

CONFERÊNCIA

AS ÓPERAS DE PUCCINI (*).

Não obstante suas tendências sinfônicas, Puccini foi sobretudo um compositor de ópera. Homem essencialmente de teatro, pouco ou nada escreveu que não visasse o palco. Era a única janela aberta à sua arte.

Logo após seu aparecimento na cena lírica, já o alertava Verdi, em carta a Arrivabene, sobre o abuso da sinfonia na ópera nos seguintes termos:

“Pare però che predomini in lui (Puccini) l'elemento sinfonico! Niente di male. Soltanto bisogna andar cauti in questo. L'opera è l'opera, la sinfonia è la sinfonia, e non credo che in un'opera sia bello fare un squarcio sinfonico, pel sol piacere di far ballare l'orchestra”.

A carta é de 10 de junho de 1884, tempo em que Puccini, a 31 de maio dêsse mesmo ano, se estreara na sua primeira ópera **Le Villi**, no Teatro dal Verme de Milão; **Edgard**, que se lhe seguiria, só seria apresentada ao público milanês no “Scala” m 1889. De sorte que a advertência de Verdi se fundava

(*) . — O ano de 1958 assinalou o transcurso do centenário do nascimento de Giacomo Puccini (1858-1924). Com esta comemoração, tão grata aos melômanos de todo o mundo, podemos também afirmar que chegou ao fim o processo de revisão de sua obra, que impl'cou na mais consagrada reabilitação de seu nome. Sua obra ficou incompleta. Sua última ópera — *Turandot* — talvez a maior, porque traz em si as idéias fundamentais da reforma que planejara para a ópera italiana, foi terminada por Franco Alfano à vista dos esboços deixados pelo mestre e só foi levada à cena dois anos após o passamento de seu criador. Numerosos musicólogos, na Europa e na América do Norte, dedicaram-se com afincio ao estudo da obra pucciniana e graças a seus esforços o genial autor de *La Bohème* tem o seu nome definitivamente situado na história da ópera: Ernest Newman, Karl Fellerer, Dry, Knosp, Maisch, Leopoldo Marchetti, George Marek, Marini, Guido Marotti, Gino Monaldi, Frank Thiess, Torre Franca e, mais recentemente, René Leibowitz.

Das poucas comemorações realizadas em São Paulo a propósito da efeméride pucciniana, a conferência do Professor Antônio de Almeida Prado (que alia à sua especialidade científica um profundo interesse pela ópera e pela sua história), realizada aos 10 de junho de 1958, no auditório da Associação Paulista de Medicina, sob o patrocínio de sua secção de Cultura Geral e da Sociedade Brasileira de Ópera, e que a *Revista de História* acolhe em suas páginas por especial deferência de seu autor, reveste-se de grande importância, entre outras coisas, por afirmar de maneira tão clara aquêlê sentido de revisão da obra pucciniana a que nos referimos (*Nota da Redação*).

mais numa impressão inicial do que na observação de uma personalidade musical já plenamente realizada.

Puccini iniciara, com efeito, sua carreira de compositor com uma sinfonia; mas por simples acaso. Concorrente ao Prêmio Sonzogno, fôra-lhe proposto como prova um **Capriccio Sinfonico** — tema a que dera brilhante desenvolvimento.

E assim, ou porque fôsem eventuais as circunstâncias que o conduziram à sinfonia nas primeiras amostras de seu temperamento, ou porque o reparo de Verdi tivesse calado fundo na sua formação artística, o certo é que êle não usou depois a sinfonia senão discretamente e sempre em função do entrecho ou dos efeitos cênicos requeridos pela situação teatral.

A sinfonia era uma tradição da ópera italiana. Utilizada habitualmente nos prelúdios, era uma maneira de apresentação do espetáculo e de o compositor conquistar a platéia, reunindo belezas musicais nas páginas introdutórias. Uma espécie de aperitivo sonoro servido antes do banquete. Muitas das antigas óperas de Rossini, de Verdi, e de outros, chegaram até nós graças exclusivamente a êsses exórdios ornamentais. As protofonias da **Gazza ladra** e de **Semiramide**, de Rossini, e de **Nabuco**, de Verdi, relembram ainda hoje, incidentemente, óperas de há muito caídas em irreparável olvido.

Não poucas dessas peças de resistência, meras divagações sinfônicas apostas à partitura fundamental, não ofereciam conexão imanente com o enrêdo e o espírito da ópera que anunciavam. No próprio **Il Barbiere di Seviglia**, a obra prima de Rossini, a famosa abertura, pela tonalidade langorosa e melancólica de alguns de seus acentos melódicos, destoa do caráter **buffo** da ópera. Já a protofonia do **Guarani**, do nosso Carlos Gomes, anexada à ópera depois de sua primeira audição no "Scala", inteiramente inspirada em motivos recolhidos no corpo do partitura, por isso mesmo, e por certo colorido local, ajusta-se harmoniosamente à índole geral da composição.

Com o advento da chamada escola "verista" na Itália, e sobretudo por influência de Wagner em tôda a parte, a ópera entrou na fase em que música e ação teatral deveriam formar um todo indissolúvel. Wagner serve-se não só da parte instrumental mas ainda das vozes humanas, como elementos integrantes do que se passa no palco. E os velhos prelúdios destituídos de significação intrínseca, estranhos à urdidura do entrecho, desapareceram. Mas não completamente. Assumindo um papel ativo no drama ou na comédia, subsistem ainda, estranhados, porém, na partitura.

Antes mesmo do verismo, já se tinha delineado uma linha evolutiva no manêjo dessas sinfonias preliminares. Na sinfonia do seu **Guilherme Tell**, a mais bela e mais trabalhada de tôdas, deixou Rossini páginas magistrais, à altura do poema homônimo de Schiller, de onde se extraíra a heróica fabulação da ópera. Os pródromos da procela, o fragor das batalhas, os arroubos patrióticos, perpassam na orquestra com admirável fôrça descritiva, preparando o ânimo do espectador para o que se desenrolará depois, “um milagre de equilíbrio fônico transformando-se numa grandiosa sinfonia vocal”. Os prelúdios da **Traviata**, impregnados de uma nota nostálgica, de um contagiante sentimentalismo, criam o ambiente para que a pobre Violeta verta, gôta a gôta, até os últimos refolhos d’alma, o seu dolente romantismo.

Como a sinfonia, a melodia também foi ajustada às novas concepções musicais. O conhecido e moderno compositor italiano Ildebrando Pizzetti demarcou linhas nítidas de separação entre melodia e canto. Na melodia compreendem-se as árias, as “romanzas”, sem ligação lógica com o entrecho, interpostas na partitura com a estrita função de proporcionar ensejo para a exibição de vozes. Verdadeiras excrescências vocais eram muitas vêzes impostas pelos cantores. As prima-donas exigiam os **pezzi de bravura**, e os tenores árias, a fim de demonstrarem suas máximas possibilidades canoras.

O canto, ao invés, já se entrechaça na representação dentro do próprio desenvolvimento do enredo. Assim na **Aida**, a ária de Radamés que abre a ópera é melodia, enquanto o “Ritorna vincitor” da protagonista é canto; no **Rigoletto**, “Questa o quella” é melodia, ao passo que a cena capital da ópera, desde a entrada do barítono no terceiro ato anunciada na lamentação “Povero Rigoletto” até a dramática apóstrofe “Cortigiani, vil razza dannata”, é canto. Na “Gioconda”, a maviosa romanza “Cielo e mar”, incluída na partitura, ao que consta da tradição, a pedido do tenor Julien Gayarre, primeiro intérprete do papel, é uma melodia típica, como canto é também típica a invocação “O’monumento!” do barítono no primeiro ato.

A medida da evolução conceptual da ópera, a melodia, com suas características primitivas, foi cedendo lugar ao canto. Verdi, nas suas últimas óperas, **Otelo** e **Falstaff**, já restringira as anódinas árias de outrora em favor do canto.

Um crítico inglês de responsabilidade, fundador e presidente da Sociedade Internacional de Música Contemporânea e professor de música na Universidade de Cambridge, Edward

J. Dent, maliciosamente insinua que Puccini escrevia suas partituras com o olho no disco vendável. E' o que se lê no seu livro **Opera**, em tradução castelhana:

“Sus operas (de Puccini) debian estar al dia con toda la tecnica postwagneriana, pero al mismo tiempo debian ser divisibles en fragmentos, lo que permitiria hacer de cada uno de ellos un disco fonografico”.

A argüição, a nosso ver, é de todo em todo insustentável. Senão vejamos:

As óperas de Puccini de que se gravaram maiores cópias de trechos foram as antigas — **Manon Lescaut**, **La Bohème**, **Tosca** e **Madame Butterfly** — compostas num período de onze anos, de 1893 a 1904, época em que o comércio do disco estava muito longe de apresentar o interêsse e a amplitude que veio a ter posteriormente, e em que a herança melódica de Bellini, Donizetti e Verdi estava ainda muito viva nos cânones peninsulares.

A ária, a “romanza” e a melodia estão no sangue e no coração do povo italiano. Por mais que a influência estrangeira se fizesse sentir na evolução da ópera, seus dons nativos cobravam a todo momento suas prerrogativas raciais.

“Chassez le naturel, il revient au galop”

reza o verso de Destouchés.

Em Puccini, porém, a ascensão musical se definiu logo na sua absorção pela orquestra. O aprimoramento da técnica sinfônica, do estilo e de seus efeitos orquestrais, o jôgo das grandes massas corais, o enriquecimento de seus meios de expressão instrumental, o afastaram da pura melodia e, portanto, do disco. Sua fase de amadurecimento, de **Butterfly** e **Turandot**, pouco campo ofereceu à gravação. E nem a **Fanciulla del West**, nem **La Rondine**, nem o **Triptico**, nem mesmo **Turandot** gozaram da imensa popularidade de suas primeiras óperas.

Ao mesmo tempo em que o prestígio e sua notoriedade se iam tornando universais, sua música deslocava-se para a imponentia coral e para níveis mais altos de enunciação vocal. Ora, se êle tivesse querido pautar sua produção pelo êxito financeiro exclusivo, dividindo-a em pedaços conversíveis em moeda fonográfica, outro teria sido o seu caminho.

Além disso, mal se compreende que um compositor, um artista empolgado pela sua criação, se deixasse dominar pela

ambição material a ponto de sacrificar a unidade e a homogeneidade de suas obras a futuras perspectivas de ganho. Puccini, na juventude, conheceu a vida dura e a miséria dos artistas sufocados pelo utilitarismo do meio, antes de aceitos pelas multidões. “La vita gaia e terribile” dos personagens de Murger, que êle tão bem pôs em música na **Bohème**. Talvez daí lhe tenha advindo a intuição do lucro e da defesa do seu trabalho até as últimas possibilidades práticas; mas isso não se refletiu de nenhuma maneira em suas óperas.

As duas primeiras óperas de Puccini, por ordem cronológica, **Le Villi** e **Edgard**, escritas sôbre libretos estranhos a seu temperamento, fora da realidade humana, desprovidos de teatralidade, passaram episódicamente pelas grandes cenas líricas italianas, o “Scala” e o “Dal Verme” de Milão e o “Regio” de Turim, para depois adormecerem no remanso das coisas arquivadas. Recebidas pela crítica com certa complacência, revelavam, em embrião, a personalidade do compositor. De **Edgard** ainda ficou um eco de sua partitura aproveitado no terceiro ato da **Tosca**, no canto da protagonista.

Mas sômente com **Manon Lescaut** subida à cena no Régio Teatro de Turim a 1.º de fevereiro de 1893 tomaria êle para sempre contacto com o grande público internacional, impondo-se definitivamente. E com ela iniciava a sua galeria das heroínas amorosas: Manon, Mimi, Tosca, Butterfly.

“Entre as quatro imortais prostitutas da moderna literatura francesa — observa Magalhães de Azeredo — Manon Lescaut é a mais clãssicamente sedutora; Margarida Gautier — excepcional até o ponto de não parecer de sua classe — a mais simpática e românticamente afetiva; Naná a mais monstruosa e aterradora como símbolo da sua infecta profissão, e Sapho a mais humana, a mais freqüente no mundo; e por isso mesmo, de tôdas elas nenhuma dá à juventude tão áspera e instrutiva lição dos abismos a que o amor livre e a tirania do desêjo sensual podem arrastar as almas indefesas”.

Das quatro, três foram recolhidas em óperas; e Naná, a restante, no teatro e no cinema. E Manon Lescaut três vêzes, duas em versões francesas — a **Manon Lescaut** de Auber (1856) e a **Manon** “tout court” de Massenet — e, por fim, a italiana, de Puccini. E’ que na célebre narrativa do abade Prévot estúa a paixão, a paixão sem medida e sem têrmo,

“absorvendo dois sêres, devorando-lhes as almas e as existências”,

num torvelinho de peripécias adaptáveis ao palco que exerceriam verdadeira fascinação sôbre os compositores. Em Des Grieux, o amante, o amor silencioso e consciente, imperava como uma fatalidade; em Manon, alma fraca e fútil, era o galanteio, a obsessão do luxo e da dissipação. Nela, tudo se resumia em amar o seu cavalheiro instintivamente, sem noção de responsabilidade. Gostava do dinheiro, sim, mas sem cupidez; queria-o apenas para despendê-lo numa vida faustosa e inconseqüente.

“Je ne suis que faiblesse et que fragilité”,

eis uma frase do libreto que a retrata integralmente.

Em Massenet sentem-se a galanteria, a graça leve e a “coquetterie” francesas, mais nas cordas do compositor e mais dentro dos verdadeiros contornos psicológicos das personagens de Prévost; em Puccini a veemência dramática italiana. Disso, é bem típica a cena do embarque do casal de enamorados para a América, no final do terceiro ato. Mas as melodias puccinianas, na sua pureza e sutilezas, enchiam de encanto muitas páginas da ópera.

Segundo argutamente notara, já naquela época remota, Bernard Shaw, a música de Puccini, fecundada pela anexação de elementos germânicos, reunia a tradicional “capacidade melódica” italiana à continuidade da ação teatral, entrecortada apenas pela interpolação ocasional de **leit-motivs** de feição wagneriana. O endiabrado gênio da irreverência, Shaw, para quem a ópera até então não passava da história de um soprano e de um tenor que aspiravam viver juntos — digamos assim eufêmicamente — e de um barítono que isso impedia, reconheceu o que havia de inovador no estro nascente de Puccini, apontando-o como o mais provável herdeiro das glórias verdianas. A ária “In quelle trine morbide” do segundo ato, belo trecho impregnado do que Leibowitz chamaria depois

“certa qualidade de inspiração que caracterizaria toda a sua futura evolução”,

espelha bem o envolvente lirismo de suas linhas melódicas.

Se Massenet nasceu para escrever **Manon**, Puccini nasceu para escrever **La Bohème**. Aí, entrecho, ambiente e música se interpenetram num conjunto acabado, em que a verve, a capacidade melódica, a oportunidade dialogal, se encontram, vivificando as cenas e dando à ópera um comvente conteúdo humano. Não há o que escolher ou ressaltar na partitura; nem há

árias ou “romanzas” destacadas à maneira antiga. Tudo se subordina à ação e a seu desenvolvimento teatral. No quarteto do fim do terceiro ato, de sopranos, tenor e barítono, no intercalar das vozes, falam os próprios boêmios de Murger, a exaltação amorosa de Mimi e Rodolfo de um lado, e os ciúmes de Marcelo e Musetta de outro, não na linguagem convencional das velhas óperas, mas identificados na pungente realidade de sentimentos comuns.

La Bohème é de 1896, cantada pela primeira vez a 1.º de fevereiro no Teatro Régio, de Turim. Quatro anos depois, em 14 de janeiro de 1900, estreava-se a **Tosca** no Teatro Costanzi, de Roma. Tirada de um tenebroso dramalhão de Sardou, era de difícil transposição lírica. O próprio Verdi, consultado por Franchetti, a quem o assunto fôra oferecido em primeira mão, mostrou-se cauteloso quanto a seu aproveitamento para a composição musical, recomendando-lhe apenas

“ao chegar à cena da punhalada, pouca música, pouca música”.

Contudo, Puccini venceu as dificuldades de sua temerária realização. **Tosca** logo se popularizou pelo mundo afora, incorporando-se ao repertório universal. A mais ampla utilização da orquestra no sentido descritivo, e do canto na sua função teatral em consonância com as mutações da trama dramática, deram-lhe o sentido de uma obra verdadeiramente revolucionária,

“situando-se resolutamente ao nível dos mais radicais experimentos do seu tempo”,

no conceito de Leibowitz.

Abre a ópera um ambiente repousante, o interior da igreja de Santa Andrea della Valle, em Roma, onde transcorre o primeiro ato. A bela ária “Recondita armonia” e os duetos de amor ensaiam os primeiros acordes melódicos; mas à entrada de Scarpia tudo muda — a projeção do drama está à vista e lançada a ação teatral. Fecha o ato um solene “Te Deum” cantado pela derrota de Bonaparte. A cena atinge então a sua culminância. Enquanto, no fundo, passa a procissão com o abade mitrado à frente do capítulo, Scarpia, no primeiro plano do palco, num meio termo entre o recitativo e o “cantabile”, de extraordinária eficiência cênica, destila o veneno do ciúme e da desconfiança na alma apaixonada de Tosca.

O segundo ato, brutal e desumano, chegando até às torturas policiais, quando Tosca, alucinada pelo sofrimento e des-

crente da justiça dos homens, eleva a sua “preghiera” à Virgem na comovente invocação “Vissi d’arte, vissi d’amore” — é um lúgubre pesadêlo.

Ao levantar o velário no terceiro ato, a cena está vazia. Mário Cavaradossi não entrou ainda para cantar a sua celebér-rima ária “E lucevam le stelle” e os apaixonados duetos com Tosca. O silêncio, só quebrado pelas vozes de um pastor conduzindo seu rebanho, é absoluto. Roma amanhece. Gradativamente a orquestra vai demarcando o alvorecer em tonalidades que mais a mais se desenham, até que irrompe o dia. A música, de estranha beleza e de um sugestivo sabor descritivo, encerra um dos mais felizes momentos da ópera.

Madame Butterfly, aparecida em 1904, no ritmo quadrienal da produção pucciniana, nada acrescentaria à glória do maestro. Vaiada na estréia, dada no Teatro Scala a 17 de fevereiro de 1904, corrigida de seus defeitos, voltaria à cena mais tarde com triunfo estrepitoso.

Puccini dedicava à **Butterfly** especial predileção. Era a “ri-negata e felice”, a enjeitada, a filha espúria do seu engenho. A nosso sentir, no entanto, **Butterfly** é a mais inexpressiva do seu repertório. Tem trechos belos, grandes árias de soprano, entre as quais a batidíssima “Un bel di vedremo”; mas as partes de tenor e de barítono, incolores e triviais, quase descaem na vulgaridade, em muitos trechos. E nem o célebre côro “a boca chiusa” produz o efeito desejado. A ópera concentra-se tôda na protagonista, demasiadamente empenhada nos seus encargos vocais, o que acaba por enfastiar os ouvintes. O exotismo do trecho concorreu seguramente para o repúdio da primeira audição.

Também a **Fanciulla del West**, apresentada ao público norte-americano no “Metropolitan” de Nova York a 10 de dezembro de 1910, não forma entre as óperas acariciadas pelo favor dos diletantes. Os cantos dos indígenas, a sua selvageria, a ação excessivamente realística, a sêde do ouro, a insídia dos bandidos, propunham à solução musical elementos regionais ainda não suficientemente assimilados pelo compositor para afrontar tais percalços. Teve enorme êxito nos Estados Unidos; êxito circunstancial, porém, por lisonjear o amor próprio dos norte-americanos. Dirigida por Toscanini, foi igualmente ovacionada na Itália; mas a sua carreira teatral ficou sem dia seguinte.

La Rondine, ópera ligeira em três atos, apresentada no Teatro Casino, de Monte Carlo, a 19 de abril de 1917; conta-se entre as produções menores do compositor.

Em 14 de dezembro de 1918 o “Metropolitan” dava a conhecer a seus freqüentadores o tríptico **Il Tabarro, Suor Angelica** e **Gianni Schicchi** — três retábulos reunidos numa mesma rubrica genérica apenas para os efeitos de compor um espetáculo completo de noite de ópera.

Em **Il Tabarro** (“O manto”) a ação se desenvolve entre barqueiros das margens do Sena, o patrão de uma pequena embarcação ancorada sob uma ponte, sua mulher e o amante desta. Suspeitoso da infidelidade da espôsa, consegue comprová-la, estrangulando então o sedutor. Cobre-o com um manto, para exhibir, em seguida, o cadáver à espôsa aterrorizada. Episódio do gênero “grandguignol”, prestava-se mais para o trágico do que para a exploração musical.

Suor Angelica, escrita só para vozes femininas, ao contrário, passa-se num convento, em ambiente de alta espiritualidade. Uma monja — Suor Angélica — de família aristocrática, recolhida ao claustro depois de ter dado um passo errado na juventude, do que lhe resultara um filho, centraliza toda a ação do ato. Um dia procura-a uma pessoa da mais categorizada nobreza — Princesa, sua tia — que lhe vem anunciar o falecimento do filho. Desvairada, tenta o suicídio; mas vem o arrependimento, e ela, num ato de fé, pede à Virgem que a perdoe, no conhecido trecho de grande suavidade e intensa dramaticidade “Madona, Madona, salvami per amor di mio figlio”. Alcançado o milagre, sente-se perdoada e feliz.

Este enrêdo místico de ardente vibração emocional, Puccini pôs em música com alma e devoção. O tratamento orquestral do drama forneceu-lhe oportunidade para dar largas, dentro de um clima romântico tão propício à expansão de suas possibilidades musicais, a todo o potencial de sua inata religiosidade.

Gianni Schicchi, ópera cômica, pouco mais do que uma anedota musicada, trata do caso de um homem rico em tórno do qual corvejava a ambição dos parentes. Morto sem testamento, a família alvoroça-se em busca de solução para a embaraçosa conjuntura. Por fim resolve-se recorrer à sagacidade de Gianni Schicchi, tipo truanesco, charlatão e trapaceiro. Este esconde o defunto e toma-lhe o lugar, ditando depois a um tabelião um testamento de que o maior beneficiário seria êle próprio... De permeio a êsses jocosos incidentes, floresce um romance de amor, ensejando a que melodias acariciantes aflorem nos temas orquestrais e no canto. A pequena “romanza” de Lauretta “Oh mio babbino caro”, calma e terna, surgida en-

tre as vozes dos quinze personagens da comédia permanentemente em cena, abre um repousante hiato na simultaneidade vocal da seqüência cênica. O ato, álcree, teatral, condensa, para alguns críticos, a mais bela criação de Puccini.

Turandot, sua última produção, que êle deixou inacabada, fêz sua primeira aparição, no Scala, a 25 de abril de 1926, dois anos depois da morte do Maestro, ocorrida em Bruxelas, na Bélgica, a 28 de novembro de 1924. Calcada sôbre uma fantasia chinesa vulgarizada por Gozzi, comediógrafo veneziano do século XVIII, e aproveitada depois no teatro por Schiller, foi remanejada pelo libretista Adami e pelo próprio Puccini, que introduziram na primitiva versão a figura meiga e poética de Liú, para servir de contrapêso à crueldade sem entranhas de Turandot, a protagonista.

O primeiro ato, de colorido oriental, é completamente dominado pelos grandes conjuntos corais. Apenas a ária do tenor "Non piangere, Liú" quebra essa uniformidade global. O segundo, arrastado e algo monótono pela lentidão das cenas, poucas concessões faz à melodia, não deixando ao espectador senão a impressão das tremendas dificuldades da partitura, para os cantores, mantida sempre em altíssima tensão vocal. Mas tem caráter e grandiosidade. No

"delicioso e eminentemente pucciniano terceiro ato, volta o compositor — na frase de Oliván — a encontrar-se a si mesmo".

A morte de Liú, a última página que êle escreveu, uma das mais pulcras da música italiana, marcou o fim de tudo, da partitura e da existência terrena do compositor.

Turandot não será nunca uma ópera popular. Faltam-lhe, para isso, intérpretes e acessórios. De montagem aparatosa, exigindo vozes excepcionais, grandes massas corais e imprescindíveis recursos orquestrais, foge às possibilidades dos meios líricos comuns e à fácil divulgação.

*

Puccini foi um compositor delicado, fino, estilizado. Sua distinção melódica só encontra paralelo, neste particular, na Itália de seu tempo, na requintada sensibilidade de Catalani. Eclético, sofreu influxos germânicos, de Wagner especialmente; dos franceses Bizet e Massenet e da profundidade sonora de Claude Debussy (Leopoldo Marchetti). Mas, por formação, discípulo de Ponchielli, de Bazzani e, de certa maneira, de Verdi,

de cujas últimas óperas (**Otelo** e **Falstaff**) recebeu relativo bafo, e por sua progênie, quarto compositor de uma família de músicos, ficou sempre italiano.

Um crítico musical argentino, Mastrogianni, volvendo a si da injustiça que sempre lhe fizera, dela se penitenciou na seguinte formal declaração:

“agora me apercebo de que êle valia muitíssimo mais do que durante tanto tempo julguei”.

E ainda recentemente, em alentado a erudito estudo sôbre o compositor, René Leibowitz, autoridade de grande envergadura, vanguardeiro das modernas correntes musicais, o reabilita, realçando-lhe a inspiração, o espírito ousado, o perfeito domínio dos meios orquestrais e sua contínua ascensão, culminada na

“maestria total que caracteriza tão freqüentemente as últimas obras dos grandes criadores”.

Assinalamos, páginas atrás, que a evolução de Puccini cêdo se definiu pela recusa ao “bel canto”, no que êle pode significar de pejorativo para certos críticos, em favor da música propriamente dita. Pois bem, a questão, posta em números concretos por Leibowitz, demonstra que nele o “bel canto”, isto é, as árias são extremamente raras e breves, ocupando no inventário de suas óperas uma proporção mínima.

Na **Tosca**, por exemplo, o “Vissi d’arte” do segundo ato e “Oh dolci baci” do terceiro, dois trechos que mais contribuíram para o renome melódico da ópera, preenchem, o primeiro, apenas trinta e cinco compassos, numa partitura que conta, no mínimo, dois mil, e o segundo quinze de “bel canto” efetivo, em trinta e três. Saliente-se ainda

“que freqüentemente essas melodias se acham confiadas à orquestra e não ao canto, o que cria uma espécie de contraponto dramático entre o poço orquestral e a cena, dados objetivos êsses que não correspondem absolutamente à idéia que se faz geralmente de “bel canto” puro e simples”.

Tido durante alguns anos como um músico menor, um puro melodista, a ação reparadora do tempo coloca-o hoje na sua justa preeminência artística na história da ópera. A despeito de suas indiscutíveis possibilidades dramáticas, foi fundamentalmente o compositor da exaltação amorosa. Daí —

e já o assinalara um crítico francês — quase tôdas as suas partituras terem sido escritas para as vozes de soprano e de tenor.

*

Qual a mais completa de suas óperas? A resposta variará com a diversidade de gostos. A nossa decidiria por **La Bohème**, pelo menos a mais representativa do seu temperamento e de suas naturais tendências. Êle próprio disse certa vez que, para inspirar-se, necessitava do estímulo de

“libretos são motivados por um fundo de melancolia e de humanidade”.

Não estarão em **La Bohème**, como em nenhuma outra, concertados êsses requisitos essenciais?

Interrogado pelo crítico e escritor teatral francês Michel Georges Michel qual tinha sido a sua maior alegria na vida, prontamente respondeu:

“Foi em Paris, no Restaurant Maxim. Entrava eu lá, madrugada alta, em companhia do príncipe de Mônaco, quando inesperadamente a orquestra de “tziganos”, sem dar pela minha presença, atacou a valsa de Musetta. Jamais no curso de minha carreira senti tão violento sobressalto no coração, nem mesmo nos Estados Unidos, quando, de um grupo de negros tocadores de banjo, adianta-se o chefe da orquestra e, com as mãos espalmadas sobre o peito, faz-me esta declaração: Maestro, afianço-vos que chorei só duas vêzes na vida: quando perdi minha mãe e quando ouvi pela primeira vez vossa música”.

La Bohème causara-lhe a maior comoção de sua vida! Nessa confissão transparece o segredo de sua estesia e de sua arte extravasado no ímpeto emocional das coisas que assomam do subconsciente ao limiar dos sentimentos irreprimíveis.

ANTÓNIO DE ALMEIDA PRADO