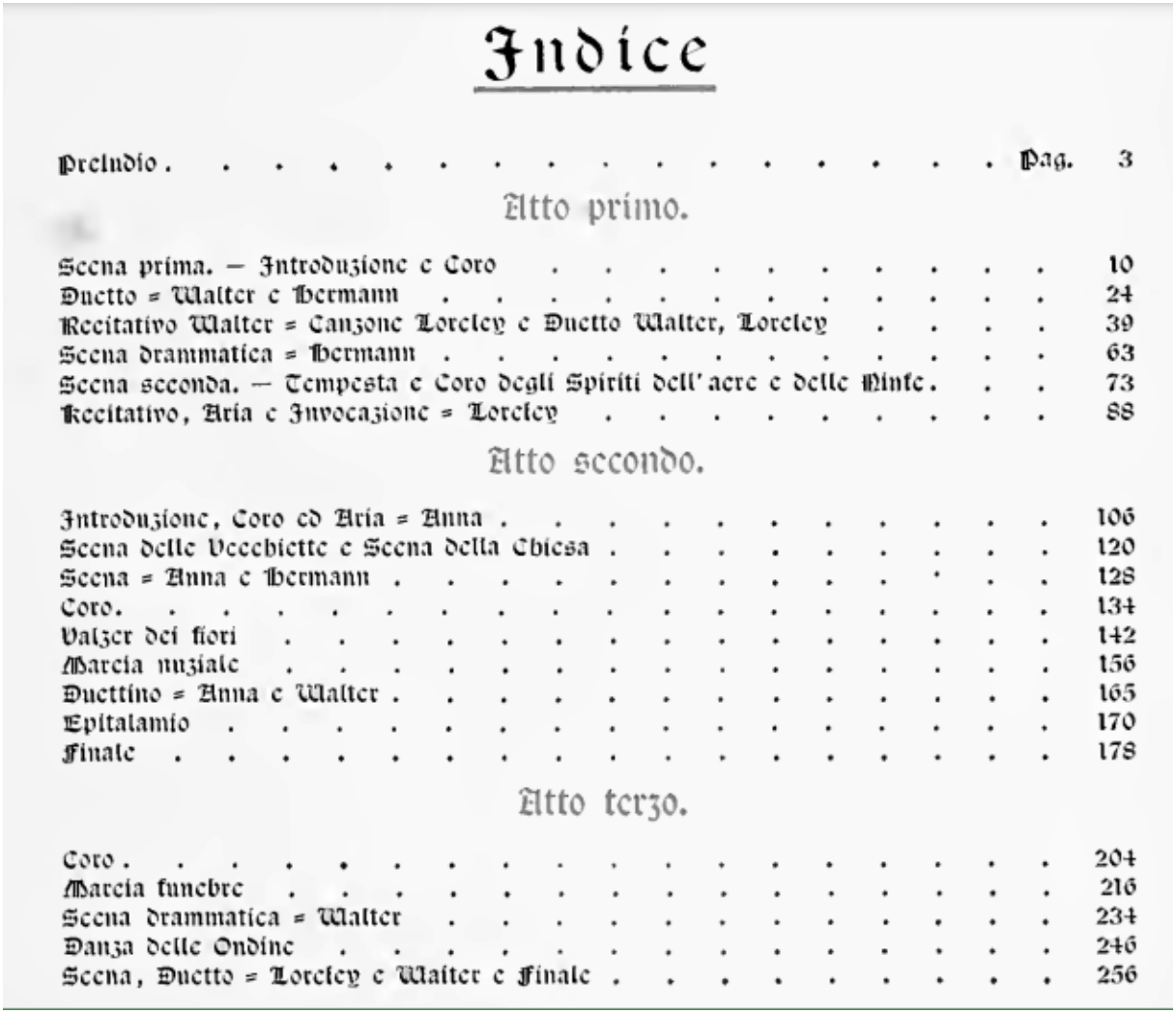
> Uma solução alternativa foi terminar o dueto com o *tempo di mezzo*. Um arioso dramático sobre figuras orquestrais agitadas pode ser colocado para fornecer uma breve exibição vocal e um encerramento retumbante, ou o *tempo di mezzo* pode correr diretamente para o *tempo d'attacco* da próxima cena. Esta solução era particularmente valiosa se a ópera consistisse em grande parte em duetos, como neste período acontecia com frequência. Mover-se tantas vezes pelo antigo plano de quatro segmentos teria sido cansativo. O plano abreviado oferecia variedade bem-vinda[28] (NICOLAISEN, 1980: 34).

Gomes apostou em inserir cantábiles em quase todos os segmentos, resultando muitas vezes numa cena maior que aquela quadripartida. Em *Colui che non canta* (Maria e Fabiani – Ato II), são mais de 150 compassos que alternam recitativos (*parlanti* ou *arioso*) com cantábiles. Tais cantábiles não podem ser confundidos com meras melodias, pois ganham autonomia pelo seu grau de desenvolvimento, em que Gomes envolve Maria e Fabiani com os mesmos temas e lhes dedica cadências de fechamento.

[26] Aqui nos referimos à estrutura de segmentos consagrada por Rossini, que vigorou muito após sua retirada dos palcos. Essa matriz foi principalmente investigada por Basevi (1859) e Powers (1987).

[27] Para o formato de uma ária ou dueto (*tempo d'attacco*; *cantabile*; *tempo di mezzo*; *cabaletta*), era o mais comum.

[28] Original: "An alternative solution was to end the duet with the tempo di mezzo. A dramatic arioso over agitated orchestral figures might be tacked on to provide a brief vocal exhibition and a resounding close, or the tempo di mezzo might run directly into the tempo d'attacco of the next scene. This solution was particulary valuable if the opera consisted largely of duets, as in this period it frequently did. To move repeatedly through the old four movement plan would have been tiresome. The abbreviated plan offered welcome variety" (NICOLAISEN, 1980: 34).



Indice

Preludio . . . . . Pag. 3

Atto primo.

Scena prima. — Introduzione e Coro 10
Duetto = Walter e Hermann 24
Recitativo Walter = Canzone Loreley e Duetto Walter, Loreley 39
Scena drammatica = Hermann 63
Scena seconda. — Tempesta e Coro degli Spiriti dell'aere e delle Ninfe . . . 73
Recitativo, Aria e Invocazione = Loreley 88

Atto secondo.

Introduzione, Coro ed Aria = Anna 106
Scena delle Vecchiette e Scena della Chiesa 120
Scena = Anna e Hermann 128
Coro. 134
Valzer dei fiori 142
Marcia nuziale 156
Duettino = Anna e Walter 165
Epitalamio 170
Finale 178

Atto terzo.

Coro 204
Marcia funebre 216
Scena drammatica = Walter 234
Danza delle Ondine 246
Scena, Duetto = Loreley e Walter e Finale 256

Fig. 3: *Loreley* - Ação romântica em 3 atos. Libreto de D'Ormeville e Zanardini. Ricordi (1889). *Fonte: IMSLP – Petrucci Music Library.*

Um outro exemplo ainda mais adulterado da *solita forma* pode ser visto na *scena e duetto* de Fabiani e Don Gil (*Qual ape nomade* – Ato III). As frases bem torneadas podem ser assim consideradas pela sua estrutura regular de semifrases (antecedente e consequente) e por uma cadência que prolonga o acorde de dominante com direção à tônica. Esse procedimento, ainda que simples, foi um dispositivo importante para determinar se houve o fechamento dos segmentos cantábiles, como ensina Nicolaisen. O número em questão recebe um alto grau de elaboração em seus mais de 180 compassos. Apesar de pouco lírico, seus cantábiles são separados por diversos segmentos de recitativos que incorporam melodias cantábiles. O segundo cantábile é dividido ao meio, e um novo segmento lhe é acrescentado. Em certos momentos, esses segmentos trazem cadências que sugerem um fechamento.

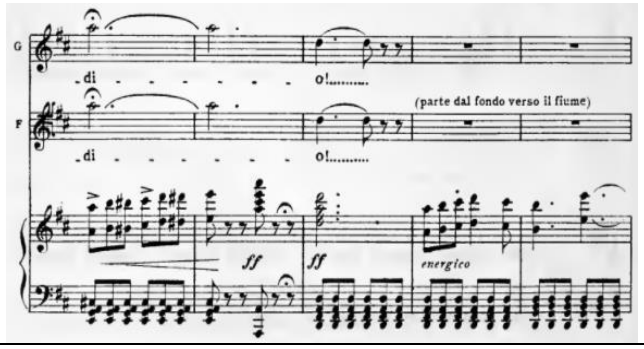
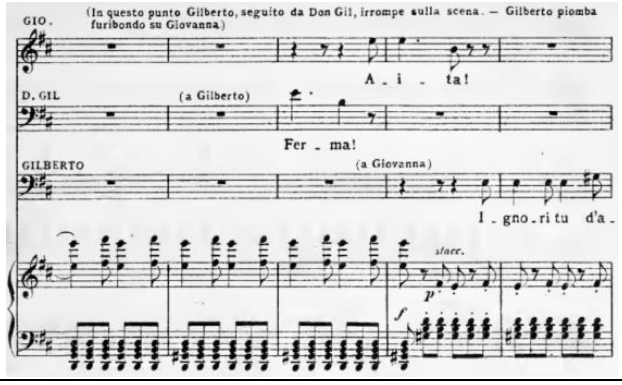
SEGMENTO 1 Recitativo (25cc)	SEGMENTO 2 Cantábile 1 (13 cc.)	SEGMENTO 3 Recitativo (68 cc.)	SEGMENTO 4 Cantábile 2a (16 cc.)	SEGMENTO 5 Recitativo (26 cc.)	SEGMENTO 6 Cantábile 2b (34 cc.)

Quadro 3: Organização dos segmentos por números de compassos

2.1. *Scena – duetto – scena*

Assim como a estratégia de fragmentar os segmentos cantábiles para inserir novos recitativos e *declamati* foi oportuna, o que viria após as cadências finais e o fechamento de números permanecia como um problema frente a libretos conservadores[29]. A movimentação da *scena* se revelava como uma medida necessária mesmo após a cadência final do último segmento *cantabile* [*cabaletta*]. Esses jovens compositores perceberam essa importância e investiram em medidas que valorizassem esse segmento famoso por recitativos. Um exemplo que podemos dar é o das perorações[30], que é um dispositivo altamente forte e importante para a coesão do discurso, porém sua função de fechamento é exatamente o que muitas vezes esses compositores pretendiam evitar para desconstrução da forma. *Scena e duetto* ou *scena e aria* passam a ser ressignificadas como *scena, duetto, scena*; ou *scena, aria, scena*. Gomes merece ser lembrado como um importante representante dessa nova escola quando nem mesmo os versos e estrofes do libreto (*versi sciolti*) lhe facilitavam essa empresa.

O exemplo a seguir é um dos importantes momentos em que isso ocorre. No dueto final de primeiro ato (Giovanna e Fabiani), Gomes não obedece à forma do libreto e parte para uma decisão absolutamente fora de sua realidade: utiliza-se do texto de duas cenas (VII e VIII) para acomodá-las num único número (*Canta sempre, canta, o bella*) (Quadro 4).

SCENA E DUETTO FINALE-PRIMO (cenas VII e VIII)	
FINAL DA CENA VII	
INÍCIO DA CENA VIII	

Quadro 4: *Maria Tudor*/Ato I. *Scena e duetto finale primo* (Giovanna e Filippi). O número final foi criado a partir da junção das cenas VII e VIII, segundo nos aponta o libreto[31]. Fonte: IMSLP – Petrucci Music Library.

[29] Assim como Kimbell (1991), Faustini retoma que o libreto foi a última estrutura a ser modificada para a ópera.

[30] Um estudo sobre as perorações sinfônicas em finais de cenas ou atos foi assunto pesquisado com profundidade por Virmond, recebendo uma revisão dos significados mais comuns e uma ampliação de sentido para melhor classificação de seu emprego no século XIX no cenário da ópera italiana. Foram, portanto, assim classificadas: de afirmação tonal, de desenvolvimento temático e de retomada temática (VIRMOND, 2007).

[31] O leitor observará que o final do dueto (Quadro 4, cena VII) com a finalização da palavra *Addio* pelos protagonistas exigiria uma peroração orquestral para fechamento dramático seccional. Um procedimento comum para a ópera italiana

2.2. *Romanza, aria* e *monologo*

A ressignificação dos números *soli* foi tão brutal em Gomes que sua escolha pelos títulos de *Romanza* e *Serenata* não estarão associados aos seus personagens principais, a não ser para a vocalidade de Tenor[32]. Longos cantábiles envolvendo protagonistas devem estar muito bem justificados dramaticamente no processo composicional de Gomes para as obras *Fosca* e *Maria Tudor*. Aliás, quando se trata de protagonistas, as árias não se limitam ao rígido espaço da *solita forma*[33].

A respeito da contínua manutenção da linha dramática sobre o libreto, a *Romanza* de Giovanna sinaliza a perícia que teve Gomes logo no primeiro ato de ópera. A cena tem início com duas estrofes de *versi sciolti* (7+11) e cinco estrofes de versos líricos. Esta é a primeira ária que surge com seus característicos, mas nem tanto, versos líricos da cena (*Quanti raggi del ciel*). Nela, Gomes se permite usar fórmulas convencionais do *primo ottocento* que sustentam momentos de reflexão em forma de *cantabile*. No entanto, não se atém a essas amarras, pois ao longo da ária se servirá de *declamati* e *parlanti* para ilustrar vocalmente os momentos em que a solista momentaneamente retorna ao real. São momentos curiosamente marcados por versos líricos e que nos mostram o compositor atentíssimo ao libretista que foi Gomes.

Não é possível afirmar que nesse momento houve um acordo claro entre compositor e libretista, mas a sensibilidade musical de Gomes foi acurada ao captar que, no curto momento em que Giovanna volta à realidade e teme ser enganada, sua vocalidade tenciona ser instantaneamente declamada, num *quasi parlato*. Retoma o lirismo com ímpeto (*con slancio*) quando afirma que Lionell é muito belo para cometer tal atrocidade (Fig. 4). Sobre o momento da declamação, Gomes percebe que este sutil evento exigiria um pouco mais que a uma mera indicação de *declamato* para se tornar convincente, mas uma modificação também de ordem melódica. Gomes é consciente de que, mesmo para o formato resumido de uma *Romanza*, a retomada de tema, geralmente pela orquestra, é comum antes de sua finalização. O artista não apenas a permite, como se beneficia desta retomada orquestral para sobrepor uma vocalidade sutilmente declamada sem perder o lirismo da cena. No Quadro 5 temos a disposição dos versos de Giovanna. Na primeira parte, o texto intencionalmente composto para recitativos e declamados e, na segunda parte, um texto organizado em versos líricos para a *romanza* propriamente dita. No entanto, Gomes faz uso da penúltima estrofe – também lírica – para manutenção de *declamati*. O local é estratégico, pois é onde ocorre a retomada de tema pela orquestra.

que fortalece o encerramento da cena com a retomada de um tema importante dos cantores pela voz da orquestra. Gomes não o poderia evitar após uma finalização convencional dos solistas, porém disfarça essa peroração transformando-a num novo motivo que conduzirá e servirá de suporte à cena seguinte (cena VIII). Uma fina elaboração composicional como garantia de continuidade.

[32] Assunto por nós aprofundado em artigo anterior (KERR; NOGUEIRA; VIRMOND, 2019).

[33] Gomes parece ter percebido a pouca contribuição para o drama quando criou o Cantábile para Gajolo em pleno quarto ato e o extirpou no processo de revisão de sua *Fosca*. O cantábile seguia a afirmação de Gajolo: *Doge!...E quando mai mancò Gajolo alla giurata fede?*, que, a partir da segunda versão, Gomes não perderá a linha dramática lógica para exaltar com Doge, Michelle e coro o orgulho dos corsários. Do contrário, o fluxo da ação seria brutalmente interrompido em pleno quarto ato com um *cantabile* pouco apropriado a um chefe de piratas.

ROMANZA (Giovanna)			
1ª PARTE	RECITATIVO	Ogni rumor di passi, Ogni vibrar di voci entro al mio cor. Ha un eco di terror! È l'ombra istessa piena di paure, Come gli occhi di pianto e il sem d'affanni! (con crescente emozione) Che Lionello a me s'apressi io temo… E ch'egli tardi più ancora pavento! Ed or… come salvarmi… E il mio fallo a Gilberto, ahimè, celar? Strazio crudel! Scorgo l'abisso eil piè ritrar non oso! (come assorta in estasi)	
2ª PARTE	ROMANZA	Quanti raggi del ciel In te brillar vegg'io, O mio vago Lionel! Hai dei palpiti miei Fatto un solo sospir... Sol guardarti vorrei E beata morir! E quanti dolci rai Transfonder sai nel suon, Se a me cantando vai La messia tua canzon!	**Ma.. se illuso sognasse** **Il mio povero cor?...** **Se un funesto tu fossi,** **Un perverso amator?** No, il tuo labro gentil Solo il ver mi può dir... Troppo bello tu sei Per potermi tradir!

Quadro 5: *Maria Tudor* /Ato I. *Romanza* (Giovanna). Texto integral da cena. Em negrito (grifo nosso), a estrofe escolhida por Gomes para emprego de seus *declamati* com contornos que se aproximam da região da fala.

Apesar de a ária permanecer dentro da produção de Gomes, o termo deve ser analisado com cuidado. Grosso modo, as árias se resumem a romanças (*romanza*) se analisarmos sua forma e compará-las – em tamanho – com o protótipo das árias produzidas no *primo ottocento*. *Quale orribile pecato* (Fosca) ou *Suicidio* (Gioconda) são verdadeiras romanças, ainda que recebam o nome de ária, segundo nos aponta Nicolaisen (1980). Parece vigorar uma preocupação geral desses compositores em diferenciar o espaço e o momento da performance de seus protagonistas, em especial da *prima donna* ao insistirem com o termo *aria.*

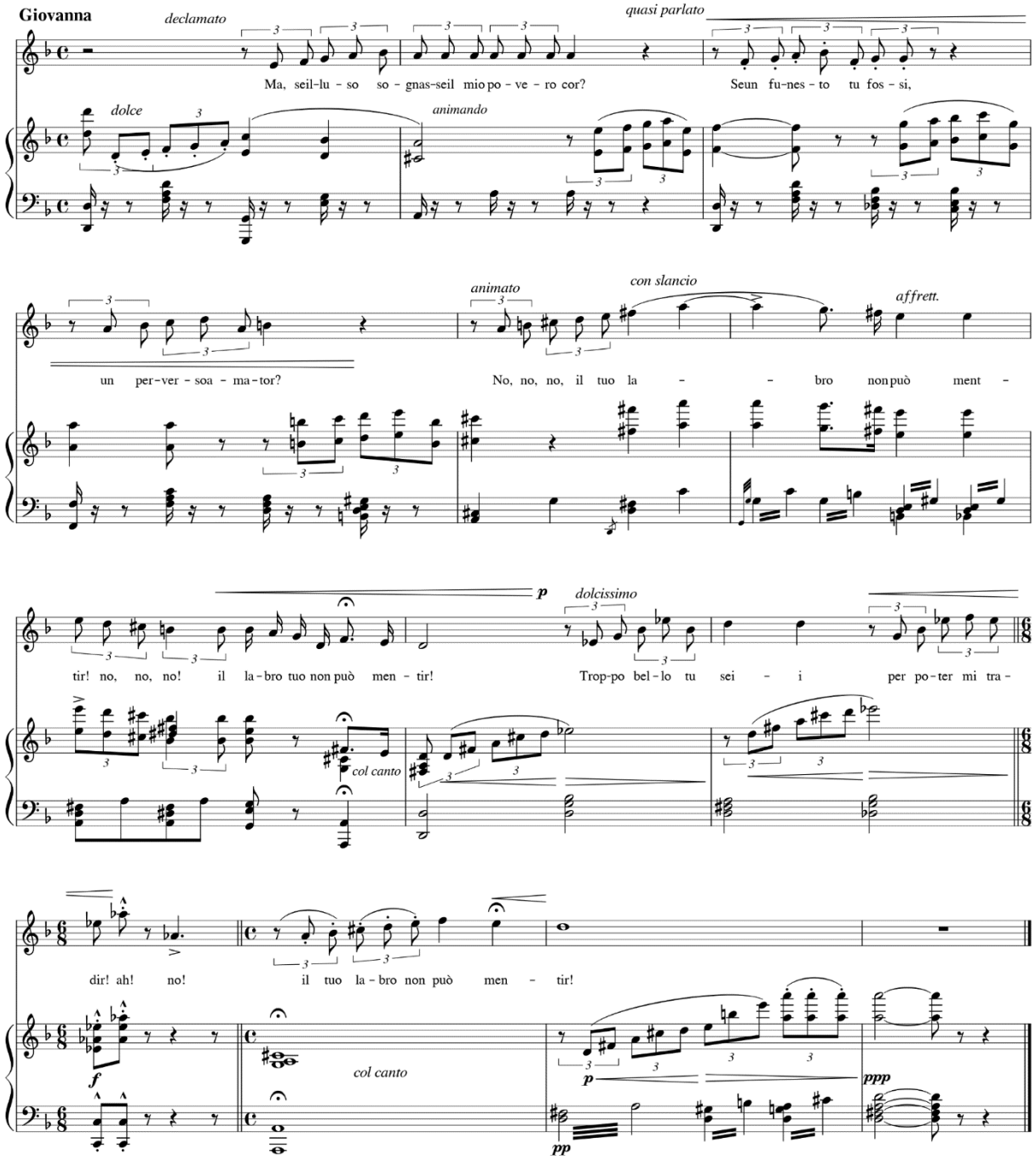


Fig. 4: *Maria Tudor*/ Ato I. *Romanza* (Giovanna). Trecho de fronteira onde Giovanna retorna à realidade. Vemos a sequência de *declamati - quasi parlato – slancio*. A orquestra compensa as declamações na manutenção de linhas melódicas segundo os ensinamentos de Mazzucato.

2.3. Dueto

Se a maneira ainda conservadora de organização de um dueto em quatro partes (recitativo, cantábile, recitativo, cantábile) permanecia sugerida pelos libretistas de Gomes nos finais de 1870, tal organização receberá nova roupagem para *Fosca* e *Maria Tudor*. Ao nos atentarmos aos duetos de *Il Guarany (Donna tu forse l'unica)* e *Salvator Rosa (Sola il mio bianco crin)*, seus cantábiles seguiram os moldes mais explorados da época de *Aida*, segundo Nicolaisen (1980: 32). Por meio da contribuição do musicólogo inglês, teremos uma organização de versos líricos assim distribuídos:

> O cantor A cantou seis ou oito linhas de texto para o tema A, o cantor B cantou um número igual de linhas para o tema B e os dois intérpretes se juntaram em uma terceira seção, cada um, no entanto, aderindo a alguma versão de seu material original[34] (NICOLAISEN, 1980: 32, tradução nossa).

Não é difícil acreditar que, à medida que o *verismo* ganhava força na ópera italiana e a geração de Gomes pavimentava o chão em que se consolidaria a *giovane scuola*, o diálogo ganhava preponderância. Em verdade, a matriz de Rossini e dos primeiros românticos já elevava em grau de importância o uso do diálogo em situações dos duetos e demais *ensembles*. Para o caso específico de Gomes e seus colegas, notamos que a ária realmente diminui em quantidade, mas não em importância. Por outro lado, Gomes e seus contemporâneos compreendiam que suas possibilidades de movimento eram superiores àquela da ária. Um exame nos duetos do prolífico Verdi nos mostrará o quanto a importância do dueto se elevará em sua produção. Vale considerar que, apesar desse ganho de movimentação, o dueto permanecerá por muito tempo limitado ao universo do *cantabile* e da reflexão, apresentando seus desafios para o fluxo do drama (POWERS, 1987).

Tendo em vista essa preponderância do dueto em relação à ária para o período em questão, não encontramos quem dissesse que, por mais variados que fossem em forma, as finalizações dos duetos permaneceram mais conservadoras que as finalizações das árias. A finalização de uma dupla de solistas com ritmos e articulação semelhantes, sustentando notas longas para o encerramento do número, foi tão insistente na produção desses compositores que nem nos dias de *Loreley* (1890) pôde ser evitado por Catalani (Fig. 5). Deve ser lembrado que *Loreley* foi projetada com a clara intenção de escapar do esquema de números fechados. Ainda que o índice nos informe a localização das cenas, essa informação fica omitida ao longo da partitura, fazendo uso de barras duplas e evitando as barras finais.

Mesmo em *La Gioconda*, produto mais representativo do período de transição, todos os seus duetos finalizam segundo esse fechamento convencional, com exceção da última cena da ópera, que, por força do libreto que prescreve a morte de Gioconda, encerra seus últimos compassos com uma atuação solitária de Barnaba.

[34] Original: "Singer A sang six or eight lines of text to theme A, singer B sang an equal number of lines to theme B, and the two performers joined together in a third section, each however sticking to some version of his original material" (NICOLAISEN, 1980: 32).

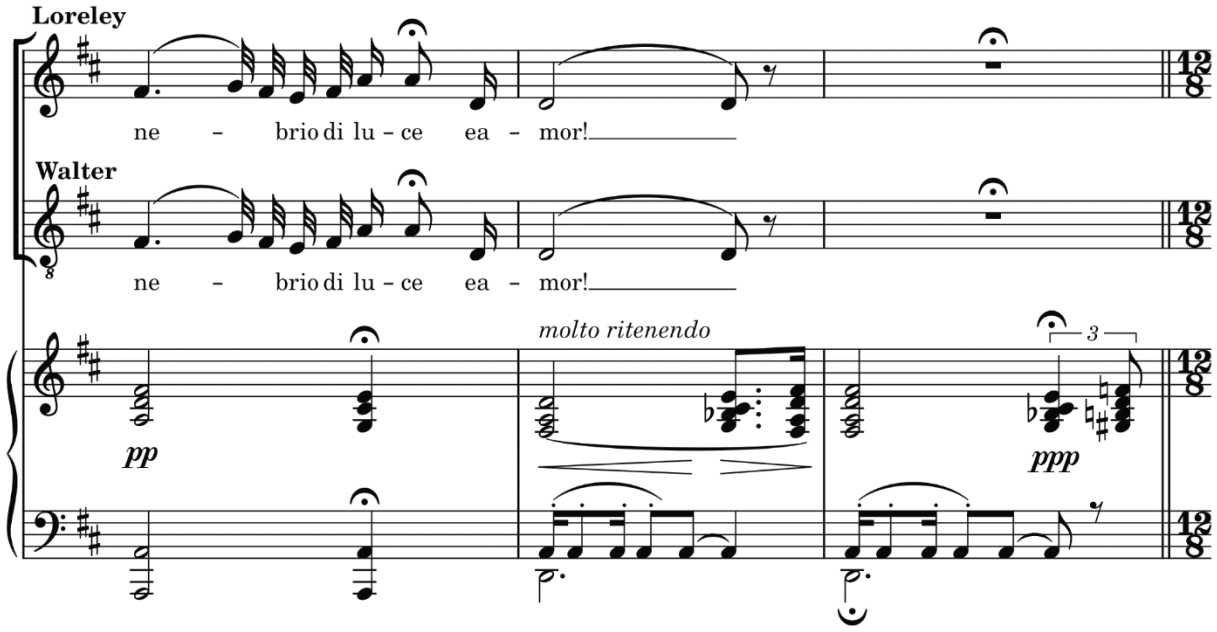


Fig. 5: *Loreley* /Ato III. *Scena e duetto* (Loreley e Walter). Finalização convencional com o *primo ottocento* para o último dueto da ópera.

Sobre o último número da ópera *Maria Tudor* (*Grand scena drammatica*), justamente um dueto entre Maria e Giovanna, vemos que Gomes evitou apresentar diretamente como um dueto. Em sua finalização, em forma de arioso e *non cantabile*, os últimos compassos são apresentados propositadamente deslocados. Para registrar a alegria de Giovanna e a frustração de Maria, não apenas os textos contrastantes "ohimè!" e "gioia!" foram usados, mas seu desencontro. Essa condição de desencontro poderia não estar clara apenas com o texto do libreto (Fig. 6), mas é dela que Gomes se apropria[35] (Fig. 7).

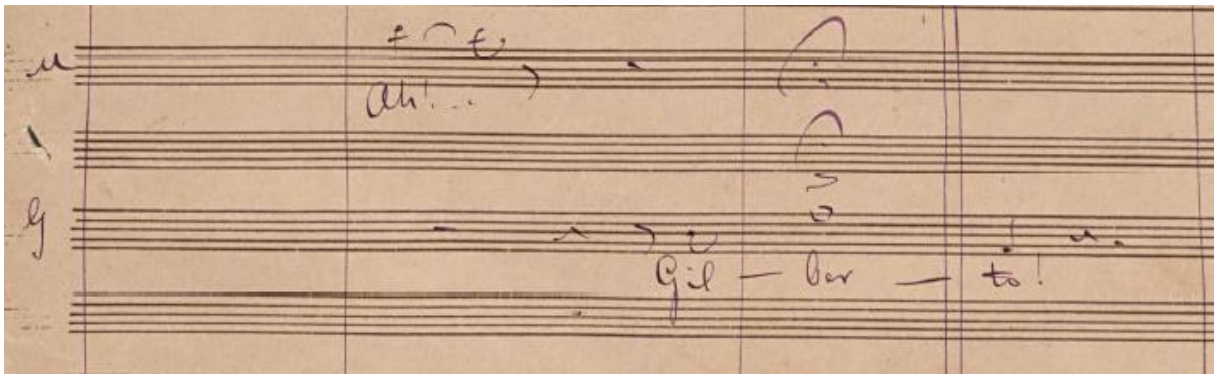


Fig. 6: *Maria Tudor* /Ato IV (1ª versão). No manuscrito, a finalização com palavras contrastantes (*ohimè* e *gioia*) ainda não estava definida. Para a primeira versão, os textos "ah!" e "Gilberto" foram mantidos conforme o libreto. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

[35]A versão que conhecemos traz a atualização da última exclamação de Giovanna como *gioia* após o nome de Gilberto ser por ela anunciado.

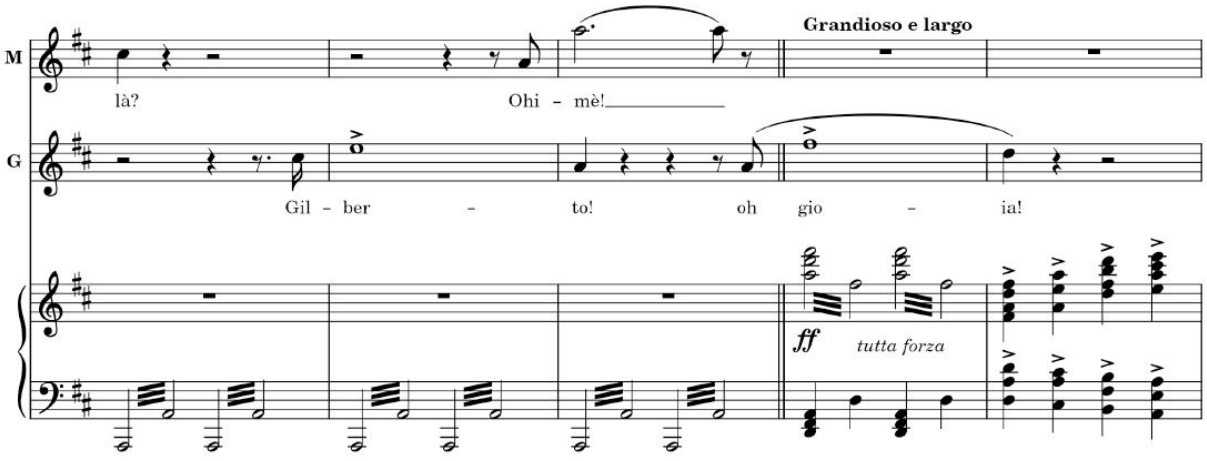


Fig. 7: *Maria Tudor*/Ato IV. Versão definitiva no exemplo da partitura para canto e piano (GOMES, 1889b).

Esse dueto deve ser revisto com muito cuidado, pois temos aqui uma verdadeira contribuição de Gomes, que surpreende pelas escolhas práticas, adequadas e atualizadas. Gomes esquiva a vocalidade de sua protagonista de todos os cantábiles predeterminados dentro do dueto (dois grandes cantábiles separados por um conjunto de recitativos e ariosos. É verdade que o dueto se manteve soberano no período de transição, mas viu-se profundamente reformulado. Recebeu as diferentes variações pelas mãos dos novos compositores, desde a manutenção mais conservadora até a mais variada. Além das questões vocais já demonstradas nesse dueto (ver Quadro 1), Gomes apela para uma extensa fragmentação dessa última cena. Se tomarmos como base a distribuição do material musical da trama, organizados por barras duplas nessa *Grand scena drammatica e duetto*, teríamos o total abandono da matriz rossiniana para uma estrutura multiseccionada em 15 segmentos. O quadro a seguir ilustra essa organização de Gomes (Quadros 6 e 7).

Para um maior esclarecimento, enquanto essa última cena da ópera é organizada com material melódico na voz do coro, de Giovanna e da orquestra, a participação de Maria atravessa com a novidade da ação por todos os segmentos. Segundo o libreto, após a introdução do coro (*Orate pro eo all'empio che muor*), alguns recitativos entre Maria e Giovanna (*Qui nell'ombra a spiar*) e mais algumas intervenções do coro, o primeiro segmento cantábile deveria ocorrer com Maria, momento do tão esperado tema apresentado no prelúdio da ópera. Trata-se de um Largo em Mi maior com mais de vinte compassos que Gomes reserva apenas à orquestra. A tradição do início do século esperaria algum segmento melódico – e com bela melodia – na voz de Maria, mas a longa melodia se reduz à orquestra, enquanto Maria produz seus principais recitativos. O próprio título, no manuscrito autógrafo, aponta *Grand Scena drammatica* como algo principal, fazendo menção a um dueto entre Maria e Giovanna entre parênteses (Fig. 8) e diferenciando-o dos habituais *scena e duetto* contidos na ópera. Chama-nos a atenção para um espaço prioritário de cena, ainda que apresentando as características esperadas de um confronto entre duas rivais.

SEGMENTO	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
ASSUNTO PRINCIPAL	Roga-se piedade ao réu		Giovanna agradece a Maria	Maria sugere outro réu a Giovanna	Dúvida de Giovanna	Coro roga piedade ao réu; Maria sugere outro réu; Giovanna se atemoriza	Maria declara o verdadeiro réu	Giovanna sente-se traída
PERSONAGEM	Coro	Maria	Giovanna	Maria e Giovanna	Giovanna e Maria	Coro, Maria e Giovanna	Orquestra Maria e Giovanna	Maria e Giovana
GÊNERO, FORMA OU MATERIAL PREDOMINANTE	salmodia	recitativo	cantábile	dueto recitado	dueto recitado	salmodia (Coro) recitativo (Giovanna)	Orquestra em cantábile; Maria em parlato; Coro em salmodia	dueto recitado
TONALIDADE	RébM	RébM	-----	-----	-----	RébM	MiM	MiM
TEMPO	Largo 2/2	Lento 2/2	All° vivace assai mosso 2/2		Largo 4/4	Largo 2/2	Largo 4/4	Più mosso agitato 4/4

Quadro 6: *Maria Tudor* (Ato IV) – *Gran scena drammatica* (Maria e Giovanna). Percurso dos eventos e materiais espelhados no libreto. Parâmetros como mudanças de andamento, fórmula de compasso, tonalidade, forma e *ensemble* foram utilizados considerando a partitura para voz e piano organizada por barras duplas e revisada pelo compositor.

SEGMENTO	IX	X		XI	XII	XIII	XIV	XV	
ASSUNTO PRINCIPAL	Giovanna roga piedade			Roga-se piedade ao réu; Giovanna desconfia de uma traição a Maria	Giovanna esperançosa	Maria pressente uma traição	Ira de Maria; Alegria de Giovanna	Revelação do verdadeiro réu (Fabiani)	
PERSONAGEM	Giovanna	Giovanna e Maria		Coro, Giovanna e Maria	Giovanna	Maria e Giovanna	Maria e Giovanna	Orquestra	
GÊNERO, FORMA OU MATERIAL PREDOMINANTE	cantábile	cantábile (Giovanna)	recitativo (Maria)	salmodia (Coro) Dueto recitado	*cantabile* (Giovanna) recitativo (Maria)	pequeno cantábile (Maria e Giovanna)	dueto recitado	peroração orquestral	
TONALIDADE	Solm	RéM		RéM	LáM	RéM	RéM	RéM	
TEMPO	Andante moderato 4/4	Cantábile expressivo 4/4	Allegro agitato 2/2	Largo 2/2	Allegro brillante 4/4	Grandioso 4/4	Più mosso 4/4	Grandioso e largo 4/4	Allegro 4/4

Quadro 7: *Maria Tudor* (Ato IV) – *Gran scena drammatica* (Maria e Giovanna). Continuação.



Fig. 8: *Maria Tudor*/Ato IV (última cena). *Grand scena drammatica* consta como subtítulo do dueto. Fonte: Acervo Digital da Biblioteca Nacional.

Como não poderia deixar de ser, nada em Gomes acontece do ponto de vista da desconstrução de forma e discurso dramático que não tenha sido sinalizado antes em *Fosca*. *Orfana e sola* (ato III) marca um avanço nesse sentido e que em muito se aproxima dessa cena de final de ópera em *Maria Tudor*. Gomes investe caprichosamente em um coro ao fundo clamando por *pietà* e, em seguida, Delia atua com importantes declamados (recitativos e arioso). Nesse dueto, a força de uma vocalidade dramática nos moldes de Gomes é distribuída entre Delia e Fosca – diferentemente do dueto correlato em *Maria Tudor*, em que Gomes se concentra principalmente em sua *prima donna*. Diferente de Giovanna, Delia assume uma vocalidade similar à de Fosca, mostrando-nos sua intenção deliberada de enfrentar a *donna maschio* que dá nome à ópera. O mesmo não ocorre com Giovanna, que se humilha aos pés de Maria e, quando avisada de que a rainha não honrará sua palavra, espera por uma providência divina. Gomes entrega o último segmento cantábile a Fosca – consagrado por *Fosca clemente*, segundo estudo de Mario de Andrade (1936). Apesar de Fosca se entregar a um segmento *cantabile*, a ação não é interrompida, pois o texto não o permite. É justamente nesse momento que Fosca afirma: "Venha e aproveite o momento em que meu coração se abre para a clemência. Segure as indignações do amante ofensivo. Agora me perdoe e esqueça sua dor!"[36]. Delia se rende ao seu cantábile, mas, tão logo pronuncia essas palavras, Fosca abandona seu *cantabile* e Delia, sozinha, conclui o fechamento nos moldes convencionais de um dueto.

A propósito, um elemento também crucial e pouco comentado, mas que influenciará diretamente na forma, é a situação por trás do dueto. Um dueto de amor se diferencia em muito de um dueto entre rivais nas mãos de certos compositores – o que não seria de admirar, já que o período de transição busca exaustivamente o ingrediente real [*vero*], que brilhará nas mãos da *giovane scuola*. Como já observado pela musicologia que estuda o período de transição, o dueto foi considerado o carro-chefe dessa nova ópera que despontava rapidamente no horizonte. As razões são claras – o dueto era a consolidação do confronto e garantia uma maior velocidade da ação, em vez das cenas solo. Se o dueto ganha preponderância em relação à ária, por outro lado, nem todos os compositores tiveram a preocupação de diferenciar duetos no período de transição – diferentemente do que ocorrerá com a geração seguinte. Talvez pela rigidez da forma, muitos da geração de Gomes preferiram se submeter a ela. Gomes, por outro lado, além de fragmentar os segmentos, como demonstramos, também usou a estratégia de evitar que rivais compartilhassem de um mesmo material temático. Sim, o dueto de matriz rossiniana foi mais bem percebido como um espaço que exaltava o acordo – e não o confronto –, e a maior prova foi o compartilhamento de temas. Uma modificação na forma seria, portanto, necessária. Faustini detalha:

[36] Original: "Vieni e cogli l'istante che alla clemenza, s'apre il mio cor. Frena gli sdegni d'offesa amante. Or mi perdona, e oblia il tuo dolor!" (FAUSTINI, 2007: 6).

> Com efeito, nos libretos da *Giovane Scuola*, o confronto entre os inimigos quase desapareceu: no quadro da nossa classificação, só há espaço para o dueto Giorgio-Leben no Rantzau de Mascagni. Contribuindo para a desgraça do confronto direto entre inimigos está certamente o fato de que a forma fechada do confronto de canto tipo *duetto* dificilmente se ajusta às novas necessidades da ação dramática – mais complexa e mais rígida, poderíamos dizer "cinematográfica" – exigida pelas situações mais comuns de séria tensão entre dois personagens antagônicos. Se Otello e Iago duetam – e é um dos poucos casos que podemos classificar precisamente como dueto no *Otello* de Verdi –, fazem-no exclusivamente porque Iago se finge de fiel: só assim as vozes podem se unir em *"Sì, pel ciel marmoreo giuro!"*, que conclui o segundo ato (FAUSTINI, 2007: 6, tradução nossa).

Se tomarmos como exemplo *Fosca* e *Maria Tudor*, teremos essa percepção de Gomes bem atualizada. Para *Fosca*, o dueto entre as rivais ocorre de maneira semelhante com o caso do dueto entre Iago e Otello, pois, por um pouco de tempo, Iago lhe transmite confiança. Fosca se arrepende do mal que jurava a Delia e, por algum tempo, finge abrir mão de Paolo. É justamente esta a situação que favorece o compartilhamento de temas para um dueto. De início, o coro ambienta a cena com a palavra piedade (*pietà*). O tema apresentado por Delia é parcialmente cantado por Fosca, ainda que em um pseudo*canone* e com textos distintos (Fig. 9).

O drama caminha para Fosca clemente (ANDRADE, 1936), e, finalmente, ambas se unem num mesmo propósito. Esse modelo também é adotado por Ponchielli no célebre embate entre Gioconda e Laura no áspero dueto do Ato II, aliás, modelos absolutamente semelhantes ao citado entre Fosca e Delia, particularmente no uso compartilhado de temas e de finalização retrógrada. Recordemos que Fosca e Gioconda se fundem no mesmo perfil psicológico de *donna maschio*, cada uma com suas peculiaridades, enquanto Delia e Laura comportam-se com a *dolcezza* insistente.

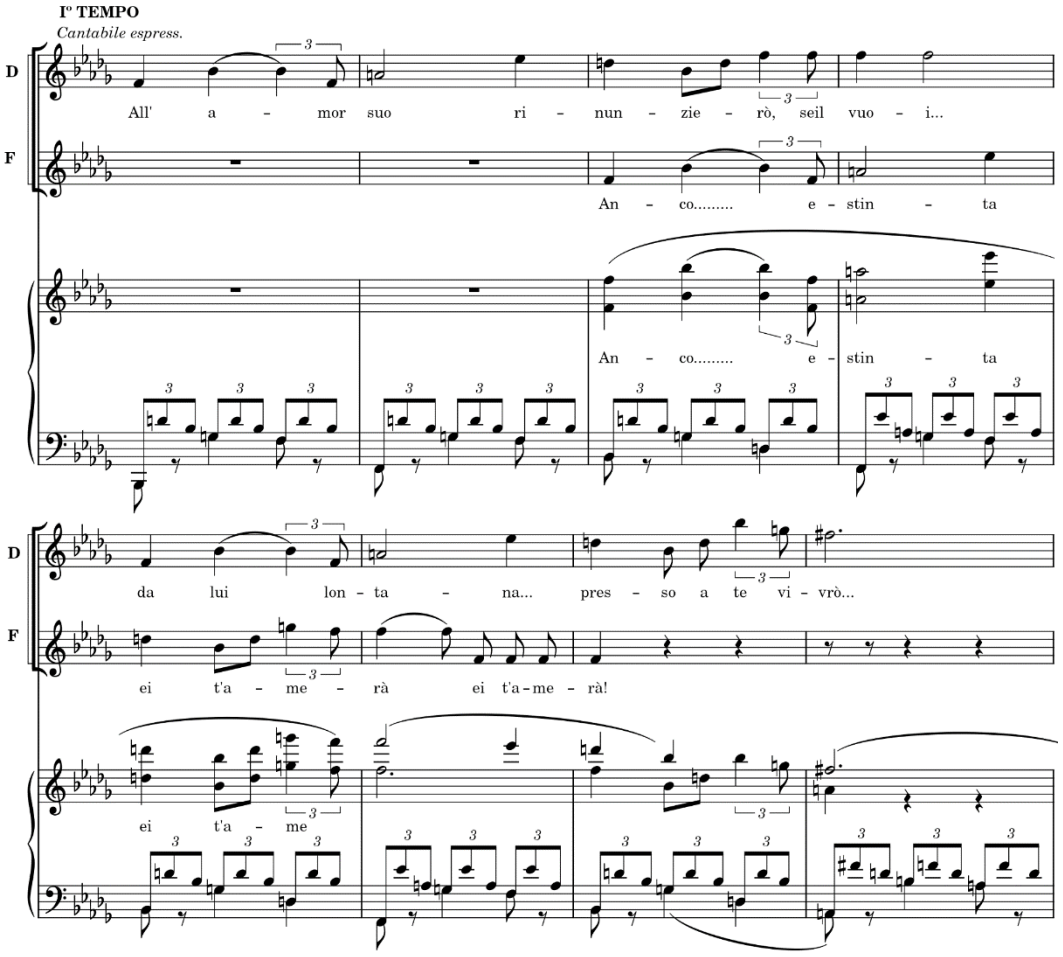


Fig. 9: *Fosca*/Ato III. Trecho do acordo entre Fosca e Delia antes de desaguar em Fosca clemente (Andrade,1936).

Considerações finais

Gomes foi artista ativo no cenário lírico da Itália de seu tempo. Se sua inclinação para um teatro mais lógico pode ser percebida em seu *debut* italiano (*Il Guarany*) e continuado com *Fosca*, em *Maria Tudor* traz os maiores desafios dentro de um libreto jamais encontrado em toda a sua carreira. Une-se à sua já conhecida inclinação de compositor orquestral a necessidade de compensar as declamações dos cantores com uma participação melódica mais ativa da orquestra. Ensinamentos bem conhecidos de sua época e a que Mazzucato não foi alheio nas publicações na *Gazzetta Musicale di Milano*.

Se tomarmos como exemplo um de seus contemporâneos mais diretos, Amilcare Ponchielli, ainda que compartilhando da mesma intenção de sua geração no que se refere à promoção do discurso, ele prefere não abrir mão do lirismo tão desejado para a ópera italiana. Carlos Gomes também ofereceu belas melodias às suas cenas, entretanto sacrificou, quando necessário, versos líricos em favor de recitativos e *parlanti* – como jamais feito dentro de sua produção antes de *Maria Tudor*[37]. O mais curioso é que mesmo o libreto de *Maria Tudor* oferecia menos oportunidades de declamações do que Gomes de fato buscava para suas cenas dramaticamente mais intensas. Um caminho incontornável para o discurso que culminará na nova ópera e ao que Gomes deu contribuição ímpar.

Referências

ANDRADE, Mario de. Fosca. *Revista Brasileira de música*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música, 1936.

BARAGWANATH, Nicholas. *The Italian traditions and Puccini*: compositional theory and practice in nineteenth-century opera. Bloomington: Indiana University Press, 2011.

BASEVI, Abramo. *Studio delle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze: Tipografia Tofani, 1859.

BUDDEN, Julian. *The operas of Verdi*. Oxford: Oxford University Press, 2002. v. 3.

CATALANI, Alfredo. *Loreley*. Azione romantica in tre atti di Carlo D'Omerville e A. Zanardini. Opera completa per canto e pianoforte. Riduzione di Carlo Carignani. Milano: Ricordi, 1890.

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 Edizione, [1977].

FARINA, Salvatore. Il libreto del Salvator Rosa e il Dottor Verità. *Gazzetta Musicale di Milano*, Milano, ano XXIX, n. 38, p. 305-306, 1874.

FAUSTINI, Piero. *La cucina dello spettacolo*: forme drammatico–musicali di transizione nei libretti dell'opera italiana postunitaria. 2007. 347 f. Tese (Doutorado em Música). Dipartimento di Scienze Storiche, Università degli studi di Ferrara, Ferrara, 2007.

GIGER, Andreas. *Verdi and the French Aesthetic*: Verse, Stanza, and Melody in Nineteenth-Century Opera. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

GOMES, Antônio Carlos. *Fosca*: melodramma in 4 atti. Manuscrito Autógrafo. Milano: [*s. n.*], 1872. Partitura, 4v. Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas617630/mas617630.html. Acesso em: 29 jan. 2022.

GOMES, Antônio Carlos. *Maria Tudor*: dramma lirico in 4 atti. Manuscrito Autógrafo, 1878. Milano: [*s.n.*], 1878. Acervo Digital da Biblioteca Nacional. Disponível em: http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_musica/mas617624/mas617624.html. Acesso em: 29 jan. 2022.

[37] Uma exceção era feita para os duetos que envolvessem o par soprano-tenor nos dias de *Fosca* e *Maria Tudor* (KERR; NOGUEIRA; VIRMOND, 2019).

GOMES, Antônio Carlos. *Fosca*: melodramma in quattro atti. Libretto di Antonio Ghislanzoni. Opera completa per canto e pianoforte. Riduzione di Nicolò Celega. Nuova edizione riveduta dall'autore. Milano: G. Ricordi & C., 1889a.

GOMES, Antônio Carlos. *Maria Tudor*: melodramma in quattro atti. Libretto di Emilio Praga. Opera completa per canto e pianoforte. Riduzione di Nicolò Celega. Milano: G. Ricordi & C., 1889b.

GOSSET, Philip. *Verdi, Ghislanzoni, and "Aida"*: The Uses of Convention. *Critical Inquiry.* Chicago: The University of Chicago Press, 1979. v. 1, n. 2, p. 291-334. Acesso em: 8 out. 2021.

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

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, 2019.

KIMBELL, David. *Italian opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

MAZZUCATO, Alberto. Dei sentimenti simulati nei libretti d'opera. *Gazzetta Musicale di Milano,* Milão, ano XIII, n. 9, pp. 65-8, 1855.

MAZZUCATO, Alberto. I Lituani e la critica. *Gazzetta Musicale di Milano*, Milano, ano XXIX, n. 12, p. 92, 1874.

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

PORTER, Andrew; CARNER, Mosco. *Mestres da ópera italiana 2*: Verdi, Puccini. Trad. Magda Lopes. Porto Alegre: L&PM, 1989.

POWERS, H. S. La solita forma and the use of conventions. *Acta Musicologica*, v. 59, fasc. 1, 1987.

RICORDI, Giulio. Fosca. *Gazzetta Musicale di Milano*, Milano, ano XXVIII, n. 8, p. 57-62, 1873.

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

VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes*: Carteggi italiani II. Trad. Luiz Gonzaga de Aguiar. Brasília: Thesaurus, 1998.

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: 28 jan. 2022.

Isaac William Kerr é regente (coro e orquestra) e pesquisador. Defendeu em 2022 sua tese de doutoramento em Música pela Universidade Estadual de Campinas. Sob orientação da prof.ª Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira e co-orientação do prof. Dr. Marcos da Cunha Lopes Virmond, sua pesquisa se concentrou 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 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, História da Música Brasileira e Apreciação Musical, além de atuar na Pós-graduação, orientando dissertações e teses. Bacharel em Música pela mesma universidade, mestre 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, SP. 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