

“Salvator Rosa”, a exaltação de Carlos Gomes à pátria artística

CANCIO POVOA FILHO ⁹/₇₇

Antônio Carlos Gomes (1836-1896) foi e continua sendo assunto polêmico nos anais do teatro lírico e, particularmente, na história da música brasileira. Após o êxito fulminante de *A NOITE NO CASTELO* (1861) e de *JOANA DE FLANDRES* (1863), o jovem de Campinas (de onde fugira em 1859, para estudar na Corte) não teve maior dificuldade em obter, do Imperador Pedro II, o necessário auxílio para uma viagem à Meca da música oitocentista, a Itália. Sendo-lhe recusada matrícula regular no Conservatório de Milão por ser estrangeiro, é admitido como ouvinte, com direito a exames e, em 1866, conquista o título de “Maestro Compositore”.

Depois de duas breves incursões no gênero revista, em dialeto milanês (*SE SA MINGA*, de 1866 e *NELLA LUNA*, de 1867), Carlos Gomes é delirantemente consagrado quando *IL GUARANY*, com libreto de Tomaso Scavini calcado no romance de José de Alencar, sobe à cena do Teatro Scala, na memorável noite de 19 de março de 1870. Dai em diante, não obstante percalços e incompreensões, nada deteve Carlos Gomes na trajetória gloriosa que fez dele o primeiro músico das Américas a conquistar o Velho Mundo.

Estimulado pelos louvores e pela felicidade conjugal (casara-se em 1871 com Adelina Peri), o músico paulista escreve a *FOSCA*, com libreto de Antônio Ghislanzoni, o mesmo que fornecera a Verdi o texto para a *AIDA* (1871). Encenada no La Scala em 1873, e no Rio em 1880, a 4ª ópera gomesiana foi recebida friamente, com invectivas ambivalentes e opostas: para os críticos brasileiros, Carlos Gomes era “italiano”, imitador de Verdi, e, para os críticos italianos, ele era “estrangeiro”, adepto da escola wagneriana, em detrimento do melodismo peninsular. Contra o derrotismo verde-e-amarelo, vale recordar as ponderações definitivas do mais respeitado pontífice da corrente nati-

vista, Mário de Andrade: “É opinião repisada entre nós que Carlos Gomes não tem nada de musicalmente brasileiro, a não ser o entredo de algumas óperas. Mesmo que assim fosse, ele tinha o lugar de verdadeiro iniciador da música brasileira, porque, na época dele, o que faz a base essencial das músicas nacionais, a obra popular, inda não dera entre nós a cantiga racial”.

Na Itália, a corrente contra Carlos Gomes era parte da rivalidade comercial entre as casas editoras Ricordi e Lucca, esta introdutora dos estrangeiros. Mas o maestro campineiro conseguiu os favores do público e da imprensa com a sua nova ópera, *SALVATOR ROSA* (1874), e com as que se seguiram, *MARIA TUDOR* (1879), *LO SCHIAVO* (1889), *CONDOR* (1891) e *COLOMBO* (poema vocal, 1892). Mais depressa do que o Brasil, a Itália parece ter compreendido o valor da obra de Carlos Gomes, e a prova é a recentíssima edição de um volume de 286 páginas, com quatro estudos que documentam a vida e a obra do artista.

Num clima de insatisfação pela acolhida hostil à sua *FOSCA*, Carlos Gomes se lança febrilmente à procura de um tema para uma nova ópera; fixa-se no romance “Masaniello”, de Eugene Mirecourt, pseudônimo do publicista francês Charles Jean Baptiste de Mirecourt (1812-1880). Como libretista, escolhe de novo Ghislanzoni. O assunto explora um fato histórico: a revolução de julho de 1647, em que os pescadores de Nápoles se insurgem contra os tributos excessivos cobrados pelo Vice-Rei, o Duque de Arcos, representante do Rei Felipe IV, da Espanha. Chefiados por Masaniello (corruptela de Tommaso Aniello), os homens do mar, auxiliados pela população da cidade, formam a “Compagnia della Morte” e vencem os espanhóis. O Vice-Rei refugia-se no Castel Nuovo e prepara uma cilada a Masaniello, que, simples, nela cai, pondo fim à rebelião napolitana do verão de 1647. Eugene Scribe escreveu um libreto para Daniel Auber, *LA MUETTE*

DE PORTICI, estreada em Paris em 1828, sobre um incidente que teria ocorrido na ocasião, precipitando os acontecimentos: Alfonso, filho do Vice-Rei, seduz a irmã muda de Masaniello. Em Mirecourt, como no libreto de Ghislanzoni, a parte principal da revolução é vivida por Salvator Rosa, poeta, pintor, gravador e músico napolitano e que teria pertencido à “Compagnia della Morte”. Aparece como artista, aventureiro romântico, à feição de Benevenuto Cellini, e seus amores com a filha do Vice-Rei podem não ser verdadeiros, mas são válidos diante da liberdade literária que se permitiu o libretista.

Agastado com os milaneses, Carlos Gomes escolhe o Teatro Carlo Felice, de Gênova, para a estréia de

SALVATOR ROSA. Assim é que, a 21 de março de 1874, perante enorme platéia genovesa cheia de curiosidade, subiu à cena a 5ª ópera do compositor brasileiro, que foi chamado ao palco ao fim de cada ato sob os mais entusiásticos aplausos.

Como *IL GUARANY*, *SALVATOR ROSA* passa a correr os teatros da Itália. Em jornal da época, Cernichiano confronta as duas óperas: “*IL GUARANY* é a poesia do solo pátrio; *SALVATOR ROSA* é o canto meridional que exalta a pátria artística”.

Quanto ao valor estético-musical da obra, nada melhor que recorrer ao valioso estudo de Leo Laner, pseudônimo de Garcia de Miranda Neto: “A crítica superficial quer ver em *SALVATOR ROSA* um retorno na carreira ascendente do mestre. Um exame mais apurado da partitura revela riqueza de técnica e equilíbrio que põe a ópera da rebelião napolitana em um lugar bem nobre entre as composições de Carlos Gomes. O músico campineiro evoluiu sempre, depois de *IL GUARANY*. E o vértice da obra gomesiana surge justamente com a cantata *COLOMBO*, escrita no fim da vida (1892), quatro anos antes da morte melancólica no Pará”.

SALVATOR ROSA chegou ao Brasil e estreou no

Rio de Janeiro em 1880, no Imperial Teatro Pedro II que, após a república, passou a chamar-se Teatro Lírico; depois foi cantada em 1882/3 em São Paulo, no velho Teatro São José e, no fim do século XIX foi encenada mais umas poucas vezes nas temporadas do São José, caindo no esquecimento por uns 20 anos. Em 1917 ressurge no novo Teatro São José, em São Paulo, e em 1920 no Municipal do Rio de Janeiro, numa récita em honra aos reis da Bélgica. Mas foi em 1926, primeiro no Rio de Janeiro e depois em São Paulo, que subiu à cena com um elenco de celebridades: Francesco Merli, Bianca Scacciati, Eugenia Marchini, Carlo Galeffi e Nazareno de Angelis. Em 1946, em 13ª récita de gala, voltou ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em comemoração ao cinquentenário do falecimento de Carlos Gomes, com Reis e Silva, Heloísa de Albuquerque, Carla Caputi, Paulo Fortes e Américo Basso. O espetáculo foi ruidosamente vaiado, por deficiência de alguns cantores, e a emissora oficial, que o irradiava, saiu do ar ao fim do 1º ato. O público brasileiro, pouco tolerante com os cantores nacionais, é de extrema generosidade com os estrangeiros. Exemplo recente foi a última récita de *OTELLO* da temporada em curso: o tenor MacCraken cantou mais do que insatisfatoriamente os 1º e 2º atos, causando apreensão a todos. No intervalo do 2º para o 3º ato a Empresa anunciou que o artista estava “indisposto”, mas que “em atenção ao público paulista” continuaria o espetáculo até o fim. E, assim foi. Para frustração geral, seguiram-se os 2 últimos atos de *OTELLO* sem Otello, porque o tenor apenas recitou o libreto, não tendo o público exigido substituto, como sói acontecer nos grandes teatros. Soubemos que a frustração geral atingiu também os cantores, a ponto do barítono Mastromei oferecer-se para cantar o 4º ato.

Numa próxima crônica, examinaremos como decorrer *SALVATOR ROSA* em 3ª récita de assinatura da Lírica-1977.