

O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes

The dramatic climax in the operas
of Antonio Carlos Gomes

Marcos da Cunha Lopes Virmond¹

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

RESUMO

*Define-se, no contexto deste trabalho, clímax dramático como aquele segmento do libreto, incluindo seu tratamento musical, em que a crise dramática é resolvida. Este pode ocorrer inúmeras vezes ao longo do libreto a apresentar-se textualmente em diferente extensão e intensidade. A ópera da primeira metade do século 19 se caracterizou por um contínuo dilema entre o culto da voz e o desenvolvimento dramático. Preponderantemente, o culto da voz saiu vitorioso nos primeiros embates. Posteriormente, pelas mãos de Verdi, Gomes, Ponchielli, Boito, ocorreu uma conciliação entre a ditadura da voz e o desenvolvimento dramático, isto é, as razões de ordem dramática do libreto, da seqüência lógica do desenvolvimento do conteúdo literário, se impuseram às necessidades de demonstração de agilidade, volume e brilhantismo vocal. Nesse contexto, Antônio Carlos Gomes se antecipa e salienta-se entre seus contemporâneos como criador de estrutura musical efetiva para a solução do clímax dramático em sua obra operística madura. Neste trabalho, define-se o clímax dramático, de forma genérica, na ópera italiana e particulariza-se a contribuição inovadora de A.C. Gomes, exemplificando e discutindo estes achados em suas obras da última fase, *Lo Schiavo* e *Condor*.*

¹ Regente da Orquestra de Câmara da Universidade do Sagrado Coração. Professor Doutor do Centro de Pesquisa e Pós-Graduação da Universidade do Sagrado Coração – Rua Irmã Arminda, 10-50 – 17011-160 – Bauru – SP.

Unitermos: ópera, ópera italiana, libreto, clímax dramático, Antônio Carlos Gomes.

INTRODUÇÃO

A ópera italiana, no início do século 19, se caracterizou por um contínuo dilema entre o culto da voz (*bel canto*) e o desenvolvimento dramático. Preponderantemente, o culto da voz saiu vitorioso nos primeiros embates, particularmente sob Rossini, Belinni e Donizeti. Os amadores do *bel canto* viam no libreto apenas um apoio para o desenvolvimento vocal (Brunel, 1988) e o entendimento da ação dramática teria pouco interesse.

Posteriormente, pelas mãos de Verdi, Gomes, Ponchielli, Boito, entre outros, ocorreu uma conciliação entre a ditadura da voz e o desenvolvimento dramático, isto é, as razões de ordem dramática do libreto, da seqüência lógica do desenvolvimento do conteúdo literário, se impuseram às necessidades de demonstração de agilidade, volume e brilhantismo vocal. Talvez esta conquista não esteja na necessidade de busca de algo novo, de uma nova forma de expressão por si só, e sim como um reflexo das profundas modificações sociais e econômicas que estavam se consolidando na Europa na mesma época. Ao passo que à própria Itália de Rossini interessava ouvir ópera descompromissada como lenitivo de suas agruras de país dividido e sem identidade política, havia um crescente interesse de se utilizar o forte potencial de comunicação de massa que representava a ópera como veículo dos novos ideais de liberdade e democracia estabelecidos anteriormente pela revolução francesa, remodelados e difundidos na península pelo vendaval napoleônico.

Desta forma, é possível que houvesse uma nova necessidade de resolver musicalmente os momentos do texto que eram tipicamente relegados a segundo plano sob a égide de Rossini, Bellini e Donizeti, em que a continuidade dramática cedia espaço à demonstração vocal. Aqui, a obra consistia numa seqüência de números - árias, duetos e coros -, mantendo-se precariamente uma continuidade dramática por meio de recitativos de pouco interesse musical, salvo honrosas exceções. Neste sentido, pode-se dizer que cabia ao recitativo a parte do texto que, necessário ao entendimento formal da continuidade dramática, não apresentava condições de ser expresso por meio de árias ou coros.

Os *concertati*, por sua vez, seguiam um esquema rígido de construção musical, com exposição intercalada do tema pelas vozes principais que era finalmente arrebatado pelo coro. Seguia-se eventualmente um *stretto* em andamento rápido. Esses *concertati*, muitas vezes, significavam o único momento em que o compositor conseguia dar vazão à necessidade de um clímax dramático, trabalhando este momento de forma um pouco mais livre e atenta às contingências do texto. De qualquer forma, nesses *concertati*, o desenvolvimento dramático continuava a apresentar-se em segundo plano, subjugado pelas necessidades da música ou, possivelmente, pela incapacidade do compositor em resolver de outra forma o conteúdo dramático.

Genericamente, esse era o panorama das relações entre desenvolvimento musical e desenvolvimento dramático na ópera da primeira metade do século XIX.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

O CLÍMAX DRAMÁTICO

Define-se, no contexto deste trabalho, *clímax dramático* como aquele segmento do libreto, incluindo seu tratamento musical, em que a crise dramática é resolvida. Este pode ocorrer inúmeras vezes ao longo do libreto e apresentar-se textualmente em diferentes extensão e intensidade. Assim, pode-se ter crises de curto e de longo desenvolvimento e de variáveis graus de intensidade. Quanto à extensão, o libretista pode utilizar um curto espaço verbal para exprimir resolução da crise ou elaborá-la mais sutilmente com maior desenvolvimento e, por conseguinte, necessitando maior tempo. O grau de intensidade está relacionado com o poder de resolutividade do conteúdo do clímax. Este se manifesta por crises secundárias e crise final. Tomando-se a lógica do desenvolvimento dramático, aqui entendido o libreto, usualmente ocorrem várias crises secundárias que devem conduzir à crise final. As secundárias são de expressão menos intensa no seu conteúdo dramático de resolução e, geralmente, a crise final é de maior intensidade, pois reside nela, obviamente, a conclusão da proposta do desenvolvimento dramático do libreto.

Neste trabalho, pretende-se identificar e caracterizar o clímax dramático em algumas obras operísticas de Antônio Carlos Gomes, definindo essa forma sistemática como típica e inovadora por parte desse compositor dentro do contexto de sua época.

O CLÍMAX DRAMÁTICO NA ÓPERA ITALIANA NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XIX

Na segunda metade do século XIX, vamos encontrar os compositores mais preocupados em resolver as questões dramáticas do libreto com um tratamento musical de melhor qualidade e com melhor resolutividade em termos de correlação música/texto. Em outras palavras, uma melhor coerência entre a expressão musical e o conteúdo dramático do texto.

Um exemplo claro desta afirmação, comparativamente, é o caso do *Othelo* de G. Rossini e o mesmo tema trabalhado por G. Verdi, em que um mesmo tema é resolvido de forma diametralmente oposta. No primeiro, a música não transmite a intensidade dos diferentes clímaxes. Verdi, ao contrário, encontra excelentes soluções para expressar musicalmente os momentos de intensa paixão, ciúme, traição contidas no texto.

Para melhor definir a relação entre clímax dramático e sua solução musical, podemos examinar alguns exemplos unilaterais.

No primeiro ato, *Gran Finale II* de *Aida* de G. Verdi (1961) encontramos um característico clímax de curta duração e intensidade secundária, quando Aida reconhece o pai entre os prisioneiros (ex. 1). O compositor prepara esse clímax rapidamente com um *tremolo* das cordas que sublinha o reconhecimento de Aida, culminado o clímax com o a manifestação do coro apoiado coerentemente com um *tutti* orquestral. Desta

forma, o clímax secundário é criado e resolvido em uma seqüência de oito compassos. Inicia-se com a frase de Aida (*Che veggo!*) e termina com as palavras de Amonasro (*Non mi tradir!*).

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

AIDA All'assai vivo ♩=144 (lanciandosi verso Amonasro)
 Che veggo!... E-gli?... Mio pa-dre!

AMNERIS
 Suo pa-dre!

RADAMÈS
 Suo pa-dre!

RAM
 Suo pa-dre!

IL RE
 Suo pa-dre!

Ten.
 Suo pa-dre!

SACERDOTTI
 Bassi
 Suo pa-dre!

Sop.
 Suo pa-dre!

Ten.
 Suo pa-dre!

P O P O L O
 Bassi
 Suo pa-dre!

All'assai vivo ♩=144
 f P ff

Exemplo 1 – Clímax de curta duração e intensidade secundária no primeiro ato da *Aida* de G. Verdi.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

Na mesma obra, ato 3º, *Finale III*, os poucos compassos que separam o fim do dueto entre Aída e Radamés e a descoberta da traição de Radamés por Amnéris são um exemplo importante do trato cuidadoso entre o texto e o comentário musical dos sentimentos envolvidos. Trata-se de outro exemplo de clímax secundário de curta duração. A seqüência de acordes sutis que acompanha a melíflua e tensa necessidade de Aída de conseguir a informação de Radamés quanto à localização de suas tropas e os acordes de metais que resolvem a crise com a entrada de Amonasro, são exemplos da simplicidade campestina, mas com enorme carga dramática, com que Verdi conseguiu retirar este pequeno trecho da banalidade quase certa que compositores do primeiro quartel do século mais provavelmente o trataria. São apenas 14 compassos iniciados com música suave, mas tensa (*Ma, dimmi: per qual via eviterem...*) (ex. 2a) e terminam com a orgulhosa revelação de Amonasro (*D'Aida il padre e degli Etiopi il Re.*) (ex.2b) que, como no exemplo anterior, merece um coerente *tutti* orquestral.

(s'allontanano rapidamente - ad un tratto Aida s'arresta)

A - mor. Ma, dimmi: per qual via e - vi - te -

R - mor.

f *pp*

Exemplo 2 a – *Aida* de G. Verdi. O início do clímax de curta duração é introduzido por Aida.

Allegro

R Ol'chi ei ascolta?

AM miei... D'Ai - da il padre e degli Etiopi il Re.

ff *ff* *ff*

Y Allegro

Exemplo 2 b – O ponto de maior intensidade do clímax deste trecho de ligação se dá quando Amonasro surge e revela ser o pai de Aida.

Este tipo de resolução, isto é, o trato diferenciado de pequenos trechos de ligação dentro do libreto, pode ocorrer também antecedendo os *concertati* ou dentro destes. Usualmente, nesses trechos temos importantes situações do desenvolvimento dramático que devem ser resolvidos mas que, provavelmente por esta complexidade de conteúdo, relegavam os compositores mais antigos às soluções tradicionais já comentadas anteriormente. Exemplos disso podem ser encontrados em *Ernani*, *Traviata* e *Othello* de G. Verdi e *La Gioconda* de A. Ponchielli, entre outros.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

O CLÍMAX DRAMÁTICO EM CARLOS GOMES

Entre os compositores contemporâneos na Itália da metade final do século XIX, A. Carlos Gomes salientou-se especialmente por soluções brilhantes na resolução musical do clímax dramático de seus libretos. Suas soluções podem ser consideradas melhores do que as propostas mesmo por G. Verdi, A. Boito, P. Mascagni e outros. Procurar-se-á analisar em suas partituras alguns momentos que exemplificam, conceituam e comprovam esta importante habilidade (QUADRO 1).

QUADRO1. Exemplos de clímax em algumas obras de A.C. Gomes

| Obra | Resumo do clímax | Número de compassos | Localização de acordo com as fontes referidas |
|------------|--|---------------------|---|
| Lo Schiavo | revelação da suposta traição de Ilara ao casar-se com Iberê | 18 | |
| Condor | anúncio da tentativa de invasão do recinto do sagrado de Odalea. | 15 | p. 27-28 <i>Allegro Agitato</i> ; <i>Largo</i> ; <i>Allegro Deciso</i> |
| Condor | Odalea determina enfrentar o invasor ela própria. | 16 | p. 38-41 <i>Allegro agitato</i> ; <i>Allegro deciso</i> ; <i>poco meno</i> |
| Condor | Condor apunhala-se para saciar o desejo de vingança da plebe. | 19 | p. 241-243 |

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

– Lo Schiavo

Um dos exemplos de menor duração, no entanto um dos mais ricos em todo a sua produção, se encontra na cena VIII, *Finale II* do 3º ato de *Lo Schiavo* (ex.3).

The musical score is for the scene VIII, *Finale II* of Act 3 of *Lo Schiavo*. It consists of three staves: Soprano (S), Alto (A), and Piano (P). The tempo is marked *MOSSO AGITATO*. The Soprano part has the lyrics "Gran Di-o!" and is marked "(atterrita)". The Alto part has the lyrics "dimmi: è ver? sua sposa sei? Par-la...". The Piano part includes dynamic markings *f* and *cres.*

Exemplo 3 – *Lo Schiavo* de A. C. Gomes. O início do clímax é transparente, objetivo e sublinhado por curtos acordes na orquestra.

Americo, frente à Condessa de Boisy, Ilara e Iberê, é confrontado com a informação de que Ilara se casará com Iberê. Pede confirmação a Ilara e esta assente. O grito de dor de Americo diante da perda consumada é pungente, convincente e pleno de significado. Trata-se de um exemplo claro do que definimos anteriormente como clímax dramático de crise secundária de curta duração. Todo esse pequeno momento é comentado musicalmente com uma habilidade magistral. A linha melódica ascendente, mas contida, da pergunta de Americo sublinhada pelos acordes curtos da orquestra, caracterizam satisfatoriamente o sentimento de surpresa e de apreensão angustiada do personagem pela situação que está se delineando. A resposta de Ilara, curta, seca, constringida, quase monótona, serve como uma ponte magistral para a explosão que conclui este pequeno, mas ilustrativo exemplo de crise secundária. O grito de Americo (*Oh ciel! Che sento!*) utilizando um intervalo de quarta justa é de uma simplicidade peculiar à genialidade e, por tal, é pleno de sentido e resolutividade no seu conteúdo de intensa dramaticidade, de dor, de angústia, de rompimento e abandono. Na extensão, temos 18 compassos onde A. C. Gomes consegue estabelecer musicalmente o início e a resolução dessa crise.

Gomes utilizou ainda um recurso de orquestração incomum entre seus contemporâneos que pode ser definido como *retardo dinâmico*. Trata-se de permitir que a nota culminante da frase vocal se estabeleça livremente para só posteriormente apoiá-la com a orquestra (ex. 4). Neste caso, a frase de Americo culmina no lá bemol do primeiro tempo do compasso e somente no segundo tempo a orquestra apresenta-se massivamente para apoiar a frase e colorir dramaticamente o conteúdo com a força dos metais, utilizados, adicionalmente, em quáteras para melhor descrever a desestruturação anímica do personagem.

Exemplo 4 – *Lo Schiavo* de A. C. Gomes. Como no caso da *Aida* – que é posterior em data ao *Lo Schiavo* – o ponto de maior intensidade do clímax se dá com o intervalo de quarta justa cantado por Americo, comentando o doloroso entendimento da traição de Ilara. Note-se, também, o retardo dinâmico (seta) conforme explicado no texto

O uso do retardo dinâmico é extraordinariamente eficiente nestas situações por dois motivos. Inicialmente, a ausência do acompanhamento orquestral permite a plena manifestação da voz e, posteriormente, a falta da orquestra no tempo inicial causa um súbito momento de expectativa. Esse lapso temporal com resolução imediata permite a criação de um tempo adequado de expectativa que age como elemento de reforço à intenção dramática do conteúdo expresso pela voz solista. Uma característica importante de A. C. Gomes no uso do retardo dinâmico é o emprego da primeira inversão. Esta marca gomesiana empresta à música este caráter desagregado e tenso, ainda que, paradoxalmente, decisivo, decidido e conclusivo. Em situação similar de clímax, outros compositores utilizavam o acorde em posição fundamental, perdendo em grande parte esta condição.

- Condor

Provavelmente, trata-se da melhor obra de A. C. Gomes, de uma coerência consistente com o período em que foi escrita, tanto no que se refere ao amadurecimento do compositor quanto ao cenário artístico evolutivo da época (1890). Também nesta obra encontram-se vários exemplos da maestria com que o compositor resolve musicalmente o clímax dramático secundário. O primeiro exemplo encontra-se logo na resolução do primeiro clímax desse libreto de Mario Canti – no ato I, cena I. A tentativa de invasão do recinto sagrado e reservado à Rainha (Odalea) é o fulcro central de todo o desenvolvimento do libreto. A entrada de Almazor para anunciar tal tentativa é o primeiro clímax dramático desta ópera. Muito coerentemente e típico de A. C. Gomes, o repentino aparecimento do astrólogo da corte é acompanhada por uma súbita interrupção

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

do descompromissado coro de favoritas da corte. A alegre música iniciada em sol maior é truncada por um acorde de sétima em terceira inversão, criando um reversão total no ambiente psicológico da cena (ex. 5). Define-se então o clímax por esta alteração harmônica específica e pela repentinidade de sua ocorrência. Quantitativamente, o segmento do clímax não se estende por mais de 15 compassos, coerente com a impertinência, ou mesmo impossibilidade, de se manter um clímax dramático por tempo muito longo.

The image displays a musical score for the opera *Condor* by Antônio Carlos Gomes. It consists of two systems of staves. The first system features vocal lines and piano accompaniment. The vocal parts include lyrics such as "spir...", "Ah! ah! ah! ah! ah! ah!", and "Ah! ah! ah! ah! ah! ah!". A dynamic marking of *ridendo* is present. The piano part shows a sequence of chords, with a specific chord marked with a bracket and the number 3, indicating a third inversion. The second system is for the character Adin, with lyrics "Ah! (grido tronco)" and "(Tutte si voltano verso il fondo)". It includes dynamic markings like *ff* and *ff*. The piano accompaniment for this system is marked *ALLEGRO AGITATO* and *ff*. A seta (arrow) points to a specific chord in the piano part, which is the subject of the caption.

Exemplo 5 – *Condor* de A. C. Gomes. O uso da terceira inversão (seta) cria uma ruptura com a cena anterior.

Em seqüência, o segundo elemento de clímax surge quando Odalea, contrariando os costumes da corte, resolve “... *sola affrontare quel temerario io voglio*”. Diante do desejo da soberana, só cabe a Adin aceitá-lo referindo que “*È legge il tuo voler*” enquanto o coro questiona a loucura do ato e a razão de tal desejo. Outra vez, quantitativamente, o clímax é resolvido em curtos 16 compassos. O segmento se inicia com um tema em *allegro agitato* levando a uma larga frase sem acompanhamento que compreende uma oitava inteira. Tem continuidade num *allegro deciso*

com novo uso bastante característico do retardo dinâmico anteriormente descrito e que apresenta os mesmos elementos do exemplo referido para *Lo Schiavo*: início epitético com pausa de orquestra no tempo tético seguida por um acorde, no caso em ré menor, em sua primeira inversão (ex. 6). Estes dois elementos: o início epitético e a primeira inversão definem, musicalmente, um ambiente psicologicamente tenso frente ao inaudito desejo da rainha.

Exemplo 6 – *Condor* de A. C. Gomes. Outro exemplo do uso completo do conceito de retardo dinâmico (seta) no final do clímax. O tempo tético é substituído por uma pausa na orquestra enquanto o solista conclui sua frase.

Ainda no *Condor*, no final do ato II, o próximo clímax é excessivamente importante e extenso em conteúdo para ser tratado com brevidade musical. Tais elementos são: a notícia do salvamento da rainha das mãos dos malfeitores por um estranho; a revelação que o misterioso salvador é Condor; a identificação que o mesmo é chefe da Horda Negra, filho de Amurath - o sultão e a audácia suprema de Odaléia em nomeá-lo Emir da corte, com reprovação unânime. Como se vê, tal conteúdo necessitaria ser tratado por uma longa e elaborada cena culminando com um *concertato* – como de fato ocorre. Novo clímax encontraremos apenas na cena final do III ato – após a revelação do amor de Odalea por Condor, este se apunhala como solução aos problemas criados, o povo irado entra em cena e Odalea lhes oferece a própria morte para aplacar-lhes o desejo de vingança. São outros curtos 19 compassos iniciados com um *allegro animato*. Neste ponto, a finalização da retomada do dueto de amor em ré bemol maior é resolvido com encadeamento V – I, mas com significativa alteração para acorde de sétima em sua terceira inversão (ex.7) desenvolvido em progressões sucessivas ascendentes e sincopadas. Este encadeamento não conclusivo e o desagregante uso da síncopa são extremamente oportunos para estabelecer o ambiente deste clímax final – o ameaçador coro interno pedindo a queda do reino e a curta frase de Condor que leva a seu suicídio. Em continuidade, a escala em movimento contrário da orquestra sublinhando o horror de Odalea ao ver Condor morto e o ódio da plebe que irrompe na cena clamando por vingança (ex. 8).

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

VIRMOND, Marcos
da Cunha Lopes.
O clímax dramático
na obra operística
de A. Carlos Go-
mes. *Mimesis*,
Bauru,
v. 22, n. 1,
p. 103-118, 2001.

The musical score is written for voice and piano. It features several systems of staves. The vocal parts (Soprano and Alto) have lyrics in Italian. The piano accompaniment includes dynamic markings such as *ff*, *col canto*, *Coro Inferno*, *fff*, *col canto*, *pp*, and *ff*. Performance directions include *ALL' ANIMATO*, *parlato*, and *a tempo*. A set symbol (a triangle) is placed above a piano chord in the final system, indicating a specific harmonic change.

Lyrics for Soprano:
al - men non ca - da, non ca - da vit - ti - ma a co -
- stor! **Son dessi... Ohi - mè!...**

Lyrics for Alto:
..... qua - le v'ha di questo ohi - mè! più gran... do -
- lor!

Lyrics for Coro Inferno:
Grol - li la reg - gia!...
Grol - li la reg - gia!...

Exemplo 7 – *Condor* de A. C. Gomes. Note-se o encadeamento entre o final do dueto e o início do novo clímax de curta duração – uso de acorde de sétima em terceira inversão (seta).

Exemplo 8 – *Condor* de A. C. Gomes. Na morte de Condor, note-se a escala em movimento contrário acentuando a desorganização psicológica do momento dramático.

UM TRATAMENTO INOVADOR

Todos estes ambientes anteriormente relatados e discutidos são obtidos com extrema economia de tempo e recursos – mas eficazes. Trata-se de uma nova forma de expressão adequada à época e, neste particular, A.C. Gomes era muito sensível em captar as modificações no ambiente operístico da Itália no final do século. O verismo se impunha com sua objetividade e a ação direta, rápida, tornando-se em requisito para o sucesso da obra. Veja-se a rapidez com que o compositor resolve o clímax final, a morte objetiva e dramaticamente eficaz de Condor se comparada com situação semelhante em *Fosca* (1873), em que, por imposição de costume da época, A.C. Gomes leva a um clímax a cena da morte da heroína para, em seguida, retomá-la quebrando a continuidade dramática, sem falar de um mínimo de bom senso toxicológico. Claro que este artifício não lhe era único, veja-se a mesma situação penosa que ocorre no final do último ato de *Ballo in Maschera* de G. Verdi.

Numa leitura inicial das demais obras de A. C. Gomes, os achados aqui conceituados e exemplificados são inexistentes, ainda que se possa identificar, em algumas passagens, prenúncios desta técnica de tratamento musical do clímax dramático. Da mesma forma, o uso do encadeamento V-I com sétima menor na terceira inversão não chega a ser particular de A. C. Gomes ou específico deste período de amadurecimento. O

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

mesmo autor o utiliza em 1873 na *Fosca* e A. Boito, em 1875, separa com tal encadeamento os dois principais segmentos do coro do prólogo de *Mefistofele* (*Ave, Signor*) (ex.9), obtendo o mesmo efeito suspensivo de término de frase musical por meio desta cadência.

Exemplo 9 – Em *Mefistofele*, Boito utiliza a mesma cadência com efeito não-conclusivo no coro *Ave Signore* (seta).

Entretanto, não podemos negar que estes achados indicam claramente os sinais de evolução no pensar musical de A. C. Gomes e atestam seu amadurecimento na escrita operística. Isto contraria sobremaneira, particularmente no *Condor*, o conceito de que, nesta obra, o compositor já não apresenta o mesmo vigor criativo das obras anteriores. Muito ao contrário – tudo indica que, pelo exíguo tempo solicitado para a entrega da partitura (Góes, 1986), o compositor se utilizou desta concepção objetiva e desses recursos musicais de maneira musicalmente adequada e gerencialmente efetiva. Resta conjecturar, por outro lado, que esta fosse realmente uma nova estética adotada por A. C. Gomes. Lastimavelmente, o *Colombo* que segue – sua última produção de maior porte – não se enquadra nesse conceito de uma nova estética. Nota-se uma obra com inegável nobreza e profundidade melódica (a primeira parte) e, novamente, a demonstração de um profundo domínio na efetiva solução de demandas do libreto (terceira parte – *in alto mare*). Entretanto, o conjunto é precariamente estruturado, talvez pela situação psicológica do autor no período em que escreveu e – muito provavelmente – pela pobreza do libreto tratado. Desta forma, seria mais conveniente não incluir *Colombo* nesta análise. Trata-se de uma obra fora do contexto global da pro-

dução gomesiana no sentido evolutivo. Tivesse o autor a possibilidade de viver e produzir por um período semelhante a G. Verdi, talvez se confirmasse que A. C. Gomes marchava coerente com sua trajetória até então, isto é, dominando cada vez mais sua matéria, atento ao ambiente que lhe cercava, sensível às modificações da época e, mais que tudo, coerente com os limites de suas possibilidades criativas.

Concluindo, diante da capacidade criativa, inovativa e evolutiva do compositor, só resta afirmar que, a despeito de tudo que se tem escrito e do pouco que se tem cultuado A. C. Gomes, cabe melhor a ele do que a Condor, a frase:

- La vittoria fu mia, s'innalzi il canto al ciel del vincitore!

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. The dramatic climax in the operas of Antonio Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

ABSTRACT

*In the context of this study, dramatic climax is that part of the libretto, including its musical treatment, where the dramatic crisis is solved. The climax may occur many times along the libretto and may vary in extension and intensity. Italian opera in the first half of the XIX century was characterized by a continuous dilemma between the cult of voice and the dramatic development. Voice has won the first battles but later on, mainly with Verdi, Gomes, Ponchielli and Boito, there was a conciliation between the dictatorship of voice and the dramatic development, that is, the dramatic needs of the libretto, the logical sequence of the literary text prevailed over the pure need for demonstration of agility, volume and vocal brilliancy. In this context, Antonio Carlos Gomes anticipates and is noted among his contemporaries as creator of a innovative and effective musical structure as a solution to the dramatic climax in his works of the late phase. In this study, dramatic climax is defined in Italian opera and it is particularized the contribution of A. C. Gomes by exemplifying and discussing these findings in his works of the late phase, *Lo Schiavo* and *Condor*.*

Key words: opera, Italian opera, libretto, dramatic climax, Antonio Carlos Gomes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1- BRUNEL, P. WOLFF, S. *A Ópera*. Rio de Janeiro: Salamandra. 1988. p 248.
- 2- GÓES, M. *A Força indômita*. Belém, Secult. 1986

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes. O clímax dramático na obra operística de A. Carlos Gomes. *Mimesis*, Bauru, v. 22, n. 1, p. 103-118, 2001.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- 1- BOITO, Arrigo. *Mefistofele*: canto e piano. Ópera em um prólogo, quatro atos e um epílogo. Milão: Ricordi, 1962. 286p (Música impressa).
- 2- GOMES, Antonio Carlos. *Lo Schiavo*: canto e piano. Drama lírico em quatro atos. Libreto de Carlos D'Omerville. Milão: Ricordi 243p. (Música impressa) (Edição comemorativa do sesquicentenário do compositor. FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1986).
- 3- GOMES, Antonio Carlos. *Condor*: canto e piano. Ópera lírica em três atos. Libreto de Mario Canti. Milão: Ricordi 243p. (Música impressa) (Edição comemorativa do sesquicentenário do compositor. FUNARTE/Instituto Nacional de Música, 1986).
- 4- GOMES, Antonio Carlos. *Condor*: canto e piano. Ópera lyrica em trez atos. Poesia de Mario Canti. Milão: Arthur Demarchi, 1891. 243p. (Música impressa).
- 5- GOMES, Antonio Carlos. *Fosca*: canto e piano. Melodrama em quatro atos. Libreto de A. Ghislanzoni. Milão: F. Lucca, s.d. 348 p. (Música impressa).
- 6- VERDI, Giuseppe. *Aida*: canto e piano. Ópera em quatro atos. Libreto de A. Ghislanzoni. Milão: Ricordi, 1961.321p. (Música impressa).