



Gomes e seus libretistas: comentários e atualizações sobre a relação de texto e música no *secondo ottocento*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia, Estética Musical e Interfaces

Isaac William Kerr

Universidade Estadual de Campinas – kerrconductor@gmail.com

Lenita Waldige Mendes Nogueira

Universidade Estadual de Campinas - lwmn@unicamp.br

Marcos da Cunha Lopes Virmond

Universidade Estadual de Campinas - virmondmarcos@gmail.com

Resumo. A comunicação traz recortes e comentários sobre os desafios na relação entre texto e música apresentando alguns de seus sujeitos e instituições. Para essa tarefa, nos concentramos na atuação de Antônio Carlos Gomes com seus libretistas num período denominado como de *transição* segundo o musicólogo Jay Nicolaisen (1980). O período é conhecido pelo caldo de modificações que ocorreu num momento em que a ópera italiana se renovava nas últimas décadas do século XIX. Modificações ainda pouco compreendidas, mas que pavimentaram o caminho para a chegada da *giovane scuola*. Período esse em que Gomes atuou ativamente. Como percurso metodológico, procuramos fazer uso de documentos basilares sobre o desenvolvimento da ópera italiana NICOLAISEN (1980), KIMBELL (1991), ao mesmo tempo em que trazíamos comentários da crítica periodista coetânea (Basevi, Mazzucato, Filippi e Ricordi).

Palavras-chave. Antônio Carlos Gomes. Libretto. Ópera italiana

Gomes and his librettists: comments and updates on the relationship between text and music in the *secondo ottocento*

Abstract. This paper brings notes and comments about the challenges in the relationship between text and music, presenting some of its subjects and institutions. For this task, we focus in the opera composer Antônio Carlos Gomes with his librettists in a period called transition according to Jay Nicolaisen (1980). This period is known by the change set that took place at a time when Italian opera was renewed in the last decades of the 19th century. Modifications still little understood, but that paved the path for the arrival of *giovane scuola*. Gomes participated actively in this period. As a methodological path, we intend to make use of fundamental documents on the development of Italian opera NICOLAISEN (1980), KIMBELL (1991), while bringing comments from contemporary periodist critics (Basevi, Mazzucato, Filippi e Ricordi).

Keywords. Antônio Carlos Gomes. Libretto. Italian opera

1. O libretto nos dias de Gomes

No período de transição da ópera italiana¹, e de transição para o novo modelo de libretto, o mau libretto não demorou para se tornar o assunto mais corriqueiro nas páginas sobre

crítica de ópera. Abramo Basevi e Alberto Mazzucato foram apenas alguns dos que não se furtaram a publicar sobre o assunto, dedicando provocativas análises sobre essa questão e apontavam 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 um bom libreto ainda permanecem pouco claras. *Ação que faz tremer; drama que se move, riqueza de contrastes, de situações, de paixões*, entre outros, serão as principais qualidades buscadas para o bom libreto, ainda que tais expressões permaneçam subjetivas.

À medida que o discurso dramático se exigia mais realista, novas demandas também 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, o libreto mais lógico era preferível que belos versos (KIMBELL, 1991). O próprio crítico musical Abramo Basevi, ao analisar a ópera *Simon Boccanegra* (1857) de Verdi, 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 do maestro compositor. Segundo ele, devido aos caracteres incertos de seus personagens e 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* apontava para uma direção bem diferente de *La Traviata* (1853). Ainda que escrita pelo mesmo libretista e estreada para um mesmo público (Teatro La Fenice) *Simon Boccanegra* foi notado pela “muita importância dada aos recitativos e pouca para as melodias” [...] “Nella musica del Simone Boccanegra non trovasi certamente abbondanza di bel canto” (BASEVI, 1859, p. 265). Mais precisamente, nas palavras de Basevi, atribuía-se a Verdi uma certa “ricchezza di nuove forme da adattarsi all' espressione drammatica” (BASEVI, 1859, p. 264). O que nos diria então Basevi se alcançasse em vida a revisão dessa mesma ópera vinte e três anos depois em parceria com Arrigo Boito? Revisão bem atualizada, que acompanhará o conjunto de modificações proposto pelos compositores de transição. Se não influenciado por estes jovens compositores, Verdi estava ao menos ciente de que escrevia para o mesmo público que eles (BUDDEN, 2002, p.281).

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 lógica² (BASEVI, 1859, p.263-4).

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*³ 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 dramático⁴” (MAZZUCATO, 1855).

[...]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 conseqüentemente, mais saturado o caráter da ópera italiana, que, como todos sabem, não pode só viver quase que exclusivamente da melodia⁵ (MAZZUCATO, 1855, pp. 65-8).

A partir do epistolário bem documentado de Verdi nos dias que gestava *Aida* percebermos que suas preocupações a respeito de uma maior intensificação do discurso dramático ainda vigoravam. *Aida*, ao menos enquanto epistolário, representa um marco dentro da produção de Verdi quando este buscou pavimentar o caminho dos cantáveis de metro irregulares dentro da ópera italiana. Por motivos não esclarecidos a ideia não se materializou para a versão que conhecemos. Nas palavras de Verdi a Ghislanzoni sobre o dueto “Morir! Si pura e bella” lemos:

Devemos evitar a monotonia procurando formas incomuns. Ontem eu lhe disse para fazer oito versos de sete sílabas para Radamés antes dos oito de *Aida*. Esses dois solos, mesmo que eu escreva duas melodias diferentes, teriam aproximadamente a mesma forma, o mesmo caráter; e aqui estamos no lugar-comum⁶ (GOSSETT, 1974, p. 329).

Nos dias de Gomes, o libreto permanecia como a base do drama. A organização das cenas por meio de suas fórmulas mais convencionais (*solita forma*) até as menos rígidas, como a simples entrada e saída dos personagens, desenvolvimento da ação, reflexão, recitativos e cantáveis (POWERS, 1987) eram possíveis musicalmente a partir de informações dadas pelo libreto. A partir dele as oportunidades eram oferecidas ao compositor e, muito das mudanças desejáveis, não eram possíveis antes de uma mudança prévia no libreto. Além disso, havia outros detalhes envolvidos. Sutilezas no âmbito da caracterização de personagens faziam parte

dos desafios encontrados pelos compositores. Curiosamente, algo também comum no período era a superficialidade (pouca profundidade) das personagens. Isso deve ser levado em consideração na divisão do ofício de libretista e de compositor, pois possibilitava uma maior responsabilidade musical para a caracterização dos papéis. Maneira, inclusive, apreciada por Ponchielli, como observou Nicolaisen, pois que: “permitia que personagens simples e música eloquente se fundissem da melhor maneira possível” (NICOLAISEN, 1980, p.22)

Sobre essa falta de caracterização dos protagonistas gomesianos vale então acrescentar que esta não deixou de ser uma estratégia de trabalho entre libretista e compositor. Antônio Ghislanzoni (1824-1893), libretista de *Fosca* e *Salvator Rosa*, está entre os libretistas mais conhecidos na construção superficial de protagonistas de sua época – maneira de trabalho que oferecia aos seus maestros compositores uma oportunidade crucial através da contrapartida musical.

É inimaginável que os libretos de Ghislanzoni ou Fontana fossem apresentados sem a música que os acompanha. Os personagens dessas óperas eram intencionalmente superficiais, pois esperava-se que a música fornecesse a maior parte da caracterização (NICOLAISEN, 1980, p. 21).

Filippo Filippi (1830-1887), articulista do *Perseveranza* e admirador do drama wagneriano, mostrou-se sempre habilidoso, e intolerante, em suas análises de libreto. Segundo o crítico, muito do sucesso de *Salvator Rosa*, deveu-se à boa qualidade do libreto de Ghislanzoni. A crítica de Filippi com respeito ao libreto de *I Lituani*, que subia ao palco naqueles mesmos dias pelo mesmo libretista, não teve a mesma aceitação. Filippi afirmava a respeito de Ghislanzoni que, em *I Lituani*, o poeta foi maior que o libretista, enquanto em *Salvator Rosa* ocorria o inverso (GMM, ano XXIX, n. 12).

Por outro lado, vale lembrar que o libretto de Ghislanzoni não deixou de receber seu devido reconhecimento desde a primeira versão de *Fosca* por conseguir favorecer mais a fluidez das cenas que a beleza de sua poesia. Giulio Ricordi, editor da ópera, assume a redação para comentar a ópera pela *Gazzetta*. Ainda que o diretor buscasse atender a interesses próprios, as qualidades por ele enfatizadas nos ajuda a ilustrar as novas demandas para um bom libreto naquela época. O editor 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 formas⁷(GMM, 23 de fevereiro de 1873, p. 57)

Aparentemente Gomes soube compensar com sua música essa superficialidade de personagens, mas a falta de uma linha lógica no discurso do libreto foi assunto que sempre lhe incomodou. *L'evidenza della situazione* é o termo mais correto se quisermos usar as palavras de 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, 1980, p. 127). Talvez foi essa habilidade, que o acompanhava 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, p.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 lógica⁸(VETRO, 1998, p. 200).

A respeito de sua dependência das situações oferecidas pelo libreto, o epistolário de Gomes revela um compositor sensível e precoce desde a época dessa sua primeira ópera de fase italiana. 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 Gonzales⁹ (VETRO, 1998, p. 39)

Em diversos momentos também não se intimidava de 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”¹⁰ (VETRO, 1977, p. 92). Se, como apontado, sua maneira de trabalho era de uma lógica prática e mais realista do que muitos de sua época, por outro lado, não escondia suas dificuldades em se

adaptar aos libretos *scapigliati*. 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!¹¹ (VETRO, 1977, p. 110)

Perceberemos que se tornará cada vez mais difícil precisar se o libreto antecipou a composição musical ou se foram criados juntos, ficando difícil separar prefiguração de posfiguração¹²(FAUSTINI, 2007). Devemos ainda considerar que libretistas *scapigliati* 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 distingui-lo, também pelo facto de o processamento de o 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 libreto¹³ (FAUSTINI, 2007, p. 44).

É necessário dizer que à altura de *Maria Tudor*, Gomes adquirira com seu extenso laboratório de *Fosca* uma praticidade que não achava par com seus contemporâneos. Nada em *Maria Tudor* é supérfluo. Nem mesmo as cenas mais canoras conduzidas por Fabiani (ou Lionel). O espectador desavisado ao se deparar com o índice de sua ópera – em números, por sinal – poderia subestimar seu conciso produto. Como primeira explicação do que trataremos mais adiante, a cantoria de Fabiani é a força motriz que desenrola todo o drama, daí uma das justificativas de existirem. Apesar de sua vocalidade de tenor belliniano segundo o conceito de Lippmann (LIPPMANN, 1989), e também por nós tratado em outro momento (KERR; NOGUEIRA; VIRMOND. OPUS, 2019)¹⁴, as primeiras intervenções de Fabiani se utilizam de metalinguagem (metacanto). Aliás, uma referência ao trabalho de Faustini se faz oportuna para essa afirmação, em especial por se tratar de um musicólogo italiano comprometido com pesquisa em libretos. Faustini presente que a afirmação *parli come canta* é uma das evidências de que o libretista de Gomes

procurasse resgatar a figura de um italiano no drama de Hugo. A propósito, é de Piero Faustini a descoberta de um metacanto nas participações de Fabiani. A figura a seguir ilustra o momento que Fabiani se justifica, dando prosseguimento à trama. Libretista e Gomes compreenderam a necessidade de uma cena cantabile, muito embora escrita sobre *versi sciolti* (Figura 1).



Figura 1: Maria Tudor – Ato III (Fabiani e Don Gil) Recitativo cantado de Fabiani. Confirma-se com isso o interesse de Gomes sustentar um tenor di grazia ao modelo bel cantista, ainda que sobre versos não líricos.

Uma outra verificação de que a vocalidade *belcantista* conduzida por Fabiani não interrompe o fluxo da ação mesmo no primeiro ato (o mais convencional), pode ser comprovado logo na primeira cena de Lionel. O momento de sua *Serenata* é o eixo que se articulará duas situações que ganharão fortes consequências na ópera: os comentários de Don Gil de um lado e a atuação de Giovanna de outro. Tudo acontece ao tempo de sua *Serenata*. Para o início do solo de Fabiani o libreto traz a seguinte rubrica: “*Don Gil esconde-se na esquina das casas. Durante a cadência da canção, a porta da casa de Giovanna terá se aberto. Giovanna sai por ela*”.¹⁵

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, que não deixa de citar Filippi:

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 as linhas compridas. [...] Duas outras qualidades de Gomes são a segurança, o poder da interpretação dramática e a riqueza da instrumentação¹⁶ (FARINA, 1874, p. 305-6)

Como mais um exemplo da estratégia de Gomes, ainda que complexo, trazemos um dueto da ópera *Maria Tudor*. Não permitir cantabiles para Maria na *Scena Drammatica e Duetto* foi a grande descoberta de Gomes para continuidade da ação num contexto que ele, Gomes, compreendeu como intensamente dramático. Sim, nesta longa cena o material melódico se concentra em Giovanna ou na Orquestra. Temos portanto uma clara manobra utilizada por Gomes em não se submeter aos versos líricos de seus libretistas para garantir o fluxo dramático. Salvo por dois pequenos e incompletos¹⁷ trechos, Gomes confere algum material lírico-melódico à sua protagonista. O quadro a seguir indica em azul e em vermelho esses momentos escassos de onde concentra o material melódico sobreposto ao texto de Maria e Giovanna (Figura 2).

GRAN SCENA DRAMMATICA - DUETTO (Finale Ultimo)	
<p style="text-align: center;">Coro interno (salmodia)</p> <p>Orate pro eo! All'empio che muor Perdona, o Signor! Pietà per il reo!</p>	<p style="text-align: right;">Maria</p> <p>Ecco! Laggiù il carnefice Con la fatal mannaia...</p>
<p style="text-align: center;">Maria</p> <p>Qui nell'opra di sangue Vien la honesta. Chi va là?</p>	<p style="text-align: right;">Giovanna</p> <p>Orror!</p>
<p style="text-align: center;">Giovanna</p> <p>Regina!</p>	<p style="text-align: right;">Maria</p> <p>La scena è gaia E mi allegra il cor! Vedi fra gli scherani Quell'uom dal vel coperto? È lui!... Quegli è...</p>
<p style="text-align: center;">Maria</p> <p>Sei tu? Che vuoi?</p>	<p style="text-align: right;">Giovanna</p> <p>Fabiani!...</p>
<p style="text-align: center;">Giovanna</p> <p>Concedimi</p> <p>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!</p>	<p style="text-align: right;">Maria</p> <p>Stolta! Quegli è Gilberto!</p> <p style="text-align: right;">Giovanna</p> <p>Gilberto hai detto? Tradimento!... Aita! Ferma...</p> <p style="text-align: right;">Giovanna</p> <p>La fè regale hai tu tradita? Tu mentisti... non è vero?... Parla... calma il mio terror!</p>
<p style="text-align: center;">Maria</p> <p>E i piedi miei di stringere, Donna fatal, ti attenti, Tu, che de' miei tormenti Fosti sola la era cagion!</p>	<p style="text-align: right;">Maria</p> <p>Chiuso là nel vero nero, Vedi!... è lui il... Gilberto!</p>
<p style="text-align: center;">Giovanna</p> <p>D'ogni fallir m'assolve il tuo regal perdon!</p>	<p style="text-align: right;">Maria</p> <p>È vano!</p> <p style="text-align: right;">Giovanna</p> <p>L'innocente</p>
<p style="text-align: center;">Maria</p>	<p style="text-align: right;">Giovanna</p>

Da me ti scosta!... Va!... M'oltraggia il tuo sospir!... Non isperar pietà!... È folle il tuo gioir!	Tu uccidi forse per salvare il reo?
	Coro (salmodia sempre più lontana)
Giovanna	Orate pro eo!
Non ti comprendo... Ahimè!	Maria
	Odi! Al cessar del rintocco ferale Gilberto perirà!
Maria	
Fra pochi istanti Chiaro ti apparirà!...	Giovanna
	Ma... se, a tua volta, Tradita fossi?
Coro interno (salmodia)	Maria
Orate pro eo...	Che! darsi potria?
Maria	Giovanna
Ascolta questi canti...	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!
All'empio che muor Perdona, o Signor!... Pietà per il reo!	Maria
	Carcerier!... carcerier!... olà! Soccorso! T'affretta! Corri... va...fuga le celle Dei condannati e quel che trovi adduci... Dubbio orrendo!
Giovanna	
Spavento ed orror!	Giovanna
	Don Gil odia Fabiani...
Maria	Maria
Non fuggir... guarda... là!...	Maledizion! Qual balen tremendo! Ah! forse ei mi tradi!
Giovanna	Giovanna
Oh tetra vision!... Gran Dio, pietà!	Tu tremi! Ei ti tradi!
Maria	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	Giovanna
Pietà... Regina!... lasciami!... Io muoio di terror!	Ohimè!...
Giovanna	Giovanna
Orror!	Chi è là?...
A' tuoi piè son io prostata, Di' che è sogno mentitor! Troppo omai ti ha vendicata Questo strazio del mio cor! Grazia, dicesti...	Maria
	Chi è là?
	Giovanna
	Gilberto!
	Maria
	Ah!

Figura 2: Maria Tudor (Finale ultimo). Indicação de *cantabili* e *declamati* do libreto a partir da sobreposição da escrita musical de Gomes. Em azul, os trechos cantáveis de Giovanna. Em vermelho, os trechos cantáveis de Maria. Em negrito os declamados desse número.

2. Considerações finais

Ao longo de sua carreira, Gomes, assim como seus contemporâneos, perceberam a necessidade de alteração do discurso dos solistas para uma narrativa mais falada que cantada. Nem sempre o libreto facilitava a agenda musical. A principal estratégia utilizada por Gomes

foi o de não mais se submeter aos versos líricos para seus declamados – situação favorecida pela turbulenta atuação de ao menos dois libretistas simpáticos à *scapigliatura* italiana durante *Maria Tudor*. Por outro lado, o lirismo que consideravam necessário em situações mais convencionais, como uma anacrônica Serenata de Fabiano dentro dessa mesma ópera, não freava o desenrolar da ação, mas oferecia material temático a ser trabalhado ao longo da ópera.

Uma das mais claras preocupações de Verdi durante o período chamado de *transição*, que vai entre *Aida* e *Falstaff* (NICOLAISEN, 1980), foi o 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, exigindo renovações. Apesar de seu silêncio em novos trabalhos, sabe-se que não lhe faltou propostas inteligentes de atualização para suas revisões francesas (GIGER, 2008), muito embora suas tentativas não se materializaram para um trabalho novo sobre um libreto italiano antes de *Otello* (1887). A contribuição de Gomes, portanto, deve ser cuidadosamente considerada, pois que atuou num mesmo cenário, ao lado dos mesmos libretistas e, desde sua primeira ópera em solo italiano (*Il Guarany*, 1870), atuará de maneira ativa nas modificações mais necessárias pela qual atravessava o libreto no período estudado.

Referências

- BASEVI, Abramo. *Studio delle opere di Giuseppe Verdi*. Firenze: Tipografia Tofani, 1859.
- BUDDEN, Julian. *The operas of Verdi*. v.3. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- CONATI, Marcello. *Formazione ed Affermazione di Gomes nel Panorama dell' opera italiana. Notas e considerações*. In: VETRO, Gaspare Nelo – 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*, Milão, ano XXIX, n. 38, pp. 305-6, 1874.
- FAUSTINI, Piero. *La cucina dello spettacolo: forme drammatico–musicali di transizione nei libretti dell'opera italiana postunitaria*. Ferrara, 2007. 347 f. Tese. Università degli studi di 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. *Maria Tudor*: drama lírico em quatro atos. Libreto de Emilio Praga e Arrigo Boito. Redução para canto e piano de Nicolò Celega. São Paulo: Ricordi, 1986.

GOSSET, Philip. *Verdi, Ghislanzoni, and "Aida": The Uses of Convention. Critical Inquiry*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979, vol. 1, No. 2, pp. 291-334. Acesso em: 08 out. 2021.

GOSSET, Philip; ASHBROOK, William; BUDDEN, Julian; LIPPMANN, Friedrich. *Mestres da Ópera Italiana: Rossini, Donizetti e Bellini*. 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, 2019, v. 25, n. 3, p. 201-223. Disponível em:

<http://dx.doi.org/10.20504/opus2019c2510>

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

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

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

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

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

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

_____. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi italiani II*. Brasília: Thesaurus, 1998.

Notas

- ¹O período de transição foi assim denominado pela musicologia que se propõe estudar a ópera italiana entre, aproximadamente *Aida* (1871) e sua subsequente *Otello* (1887). Usando como referência a produção veridiana, temos um modelo de ópera que se alterou fortemente num espaço de tempo curto se comparado ao resultado dessas modificações. O conjunto de modificações diz respeito principalmente à forma que, antes usando um padrão de números [scena] com segmentos internos predeterminados desde os dias de Rossini, vê-se um esgotamento de possibilidades e caminha em busca de uma maior fluidez da ação. A desconstrução dessa forma habitual [solita forma] atinge invariavelmente a esfera do *libretto*.
- ²Quando não especificadas, as traduções são nossas: *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, p.263-4).
- ³A aplicação que aqui fazemos do termo *parlanti* é a mesma usada por Mazzucato para contrapor o termo *canto* e aquela de Basevi “canto sillabato su melodia orchestrale” [que] “non devono raffreddare l’azione, ma animarla maggiormente” (BASEVI, 1859, pp. 32-33). Basevi também propõe uma interessante classificação de eventos vocais posicionando o *parlanti* entre o recitativo simples e a ária (BASEVI, 1859, p. 268).
- ⁴“Havvi offesa al senso estetico, offesa alla verosimiglianza, e distruzione quindi d’ogni interesse drammatico (GMM, 1855, p. 6)
- ⁵“La vera melodia si rifiuta ad esprimere un sentimento simulato. Il qual sentimento tutavia 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” (GMM, 1855, 4 de março, pp. 6-7).
- ⁶“We must avoid monotony by looking for uncommon forms. Yesterday I told you to make eight seven-syllable verses for Radames before the eight of *Aida*. These two solos, even if I write two dissimilar melodies, would have approximately the same form, the same character; and here we are in the commonplace” (GOSSETT, 1974, p. 329).
- ⁷“Il libretto del Ghislanzoni è fra i migliori che da anni parecchi sieno apparsi sulla scena. Posizione drammatiche magnifiche, commoventi: nessuna lungheria nel verso e nele scene: parole efficaci ed eleganti al tempo stesso. Novità di forme” (GMM, 23 de fevereiro de 1873, p. 57).
- ⁸“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, p. 200). Tradução de Luiz Gonzaga de Aguiar – edição bilingue.
- ⁹Quello che mi occorre però d’urgenza sono però le modificazioni pel duetto Pery-Gonzales. Sta attento: sino al segno O va bene; manca appena 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, p. 39). Tradução de Luiz Gonzaga de Aguiar – edição bilingue.
- ¹⁰“Ghislanzoni intende di essere assoluto, e non vuole ascoltare alcuna mia piccola osservazione. E così non possiamo andare avanti” (VETRO, 1977, p. 92).
- ¹¹“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 volentoso!” (VETRO, 1977, p. 110)
- ¹²Pelo trabalho de Piero Faustino 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 sua geração pré *Otello* (1887)
- ¹³“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, p. 44).
- ¹⁴A respeito do perfil de tenor lírico primo ottocentesco de que fizemos menção, o estudo de Friedrich Lippmann torna-se oportuno. E sua análise sobre a vocalidade belliniana, defende a constante simetria de frases dos períodos, com motivos rítmicos que se assemelham em suas semifrases. Uma melodia bem torneada com poucos saltos e reduzida coloratura, relegada aos momentos de cadenzas. O que é mais curioso e bem observado por Lippmann é que, em se tratando de cantabile, há uma predileção pela subdivisão ternária de tempo,

que poderá ser percebida nas partes mais apaixonadas – seja em compassos compostos, seja em tercinas de compassos simples.

¹⁵“Don Gil scompare dietro l'angolo delle case. Durante la cadenza dela canzone, la porta della casetta di Giovanna si sarà schiusa. Giovanna ne esce”.

¹⁶“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. [...] Due altre qualità del Gomes sono la sicurezza, la potenza dell'interpretazione drammatica, e la ricchezza dell'istrumentazione” (GMM, ano XXIX, n. 12)

¹⁷O material do coro (salmódia) foi adotado como declamado por se tratar de uma reza e localizar-se mais próximo do referencial da fala.