

Notas para a dramaturgia de *Fosca* de Antônio Carlos Gomes

Marcos Virmond

Universidade Estadual de Campinas | Orcid: 0000-0002-1395-639X

Resumo

Fosca de Carlos Gomes é obra fulcral em sua produção, propondo mudanças que atingem o modelo da ópera italiana da época. A nova leitura de Eduardo Strausser e Stefano Poda em 2016 suscitou reflexões e proposições de performance que justificam esse artigo, centrado na sustentação de três modificações de ordem dramaturgical e musical que pretendem ampliar as qualidades inerentes a esse texto musical de Gomes. A primeira refere-se a incompreensível omissão dramaturgical de Poda na última cena da ópera e as duas restantes se concentram em modificações de andamento e articulação que pretendem realçar ou corrigir o verdadeiro sentido do texto musical e dramático na procissão das noivas do segundo ato. Com isso, acredita-se aproximar-se mais ao real sentido dramático e às intenções do compositor.

Palavras-chave: Ópera, *Fosca*, Antonio Carlos Gomes, Performance, Dramaturgia.

Notes for the dramaturgy of *Fosca* by Antônio Carlos Gomes

Abstract

Fosca by Carlos Gomes is a key work in his production, proposing changes that reach the model of Italian opera of the time. The new reading by Eduardo Strausser and Stefano Poda in 2016 prompted reflections and propositions of performance that justify this article, centered on the support of three modifications of dramaturgical and musical order that intend to expand the inner qualities of this opera. The first refers to Poda's incomprehensible dramaturgical omission in the last scene of the opera and the remaining two focus on changes in tempo and articulation that aim to enhance or correct the real meaning of the musical and dramatic text in the second act bride's possession. With that, it is believed to get closer to the real dramatic sense and the intentions of the composer.

Keywords: Opera, *Fosca*, Antonio Carlos Gomes, Performance, dramaturgy.

Notas para la dramaturgia de *Fosca* de Antônio Carlos Gomes

Resumen

Fosca de Carlos Gomes es una obra clave en su producción, proponiendo cambios que llegan al modelo de ópera italiana de la época. La nueva lectura de Eduardo Strausser y Stefano Poda en 2016 suscitó reflexiones y propuestas de performance que justifican este artículo, centrado en la discusión de tres cambios dramaturgical y musicales que pretenden ampliar las cualidades inherentes a este texto musical de Gomes. El primero se refiere a la incompreensible omisión dramaturgical de Poda en la última escena de la ópera y los dos restantes se centran en cambios de tempo y articulación que pretenden realzar o corregir el verdadero significado del texto musical y dramático en la procesión de las novias del segundo acto. Con eso, se cree acercarnos al verdadero sentido dramático y a las intenciones del compositor.

Palabras clave: Opera, *Fosca*, Antonio Carlos Gomes, Performance, dramaturgia.

Recebido: 2020-08-12 | Aprovado: 2020-12-10

Introdução

Fosca retorna à vida em São Paulo. Teatro Municipal – dezembro de 2016. Obra complexa e angular na carreira do compositor, a montagem inédita teve direção cênica, cenografia, figurinos, desenho de luz e coreografia assinados por Stefano Poda. Polivalente dramaturgista, faz leitura de irrefutável beleza plástica, porém monocromática e dramaticamente estática. O resultado consegue sobreviver às custas da qualidade da música de Gomes compreendida magistralmente pela leitura, rápida em andamentos, mas cuidadosa, da direção musical de Eduardo Strausser. Gomes apreciaria esta leitura e, talvez, preferisse Strausser à Fanco Faccio¹.

Com poucas presenças nos palcos, *Fosca* merecia tal abordagem respeitosa e de qualidade para que pudesse, finalmente, ser alçada à um análise de suas qualidades e defeitos. Até então, as visitas à partitura, notadamente duas realizadas e documentadas visualmente ao longo do século XX, parecem não contemplar minimamente as intenções do compositor e suas pretensões inovadoras. De fato, o material disponível revela leituras de pouca envergadura e que, salvo o interesse meritório em trazer a obra de Gomes à cena, fato raro, terminam por reiterar sua condenação ao esquecimento, sina desencadeada com a estreia em fevereiro de 1873. Assim, essa vigorosa e musicalmente atrativa apresentação da ópera preferida de Gomes não só se prestou para convencer plateias da qualidade inequívoca do compositor e sua obra, mas também para permitir uma análise dramaturgica visando oferecer subsídios para futuras realizações desta ópera. Este tipo de apreciação se faz possível quando os elementos básicos de execução (cenografia aceitável, iluminação pertinente, vozes adequadas, orquestra condizente, coros afinados e volumosos, movimento cênico convincente) já se apresentam resolvidos de forma satisfatória e, portanto, não interferem no trabalho do analista. Assim, este pode dedicar-se exclusivamente a identificar os elementos e as leituras adicionais que foram ou poderiam ser propostas para um resultado mais próximo ao sublime com vistas à contemplação do belo.

Tomando-se essas premissas, objetivo deste artigo é propor comentários à dramaturgia de *Fosca* como contribuição à literatura específica dessa área em futuras realizações. Considera-se para tal, como trajetória metodológica a análise musicológica da partitura de piano e canto publicada pela Casa Ricordi em 1889 e a análise dramaturgica do libreto publicado pela mesma casa editora no mesmo ano ou sua reedição em anos posteriores. Quando necessário, para comentários complementares, foram utilizadas as partituras de canto e piano da versão de 1873 e de 1878, assim como seus respectivos libretos. Considera-se, também, os conceitos sobre dramaturgia musical por Adriana Guarnieri Corazzol (2009) e o entendimento, com seus desdobramentos, de uma nova conceituação ampliada de dramaturgia, conforme discute Moreira em sua dissertação de mestrado (2012). Os métodos quantitativos necessários se concentraram no uso do software SonicVisualiser©.

O entrecho de *Fosca*

Para os devidos efeitos, a leitura de Poda/Strausser se baseia na terceira versão de *Fosca* (VIRMOND, 2013), cujas partituras estão publicadas pela Casa Ricordi

1 Compositor e regente italiano, responsável pela estreia de *Fosca* no teatro alla Scala de Milão em 1873.

e acessíveis. O libreto preparado por Antonio Ghislanzoni baseia-se no romance *La festa delle Marie: Storia veneta del secolo X*, escrito por Luigi Capranica e publicado em 1869 pela editora E. Treves de Milão.

A ação de *Fosca* ocorre no século X, entre o litoral da Ístria e a cidade de Veneza. Fosca e seu irmão, Gajolo, são piratas istrianos especializados em sequestros. O que move a trama é o sentido de honra desses piratas. Ao insistir em devolver Paolo, filho sequestrado de um importante cidadão de Veneza e por quem Fosca se apaixonou, Gajolo desencadeia o drama que, adicionalmente, envolve o rapto de noivas que, segundo a tradição, casam-se em uma mesma tradicional festa veneziana na igreja de San Pietro in Castello. Entre idas e vindas, com tramas secundárias menos relevantes, ao final Fosca apodera-se, novamente, de Paolo, agora junto com sua noiva, Délia. Fosca à ela oferece o sacrifício da morte pelo veneno para que se liberte Paolo. Ela aceita, mas Paolo, percebendo o jogo de Fosca, a detém no último momento. Fosca, mais uma vez derrotada tanto em seus planos como rechaçada em seu amor, aproveita o veneno disponível e faz uso mortal dele.

Ópera e dramaturgia - O veneno faltante

Antonio Ghislanzoni não era um aprendiz em ópera. Libretista competente, talvez não fosse um poeta consumado. Entretanto, em sua época, assumiu proeminência na cena lírica e, entre os compositores, era desejado e intensamente procurado. Como de costume, um bom libreto era tudo o que um compositor de ópera queria. Giuseppe Verdi e não menos Antonio Carlos Gomes passaram suas vidas procurando o libreto perfeito. Difícil afirmar que o encontraram. Se Arrigo Boito aproximou-se dessa perfeição, o texto de Andrea Maffei para *I Masnadieri* (1847) colocou Verdi em uma situação delicada, pois reconhecendo a ineficácia e defeitos do texto, as convenções e conveniências sociais do momento não lhe permitiram solicitar revisões ao marques (BUDDEN, 1992, p. 337). Quanto a Gomes, Ghislanzoni de *Fosca* e *Salvator Rosa* não se podem dizer tão distante de algo aceitável. Em *Condor*, de libretista desconhecido, a crítica foi dura ainda que o assunto seja de interesse e pleno de potencialidade cênica (VIRMOND, 2001).

Fosca (1873) teve vida curta por razões de difícil entendimento. Interessado no potencial de Gomes após o enorme sucesso de *Il Guarany*, Giulio Ricordi resolve escrever uma interessante resenha sobre a estreia da ópera e, no texto, deixa claro quais modificações seriam necessárias para que a ópera fosse mais palatável ao público Milanês (GAZZETTA..., 1873). A polidez e o cuidado com que Giulio coloca suas reservas sobre a obra, sem deixar de sugerir o que deve ser melhorado, contrastam fortemente com o que ele permitiu que se escrevesse na virulenta crítica ao *Lohengrin* de Wagner em sua estreia na mesma temporada. Compreende-se o cuidado, pois nessa época Giulio já tramava com Ghislanzoni a saída de Gomes da Casa Lucca, sua rival, para a sua própria editora.

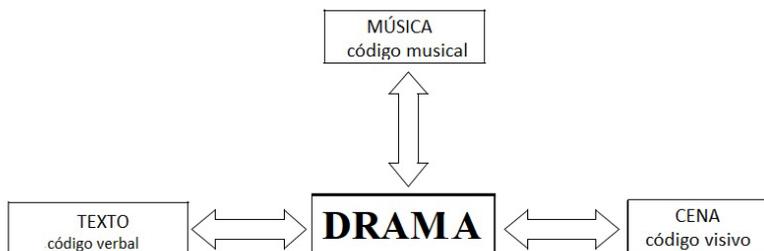
A trama de *Fosca* é bastante linear e se concentra no conflito universal do amor não retribuído. Assim, Fosca ama Paolo que não ama Fosca mas ama Delia que é, pois, rival de Fosca que é amada por Cambro que não é amado por Fosca. A trama subjacente, da lucrativa atividade de sequestro dos piratas istriais, é secundária, ainda que envolvente e fundamental como motor dos diferentes conflitos das relações de amor e desamor. A relação piratas/poder dogal é que dá cor e significado complementar aos desajustes anímicos entre as partes. Nesse sentido, o reiterado orgulho da honorabilidade corporativa dos piratas e

seu respeito com a Madona contrastam significativamente com suas práticas delituosas para atingir seus fins econômicos.

Assim, não sendo um tema de fundo histórico, exótico ou orientalista, pouco afeito aos eventos da grand-opéra, o desenvolvimento da dramaturgia em *Fosca* se estabelece nos detalhes de seu enredo e suas relações de causa e efeito. Nesse sentido, o libreto de Ghislanzoni é correto em sua didascália concisa e objetiva. Portanto, a atenção a esses dois aspectos não deveria ser negligenciado quando de sua encenação. Esta questão é o primeiro aspecto que devemos discutir, tomando como fonte a encenação de 2016, mas extensiva à ópera italiana do período de transição, da qual *Fosca* constituiu representante. Entretanto, cabe preliminarmente considerar, de forma ampliada, o conceito da estrutura dramática proposta por Freytag (ESTRUTURAS..., 2020), sem perder de vista o esquema narrativo em três atos na visão aristotélica e suas apropriações junguianas (VIEIRA, 2001, p. 601). Dos cinco momentos em que se desenvolve o drama (Introdução, Elevação da Ação, Clímax, Declínio da Ação e Dénouement), nos interessa compreender que essa estrutura, pensada na integralidade da obra, pode ocorrer dentro de cada um desses mesmos momentos estruturais, mas de forma secundária. Assim, o esquema narrativo se repete, quantas vezes necessária na visão do autor, dentro dos momentos do drama. O seu conteúdo, portanto, é cumulativo de forma a não só expor os elementos da trama e levá-la ao dénouement, como manter o interesse do espectador. Assim, percebemos uma sequência de momentos climáticos que levam ao clímax principal, seja na visão aristotélica ou de Freytag.

Evidentemente, esses momentos necessitam expressão dramática, isto é, se materializarem na proposta da dramaturgia da obra e, portanto, não devem ser omitidos, mesmo que o dramaturgo, na sua concepção integral, os considere irrelevantes ou fora da sua concepção. Certamente, a releitura cabe, mas a omissão é iconoclasta. De fato, como bem refere Pagannone (2011, p. 36), a ópera é multi-dimensional e seus aspectos cênico-representativo são complexos e importantes em seus componentes principais: texto-música-cena. Cada um deles compreende seus códigos, sendo o do texto o código verbal, o da música, por certo, o código musical e o da cena, o código visivo. Reprisar o diagrama de Pagannone é oportuno para entender a relevância desse complexo interativo (Figura 1). Busca-se um equilíbrio entre esses códigos e esse depende de contemplar-se todos eles no processo dramático.

Figura 1. Complexo multi-dimensional da ópera



Fonte: Pagannone, 2011.

Isto posto, comentamos um caso específico, breve, porém paradigmático do que ocorre atualmente. Um dos momentos climáticos fundamentais para a finalização do drama de Fosca é o fato de que ela resolve sua crise final, no quarto ato, tomando uma dose de

veneno. Esse relevante momento ocorre unicamente por meio de linguagem não-verbal. Portanto, se não for expressa, não comunicará seu conteúdo. Se não comunica, não é considerada como parte da proposta dos autores. O fato dela tomar o veneno é crucial para a narrativa de *Fosca*. Sem isso claro, fica difícil entender o desfecho, o fim na concepção narrativa em esquemas dramáticos.

Analisando o que propõe o libreto de Ghislanzoni², verifica-se a seguinte narrativa:

GAJOLO
 Alla flotta veneta
 Si adducano costor!...
 PAOLO e DELIA
 Fia ver!...
 FOSCA (*sottovoce*)
 Per sempre estinguiti,
 Fatale...avverso amor!... (*beve il veleno*)
 GAJOLO (*avanzandosi a Paolo*)
 Si...alle venete navi ricondotti
 Tosto sarete...

Nessa passagem em que se eleva a ação, não só Gajolo cumpre com sua promessa ao Doge e Paolo e Delia finalmente se veem livres. Sabemos Cambro morto e Fosca encontra a sublimação de seu amor não correspondido na morte ao tomar o veneno destinado, em seu plano inicial, a Delia. Assim, um trecho dramaticamente curto, mas de relevância para o desenrolar da trama que se aproxima de seu desfecho principal. Nesse sentido, se o texto cantado pelo coro, Gajolo, Delia e Paolo são autossuficientes em seu conteúdo verbal, as palavras de Fosca necessitam o apoio visual do ato indicado na didascália para tornar-se compreensível e efetivo como climático dentro da elevação. Trata-se da oferta de um frasco de veneno para que Delia faça uso, ao que Fosca, em retribuição, manteria Paolo vivo. Dupla vantagem - além de livrar-se da rival, teria o amado vivo e a seu dispor. Seu plano é destruído pela chegada do irmão que, com sua honesta ilicitude, manda que os reféns, Paolo e Delia, sejam devolvidos imediatamente a Veneza. Da ofertante da solução vitriólica, Fosca passa a ser sua recipiente, o que leva ao *dénouement* final. O texto de Fosca não expressa diretamente suas intenções e se limita a comentar a irredutibilidade dos fatos àquele ponto: “para sempre extinto, fatal e adverso amor”. Portanto, o frasco de veneno e os atos cênicos envolvidos assumem relevância para completar o drama.

Na leitura de Stefano Poda, esse simples, mas substancial ato dramaturgico – a oferta e a toma do veneno -, foi ignorado. O código visivo, não se produziu e, portanto, o componente da *cena* não se realizou. Seu contraponto é o expressionismo barroco da articulação cênica de Ida Miccolis em récita de 1974 no Teatro Municipal de São Paulo, sob Armando Belardi. Menos afetada é a exposição desse momento por Gail Gilmore na retomada de *Fosca* por Malheiros no Teatro de Sofia em 1997, mas sem deixar de evidenciar a relevância dessa marca cênica da oferta do frasco de veneno para Delia e, posteriormente, seu uso por Fosca³.

2 Nas diferentes versões de Fosca o texto se mantém o mesmo, ainda que ocorram marcadas diferenças na música da primeira (1873) para a segunda versão (1878) e discretas diferenças da segunda para a terceira (1889).

3 As imagens desses dois espetáculos podem ser vistas nos minutos finais da ópera nos endereços (Miccolis) <https://www.youtube.com/watch?v=PSa-QqC2Ffc&t=4438s> e (Gilmore) <https://www.youtube.com/watch?v=mEkn7SyBJ-w>.

A leitura da música em função da dramaturgia

Talvez constrito pelas formalidades das estruturas da ópera do *ottocento*, Gomes tenha apresentado propostas musicais cuja leitura diferenciada poderia emprestar maior significado ao que propôs originalmente. Entra-se, pois, em uma seara de trânsito difícil, uma vez que adentra o rompimento do desejo expresso pelo compositor. Sabe-se que a qualidade da escrita de Gomes era indubitável, registrando com detalhes o que desejava em termos de instruções para interpretação. De fato, não se trata de um compositor que necessite análise excepcional para compreender sua mensagem, inclusive em seus autógrafos musicais, de clareza e precisão notáveis.

Analisemos, portanto, duas situações musicais que poderiam ser alvo de leitura inovadora com, em nossa opinião, aproveitamento dramático de superior efeito que, mantidas como indicado pelo discurso musical, não permitem expressar-se em todo seu potencial. Ambas as análises dizem respeito à cena III do Segundo Ato, indicado na partitura da terceira versão, Casa Ricordi, como *Marcia e Coro Nuziale*.

Nesse trecho, Fosca encontra-se muito incomodada uma vez que ocorre na Igreja de San Pietro de Castello o casamento múltiplo, motivo central do romance de Luigi Capranica, incluindo aquele de Delia e Paolo. Ao mesmo tempo, Gajolo está para executar seu plano do múltiplo rapto das noivas e Fosca, à parte e resultado de um acordo com Cambro, raptar Delia e ferir Paolo – sua desejada vingança. Assim, temos um acúmulo de ações em um mesmo momento dramático. Como estrutural para a ópera italiano do século XIX, um concertato final será a forma de expressar uma solução musical para tal clímax com tantos e diferentes conflitos, como de fato ocorre. Entretanto, o que nos interessa são dois momentos que precedem tal solução.

O primeiro caso trata de um curto diálogo no início na seção indicada (*Marcia e Coro Nuziale*)⁴. Fosca encontra-se em forte instabilidade emocional, expressando-se como a ‘Fosca raivosa’ segundo define Mario de Andrade (1936) em sua análise de motivos. Assim, Gomes propõe um breve discurso que se inicia com a irada invectiva de Fosca e termina em uma exaltação desse ódio após a intervenção conclusiva de Cambro. Essa trajetória dramática tem claro desenho musical pela mão de Gomes e essa interpelação entre música, cena e texto é o tema de nossa análise. Entretanto, ao contrário do caso comentado anteriormente, o código que aqui necessita revisão é o musical, e não o visivo.

Uma síntese do drama em suas três expressões pode ser vista na Figura 2. Esse trecho de 24 compassos constitui-se em uma unidade dramática. Nela se pode identificar a estrutura da dramaturgia tanto a de três atos como a pirâmide de Freitag. Entretanto, ela ocorre de forma resumida. Assim, o drama inicia com o extravasamento de ódio por parte de Fosca, induzido pela escuta do coro nupcial advindo da igreja. Ela sabe o que lá ocorre – a consumação de sua derrota pelo casamento de Delia e Paolo. Impetuosa, não hesita em conjurar demônios.

No código musical (Figura 2), Gomes inicial o trecho com a apresentação do motivo de “fosca raivosa”, o qual é uma aplicação de trecho da escala menor natural para expressar a vaga de ódio da protagonista, inicialmente em Dó menor e depois em Fá menor (c. 1 a c. 9).

4 Página 157-159, considerando o trecho entre o segundo compasso do primeiro sistema da página 157 e o primeiro compasso do último sistema da página 159. Edição FURNATE/Ricordi, 1986. Esses compassos, para fins de exemplificação e localização passam a ser considerados como 1 a 24.

Figura 4. Frase de Fosca, c.9-c.11

È or-ren - da be - stem - mia che ir

(organo)

Fonte: Elaborado pelo autor.

A chegada de Cambro junto com Gajolo lhe causa surpresa, mas agora o diálogo entre os dois é operacional para os planos dos piratas. A ira de Fosca parece aplacar-se com a chegada do irmão, sempre repressor de seus impulsos. Suas intervenções continuam novamente sob a polifonia do órgão de forma monótona, como se estivesse refletindo sobre aquela súbita interferência em seus planos. Entretanto, o texto de Fosca é significativo de sua vontade: “ele pensa-se o meu coração frear ... insano”. Trata-se de um prenuncio para o clímax final de trecho. Diz ela “ele não sabe que tenta em vão este imenso amor domar!”. A polifonia do órgão, nos últimos compassos (c. 18-c. 20) formam uma frase descendente conclusiva que favorece integralmente a explosão de Fosca ao gritar sua força irredutível em conseguir o amor que deseja, contra tudo e todos.

Em verdade, Gomes constrói essa cena intermediária com muita habilidade, pois além de entregar o apoio instrumental exclusivamente ao órgão, a polifonia compreende um longo arco ascendente e descendente, como já mencionado, cujo avanço Gomes posterga quatro vezes ao retomar a nota de cada novo segmento ascendente meio tom abaixo daquela que entregou anteriormente. Assim, a tensão no código musical é construída de forma progressiva e dilatada para, ao final, decrescer de uma só, vez até que Fosca revele sua explosão anímica (Figura 5).

Figura 5. Arco melódico da polifonia do órgão (c.9 – c.21)

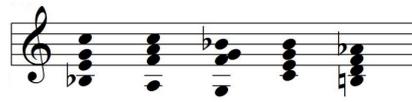
Fonte: Elaborado pelo autor.

Quando à essa explosão de Fosca, a curta e climática frase cursa entre V7-I-II e resolve, em vez de Fá M, em um acorde de Fá diminuto em segunda inversão (Figura 6). Justificadamente, esse acorde truncado em vez do acorde perfeito de Fá M estabelece no código musical a não-resolução, o não-reposo, no código textual e no código visivo a descoberta de Gajolo⁵ que Fosca, contra seu desejo, ali se encontra. Mais que isso, o uso desse acorde diminuto solicita e indica ao código visivo que a surpresa do encontro deve ser marcante, pois tem função dramática relevante para ser liminar de um novo momento dramática, quando os dois planos cênicos que se desenvolviam no palco (Fosca em seu mo-

5 Ma che veggio...Fosca qui...non m'inganno?

nólogo; Gajolo e Cambro em seu diálogo operacional) se unem para essa nova cena, agora com a interação dos três personagens. Portanto, o uso intencional do acorde por Gomes tem significação para os três códigos e não deve ser ignorado pelo dramaturgo. De fato, esse acorde tem um importante potencial dramático, de expressão de surpresa, de interrupção, medo, entre outras condições emocionais. Basta ver seu uso na música barroca, talvez sendo exemplo dos mais significativos o uso que faz J. S. Bach na *Paixão Segundo São Mateus* quando o povo escolhe Barrabás para ser libertado por Pôncio Pilatos. G. Verdi, da mesma forma, o utiliza com essas razões dramáticas, como nas hesitações e crises de Amélia no segundo ato de *Un Ballo in Maschera* (POWERS, 1997, p. 297). Oportuno comentar sobre a opinião de Schoenberg sobre esse acorde. Como afirma ele, se reconhecia no acorde de sétima diminuta um significado “expressivo” na música barroca, mas que, na atualidade de Schoenberg “decaiu das altas esferas da arte musical às regiões inferiores da música de salão. Tornou-se banal e delicado” (SCHOENBERG, 2001, p. 344). Schoenberg, sem dúvidas, foi um grande nome da música universal, mas o que seria da ópera romântica italiana sem esse acorde?!

Figura 6. Sequência harmônica de c. 21-c. 24



in F: V⁷ - I⁶ - IIIm⁷ - V⁷ - (F^o)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Retomando o ponto climático, a frase de Fosca se estende por quatro compassos com resolução tética no último (c. 21-c. 24) (Figura 7). Em um percurso de V-I, a frase é ascendente com início na dominante, clímax no maior ângulo tessitural e decisão na tônica. O início da frase coincide com o final da polifonia do órgão e a retomada da orquestra, o que marca essa separação de momentos. Para que o texto de Fosca (código textual) seja plenamente aproveitado pela frase musical de Gomes (código musical) e potencializado pela direção cênica (código visivo), propomos uma modificação drástica de andamento.

Figura 7. Frase de Fosca com a marcação M.M. original (c.21-c.24)

Andante mosso (♩=88)

Fosca

Allegro agitato

p *ten.* *ff*

Ei nol sa che ten-ta in - van no, ten-ta in - van questo im-men-so a-mor do - mar!



Fonte: Elaborado pelo autor.

Desde o início (c. 1) há uma indicação metronômica de ($\text{♩} = 88$). Se essa indicação for mantida, a frase em discussão será executada em andamento muito rápido para que seu potencial dramático seja percebido.

Para se ter uma avaliação da variedade de andamentos utilizados, foram analisadas cinco gravações integrais de *Fosca*, cujas características artísticas e o tempo utilizado pelo regente pode ser visto respectivamente nos Quadro 1, 2, 3 e 4.

Para obter-se a duração dos trechos de interesse, as gravações foram analisadas no software Sonic Analyser© da Quenn Mary University. Para a determinação do tempo utilizado pelos regentes em bpm para a semínima, realizou-se a medida em segundos do trecho de interesse utilizando-se um cronômetro digital, como denominador da divisão do produto do número de semínimas no trecho (76) por 60 segundos ($\text{bpm} = 76 \text{ semínimas} \times 60 \text{ s} / \text{tempo em segundos}$).

Quadro 1. Dados demográficos das cinco gravações analisadas

Fosca	Nadir Mello-Couto	Ida Miccolis	Ida Miccolis	Gail Gilmore	Elmira Veda
ano	1952	1966	1973	1997	1998
regente	Santiago Guerra	Armando Bellardi	Armando Bellardi	Luiz Fernando Malheiros	Alexander Anissimov
cidade	Rio	São Paulo	São Paulo	Sofia	Wexford
Cambro	Paulo Fortes	Costanzo Masciti	Costanzo Masciti	Niko Issakov	Anatoly Lochak
Cajolo	Carlos Walter	Mario Rinaudo	Mario Rinaudo	Svetozar Rangelov	Tigran Martirosian

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quadro 2. Tempo em segundos e desvio padrão da duração da performance do trecho c.21-c.24

Mello-Couto	Miccolis 1966	Miccolis 1973	Gilmore	Veda	média	DP
Guerra	Bellardi	Bellardi	Malheiros	Anissimov		
12,04	12,86	12,75	10,06	12,68	12,07	1,17

Fonte: Elaborado pelo autor.

A duração do tenuto foi medida deste o segundo ataque do Sib (c. 23) até o início do glissando para a nota Mi (c. 23) (Fig. 7).

Quadro 3. Duração do tenuto do c. 23 entre as diferentes intérpretes, média de desvio padrão

Mello-Couto	Miccolis 1966	Miccolis 1973	Gilmore	Veda	Média	DP
Guerra	Bellardi	Bellardi	Malheiros	Anissimov		
2,58	2,51	2,69	1,95	2,50	2,44	0,28

Fonte: Elaborado pelo autor.

O cálculo do tempo metronômico inicial (VI) consistiu na medida do tempo, em BPM (beats per minute) decorrido entre o primeiro tempo do compasso 1 e o último do compasso 19. O valor de VF (velocidade final), corresponde ao tempo medido nos compassos 21 a 24. Os valores do compasso 20 não foram incorporados por ser um compasso sistematicamente usado como ponte com *ritardando* para a frase de Fosca (c. 21-c. 24). Os valores obtidos foram divididos pelo número de semínimas nos respectivos trechos.

Quadro 4. Tempo metronômico predominante em BPM do trecho c1.-c.19 (VI) e tempo predominando no trecho c.21-c.24 (frase de Fosca) (VF)

	Mello-Couto	Miccolis 1966	Miccolis 1973	Gilmore	Veda
	Guerra	Bellardi	Bellardi	Malheiros	Anissimov
VI	110	87	85	95	83
VF	80	80	76	94	76
Dif. %	27,27	8,75	11,84	1,06	9,21

Fonte: Elaborado pelo autor.

Quanto à diferença, percebe-se que Guerra propõe a maior redução de andamento no trecho em tela. Entretanto, observa-se que Anissimov usa os menores tempos para a execução dos trechos. De fato, analisando-se o trecho integral de Guerra, o segmento inicial (c. 1-c. 19) é, entre as cinco gravações o que se apresenta levado em andamento mais rápido (M.M = 110) e de forma contínua, quase sem variação. De fato, as frases de Fosca raivosa tronam-se praticamente incompreensíveis devido ao tempo assaz rápido, ainda que empreste um interessante caráter de urgência à ira de protagonista.

O conteúdo expressivo desses quatro compassos é de dor, desespero e desconforto com a possibilidade de que o irmão, Gajolo, novamente a impeça de consumir seu desejo de recuperar Paolo. Esse conteúdo só pode ser efetivamente expresso com a oportuna música de Gomes, expansiva, ascendente, climática, em um tempo reduzido que permita o aproveitamento pelo intérprete de toda a potencialidade que a música de Gomes oferece. Porque Gomes não indicou explicitamente essa redução de andamento, além do *tenuto* do c. 23? Difícil precisar. Entretanto, as características do código musical usado nesses compassos podem ter sido uma mensagem implícita do seu significa, uma prática interpretativa usual da época, a ponto de Gomes entender desnecessário indicá-la. Essa redução de tempo estaria evidente na sua música. Isso é tanto verdade que, na análise das gravações, todos os regentes praticam essa redução, ainda que de forma discreta, utilizando o compasso 20 como espaço de desaceleração.

Entretanto, o que sugerimos é uma redução mais drástica da qual vemos praticadas conforme indicado no Quadro 2. Propomos um valor de semínima igual a sessenta e cinco ($\downarrow = 65$). Tal propositura não parece inconveniente, pois a análise das cinco interpretações ouvidas indica uma tendência geral de redução de andamento no curto trecho em questão. De fato, Santiago Guerra chega a produzir uma redução de 27,2% entre o andamento metronômico predominante no trecho inicial (c.1 – c. 20) e o da frase de Fosca. Luiz Fernando Malheiro praticamente conduz de forma linear, ao propor uma redução de apenas 1,0%.

O segundo caso trata-se, da mesma forma, de uma sugestão de alteração de andamento. Propõe-se modificar substancialmente o resultado dramático para aquilo que o libretista desejava. Assim, de imediato, alerta-se que a alteração proposta, ainda que muito mais invasiva que a anterior, não altera a vontade primária de Ghislanzoni.

O trecho em tela corresponde à mesma cena anterior (*Marcia e Coro Nuziale*), agora com a entrada do povo que irá participar dos festejos nupciais. Como indica a didascalia *Durante la marcia nuziale sfilo il corteggio delle spose che si avanza dal fondo, traversando il ponte e dirigendosi verso la chiesa*.⁶ Momento de alegria e comemorações, contrastando com a ira de Fosca, seu arranjo vingativo com Cambro e o ato profissional de pirataria de Cajolo.

Em *Fosca*, Gomes começa a se distanciar do modelo da *grand-opéra* e, mais ainda, da ópera de números. A continuidade do discurso é uma novidade e, como bem afirma Conati (1982, p. 74), “[Fosca] constitui o resultado artístico talvez mais equilibrado e coerente obtido no teatro musical do movimento da “Sapigliatura...”. A estrutura da cena em discussão (*Marcia e Coro Nuziale*) envolve as seções descritas no Quadro 5:

Quadro 5. Estrutura da *Marcia e Coro Nuziale*, *Fosca* Ato 2

Seção	forma	andamento	compassos	Fórmula de compasso	tonalidade	página
1	Introdução – órgão solo	Allegro moderato marcato Mínima = 84	1 - 19 (19)	4/4	C	155
2	Coro interno – <i>O stella matutina</i>	Andante mosso Semínima = 88	20 - 34 (14)	4/4	C	155-157
3	Fosca – <i>Dall'atre magioni</i>	Andante mosso Semínima = 88	35 – 60 (25)	4/4	Cm – Fm – F – F°	157-159
4	Dueto - Cambro - <i>Forse tu al disegno mio</i>	Allegretto	61 – 81 (20)	4/4	Eb	160-162
5	Ponte - coro <i>Al tempio andiamo</i>	Allegro non tropo Semínima = 108	82 – 93 (11)	6/8	Bb	162-164
6	Marcha e coro nupcial – <i>Gioia di vergine</i>	Allegro marcato Semínima = 120	94 – 194 (100)	6/8	Ab – Cm – Eb - Ab	164-174

Fonte: Elaborado pelo autor. As páginas correspondem às da partitura de Fosca distribuída pela FUNARTE/Ricordi. (cf. GOMES, 1986)

A marcha com o coro nupcial, seção 6 no quadro anterior, por sua vez, constitui-se em uma unidade formalmente autônoma, cuja estrutura se encontra no Quadro 6:

6 Durante a marcha nupcial desfila o cortejo das esposas que avançam do fundo, atravessando a ponte e dirigindo-se para a igreja. Tradução do autor.

Quadra 6. Estrutura da marcha com o coro nupcial, seção 6, *Fosca* Ato 2

Seções formais	forma	andamento	compassos	Fórmula de compasso	tonalidade	página
-	Introdução	Allegro non tropo semínima = 108	1-12 (12)	6/8	Bb	162-164
A - B - A	Marcha com coro: <i>Gioia di vergine</i>	Allegro marcato semínima = 120	13-32 (20)	6/8	Ab	164-167
-	ponte	Allegro marcato semínima = 120	33-51 (19)	6/8 2/4	Cm Eb	167-169
A-B	Coro - <i>Sereno apar il cielo</i>	I° tempo	52-67 (16)	6/8	Eb	169-171
A	Marcha com coro: <i>Gioia di vergine</i>	Allegro marcato semínima = 120	68-82 (15)	6/8	Ab	171-173
-	Coda - <i>al ciel alzan</i>	Poco più mosso	83-100 (18)	6/8	Ab	173-174

Fonte: Elaborado pelo autor. As páginas correspondem às da partitura de Fosca distribuída pela FUNARTE/Ricordi. (cf. GOMES, 1986)

A disdascália para a entrada do coro, que ocorre apenas na Secção nº 6 (Quadro 5), indica que os populares entram na pequena praça, vindo da igreja e dos vários lados da cena. Ouve-se os felizes acordes de uma marcha nupcial anunciando a chegada do cortejo das esposas que vem do fundo e dirigindo-se à igreja. Como visto no Quadro 6, essa seção apresenta uma introdução, o coro e marcha, uma ponte interpretada por Fosca, um coro e a reapresentação da marcha que conclui a cena com uma coda. Do ponto de vista da dramaturgia, o coro e marcha ocorre quando apenas os populares entram em cena, com vivo interesse na expectativa de assistir ao cortejo das noivas. Esta música deve permanecer no andamento proposto por Gomes, pois representa momento de alegre júbilo e antecipação do clímax. Já o coro que segue à ponte, ocorre exatamente com a entrada da procissão das noivas.

O que se sugere como modificação é a redução drástica de andamento do trecho do coro *Sereno apar il cielo*. Terminado este, com a retomada da Marcha para a finalização da cena, volta-se ao andamento original, pois a procissão já adentrou ao templo e o momento, novamente é de grande alegria e entusiasmo.

O motivo? Preliminarmente, justifica-se pela absoluta incoerência de um momento de solenidade ser acompanhado por uma marcha de andamento rápido e estrepitante. Outras razões serão apresentadas adiante.

Como introduzir e recuperar essa importante redução no andamento? Gomes oferece solução perfeita pois a ponte que antecede o coro em questão tem um longa cadência na qual um progressivo ralentando cabe muito bem para acomodar o novo andamento e, ao final do coro, com o lento andamento proposto, há três compasso de ligação com a seção seguinte que podem acomodar, também organicamente, um acelerando para a retomada do andamento original. Assim, dramaturgicamente e musicalmente, não há empecilhos para adotar-se a proposta, apenas resta a questão do *padrão estético aceitável* para a variável tempo, assunto que se irá discutir mais adiante

Convém, preliminarmente, comentar que, nesse segundo trecho em estudo, as instruções do compositor, tanto de notação, andamento, agógica, articulação e intensidade, estão claramente indicadas. Tal fato sustenta a afirmação anterior de que essa proposta é transformadora e invasiva, uma vez que importantes alterações de andamento, duração de notas e articulação foram incluídas. Entretanto, nada se modifica na harmonia, alturas, fórmula e compasso e distribuição de vozes, o que, por esse lado, garante a essência da integridade autoral.

Assim, convém apresentar de imediato as Figuras 8 e 9, as quais expõem claramente o conteúdo do original de Gomes e o da proposta. Por uma questão de espaço, torna-se impraticável apresentar o trecho em sua totalidade, mas o segmento visualizado representa a essência do que se propõe. Essa mesma essência será aplicada no restante do trecho, o qual não difere, em sua estrutura musical, do que na ilustração se apresenta.

Figura 8. Texto musical original de Gomes (1986, p. 169), primeiro e segundo sistema

1° Tempo (Allegro marcato ♩=120)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Figura 9. Texto musical modificado, baseado em GOMES, 1986, p. 169, primeiro e segundo sistema

Moderato (♩ = 65)

Fonte: Elaborado pelo autor.

Em essência, a modificação agrega dois elementos: uma drástica redução de andamento e a adoção de uma articulação em contínuo legato.

Os dois objetivos podem ser alcançados, como se vê-se na Figura 9, pela (i) importante diminuição do valor metronômico do tempo primo de $\text{♩} = 120$ para $\text{♩} = 65$; (ii) no compasso 3 e 4 da mesma figura, na orquestra e coro, pelo aumento do valor de colcheia para semínima pontuada; pela retirada das indicações de stacatto e acentuado e pela aplicação de uma longa ligadura de expressão entre os compassos 2 e 5.

Como visto, esta cena comporta três planos de ação dramática: a execução da vingança de Fosca pelo acordo com Cambro, o ataque às donzelas pelo piratas istrianos comandados por Gajolo e, mais importante no contexto musical, as festividades tradicionais do múltiplo esposais das noivas venezianas. A música de Gomes, neste momento, ocupa-se desse último evento e ela deve, portanto, predominar em seu sentido musical. Aparentemente, e sem conhecer-se as razões, Gomes propõe uma música quase militar, em compasso binário, andamento rápido e acompanhada por uma banda sull palco. Esse arranjo nos parece pouco indicado para o momento. Corrobora essa impressão a proposta do compositor na primeira versão de Fosca, de 1973. Na música da estreia esse trecho se desenrola com um coro reduzido, intimistas, e em ambiente pastoral.

Figura 10. Entrada dos esposais na versão original de 1873

Andante pastorale
(quattro soli)

Soprani
Tenor
Basso
Piano

Soprano: Oh! Co - me è bell...
Tenor: Co - me è lim - pi - do il mat - tin che ti ir - ri - dia il
Basso: Com - me è lim - pi - do il mat - tin sem - pre o be - la a te nel
Piano: L'accompagnamento a piacere

S
T
B
Pno.

Fonte: Elaborado pelo autor.

A acentuada redução do andamento se justifica pela necessidade de emprestar ao momento uma velocidade compatível com um solene desfile de donzelas prestes a casar. Um desfile de exposição e confirmação pública do ato especial que ora acontece. A procissão nupcial era procedimento necessário e importante nas comunidades italianas da época. Constituíam-se em momento de afirmação das corporações e demonstração de pertencimento (THOMPSON, 2016, p. 145-147). Um desfile rápido era pouco desejável, pois diminuiria o tempo de exposição dos membros da procissão, descaracterizando integralmente a finalidade do ato. Portanto, a sugestão da diminuição proposta busca um andamento que seja lógico à cena, à dramaturgia do momento e do libreto.

Assim, não se pode confundir a intervenção como uma desconfiguração do ideal do compositor. Neste sentido, veja-se a discussão do emblemático caso de Glen Gould e Leonard Bernstein na execução do concerto nº 1 em ré menor para piano e orquestra de J. Brahms em 1962. Sobre o tempo proposto por Gould para primeiro movimento Vaes (2017, p. 111) comenta que “Mesmo um ouvinte experiente poderia razoavelmente pensar que o tempo de Gould para o segundo tema do primeiro movimento não é *notavelmente* lento, dado os rubati nos níveis macro e micro que confundem a experiência de *a tempo*”⁷. De fato, uma questão relevante na execução musical é a realização da estrutura métrica, melódica e harmônica determinada pelo compositor. Se isto não for cumprido, ainda que exista um faixa de limite aceitável para tal, a obra do compositor não se realiza e se passa a ter uma nova obra e não uma nova leitura. O fato é que a interpretação de Gould causou importante discussão e, de fato, ouvindo-se a gravação do concerto, na introdução do primeiro movimento, que Brahms indica mínima pontuada = 58, consegue-se identificar um tempo metronômico próximo de M.M = 42.⁸ Trata-se de uma redução acentuada do original, independentemente da percepção dos ouvintes. Por outro lado, não se deve excluir que parte da discussão trazida à época concentrou-se mais na reação de Leonard Bernstein, do que nas questões da performance de Gould. Na visão de Bernstein o ponto central era “The age old question remains: in a concerto, who is the boss: the soloist or conductor?” (BERNSTEIN, 1962), fato que guarda importante distância do tópico central do concerto – uma rara e radical modificação do tempo e dinâmica propostos por Brahms em seu concerto para piano. De fato, ao se ouvir a gravação, o primeiro movimento se manifesta interessante e realizado no novo andamento, mesmo percebendo-se a acentuada redução da prática esperada. Já o segundo movimento, *Adagio*, a realização não atinge o proposto por Brahms, pois a excessiva lentidão do andamento não permite a fusão dos elementos métrico, melódicos e harmônicos para expressar a real mensagem do compositor. Entretanto, não se pode negar que, no caso de Gould, houve um afastamento do que Reep (1992, p. 162) chama de “padrão estético aceitável” o qual, por sua vez, tende a ser determinado por uma prática interpretativa consolidada. Esse padrão, na seu componente de tempo, pode variar dentro de uma faixa nem sempre muito estreita, como se vê no estudo de Reep (1992) sobre interpretação da obra *Träumerei* de Roberto Schumann, no qual os valores se situam

7 Even an experienced listener may already reasonably think Gould’s tempo for the first movement’s second theme is not “remarkably” slow, given the rubati on macro- and micro-levels that cloud the experience of “a tempo”.

8 A medida se realizou pela audição da introdução do primeiro movimento, fixando-se o tempo e comparando com a indicação de um metrônomo digital. O texto de Vaes (2017, p. 113) traz uma tabela dos tempos obtido por ele com método semelhante, mas através de médias. Entretanto, ele considera a referência como semínima pontuada. Qualquer conversão dos valores de Vaes levam a resultados discrepantes do obtidos para o presente estudo.

entre M.M= 48 e 79 sem que se perca a essência da realização da obra, ainda que os valores extremos apresentados sejam percebidos como muito lento e muito rápido, respectivamente. Curiosamente, essa última seja um andamento proposto no original por Clara Schumann (M.M=100), o que leva a se perguntar quão flexível pode ser esse “padrão estético aceitável”. Entretanto, é o afastamento acentuado dessa faixa do aceitável que causa estranheza, como no caso de Gould e Bernstein frente ao concerto de Brahms.

Considerando esses aspectos, no caso de *Fosca* a redução é razoável para a apresentação e a exposição da frase com seu devido significado (RUDOLPH, 1995, p. 359) e, portanto, ainda que proposta invasiva, ela não causa perda do sentido musical, ou, como dito, fuja de um *padrão estético aceitável*. Ademais, acreditamos que ela possa atingir uma finalidade de aproximação ao que Gomes poderia desejar, nessa última versão, considerando o ambiente pastoral e solene, que propusera na primeira para a mesma cena (6/8 – *Andante pastorale*) (Figura 10).

Por outro lado, a retirada das indicações de *stacatto* e o incremento dos valores das notas, complementado pelas ligaduras, busca um intenso legato da frase. Tal providência empresta um aspecto de intimidade contrastante com a publicidade do momento – a apresentação das noivas - além de ser plenamente condizente com a necessária demonstração da solenidade do evento. De fato, ao seguir a duração das notas e a articulação propostas, esfaca-se a suntuosidade do momento e empresta-se um caráter circense à música, o que não se coaduna com o texto lírico e a dramaturgia do libreto, e a nobreza da frase de Gomes.

Assim, com estas sugestões aos regentes, permitimos uma leitura mais adequada para dois trechos dessa obra com vistas a contribuir para melhora sua aceitação e, principalmente, reafirmar a intenções do compositor.

Referências

- BERNSTEIN, Leonard. *Leonard Bernstein pre-concert comments*. On Gould, Bernstein and New York Philharmonic, 1962.
- BUDDEN, Julian. *The operas of Verdi*, v. 1, From *Oberto* to *Rigoletto*. Oxford: Oxford University Press, 1992, 524 p.
- CONATI, Marcelo. *Formação e afirmação de Gomes no panorama da ópera italiana*. Notas e considerações. In: VETRO, Gaspere Nello, Antônio Carlos Gomes-correspondências italianas. Rio de Janeiro: Editora Cátedra/Pró-memória-INL, 1982. 339 p.
- CORAZZOL, Adriana Guarnieri. *Dramaturgie des larmes dans l'opéra italien fin de siècle*. In: Dramaturgie & musique: actes de la Rencontre interartistique du 22 mars 2006. Paris: Université Paris-Sorbonne. Observatoire Musical Français, 2009
- ESTRUTURAS narrativas: *O esquema quinário*. Disponível em: <https://obasicoeletras.wordpress.com/2013/06/30/estruturas-narrativas-o-esquema-quinario-2/>
- GAZZETTA MUSICALE DI MILANO, 23 fevereiro. 1873, p. 59.

- GOMES, Antonio Carlos. *Fosca*. São Paulo: FUNARTE/Ricordi, 1986. 1 partitura.
- MOREIRA, Laura Alves. *Dramaturgias contemporâneas: as transformações do conceito de dramaturgia e suas implicações*. 2012. 106 f., il. Dissertação (Mestrado em Artes) —Universidade de Brasília, Brasília,
- PAGANNONE, Giorgio. Per una didattica del melodramma. Idee e percorsi. *Musica Docta. Rivista digitale di Pedagogia e Didattica della musica*, v.1, p. 37-42, 2011. <http://musicadocta>.
- POWERS, Harold. “La Dama velatata”: Act II of *Un Ballo in Maschera*. In: CHUSID, Martin’s *Verdi’s Middle Period: 1840-1859*. Chicago: The University of Chicago Press, 1997, p. 436.
- REEP, Bruno H. *Diversity and Commonality in Music Performance: An Analysis of Timing Microstructure in Schumann’s “Träumerei”*. Haskins Laboratories Status Report on Speech Research, SR-1111112, p. 227-260, 1992.
- RUDOLPH, Max. *The Grammar of Conducting*. 3rd. ed. New York: Schirmer Books, 1995.
- SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. 1^o reimpressão. São Paulo: Editora da UNSEP, 2001, 579.
- THOMPSON, Augustine. *Cities of God: the religion of the Italian communes, 1125-1325*. University Park: Penn State University Press; New edition, 2006, 516 p.
- VAES, Luke. *Artistic Research Avant la lettre? The Case of Glenn Gould’s Brahms Concerto Interpretation*. In: IMPET, Jonathan, editor, *Artistic Researching Music: Discipline and Resistance*. Leuven: Leuven University Press, 2017.
- VIEIRA, André Guirland. Do conceito de estrutura narrativa. *Psicologia: Reflexão e Crítica*, v. 14, n. 3, p. 589-597, 2001
- VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. *Condor de Antonio Carlos Gomes – uma análise de sua história e música*. Bauru: EDUSC, 2003, 143.
- VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; MARIN, Rosa Maria Tolón; NOGUEIRA, Lenita Waldige Mendes. Uma ária para Virginia Damerini: a última Fosca de Carlos Gomes. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 111-140, jun. 2013.