
RUBEM
FONSECA
O selvagem
da Ópera

Rubem Fonseca

O Selvagem da Ópera

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ.

Fonseca, Rubem, 1925 - O selvagem da ópera / Rubem Fonseca. - 6.ed. - Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 2011.

ISBN 978-85-209-2941-4

1. Gomes, Carlos, 1836-1896 - Ficção. 2. Ficção brasileira. I. Título.

CDD: 869.93
CDU: 821.134.3(81)-3

F747s

Copyright © 1994 by Rubem Fonseca

Direitos de edição da obra em língua portuguesa no Brasil adquiridos pela Editora Nova Fronteira Participações S.A. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta obra pode ser apropriada e estocada em sistema de banco de dados ou processo similar, em qualquer forma ou meio, seja eletrônico, de fotocópia, gravação etc., sem a permissão do detentor do copirraite.

Editora Nova Fronteira Participações S.A.

Rua Nova Jerusalém, 345 – Bonsucesso

Rio de Janeiro – RJ – 21042-235

Tel.: (21) 3882-8200 – Fax: (21) 3882-8212/8313

http://www.novafronteira.com.br

e-mail: sac@novafronteira.com.br

Texto revisto pelo novo Acordo Ortográfico.

Diagramação e-book

SGuerra Design

1

A PARTITURA RASGADA

Vultos aparecem na tela escura, pouco nítidos, mas logo percebe-se que uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte. Ela não pede ajuda, apenas dá um gemido rouco quando recebe a primeira punhalada no seio. As trevas da noite escondem o rosto da mulher e o do assassino. Outra punhalada. Mais outra. E outra. As pernas da mulher cedem e ela se ajoelha.

Carlos acorda. Levanta-se, trêmulo. Não é a primeira vez que tem esse pesadelo, que sempre o enche de horror.

Abre a janela. O céu cor de chumbo indica que o dia está prestes a raiar. Seu irmão Juca já se levantou. Carlos se veste rapidamente. Hoje os dois irmãos vão viajar para São Paulo numa turnê artística.

Os Gomes

O patriarca da família Gomes, Manuel Gomes da Graça, o Maneco Músico, escrivão, alfaiate, casou-se várias vezes e teve inúmeros filhos, mas apenas Carlos e José Pedro são da mesma mãe.

José Pedro de Sant'Anna Gomes, usando um guarda-pó de viagem, cinza, comprido, coloca duas malas na carruagem parada diante de uma casa modesta, pintada de branco, com um pequeno jardim à frente.

Antônio Carlos Gomes sai da casa, acompanhado do pai. Logo atrás vem a madrasta dos viajantes, d. Francisca Leite, com uma criança ao colo.

Uma bandinha de música presta homenagem aos dois jovens viajantes. Há alguns anos a Banda Marcial da cidade dirigida por Maneco foi dissolvida, mas às vezes se junta, para ocasiões especiais, como esta.

São vários os músicos, mas só me deterei um pouco a observar o tocador de clarinete, porque é o que melhor sabe tocar e por ser o único negro do grupo; está descalço, porém hoje, em vez de trajar camisa, calça e colete de tecido ordinário, como o fazem normalmente os escravos, usa uma velha sobrecasaca curta, escura, sem gravata, um botão de latão dourado fechando formalmente o colarinho duro e prendendo-o à camisa. Nunca participa da banda quando ela toca nas igrejas e outras cerimônias solenes.

Vamos olhar com atenção Antônio Carlos Gomes, o personagem principal do nosso filme. Sua estatura é um pouco acima da média, seu porte é naturalmente elegante pois tem o corpo muito bem-proporcionado. Também usa um guarda-pó, como o irmão; sob a peça de algodão que os protegerá da poeira da estrada, vestem uma casaca de abas curtas, colarinho alto, gravata preta, colete, calças cinza, roupas simples mas muito bem-talhadas; pois os Gomes, além de bons músicos, eram bons alfaiates.

Hoje, aos vinte e três anos, Carlos mostra-nos o seguinte rosto: bigode espesso, cujos extremos grossos e retos terminam um pouco abaixo da comissura dos lábios (haverá ocasiões, mais tarde, em que esse bigode terá suas pontas viradas e enceradas, e no fim, já branco, escorregará descuidado pelos cantos da boca); uma pera, que começa imediatamente abaixo do lábio inferior e cobre-lhe o queixo; os zigomas são salientes, e os dentes, perfeitos, muito brancos, contrastam com sua tez morena. Cabelos abundantes enchem os lados da cabeça; Carlos os deixará crescer e vaidosamente os alisará com um “ferro de descomunal grossura”, dando à sua cabeça um aspecto leonino. Mas talvez o que chame mais a atenção neste corpo singular sejam os olhos. Há neles inteligência, impaciência, desconfiança, ansiedade. Dizem que Carlos herdou as feições da mãe, bela cariboca (ou cafuza, há dúvidas), principalmente o nariz fino; do pai, mulato, recebeu o mau gênio e o talento para a música.

Maneco faz um gesto autoritário e a banda para de tocar.

“Meus amigos, estamos aqui para desejar aos meus filhos Carlos e Juca sucesso na turnê a São Paulo. Fiquem certos, meus filhos, que eu e a madrasta de vocês, que na verdade é como se mãe verdadeira fosse, e também todos os irmãos e os amigos aqui presentes...”

Enquanto Maneco fala, podemos olhar um pouco a mulher atrás dele, a madrasta

de Carlos e de Juca, de rosto precocemente envelhecido, mais interessada em fazer calar a criança que chora em seu colo do que no discurso do marido.

Nossa atenção é desviada para a chegada da tímida e bonita Ambrosina Corrêa do Lago, namorada de Carlos, discretamente trajada com um vestido malva sem babados, fechado até o pescoço, como é de bom-tom para as moçoilas. Os dois namorados gostam de cantar juntos modinhas de sucesso da época, o que fazem muitas vezes na casa dela.

Estamos em 1859.

Isto é um filme

Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa-metragem. Quantas pessoas em nosso país sabem realmente quem é Carlos Gomes? Alguns conhecem *O guarani*. E não é por falta de material biográfico que essa ignorância é tão generalizada. Ao fazer minha pesquisa verifiquei que são muitos os livros escritos sobre o maestro, ainda que a maioria seja panegirical e repita os erros factuais cometidos por Luís Guimarães Júnior, primeiro biógrafo do maestro. Existem ainda centenas de cartas e documentos sobre Carlos, que para serem examinados deram-me mais trabalho do que os livros. As entrevistas que fiz foram fáceis e agradáveis. Gaspare Nello Vetro, que com suas pesquisas e estudos tornou-se uma das maiores autoridades sobre o músico brasileiro, deslocou-se de Parma para conversar comigo em Lecco e, especificamente, em Maggianico, na antiga Vila Gomes, hoje Scuola Civica di Musica, cujas portas nos foram abertas por Giovanna Exposito, diretora cultural da Comuna de Lecco. Em Lecco, Nello Vetro me disse "*la Milano di Gomes non esiste più*". Existe sim, com exceção da casa onde ele morou, na via San Pietro all'Orto, que foi demolida, lá estão os lugares que Carlos conheceu, os teatros Scala e Santa Radegonda, as igrejas e conventos medievais, castelos, canais, ruas e praças inteiras sem uma casa demolida, monumentos, parques, palácios antigos, como o da Maffei, a Galeria Vittorio Emanuele. O que não existe mais é o Rio de Janeiro de Carlos Gomes; dele sobrou pouca coisa. E Nello Vetro precisava ver a Campinas de Carlos, essa acabou mesmo. (Mas em Campinas ainda estão, e eu pude vê-los, os ganchos de ferro da rede imunda onde Carlos morreu.) Adelina Aletti me acompanhou nas visitas às bibliotecas, igrejas, monumentos e museus da Lombardia e refez

comigo, incansavelmente, os trajetos de Carlos Gomes por ruas, estradas e lagos de Milão, Lecco, Como e adjacências, descritos neste livro. Maria Euterpe Nogueira — com sua luta, na Itália, pela preservação da memória de Carlos Gomes — e Benedito Barbosa Pupo, fazendo o mesmo em Campinas, foram estimulantes e inspiradores. Giuseppe Tintori revelou-me as riquezas da biblioteca do Museu do Scala, em Milão, da qual é diretor. Bráulio Mendes Nogueira, do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, foi um guia paciente, tendo cedido cópias de documentos com dados pouco conhecidos da vida do maestro. Pedro Corrêa do Lago facultou-me o acesso ao seu acervo de cartas inéditas de Carlos Gomes e do visconde de Taunay. Com o dr. Nelson Spector elucidei alguns mistérios da oncologia. Mas quem esclareceu as minhas principais dúvidas foi o próprio Carlos Gomes, com sua variada e abundante produção epistolar, que serviu ainda para dar autenticidade às falas a ele atribuídas no filme, principalmente as reveladoras dos dramas ocultos de sua vida.

Todos os personagens existiram, com exceção de apenas quatro no meio de dezenas e dezenas de nomes citados entre os contemporâneos de Carlos. Todos os fatos são verdadeiros. Algumas lacunas foram preenchidas com a imaginação.

Isto é um filme, ou melhor, o texto de um filme que tem como pano de fundo a ópera, como principal personagem um músico que depois de amado e glorificado foi esquecido e abandonado, um filme que pergunta se uma pessoa pode vir a ser aquilo que ela não é, um filme que fala da coragem de fazer e o medo de errar.

A viagem para São Paulo

Os irmãos Gomes partem. A carruagem atravessa uma estrada de lama seca no meio do mato; passa por fazendas; vemos um rio; agora a diligência chega à vila de Jundiaí e à Estalagem da Ponte. Não precisamos observá-los a comer, ou a fazer o que normalmente fazem os viajantes de carruagens num local de repouso. Logo retornamos à estrada, atravessamos o chapadão de Nossa Senhora da Lapa, passamos pelo rio Tietê, ladeamos a chácara do Arouche, seguimos pela rua de São João, e depois pela descida do Acu. Aquela é a igreja do Rosário: entramos na cidade de São Paulo. A carruagem diminui sua marcha. Carlos e Juca veem da janela as pessoas bem-vestidas, muitos estudantes em grupos.

Afinal chegam à pensão ou república de estudantes, do baiano Cazuza, na parte baixa da rua São José, ao lado da loja maçônica América. Carlos e Juca descem, retiram as malas e entram na república.

A primeira coisa que chama a nossa atenção (e a dos irmãos Gomes) na sala é um piano de armário Bechstein & Bluthner. Em seguida notamos a presença do estudante Francisco Azarias. Os irmãos Gomes o conheciam de Campinas. O jovem Azarias os recebe com amabilidade, diz ser aquela a única república onde há um piano. Apresenta-os aos outros estudantes, não esquecendo de mencionar o apelido de Carlos, "nhô Tonico".

Os estudantes são vistos a cantar e a tocar violão — nesta época a música já é a arte preferida dos brasileiros —, a beber, a jogar voltarete, a recitar versos, a narrar aventuras amorosas, a falar mal dos professores e da escola.

Hotel da Itália. Carlos, ao piano, e Juca, no violino, dão um concerto que será repetido no teatro do pátio do Colégio. Tocam músicas clássicas ligeiras, valsas de Strauss.

O Bechstein & Bluthner faz com que a república da rua São José tenha uma importância especial para Carlos e para o outro residente, o poeta sergipano Francisco Leite Bittencourt Sampaio, violeiro e cantador de lundus baianos — e que mais tarde irá publicar seu livro de poemas de efêmera fama, *Flores silvestres*. Os dois jovens compõem o hino *A mocidade acadêmica*: "Sois da pátria esperança fagueira, são imensos os rios que temos" etc. Bittencourt tem vinte e cinco anos. Carlos é dois anos mais moço do que ele, como disse. A voz de Carlos, de *castrato* seiscentista, encanta os colegas da pensão e os frequentadores dos saraus literomusicais.

Estão presentes, num desses saraus, numa casa rica de São Paulo, alguns jovens que farão parte da história política do país: Manuel Ferraz de Campos Sales, dezoito anos de idade, campineiro como Carlos; Prudente José de Morais e Barros, também de dezoito anos, ainda tem espinhas de adolescente no rosto; ambos chegarão à presidência da nação brasileira, depois de proclamada a República, e Salvador de Mendonça, fluminense, que também atravessa as vicissitudes dos dezoito anos. A vida de Salvador se misturará com a de Carlos durante os anos em que os dois estiverem morando no Rio, um na rua Fresca, outro na Matacavalos.

O país dos bacharéis

O que faz a jovem elite do país, os herdeiros do dinheiro e do poder político, estar na cidade de São Paulo neste momento? A resposta é simples: a Faculdade de Direito, que neste ano completa trinta e um anos de funcionamento.

Amanhece. Carlos, Salvador, Azarias caminham por uma rua deserta. Passaram a noite se divertindo; certamente foram *suciar* em algum outro local menos respeitável, depois do sarau. Salvador acredita que Carlos, com o talento que tem, não pode perder-se numa cidadezinha do interior, não deve nem mesmo ficar em São Paulo, que só vale pelo que a Faculdade de Direito pode propiciar ao porvir de futuros bacharéis, coisa que Carlos não pretende ser. Deve partir já para a Corte, para o Rio de Janeiro. Azarias assegura que seu pai, no Rio, poderá hospedá-lo em sua casa.

Ao chegar à república da rua São José, o dia raiando, Carlos, tendo sobre o piano um camafeu com o retrato de Ambrosina, compõe a modinha “Quem sabe?”, que irá, cerimoniosamente, dedicar ao pai da moça. Canta com sua voz (ainda) de soprano:

> “Tão longe de mim distante onde irá, onde irá teu pensamento... Quisera saber agora se esqueceste, se esqueceste o juramento...”

Entra Juca. Os irmãos Gomes conversam sobre a ida de Carlos para o Rio e as possíveis reações do pai. Maneco é uma figura dominadora, e Carlos, não obstante seus vinte e três anos, não tem coragem de desobedecer-lhe as ordens. A conversa é interrompida por estudantes que vêm homenagear Carlos com discursos, “viva o condor de Campinas!”, com versos e cantorias. Ouve-se o *Hino acadêmico*: “O Brasil quer a luz da verdade e uma c’roa de louro também.”

Os dois irmãos voltam de carruagem para Campinas. Carlos discute com Juca. Começamos a notar as variações cíclicas do seu temperamento. Antes conversava amavelmente com o irmão, agora está irritado. Antes falastrão, agora taciturno, ausente e ensimesmado, fita a paisagem, que também vemos, do ponto de vista dele, pela janela da carruagem, por breves instantes.

Campinas. Manuel está esperando na porta da casa e ajuda Carlos a saltar da carruagem. Pede notícias de São Paulo. Carlos não tem coragem de dizer que pretende viajar para o Rio de Janeiro. Tem medo da reação do pai.

Carlos caminha, cabisbaixo, em direção à casa de Ambrosina. No portão da casa, bate palmas.

Numa sala mobiliada com esmero provinciano, Ambrosina, junto com as irmãs, uma delas ao piano, canta uma modinha. A moça para de cantar e corre para a porta ao ouvir o chamado de Carlos. Os jovens se dão as mãos recatadamente.

Ambrosina o convida para entrar, mas Carlos não aceita. Diz que vai voltar para São Paulo. De lá irá para Santos, onde embarca para o Rio de Janeiro, a fim de se matricular no Conservatório de Música. “Não posso passar minha vida costurando sobrecasacas e calças de casimira. Amigos vão me ajudar.”

“Teu pai vai ficar furioso.”

“Não tenho medo do meu pai.”

“Então por que estás fugindo?”

Ele pergunta se ela quer se casar com um alfaiate medíocre que dá aulas de música para crianças. Ambrosina responde que sim, não importa o que Carlos faça, ela quer se casar com ele.

O coração de Carlos está no Rio de Janeiro, no Teatro Lírico, onde todos os anos é encenada pelo menos uma nova ópera de Verdi. Na época em que botou as mãos no *spartito* do *Trovador*, já lá se vão oito anos, uma grande companhia italiana de ópera representava o *Ernani* na capital. No Lírico, eram representadas no mesmo ano duas e até mesmo três óperas de Verdi, como em certa ocasião *I due foscari* e *I masnadieri*, ou então *Nabucco*, *Luisa Miller* e *Attila*. Carlos morre de inveja dos que moram na capital e podem assistir a óperas de Verdi todos os anos.

Agora os dois estão abraçados. Ambrosina chora, a cabeça apoiada no peito dele.

Carlos fala carinhosamente, procurando convencer a namorada. Quer que ela se orgulhe dele, para isso precisa mostrar sua capacidade como artista. Um dia o imperador aplaudirá sua música. Sabe que pode parecer loucura, mas ele quer ser como Verdi. “Por que achas que dormi tantas noites abraçado com a partitura do *Trovador*?” Quando estava em São Paulo todos lhe disseram que ele tinha de ir para o Rio de Janeiro; na Corte está o seu futuro. Conhece pessoas que o

recomendarão ao imperador. Ele só voltará quando tiver mostrado o seu gênio ao mundo.

Ambrosina enxuga as lágrimas. “A decisão de fugir te faz delirar.”

A fuga

Na madrugada deste dia de junho, Carlos vai numa carruagem para a cidade de São Paulo, onde aluga um cavalo, em cuja sela amarra sua bagagem. Monta e parte. Nós o vemos descendo a serra em direção a Santos.

Porto de Santos, pela manhã. Carlos sobe a escada do navio *Piratininga,* que zarpa para o Rio de Janeiro.

Agora é dia alto, um outro dia. Convés do navio. Carlos debruça-se no guarda-mancebo a contemplar o oceano. Ouvimos sua voz: “Cheio de esperanças de que justiça me será feita mais tarde, dei o passo que dei. Uma ideia fixa me acompanha, como meu destino. Tenho eu culpa, porventura, de tal coisa, se foi vossemecê que me deu o gosto pela arte a que me dediquei e se seus esforços e sacrifícios fizeram-me ganhar ambição de glórias futuras?”

A proa do navio fende a água do mar. Horizonte distante.

“Minha intenção é falar ao imperador para obter dele proteção a fim de entrar no Conservatório do Rio de Janeiro. Não perderei tempo; tudo isto que estou dizendo lhe desgostará pelo motivo de eu ter saído daí sem a sua licença, mas tenho confiança na minha vontade e no pouco de inteligência que Deus me deu. Nada mais lhe posso dizer nesta ocasião, mas afirmo a vossemecê que as minhas intenções são puras e que espero desassossegado a sua bênção e o seu perdão.”

Rio de Janeiro

Porto do Rio de Janeiro. Carlos desembarca. Se não tivesse pressa em chegar ao seu destino e não carregasse uma pesada mala, passaria o dia andando pelas ruas da cidade.

Procura o número 143 da rua Direita (daqui a onze anos esta rua passará a se chamar Primeiro de Março, celebrando o dia da vitória na Guerra do Paraguai),

um sobrado onde reside Azarias Botelho, o pai do jovem estudante que conheceu em São Paulo. Na rua passa um cupê puxado por dois cavalos e, apesar de a carruagem ser fechada, Carlos consegue divisar dentro dela uma mulher de chapéu que lhe parece muito bonita.

Um soldado do Império cola um cartaz na parede: FEBRE AMARELA — CUIDADO.

Sala de estar da casa de Azarias, o Velho, um homem de meia-idade, elegante, de modos refinados. Recebe Carlos afavelmente.

“Você poderá compor suas músicas aqui neste Erard.”

Chega uma carta do pai, na agência do correio, para onde Carlos se desloca todos os dias em busca de notícias, em que Maneco informa que lhe enviará uma mesada de trinta mil-réis.

A Barral

Casa da condessa de Barral.

Num landau com as capotas traseira e dianteira baixadas, pois é um dia de temperatura agradável, Carlos e Azarias chegam ao palácio da condessa. É a primeira vez que o músico anda numa carruagem dessas.

Vejamos a casa da condessa. Mas antes, falarei um pouco sobre esta mulher, bela e madura — em abril deste ano fez quarenta e três anos de idade, aia das princesas imperiais, amante, confidente e amiga leal de d. Pedro II, imperador do Brasil (muito mais parecido com o pai do que se pensa), filha do visconde de Pedra Branca, primeiro-ministro do Império em Paris, nascida na Bahia e registrada como Luísa Margarida; casou na França, em 1837, com Eugène, filho do conde de Barral, primo dos Beauharnais; a princesa de Joinville tomou-a durante algum tempo para sua dama, nas Tulherias. O conde e a condessa de Barral vieram ao Brasil em 1847, e d. Pedro II, um homem muito sensível aos encantos e mistérios femininos, como se sussurra nos salões, logo se apaixonou por ela e a convidou para preceptora de suas filhas, as princesinhas brasileiras, pois Luísa Margarida é uma mulher inteligente, culta e espirituosa. Ainda nos salões, os mexericos dão conta de que d. Pedro II a cada década se apaixona por

uma mulher diferente. (A história parece confirmar: 1850, Maria Eugênia; 1860, Carlota Pereira; 1870, Ana Cavalcante, condessa de Villeneuve etc.) Mas a Barral, nesses anos todos, sempre ficou ao lado do imperador, até mesmo no exílio, sem sufocá-lo com o ciúme possessivo comum aos seres que amam. Ao contrário, ajudou altruisticamente Sua Majestade no curto *affaire de cœur* parisiense com a belíssima Claire d'Azy, a viscondessa Benoist d'Azy.

A Barral é nove anos mais velha do que seu imperial amante, mas, como disse d. Pedro II a ela se referindo, "uma mulher de espírito não envelhece".

Carlos também terá condessas e outras mulheres em sua vida pois, como se verá a seguir, também o compositor é sensível ao encanto e ao mistério femininos, o que propiciará a este filme o *quantum satis* de amor e de romance e de sexo, com seu correspondente cortejo de êxtases e alegrias e dores do coração.

Voltemos à casa da condessa. Um mordomo de libré recebe os visitantes. A casa da Barral não é das maiores do Rio de Janeiro, pois ela e o conde não gostam de ostentar riqueza: oito dormitórios e dez salas de vários tamanhos, entre elas uma sala para jogos, outra para música, com piano e harpa, uma sala de costura, uma sala para refeições, uma para jogos de bilhar, uma para visitas íntimas (as salas têm o nome da cor principal da respectiva decoração, "azul", "amarela", "alecrim"), um salão para "partidas" (na casa da condessa as "partidas" são reuniões de no máximo cinquenta pessoas com o fim de se distraírem em folguedos variados), um salão para grandes festas e também para banquetes, onde cabem quinhentas pessoas. E um banheiro. Há também jardins, que a câmera não mostrará, e adegas, e despensas, e porões e sótãos e caleças e landaus e cavalos de linhagem e correlatos palafreneiros, e inúmeros outros empregados, escravos ou não, que a câmera não mostrará.

"Diga à sua excelência a senhora condessa de Barral que aqui estão o senhor Azarias Botelho e o senhor Antônio Carlos Gomes. Temos entrevista com a senhora condessa", diz Azarias ao mordomo.

O mordomo se retira. Carlos observa o largo vestíbulo da casa. O mordomo volta e pede que os visitantes o sigam.

A condessa recebe Carlos e Azarias na Sala Azul, de cortinas e sofás azuis. Como disse, a Barral é uma mulher madura e atraente. Veste uma túnica de renda

de bruxelas, usa pequenos brincos, um discreto colar de ouro e pedras preciosas, os cabelos presos numa grossa madeixa. Estende a mão para Azarias.

“Ah, meu caro Azarias, que prazer revê-lo.”

Azarias beija-lhe a mão. A Barral olha Carlos com curiosidade. Não esperava que o jovem recomendado de Azarias fosse quase índio, ou quase negro; ela vê negros e índios de maneira ambígua: sente carinho por eles, de uma maneira romântica, mas considera-os seres inferiores.

“Então este é o jovem músico sobre o qual me falou.”

Carlos apenas cumprimenta a condessa, sem contudo beijar a mão da grande dama; ainda não aprendeu a fazer rapapés e mesuras.

“Sim, senhora condessa. Ele deseja ser recebido por Sua Majestade, o imperador.”

“Posso conseguir isso, mas não imediatamente. Sua Majestade esteve, até a semana passada, de nojo pela morte do rei de Nápoles, que, como sabe, era irmão da imperatriz. Mas creio que a partir da semana que vem d. Pedro poderá receber, como de costume, às quartas e sábados de tarde.”

Carlos, respeitosamente, diz à condessa que gostaria que o imperador se interessasse por ele; deseja não apenas ser matriculado no Conservatório, mas também, caso seja disso merecedor, realizar seus estudos na Europa.

O imperador

Quinta da Boa Vista. Carlos Gomes e a condessa de Barral chegam ao palácio de São Cristóvão num espaçoso coche puxado por dois cavalos.

Esta é uma das salas de audiência do palácio real. Aqui está o imperador do Brasil, hoje com trinta e quatro anos. Sua imagem, nestes dias, é idêntica à do quadro a óleo que se encontra no palácio de Shönbrunn, em Viena, pintado por Krumholtz: um jovem fardado, em postura napoleônica, algo gordo, um olhar calculista, boca sensual, cabelos lisos penteados para os lados, bigode ralo, barbas escuras que não chegam a lhe cobrir todo o rosto, os pelos do mento

raspados. A régia fisionomia ainda não foi camuflada pelas vetustas barbas brancas que esconderão, para a História, a lascívia que Pedro de Alcântara João Carlos Leopoldo Salvador Bebiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga abriga em suas vísceras e em seu peito, peito que, ainda no retrato de Krumholtz, coberto por um dólmã de gola alta, com ornamentos, aplicações e alamares de ouro e uma faixa imperial, ostenta duas — apenas duas — condecorações.

Nesta audiência que concede a Carlos, o imperador não está fardado. Sua fisionomia tem a mesma sensualidade do retrato, mas não a aparência desconfiada. Na verdade, seu olhar ao dirigir-se para a Barral é de indisfarçável carinho.

Carlos Gomes é apresentado ao imperador. Beija-lhe a mão, como é de praxe.

Sempre que lhe beijam a mão, Sua Alteza Real — no exato instante em que o visitante curva a cabeça para esse gesto de respeito e reverência — costuma dizer, com um ar casual, alguma frase como: “Sabeis que chove há oitenta e três horas ininterruptamente?”

A Carlos, o imperador diz, afavelmente, olhando a cabeça de bastos cabelos do jovem músico, que arqueou o corpo para lhe beijar a mão: “Neste dia, há cento e cinquenta e dois anos, Bartolomeu Lourenço de Gusmão mostrou à Corte portuguesa a *Passarola,* a sua máquina de voar.”

O imperador ouve com benignidade o pedido do jovem músico. Ao findar a audiência, este sairá do palácio com uma recomendação ao diretor do Conservatório de Música, Francisco Manuel da Silva.

Primeiros estudos

Porta do Conservatório. Rapazes entram e saem, alguns levando caixas com instrumentos musicais. Carlos chega, hesita antes de entrar; logo, num arroubo desafiador, penetra no prédio.

O porteiro indica um corredor. Pelas portas entreabertas, veem-se aulas de música em andamento. Sons de instrumentos se misturam aos de vozes cantando.

Sala do diretor Francisco Manuel da Silva, um homem de sessenta e quatro anos de idade, que o recebe com amabilidade depois de ler a carta com a recomendação do imperador.

Francisco apresenta Carlos ao maestro italiano Gioacchino Giannini, que será seu professor, e à bela cantora de ópera Nadina Bulicioff, que se encontra na sala do maestro. Conversam sobre o concurso de música a ser realizado em breve e que contará com as augustas presenças do imperador d. Pedro e da imperatriz Teresa Cristina. Nadina sugere que Carlos se inscreva no concurso.

Carlos perambula pelas ruas, regendo com as mãos e cantando enquanto caminha. Diverte-se “a ver navios” na praça Mauá; a namorar os instrumentos musicais da loja A Rabeca de Ouro; a assistir as regatas (não gosta de pugnas esportivas, mas as regatas estão na moda); a visitar o Teatro São Pedro de Alcântara. Está encantado com os logradouros da cidade, a rua do Ouvidor com seus cafés, as lojas de secos e molhados da rua do Rosário, a rua dos Ourives com seus artesãos e comerciantes europeus. Até mesmo as ruas das putas, a do Hospício, a do Sabão e suas mulheres enfeitadas com uma rosa nos cabelos merecem uma avaliação generosa. E, mais do que tudo, Carlos se alegra com a visão das belas burguesas que saem às compras no fim da tarde, de sombrinha aberta, ainda que o sol se mostre a esta hora
mais fraco.

Vamos acompanhar com o olhar de Carlos esta mulher aqui: usa um vestido rodado, armado por anáguas de crinolina, e pantalonas de renda francesa (isso é revelado quando ela sobe num landau); na cabeça um pequeno chapéu permite que os cabelos exibam seus longos caracóis; os pés estão calçados com sapatos de seda; sua mão direita apoia-se levemente no braço esquerdo de seu acompanhante, este vestido de sobrecasaca preta, colarinho branco engomado e punhos rígidos com abotoaduras de brilhante, gravata de cetim, colete de seda, sapatos de verniz e chapéu alto.

Sala de estudos do Conservatório. Sala da casa de Azarias. Sala de Giannini. Em cortes alternados, a imagem muda de um local para o outro, registrando que Carlos estuda e compõe dia e noite, obsessivamente. Giannini conhece música, mas é um professor preguiçoso e impaciente. É um milagre que Carlos tenha aprendido alguma coisa com ele.

Sala do Paço, local do concurso. O imperador e a imperatriz estão presentes. O público é composto de nobres, fidalgos, homens e mulheres *de posses*, entre as quais a condessa de Barral e Nadina Bulicioff. Cada uma delas, com sua saia redonda armada de crinolina com oito aros de arame de aço, abanando-se com leques negros de incrustações de madrepérola, ocupa isoladamente o espaço de três homens. (A condessa e Nadina não cabem juntas no mesmo sofá.)

A imperatriz

Este é um bom momento para observarmos a imperatriz. Sabe-se que o imperador queria casar-se com uma arquiduquesa da Casa d'Áustria, mas as negociações não chegaram a bom termo. Assim, Teresa Cristina foi uma segunda escolha, uma solução precipitada para tentar apagar os frustrantes vexames que resultaram da rejeição sofrida pelo nosso imperador. Três anos mais velha que seu real marido, baixinha, feia, d. Teresa Cristina coxeia de uma perna. Mas tem boa saúde, canta bem "como as italianas em geral" e é de alta linhagem. Filha do rei Francisco I, das Duas Sicílias, bisneta de Carlos III da Espanha; sua mãe Isabel Maria é filha de Carlos IV, irmã da Carlota Joaquina; prima consanguínea, pois, de d. Pedro II. Pertence "redondamente", como dirá Calmon, "àquela progênie de reis católicos, de infantes religiosas, de magnificentes senhores, também de semiloucos, agitados e lipemanos, nevrosados pela angústia política, a hereditariedade recosida na endogamia sempre concêntrica". Tanto o imperador quanto a imperatriz aparecerão mais vezes em nosso filme.

Numa sala ao lado do grande salão de concertos do Paço, vários jovens ansiosos aguardam a vez de tocar perante os imperadores. Entre eles, Carlos. Em close: seu rosto pálido, o suor cobrindo-lhe a fronte, as olheiras fundas. Desde o dia anterior, arde em febre. Um médico diagnosticou febre amarela e proibiu-o de participar do concurso.

Anunciam o nome de Carlos e o de sua composição. Ele entra no salão, senta-se ao piano. Silêncio. Na entrada dos outros concorrentes ouviram-se aplausos, mas ninguém conhece o jovem campineiro. Um assistente comenta que o mancebo parece não estar se sentindo bem. Giannini, em pânico, vê seu aluno sentado em frente ao piano, as mãos estendidas, paralisado, incapaz de iniciar sua interpretação.

Num súbito impulso, Carlos começa a executar a *Cantata religiosa*, que compôs para a ocasião. Logo seu magnetismo primitivo, sua força e seu lirismo rude são sentidos por todos os presentes.

Quando termina é aplaudido com entusiasmo, inclusive pelos imperadores e notadamente por Nadina e pela Barral.

Há uma rivalidade mórbida entre essas duas senhoras, que poderá ser desenvolvida como um conflito menor. Uma cena po-
derá mostrar Nadina buscando convencer Carlos de que a Barral usa "seios adesivos" artificiais confeccionados por mademoiselle Arthémise, a conhecida espartilheira de Paris. (Nesta época, as mulheres gostam de ter "seios estufados" e "traseiros arrebitados".) Em outra cena, a Barral destilará seu veneno insinuando que os lindos e encachiados cabelos da
Bulicioff não passam de *scalpettes* importados, pois a cantora é quase careca.

Carlos levanta-se para agradecer e cai ao chão, desmaiado. O público murmura. Correria. Levam-no para dentro.

Sala lateral. Carlos acorda, vê o rosto apreensivo das pessoas debruçadas sobre ele.

Os rostos de Giannini e Nadina juntam-se aos dos outros em torno de Carlos. Giannini lhe diz que ele ganhou a medalha de ouro do imperador, com a *Cantata*, e também a cadeira de diretor da orquestra e o cargo de maestro substituto do Teatro Lírico Nacional. Já pode reger uma grande orquestra. A sua vida começou.

A última hora do calvário

Um pouco para a frente, no tempo.

Igreja da Cruz dos Militares. Outra cantata de Carlos, *A última hora do calvário*, é ali executada. Da igreja, Carlos vai à casa de Nadina Bulicioff; diz-lhe que está compondo uma ópera, *A noite do castelo*, baseada num poema de António Feliciano de Castilho.

"O poeta português cego?"

Castilho, hoje com sessenta anos, é um escritor famoso não apenas em Portugal, mas também no Brasil. Como ficou cego aos seis anos de idade, isso lhe dá uma aura de mártir das letras.

“O libreto é do jornalista José Fernandes dos Reis. Tu te lembras do poema? Passa-se na Idade Média e o cruzado Henrique partiu para a Terra Santa, deixando em Portugal a mulher que amava, Leonor, com a qual estava comprometido. Henrique não volta com os outros cruzados e todos acreditam que morreu.”

“Quem vai fazer o papel de Leonor?”

“Luísa Amat.”

“A Luísa Amat não tem voz para cantar modinhas, quanto mais óperas. Tu a chamaste porque é a esposa de d. José Amat.”

“Ofendes-me dizendo isso. Ciúmes?”

“Ela é bonita, mas não tenho ciúmes dela. O Henrique morreu, afinal?”

“Não. Ao voltar da guerra descobre que Leonor ficou noiva de Fernando. Henrique desafia Fernando para um duelo e o mata.”

“Ah! Os homens!”

“Ah! As mulheres!”

“Morre mais gente?”

“Quando Henrique vai matar Leonor, surge o pai dela, o conde Orlando, e mata Henrique. Leonor morre de desgosto.”

Nadina apanha uma garrafa de vinho e enche duas taças de cristal. Carlos fala de seu passado, de Campinas, diz que é um caipira — gosta muito de dizer que é um caipira, este cacoete vai acompanhá-lo até a morte —, fala de seus sonhos de glória. Confia naquela mulher, sabe que pode acreditar nas mulheres.

Carlos e Nadina bebem. Agora se abraçam.

Zampillaerostação

Conservatório. Carlos conversa com Giannini. Nota-se a aparência doentia do maestro italiano. Carlos fala da medalha de ouro que recebeu como prêmio da Academia de Belas-Artes, da batuta de unicorne que Francisco Manuel da Silva, o diretor do Conservatório, lhe deu de presente.

Carlos diz a Giannini que, graças aos ensinamentos preciosos que dele recebeu, está escrevendo uma ópera.

Giannini responde dizendo que não estará vivo por muito tempo. Carlos assegura que ele verá esta sua ópera e muitas outras mais.

Giannini não assistirá a qualquer outra ópera do seu aluno. Morre em agosto deste ano. Poderá ser mostrada a cena do seu enterro.

Teatro Lírico Provisório, noite da estreia da ópera *A noite do castelo*, dedicada a d. Pedro II. O Teatro Provisório, assim chamado por ter sido construído às pressas depois do segundo incêndio do Teatro São João, é um prédio grande e feio, cor de gema de ovo, com uma ampla plateia ocupada apenas por homens, pois o acesso das mulheres a esse espaço é proibido, tendo elas que permanecer, vigiadas de perto, com os irmãos, pais ou maridos, nos cento e vinte e quatro camarotes dispostos em quatro ordens. A acústica é boa, mas o teatro já começa a se deteriorar, veem-se rachaduras nas paredes e sujeira no chão, aumentada pelos moleques que nos corredores vendem doces e outras confeições culinárias; os ordenados de artistas e empregados são sempre pagos com atraso. O governo imperial subvenciona o teatro com o produto de extrações das loterias públicas, mas os administradores, por inépcia, malbaratam esses recursos.

Hoje é a estreia da primeira ópera de Carlos. Vejamos o que acontece. O filme mostrará um trecho da ópera. E também um daqueles números de music-hall que se exibiam nos intervalos. Findo o primeiro ato veremos, pois, “o intrépido senhor Guilherme e seu muito aplaudido trabalho denominado *Zampillaerostação*; em seguida ao segundo e terceiro atos serão exibidos *A barra horizontal* e *Doble acto*”.

A ópera é um sucesso. Há uma versão épica, que mostra o grande êxito da ópera assim: as pessoas em pé gritam “Bravo! Bravíssimo!”; Carlos, chamado ao

palco, recebe ramos de flores e coroas de louros; o imperador lhe concede a venera de ouro cravejada de brilhantes e o hábito de cavaleiro da Ordem da Rosa; uma sociedade musical lhe dá uma coroa de ouro maciço; as senhoras fluminenses presenteiam-no com uma batuta de ouro; é levado em triunfo para a rua, uma marcha *aux flambeaux* enche a tela, o séquito desse rutilante cortejo de admiradores segurando archotes tremeluzentes grita o nome de Carlos. Tudo culmina num *grand finale*, com o discurso eloquente de Salvador de Mendonça: "Carlos Gomes sagra-se hoje, diante das turbas, ao som de aclamações estridentes..."

Mas será que ocorreu mesmo esse sucesso tonitruante? E por que irá Carlos, afinal, reagir, como veremos, de maneira tão impulsiva em relação à sua primeira ópera?

A segunda versão, mais comedida, retira o sustenido do episódio, abaixa um semitom. O discurso exaltado de Salvador de Mendonça, sobre o qual não há dúvidas, é ouvido pelas "turbas"; Carlos é muito aplaudido. Com entusiasmo, sim. Há um forte sentimento nacionalista, que precisa consagrar seus heróis também na ópera. "A musa nacional rasgou o crepe que a envolvia desde a morte de José Maurício", diz *A Gazeta Musical*. "Quem sabe se com o seu prematuro gênio Carlos Gomes não poderá fundar uma nova escola de ópera, a escola americana?"

D. Pedro apreciou a dedicatória de Carlos, tendo a Casa Imperial enviado ao músico um comunicado nestes termos: "O conselheiro porteiro da Imperial Câmara participa ao sr. A. Carlos Gomes que S.M. o imperador dignou-se aceitar a dedicatória que o dito sr. Gomes lhe fez da sua composição musical *A noite do castelo*."

Cena de sedução

Trabalha como costureira no teatro uma jovem chamada Dulce, muito bonita, apaixonada por Carlos. Por duas vezes, quando a sós, os dois se abraçaram e se beijaram, apressadamente, com medo de serem surpreendidos. Hoje, depois dos discursos e da marcha de archotes, se isso vier a ser mostrado no filme, Carlos consegue se livrar dos amigos e volta para o teatro. Dulce espera por ele em uma sala onde há vários manequins, uma mesa grande, uma máquina de costura,

baús, suportes com cabides, uns vazios outros com roupas penduradas. Carlos é tímido e inexperiente, e a bela Dulce é uma moça apaixonada mas ingênua e, como ele, virgem.

A cena de sedução será acompanhada de vários ângulos. Mais do que uma exploração dos poderes da imagem — assim como a literatura é mais do que uma exploração dos poderes da linguagem —, o cinema permite ao consumidor, como nenhuma outra arte, saciar seu voyeurismo escopofóbico, *ver* sem ser *visto*. (Isto, de certa forma, compensa a vantagem polissêmica que a literatura tem sobre o cinema. Mas o cinema, no fim, ganha da literatura porque toda imagem, mesmo quando falsa, é verdadeira.) Carlos e Dulce se portam, nesta cena, de maneira diferente. Carlos é movido pelo imediatismo: sabe o que deve fazer, como todos os homens, ainda que nunca o tenha feito, e age para alcançar seu objetivo, que é possuir Dulce e aliviar sua insuportável ânsia. Dulce, como as heroínas nos romances de século XIX imediatamente antes de serem defloradas, *se entrega*.

O filme mostra assim esta imolação: o rosto em close da bela moça inerte no chão sobre os panos que foram improvisados como cama, os olhos fechados, a boca entreaberta que emite um suspiro... Carlos, cada vez mais urgente e nervoso, procura tirar do meio do seu caminho as roupas que escondem e protegem o corpo da jovem.

A cópula se consuma sem que um olhe para o outro: Dulce mantém os olhos cerrados; Carlos, a fronte coberta de suor, olha para o alto, enquanto faz uma careta.

Dulce, abrindo os olhos: “Acabou?”

“Eu machuquei você?”

“Não, não...”

O elogio dos tolos
e a inveja dos zoilos

Um ou dois dias depois. Casa de Nadina. Ela e Carlos estão no salão da casa. Jornais espalhados pelos sofás.

Nadina, lendo: “Aplauda-se sem reservas ao mancebo ousado, que, sem incerteza e tentâmen, ganhou um dia a coroa artística tão invejada, que tantos gênios têm banhado com
suores de sangue e de angústia.” Pausa. Pega outro jornal. “Vê o que diz este: ‘Gomes é filho de si mesmo; nada viu, estudou ainda pouco e adivinhou tudo. *A noite do castelo* não é a obra perfeita que derrube um *Fidelio*, de Beethoven, um *Don Giovanni*, de Mozart, um *Guilherme Tell*, de Rossini, mas, embora sendo da mesma escola, não tem nenhuma imitação servil e sua inspiração guarda bem toda a originalidade de sua indivi-
dualidade artística. É belo triunfar assim aos vinte anos.’” Pausa. “Vinte anos!” (Na verdade ele tem vinte e cinco.) Nadina acaricia o rosto de Carlos: “És ainda um menino.”

Mas não apenas de elogios a Carlos estão cheias as gazetas.

Cena no Conservatório, no mesmo dia. Sala de Francisco Manuel da Silva. Entra Azarias.

“Olha cá o artigo da Gazetilha do *Jornal do Commercio* sobre a estreia de Carlos Gomes: ‘Música ora insinuante, ora arrebatada; ora gemebunda e trovejante; ora vaga e indecisa; ora precisa e retumbante...’.”

Azarias, interrompendo: “Ele está falando bem ou mal de nosso Carlos?”

Francisco: “Mal, o sucesso faz medrar a inveja, sabemos bem.”

Azarias: “Andam apregoando que a ópera foi de fato composta por Giannini e, como o italiano está morto, Carlos se apossou facilmente dela.”

Francisco: “Outros difundem que o maestro Pagani fez correções tão extensas na composição de Gomes que praticamente escreveu uma outra ópera inteiramente diferente. Mas o que ele é, só a Deus e a si o deve.”

Azarias: “Isto é muito vago, maestro. Uma besta deve o ser besta somente a Deus e a si.”

Francisco, surpreso com o retrucar de Azarias: “Tu estás entre aqueles que dizem estranhar como possa ter saído do cérebro de um contrapontista novato uma partitura do quilate de *A noite do castelo*?”

Azarias: “Claro que não. Sou o maior defensor de Carlos. Repito, isso que dizem não passa de inveja. Chamam-no de analfabeto devido a algumas deficiências de sintaxe e ortografia nas cartas que o jovem maestro escreveu aos jornais. Ele é um músico, não um gramático. São artiguetes anônimos das gazetas. Rosnar de zoilos despeitados. Este é o tributo pago por todos aqueles que se elevam acima dos comuns.”

Pagani escreve aos jornais repelindo a “insinuação maligna” de que teria “corrigido” a ópera *A noite do castelo*, mas a controvérsia já está criada. Carlos escreverá repetidas cartas aos jornais para restabelecer a verdade. Chama seus detratores de “tartufos, mentirosos, covardes que querem ferir-me pelas costas”.

As críticas, as ofensas que recebeu, podem ser atribuídas ao fato de ter escrito uma primeira ópera que, mesmo não sendo grande coisa, era infinitamente superior às várias óperas de autores nacionais representadas na época — *A louca*, de Álvares Lobo, *A Corte de Mônaco*, de Domingos José Ferreira, *O vagabundo*, de Alves Mesquita, para citar apenas as menos ruins. O sucesso sempre incomoda os medíocres ambiciosos, os sonhadores incapazes, os fracassados em geral.

Estação de Campinas. Até há pouco mais de uma dezena de anos era uma vila, vila de São Carlos, mas em pouco tempo tornou-se centro comercial de importante região açucareira e agora, com a expansão da cultura do café, a cidade cresceu e os antigos habitantes da freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Campinas sentem-se orgulhosos de sua cidade e ofendem-se quando são chamados de “caipiras”.

A população de Campinas recebe com entusiasmo Carlos e o grupo de cantores e músicos que veio com ele da capital.

Seu encontro com o pai é cerimonioso e breve.

Teatro São Carlos de Campinas. *A noite do castelo* acaba de ser representada. Ambrosina cantou a parte de Leonor (e não foi pior do que Luísa Amat) e sua irmã cantou a parte de Inês, os principais papéis femininos. Um grande acontecimento social.

As pessoas já se retiraram do teatro, apenas um ou outro empregado ou artista ainda se encontram no local. Carlos conversa com Ambrosina, ao lado de um piano, numa das salas do teatro. É uma cena que corre o risco de ser romanticamente piegas; todo cuidado é pouco.

“Ainda gostas de mim?”, pergunta Ambrosina.

Carlos não responde; sente-se culpado.

Para Ambrosina, as mulheres da Corte viraram a cabeça de Carlos. Oh, Deus!, ela sabia que isso ia acontecer, ele viveria cercado de cantoras famosas, condessas, mulheres lindas, todas aos seus pés. E ela é uma pobre caipira.

“Eu também sou um caipira...”, diz Carlos. Senta-se ao piano, canta a música “Quem sabe?”, que compôs para ela. Ambrosina se aproxima do piano, encantada com a melodia. Beijam-se, timidamente.

Trem. Carlos, à janela do comboio, olha a paisagem. Neste momento Ambrosina, em seu quarto, ouve o apito do trem. Chora.

Fusão lenta para um quiosque de jornais, em São Paulo, onde Carlos compra uma ou duas gazetas e lê artigos anônimos que o atacam de maneira injuriosa. Ele caminha pelas ruas da cidade, falando sozinho. A compulsão pela glória vem sempre junto com a ânsia quimérica de ser amado por todo mundo. Os ataques das gazetas — mas poderia ser realmente boa uma ópera baseada no poema do árcade cego português António Feliciano de Castilho? — o deixaram exasperado. Caminhar pelas ruas costuma tranquilizá-lo, além de lhe trazer sempre uma boa dose de inspiração. Mas hoje a reação dele é, no mínimo, inesperada. Ao chegar em casa, a primeira coisa que faz é procurar a partitura da ópera que compôs. E o que faz com ela? Irá reescrevê-la, revisá-la, como fará tantas vezes com a *Fosca*?

Depois de olhar a partitura de *A noite do castelo*, começa a rasgá-la, cada vez com mais fúria, jogando os pedaços de papel para o alto, rosnando palavras incompreensíveis.

Durante sua vida rasgará muitas outras partituras. “Lembro-me de suas bonitas mãos”, dirá sua filha Itala, “que ficavam às vezes feridas de tanto rasgar

cadernos e cadernos de música em suas crises de destruição.”

2

Storia Interessante Di Selvaggu Del Brasile

(ou Non per solo istinto ma per *profonda cognizione)*

Houve um momento em que pensei iniciar o filme com Carlos já em Milão, ignorando a fase adulta de sua vida no Rio de Janeiro. Com exceção de um acontecimento essencial à nossa dramaturgia, que por enquanto quero manter em segredo, suprimi toda a infância do maestro, não só por não gostar de crianças e cachorros no cinema (deixo-os para Walt Disney), mas porque esses filmes que contam linearmente a vida de um sujeito do nascimento até sua morte são todos muito enfadonhos. Mesmo começando a contar a vida de Carlos a partir dos vinte e três anos de idade, corro o risco de diluir o filme. É claro que tudo pode ser resolvido depois, na montagem.

Como se vê, isto não é um tratamento, um argumento, ou mesmo um roteiro. É um texto básico, assim como Guerra e paz, de Tolstói, para dar um exemplo de peso, pode ser considerado um texto básico para que King Vidor, primeiro, e depois Sergei Bondarchuk fizessem filmes nele baseados. Dizem que os textos gargantuescos, como o de Tolstói, com muita informação, ação e reflexão, dificultam o trabalho dos roteiristas. A adaptação para o filme de King Vidor massacrou seis roteiristas: Bridget Boland, Robert Westerby, o próprio King Vidor, Mario Camerini, Ennio de Concini e Ivo Perelli. Todavia isso não ocorreu com a adaptação de Sergei Bondarchuk; os roteiristas, o próprio Bondarchuk e Vasiliy Solovyov disseram que seu trabalho foi estimulante e lhes deu grande prazer. E o roteiro russo é melhor do que o americano.

Ao contrário de um script (ou de um soneto, ou de uma bula de remédio, ou de uma receita de cozinha), que tem suas rígidas regras de elaboração, o texto básico de um filme pode, deve mesmo, ser escrito com abundância de

informações, dentro de uma estrutura flexível. Afinal, quem sai ganhando são os roteiristas e o diretor, que dispõem de mais dados para o seu trabalho. Assim, neste texto básico, alguns movimentos da câmera podem ser referidos, a luz será mencionada, os personagens andarão de um lado para o outro, suas vozes serão ouvidas, seus corpos, examinados; idiossincrasias autorais, reflexões, comentários, previsões, intuições, teses, conjeturas circularão livremente.

Os personagens principais do filme são Carlos Gomes, seu irmão Juca, seus amigos André Rebouças e Alfredo Taunay, d. Pedro II; Adelina, a mulher de Carlos, suas amantes mais importantes, as cantoras Hariclée Darclée e Diana Raggi; um scapigliato de nome Amedeo Aletti; as condessas Barral e Maffei. Há ainda coadjuvantes destacados, como os músicos Boito e Ponchielli, o político republicano Salvador de Mendonça, os libretistas Ghislanzoni e Scalvini, os editores de música Ricordi e Lucca, cantores como Victor Maurel e Francesco Tamagno. Até José de Alencar e Giuseppe Verdi aparecem. Gente demais? Problema dos roteiristas. Se eu fosse escrever o roteiro, provavelmente faria de André Rebouças o narrador do filme. Abriria o filme com ele, exilado em Funchal, na ilha da Madeira, contando a história em flashback.

A Imperial Academia de Música e Ópera Nacional

Manhã, na casa de Azarias, no Rio de Janeiro. Carlos, ao piano, toca uma ária da ópera que está compondo, Joana de Flandres, acompanhado de Nadina. Salvador de Mendonça ouve deliciado. A amizade levou o músico a escolher como libreto para a sua segunda ópera o ultrarromântico enredo de Salvador, Joana de Flandres (ou A volta do cruzado), um texto em português sem maior distinção.

Salvador de Mendonça diz que nunca pensou que as palavras simples de seu libreto ganhassem tanta força e beleza ao serem musicadas. Convidou Carlos e d. José Amat para almoçarem com ele na Castellões. Com a Pascoal, são as casas de chá frequentadas pelas pessoas elegantes da cidade. José Amat, um nobre espanhol exilado da revolução carlista, fundou no Rio de Janeiro, há pouco mais de cinco anos — estamos em 1863 —, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

A uma mesa, na Castellões, estão sentados Carlos e Salvador. Amat chega um

pouco depois. Chico Castellões, dono da confeitaria, junta-se a eles.

Amat fala com sotaque espanhol. “Vim tão logo o moleque deu-me seu recado. E Joana de Flandres? Pronta para a estreia e a glória?”

Para a estreia sim, responde Carlos, mas, se glória houver, a maior parte dela deverá ser creditada ao próprio Amat e ao amigo Salvador; se não fosse a cruzada de d. José Amat, jamais se pensaria em levar à cena óperas de autores brasileiros, cantadas em português.

Na verdade, Carlos tem dúvidas sobre o valor de Joana de Flandres e, mais ainda, teme que ela seja mal recebida pela crítica. Escreveu no fim da partitura, à direita, num espaço vazio, “Fim de um triunfiasco”; e assinou o nome. Como ocorrerá em toda a sua carreira, o medo de não agradar a críticos e ouvintes o levará, paradoxalmente, a defender-se com prolepses desse tipo.

Amat pontifica: “Como dissemos em nosso manifesto, a música não é absolutamente a mesma em todas as nações. Sujeita às grandes regras da arte, ela se modifica no estilo e no gosto em cada nação, segundo as inspirações da natureza do país, os costumes, a índole e as tendências do povo.”

Amat cala-se, momentaneamente, quando o garçom vem receber os pedidos. Depois de estudarem o menu, Carlos pede ganso ensopado com uma porção de brotas de samambaia e empadinhas de ostras; Salvador e Amat pedem peixe recheado de passas e avelãs, regado ao vinho madeira.

“Cada país tem a sua música”, continua Amat logo que o garçom se afasta, “as limitações do canto italiano vão pouco a pouco destruindo sua originalidade. O teatro lírico nacional deve regenerá-la, dando ao Brasil a sua música própria, culta e digna da grande civilização a que tem chegado o nosso povo.”

Estreia de Joana de Flandres

Carlos Gomes está com vinte e sete anos na noite de estreia de Joana de Flandres, no Teatro Lírico Fluminense.

Última cena da ópera. O cruzado Balduíno, que se supunha ter morrido em heroicos combates na Terra Santa, ao voltar encontra seu trono usurpado pela

própria filha Joana e pelo amante dela, o trovador francês Raul; mas consegue, afinal, recuperar o poder; a pérfida filha morre assassinada pelo amante; este se mata com o mesmo punhal.

A empresa que explora o Teatro Nacional e Italiano de Ópera brigou com Carlos, tem trocado com ele cartas iradas nas gazetas e contratou uma claque para vaiar Joana de Flandres. Mas, ante a reação entusiástica da grande maioria dos espectadores durante todo o espetáculo, os claqueurs a soldo da empresa se calaram acovardados.

Foyer do teatro. Homens e mulheres vestidos a rigor saem da plateia. Um homem de casaca conversa com um homem de cartola.

Homem de casaca: “O nosso Carlos Gomes, na verdade, não passa de um Verdi caipira deslumbrado com a história de outros povos. Quem pode se interessar pelo rei Balduíno e por essa Joana usurpadora? E esse trovador, Raul de Mauleon?”

Os homens de casaca — e os homens de cartola, e todos os outros — parecem esquecer que o libreto, sobre ambições, frustrações e sofrimentos da nobreza de Flandres, é de autoria do republicano Salvador de Mendonça.

Homem de cartola: “Meu caro, de que adianta connaisseurs como tu acharem que nosso músico é um reles imitador? Viste o entusiasmo do público? Ademais, dizem que o imperador gosta dele; isto é o que importa.”

Homem de casaca: “E também a senhora Bulicioff o aprecia... Outrossim a condessa de Barral. Carlos Gomes me lembra um daqueles personagens ambiciosos de Balzac que vêm da província e procuram subir na vida frequentando a alcova das grandes senhoras da nobreza.”

Os críticos, nas gazetas, se dividem. Uns dizem que em Joana de Flandres Carlos não se submete, como em A noite do castelo, ao modelo italiano; outros dizem ter o maestro fracassado ao tentar fazer música brasileira; há quem afirme, falsamente, que a partitura de Joana sofreu correções, cortes e acréscimos do maestro italiano que a regeu, Federico Nicolai. Carlos pede o testemunho de Nicolai, como pediu antes o do maestro Pagani. Nicolai escreve aos jornais negando qualquer interferência no trabalho de Carlos. Ele não esqueceu, nem

esquecerá, as idênticas difamações sofridas nas duas ocasiões. Que mal ele fez a essas pessoas para ser tratado dessa maneira?

O berço da ópera

Palácio de São Cristóvão. Presentes, no salão de audiências, d. Pedro, a imperatriz Teresa Cristina, a condessa de Barral e Carlos Gomes. O imperador acaba de elogiar Joana de Flandres, a cuja estreia assistiu.

O imperador diz que Carlos irá para a Europa a fim de aperfeiçoar o seu talento. Ele, d. Pedro II, preferia a Alemanha, mas a imperatriz acha melhor que o jovem músico faça seus estudos na Itália.

“A senhora imperatriz, como boa napolitana...”, diz a Barral com carinho.

“A Itália é o berço da ópera. Há lugar mais próprio para que nosso jovem maestro estude e apure os dons que lhe foram concedidos pela divina providência?”, diz Teresa Cristina afavelmente.

“Que seja a Itália, então”, diz d. Pedro, segurando de leve a mão da imperatriz.

“O que for do desejo de Vossas Majestades cumprirei com o maior agrado.”

(Não é verdadeira a afirmativa da nossa imperatriz de que a Itália é o “berço da ópera”. Mesmo se considerarmos “ópera” as faustosas encenações renascentistas de Buontalenti na corte dos Médici, não se pode deixar de reconhecer que já as antigas tragédias gregas eram musicadas e cantadas — por sorte os textos sobreviveram, e somente eles, infelizmente — e devem ser consideradas as primeiras manifestações operísticas da história. Assim como na tragédia grega, e mais pristinamente nos rituais placatórios da Grécia remota, também na ópera o personagem principal, tragos, o “bode”, sempre expia no fim. Exceção feita, é claro, às óperas bufas ou cômicas e às barrocas. A união de palavras exaltadas com música patética da grand opera só podia celebrar coisas formidandas: a força da paixão, a epopeia da guerra, a cólera dos deuses, o poder do mal, o triunfo final da morte.)

A viagem em busca da glória

Além da pensão anual de um conto e oitocentos mil-réis, paga em trimestres adiantados durante o prazo de quatro anos de duração dos “seus estudos de composição em Milão”, o imperador outorga do próprio bolso um estipêndio mensal de cento e cinquenta mil-réis. Para pagar suas dívidas e as despesas de viagem, Carlos solicita por carta, ao imperador, a quantia de oitocentos mil-réis, sugerindo que basta autorizar o inspetor dos teatros a retirá-la das verbas que a Inspetoria deve receber das seis loterias que foram destinadas ao pagamento de artistas.

Casa da Barral. Carlos se despede da condessa. Agradece sua intercessão junto ao imperador.

Porto do Rio de Janeiro. Um homem abraça uma mulher. Muitas pessoas comparecem ao bota-fora dos viajantes. O paquete inglês Paraná está atracado no cais. Maneco se despede de Carlos, agradece ao filho por ter conseguido que o imperador o nomeasse mestre da Capela Imperial. Diz que o filho vai estudar e trabalhar no país da ópera, irá conhecer Verdi, Rossini, Donizetti, “esses grandes gênios da música”.

Na verdade, Donizetti morreu há quinze anos. A última ópera de Rossini foi Guilherme Tell, encenada em Paris quando ele tinha trinta e sete anos; Rossini neste instante do filme tem setenta e um, mora em Paris, onde mantém um silêncio de mais de três décadas. Verdi realmente se encontrará com Carlos, assistirá a suas óperas; e Ponchielli será seu vizinho no palácio que o brasileiro construirá em Maggianico, um bairro de Lecco. Estes dois últimos músicos mostrarão sua figura em nosso filme, serão personagens com falas.

Ambrosina e Nadina chegam ao cais quase ao mesmo tempo. Carlos, constrangido entre as duas mulheres, que não disfarçam a hostilidade mútua, não sabe o que dizer.

Embarca. A bordo, acena para Ambrosina e para Nadina. O paquete apita e se afasta do cais, lentamente.

*(*Jornal do Commercio: “Antônio Carlos Gomes, retirando-se para a Europa no paquete inglês *Paraná*, e não tendo tempo suficiente para despedir-se dos amigos, prevalece-se da imprensa para o fazer. Tributa sinceros agradecimentos, com especialidade ao sr. maestro Francisco Manuel da Silva, diretor do

Conservatório de Música, e ao sr. d. José Amat. Aproveita a oportunidade para agradecer igualmente à corporação musical do Rio de Janeiro, à Sociedade Campesina, ao público em geral pelo brilhante acolhimento que se dignaram prestar aos seus trabalhos musicais.” Carlos, apesar de toda a sua irascibilidade, também se preocupa, como Puccini e outros artistas mais ponderados, em criar uma boa imagem junto ao público.)

Antes de chegar a Milão, Carlos encontrou-se em Lisboa com o rei d. Fernando. Atendendo a pedido de d. Pedro II, o rei de Portugal lhe deu uma carta de recomendação ao maestro Lauro Rossi, diretor do Conservatório de Milão.

De Lisboa, vai a Paris, passando pela Espanha. Na viagem suas malas se extraviam. Enquanto espera que a bagagem apareça — o que não ocorre e ele perde assim a venera de ouro e brilhantes que lhe deu o imperador — Carlos frequenta a Opéra Comique e a Grand Opéra. Fica impressionado com a quantidade de bicos de gás que iluminam o palco e a plateia dos teatros. Um desses bicos de gás incendiará, mais tarde, um pedaço de cenário da Opéra Comique, causando a morte de cinquenta pessoas.

(Os teatros ficavam completamente iluminados durante as representações das óperas. Quem “inventou” a escuridão total da plateia foi Wagner. Já na estreia de Der Fliegende Holländer, em Dresden, o alemão queria — para assim obrigar as pessoas a olharem para o palco e não umas às outras — apagar a iluminação da plateia, o que não foi possível naquela ocasião. Para alguns, as óperas de Wagner são tão longas e aborrecidas que qualquer coisa que aconteça na plateia ou nos camarotes é sempre mais interessante do que a cantoria do palco. O certo é que o teatro de Wagner, em Bayreuth, será construído tendo em vista evitar que distrações desencaminhem a atenção do espectador; a luz da plateia poderá ter a sua intensidade diminuída ou apagada, a orquestra e o seu regente ficarão invisíveis, afundados num fosso especial, uma das características do teatro.)

Amore et dolore

Milão, a antiga Mediolanum, a terra dos Sforza e dos Visconti.

A cidade tem a marca dos Visconti. Castelos, palácios, igrejas (nesta aqui, a de San Gottardo, no Palazzo Reale, Giovanni Maria Visconti, antepassado de Luchino, foi escandalosamente assassinado) guardam histórias de intrigas,

violência, heroísmo e dissipação envolvendo a família.

Carlos alugou um quarto em uma pensão decadente na via Santa Marta. Em linguagem de libreto, um triste tugurio. É o mês de fevereiro, inverno; a cidade não o atrai, mas para um andarilho como ele é melhor enfrentar o frio das ruas do que ficar trancado em sua pequena mansarda, não muito distante da piazza del Duomo, que pretende visitar hoje. Mas em vez de ir pela via Torino em direção à piazza del Duomo, caminha em sentido contrário e chega à igreja de Sant'Ambrogio, o padroeiro da cidade, construída no ano 379. Como ocorre com todos os monumentos, este também sofreu, através dos séculos, algum tipo de restauração. A igreja só recebeu o nome do padroeiro depois da sua morte, em 397, quando Ambrogio foi ali enterrado.

Carlos jamais deparou com igreja tão velha e tão bonita. Anda lentamente pelo seu interior. Numa cripta atrás do altar-mor, na abside, vê uma urna de metal e vidro, iluminada fracamente pela luz de algumas velas. Dentro da urna, dois corpos (ou seriam três?). Os ossos das faces e do crânio, de coloração ocre, destacam-se sinistramente dos ricos trajes pontificiais que cobrem os restos dos esqueletos. Uma das caveiras, por um breve instante, parece a face de um morto que ele esqueceu. Carlos sai correndo da igreja. A luz forte do dia o faz voltar à realidade.

Anda sem destino; chega subitamente a um local conhecido como Porta Ticinese e descobre um antigo canal ladeado de casas em sua maioria de três pavimentos, o Naviglio Grande. Carlos perambula ao longo do canal. Alguns homens, na maioria velhos, pescam com pequenas varas. Carlos pergunta a um dos pescadores que rio é aquele; é o Ticino e aquelas águas vêm de longe, do lago Maggiore. Pergunta onde fica o Duomo, mas não entende a resposta que lhe dão. Perdido naquela grande cidade, sente uma satisfação igual àquela de quando chegou ao Rio de Janeiro pela primeira vez e ficou vagando pelas ruas.

Carlos termina sua caminhada em frente ao Scala. O prédio o decepciona; é menor do que ele imaginava.

No Conservatório de Música

Carlos chega ao Conservatório de Música de Milão, uma caminhada que tomou uns vinte minutos, de sua casa. A pequena entrada do Conservatório é ofuscada

pelo belo pórtico da igreja de Santa Maria della Passione com seus ornamentos barrocos do século XVI. Sobre a suntuosa janela oval no alto da fachada, Carlos lê as palavras amore et dolore. Nunca mais esquecerá estas palavras.

Um homem gordo de cabelos encaracolados lhe indica o caminho para a sala do diretor do Conservatório, Lauro Rossi, a quem Carlos entregará uma carta de apresentação do rei de Portugal. Carlos tem de atravessar um pátio quadrangular, com oito arcos de cada lado. Carlos conta as colunas, trinta e três. Mas sua noção de harmonia lhe diz que aquele número não permite uma proporção correta, e ele conta novamente: trinta e duas. O prédio, com apenas um andar superior, não é imponente como o pátio.

Carlos leva nas mãos um vocabulário italiano/português, português/italiano. Chega à sala do maestro Rossi. Talvez, nesta cena, logo no início da conversa com Rossi, se possa criar algum quid pro quo; sempre funciona bem, nos filmes, um pequeno arejamento cômico. Carlos, não obstante tenha algum conhecimento do italiano, adquirido na leitura de partituras de óperas, principalmente Il trovatore, que conhece de cor, não entende bem quando lhe falam nesse idioma.

Rossi, depois de ler a carta, ligeiramente constrangido, pergunta quando chegou a Milão.

“Ontem. Passei por Lisboa, onde estive com Sua Majestade o rei de Portugal, depois Paris.” Empolgado: “Assisti Le Pêcheurs de perles, de Bizet, Le Pardon de Ploërmel, de Meyerbeer, e La Reine de Saba, de Gounod.”

Rossi, ainda ganhando tempo: “Belos músicos, esses franceses... Meyerbeer nasceu na Alemanha, mas...”

Carlos diz já ter feito algumas composições. Rossi pede-lhe que execute uma fuga sua ao piano. Rossi ouve, atento.

Carlos termina de tocar. Tem medo de olhar o rosto do maestro, ver nele alguma desaprovação.

Enquanto fala, Rossi finge reler a carta que tem na mão. Faz uma pausa, longa e inconfortável. Depois diz que as recomendações de Carlos são muito importantes... que faria tudo para atender à vontade de Suas Majestades o rei do

Brasil e o rei de Portugal... mas, ahn... Carlos passou do limite de idade para a matrícula no Conservatório... O regulamento é muito rígido...

Cala-se, momentaneamente, ao ver o desapontamento de Carlos.

“Lamento muito...”

Permanecem em silêncio algum tempo. É evidente a simpatia de Rossi por aquele homem à sua frente, cuja avidez chega a ser incômoda, mas que, prestes a completar vinte e oito anos, ultrapassou em muito o limite estabelecido para a matrícula no Conservatório; e além disso, pelo que demonstrou ao tocar sua fuga, não possui os conhecimentos necessários.

“Como ia dizendo, o próprio Verdi também teve sua admissão recusada pelo antigo diretor Francesco Basili porque passara da idade... Tinha dezenove anos e não possuía estudos formais de música... Verdi foi então estudar com o maestro Vincenzo Lavigna, instrutor do Scala... A vida de um músico é dura... Mesmo Verdi teve que enfrentar dificuldades no início de sua carreira... Não conseguiu, como queria, ser mestre de capela da pequena igreja de Busseto... Terás que te preparar para muita dor, muito sofrimento.”

A frase gravada no pórtico da igreja de Santa Maria della Passione vem à mente de Carlos.

“Eu... poderia estudar na Alemanha...”, diz Carlos desanimado, tentando esconder sua decepção. “A bolsa que o imperador do Brasil me deu, de quatro anos, poderia ser em qualquer dos dois países, Alemanha ou Itália. A Alemanha tem Wagner...”

“A Itália tem Verdi.” Pausa. “Mas, enfim... Boa sorte na Alemanha.”

Imóvel, esmorecido, desgraçado, em frente à mesa de Rossi, Carlos sente também vergonha. O que dirá seu pai? O imperador? O que dirão as pessoas, os amigos e os inimigos? Será ridicularizado por todos. Nunca deveria ter empreendido esta viagem.

O italiano balança a cabeça, como se renovasse um cumprimento de despedida.

“Não sei o que fazer, maestro Rossi. Não posso voltar para minha terra e dizer

que não me aceitaram.”

O rosto infeliz do brasileiro enche Rossi de pena.

“Poderei, talvez, aceitar-te como discípulo particular de composição. Assim, conseguirei que faças os exames de fim de ano, se tiveres bons resultados.”

Agradecido, Carlos curva-se sobre a mesa e aperta a mão de Rossi.

“Não creio que em toda a Alemanha possas aprender mais do que em Milão. E aquela língua! Não serve para se cantar óperas. Mozart nas suas melhores óperas usou libretos em italiano. La clemenza di Tito, Don Giovanni, Le nozze di Figaro... Sim, Die Zauberflöte é em alemão, mas sem a sua divina música seria apenas uma pantomima desprezível.”

Meses de sofrimento

Rossi, todavia, demora a iniciar as aulas. Isso deixa Carlos muito deprimido. O frio o incomoda, ele logo fica doente — das vias respiratórias, do fígado... Passa os insuportáveis dias de inverno deitado na cama, sentindo-se mal. Muito infeliz, pensa em voltar. Escreve a Francisco Manuel da Silva, no Rio de Janeiro, dizendo-se “com pouca coragem de ficar aqui” e “decidido a renunciar ao propósito de estudar na Europa”.

Francisco Manuel responde dizendo-lhe que não desista. São quase seis meses de sofrimento, em parte aliviados com a presença de d. José Amat, em Milão com o objetivo de organizar uma companhia lírica para a sua Ópera Nacional.

Afinal Carlos acerta com Rossi. O maestro italiano lhe dá um atestado vazado em termos cautelosos: Gomes está tomando com ele lezioni private di composizione; “il signore Gomez tem manifesta aptidão musical que, coadjuvada por bons estudos”, o fará obter “i più prosperi resultati”; Gomes não pôde inscrever-se regularmente como aluno do Real Conservatório não só por falta de vaga, mas também “por ter ultrapassado a idade prescrita pela disciplina do Conservatório, que não faz exceção, neste ponto, senão para os jovens admitidos a título de aperfeiçoamento, o que Gomes poderá aspirar mais tarde, apenas tenha assimilado os preceitos da ciência de compor, non per solo istinto ma per profonda cognizione, não somente por instinto mas com profundo

conhecimento”.

Os estudos com Rossi não o livram da depressão e da doença. Quanto mais deprimido, mais doente. Escreve a Francisco Manuel, o diretor do Conservatório do Rio:

> “Estive doente de cama, proveniente da inflamação do fígado. Sofro continuamente de mal de garganta e de cabeça, que sendo frequentes me fazem perder muito tempo dos meus estudos e me deixam de um humor insuportável. Também do moral muito tenho sofrido. Confesso-lhe meu caro maestro que aqui em Milão passo a maior parte do meu tempo muito triste. Ainda mais triste fico quando penso que da minha falta de saúde me resultará talvez a desgraça de não poder satisfazer um artigo das instruções que recebi do governo: escrever alguma composição até os dois primeiros anos de estada na Europa. Em Milão faz muito frio, muito calor e é um lugar muito úmido. Quanto aos teatros, tive grande decepção; esperava muito melhor, tanto orquestra como cantantes. A música na Itália está em completa decadência. Hoje tenho a cabeça toda cheia de contraponto e de soggetto e contrasoggetto de fugas... e às vezes tenho os ouvidos aturdidos e as orelhas um pouco quentes das repreensões de Lauro Rossi, que a respeito de fugas é muito impertinente; às vezes demais.”

Os Scapigliati

Neste momento, em Milão, é o tempo da scapigliatura, um movimento de rejeição dos valores tradicionais e burgueses da sociedade, inspirado nos bobèmiens franceses. Arrigo Boito e Emílio Praga são scapigliati, mas ainda não está na hora de falar deles. Por enquanto, o primeiro scapigliato aqui apresentado não é e nem será tão famoso quanto Boito e Praga. Seu nome é Amedeo Aletti, um jovem poeta que se considera um maudit e ainda não publicou nenhum dos seus poemas. Filho de um rico proprietário rural lombardo, de quem rejeita qualquer auxílio, Amedeo tem vinte e quatro anos, é pálido, desiludido, faminto e orgulhoso. (Um poeta gordo e feliz será sempre um patife.) Combate a fome (e reúne forças para combater a sociedade) com a ajuda do ópio. Quase todos os dias Amedeo ingere entre quarenta e oitenta gramas de ópio.

Carlos simpatiza com o jovem poeta. Tornam-se amigos. Hoje Carlos visita Amedeo, que mora no mesmo prédio do brasileiro, no momento em que este acaba de preparar a tintura de láudano que costuma tomar.

“Esta bebida, no tempo dos alquimistas”, diz Amedeo exibindo um copo na mão levantada, “continha pó de ouro e pérolas... Hoje é apenas uma pobre tintura, mas seu efeito é o mesmo”. Bebe. “O ópio é como a água do Lete, serve para fazer os espíritos dos mortos esquecerem suas preocupações terrenas antes de

entrarem no inferno. Não se pode deixar de bebê-lo. Vamos, prove um pouco."

"E também serve para fazer esses mesmos espíritos, ao voltarem para a terra, esquecerem as alegrias do inferno."

"Mentira. As alegrias do inferno são inesquecíveis." Ergue o copo. "Viva a química de Theophrastus Bombastus von
Hohenheim! Viva Diógenes! Viva Baudelaire e Champfleury!" Outro gole. "Viva Boito! Viva Mefistófeles!"

Aletti bebe de um gole o resto do copo. Esse Mefistófeles saudado por Aletti é anfibológico. Tanto pode ser a ópera de Boito (que por enquanto Aletti admira devido ao seu fracasso junto ao público), quanto a própria encarnação do demônio conhecida por esse nome.

"Claro que não acredito no inferno", acrescenta Aletti. "Sou um cínico, no sentido filosófico empregado por Diógenes, ainda que os cínicos não acreditem em filosofias. Sabe de onde vem a palavra 'cínico'? Do grego 'cão'. Temos pelas convenções o mesmo respeito que um cão tem por elas."

Aletti acredita, ao contrário de alguns dos seus colegas de seita, existir uma associação entre o pensamento dos cínicos e o dos scapigliati: o desprezo comum pelos valores consagrados e o compromisso de denunciar a falsidade dos mesmos.

Carlos acha o poeta um jovem ensandecido e engraçado.

O apotropismo do Cético

Milão. Carlos, sentindo-se melhor hoje, volta a andar pelas ruas. Ele é um peripatético, um andarilho urbano, para quem as deambulações sempre oferecem prazeres, revelações, lucidez de espírito. Ei-lo a passear pela piazza del Duomo, a vaguear pela porta dos cafés, a olhar as mulheres que passam, enquanto sonha, cria sua música, faz seus projetos. Passa pela primeira vez em frente ao Duomo. Detesta o exterior da majestosa catedral, "cheia de penduricalhos", e até agora não se interessou em visitar seu interior. Não é um homem religioso. Mas ao entrar na catedral sente-se fortemente impressionado pela imensidão do interior do templo, de altas colunas e ricos altares, doze mil metros quadrados, onde

podem caber quarenta mil fiéis. Uma penumbra cobre a imensa nave e os imponentes transeptos, escurece o granito, o mármore, o ouro de pedestais, colunas e altares, um negror que a luz dos vitrais e as velas acesas não conseguem remover e que enche Carlos de uma sensação de temor e mistério.

Senta-se num banco e pensa na sua vida. Está à beira de se tornar um fracasso; não conseguiu entrar no Conservatório; talvez ao saber disso o imperador cancele sua ajuda e o mande retornar. E se ficar, os estudos com Rossi podem não lhe dar a necessária qualificação para prestar exames finais no Conservatório. A ideia de rezar pedindo ajuda a Deus lhe parece um ato de covardia e hipocrisia; e aquela igreja escura não sugere a presença de um Deus disposto a proteger.

Volta para casa, senta-se em frente ao velho piano alugado por intermédio de um bedel do Conservatório. Canta a modinha que compôs para Ambrosina quando o scapigliato Aletti, depois de bater à sua porta, entra carregando sob o braço dois livros ensebados: o romance de Henri Murger, Scènes de la vie de bohème, e o livro de poemas de Baudelaire, Fleurs du mal. Fica ouvindo Carlos cantar.

“Está sempre cantando, maestro. É porque tem uma bela voz?”

“Em meu país há um ditado que diz ‘quem canta seus males espanta.”

“Esta é uma das poucas verdades da chamada sabedoria popular.”

Na verdade, apesar de seu ceticismo cínico, Aletti acredita nesse apotropismo primitivo, a fórmula encantatória da música. Conta a Carlos a história de um amigo que estava morrendo; trouxeram um castrato para cantar ao lado do leito do moribundo e ele se recuperou.

“Tem que ser um castrato?”

“Claro que não. Pode ser qualquer voz de soprano ou tenor, só não pode ser a do baixo. Pode, também, ser o som de violino, ou de flauta, flauta é muito bom, talvez o melhor de todos os instrumentos. Mas é preferível o canto. É o encantamento da música. Não diga a ninguém que lhe contei isso. Ririam de mim.”

Carlos Gomes dá-lhe comida — Amedeo come muito pouco, sente constantes

dores de estômago — e o poeta recita, com voz funérea, versos de sua autoria e de outros scapigliati seus amigos, como Arrigo Boito e Emílio Praga, que Carlos Gomes conhece de nome. Hoje, é a vez de Aletti recitar Boito. “Son luce ed ombra; angelica farfalla o verme immondo, sono un caduto chèrubo dannato a errar sul mondo” etc.

Durante a declamação Carlos não entende o significado de uma palavra e interrompe Aletti. Ele sempre faz esse tipo de indagação. O scapigliato, então, dá lições de italiano ao brasileiro. Carlos recorre a Aletti sempre que tem uma dúvida sobre a palavra de um libreto ou de uma partitura.

Guerra do Paraguai

Carlos escreve para Francisco Manuel, o diretor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro: “O clima de Milão é fatal para mim, sinto que aqui nunca terei inspiração musical.” Queixa-se que a pensão do governo sempre se atrasa, além de sofrer descontos do banqueiro Lingano. “E assim já vê meu amigo que não posso viver inquisilado por todos os lados!”

Carlos não toma conhecimento da Guerra do Paraguai, a não ser naquilo em que pode influir negativamente para tornar sua vida “inquisilada”. Dois dos seus melhores amigos, André Rebouças e o visconde de Taunay, servirão no Exército durante a guerra. Baseados em suas experiências, Taunay escreverá A retirada da Laguna e Rebouças fará elucidativos registros em seu diário.

Este filme já está entulhado de fatos e de História, mas irão acontecer muitos episódios cinematográficos nessa guerra: a longa e intermitente luta por Corumbá, a retirada da Laguna, as batalhas de Tuiuti, a batalha do Avaí, a ocupação de Assunção, a morte do ditador paraguaio Solano López e — algo notável — a decretação da abolição da escravatura no Paraguai pelo governo provisório instalado em Assunção, a pedido do conde d’Eu, comandante em chefe das forças brasileiras, dezenove anos antes da Lei Áurea, assinada no Brasil pela sua real consorte, a regente princesa Isabel.

Una nobiltà primitiva

Conservatório, em Milão, Adelina Peri e o jovem marquês Gino Monaldi

conversam com Rossi. Carlos continua a estudar contraponto e composição com o maestro, que lhe fornece atestados periódicos dos seus progressos.

Adelina, professora do Conservatório, é uma mulher de estatura média, pele muito branca, longos cabelos escuros que chegam abaixo da cintura. Não é bonita, mas possui um magnetismo que atrai Carlos.

Monaldi tem dezesseis anos e aparenta essa idade, mas acredita que parece ser mais velho "*grazie alla mia statura slanciata e vigorosa*". Estudava piano-forte com o professor Corticelli, em Perugia, mas por problemas de saúde — ou questões políticas entre sua mãe e o delegado apostólico de Perugia, que teriam irritado a marquesa Carmela Monaldi, levando-a a retirar o filho dos colégios Pio della Sapienza e do Nazareno, de Roma — o jovem marquês mudou-se para Milão e fez exame, há pouco mais de dois meses, para o Conservatório. Entrou entre os últimos.

"Como é este signor Gomes?", pergunta Adelina.

Rossi responde que Carlos é um cavalheiro, nele tudo é nobre, "*ma è una nobiltà tutta nuda; una nobiltà primitiva, aborigena*". Descreve com argúcia o brasileiro: "De estatura acima da média; corpulento, musculoso, tem cabelos espessos, ondeados, longuíssimos, incultos e negros; supercílios e bigodes bastos e negros como o ébano; olhos inteligentes, vivazes, irrequietíssimos... Às vezes seu olhar fica turvo, incerto, meditabundo... De longe, se poderia dizer que é cântabro ou lusitano; de perto, não tanto. A cor de bronze de seu vulto; certa proeminência nos zigomas..."

O brasileiro entra na sala. Adelina e Monaldi olham-no, curiosos.

"Estávamos falando do senhor. Quero apresentá-lo à signorina Adelina Peri, professora do nosso Conservatório. E ao senhor marchese Gino Monaldi, estudante."

Apertos de mão. Carlos, constrangido, responde laconicamente às perguntas formais que lhe fazem sobre os estudos, o que acha de Milão, aonde tem ido. Adelina também não parece à vontade, aquela apresentação foi engendrada por Rossi, que se preocupa com seus alunos, principalmente com aqueles que vieram de fora de Milão, e quer ajudá-los a encontrar amigos. O jovem Monaldi

certamente não precisa dessa ajuda.

Depois de algum tempo Carlos inventa uma desculpa e se despede. Monaldi faz o mesmo e corre atrás de Carlos. Emparelha com o brasileiro no corredor.

“O Brasil fica na América do Sul”, diz Monaldi, caminhando ao lado de Carlos. Ri. “Sou muito sabido.”

“O senhor é um marquês verdadeiro?”

“Nossa família é uma das mais antigas de Perugia. Dante fala de nós, na Divina comédia.”

“Fala bem ou mal?”

“Mais mal do que bem. Dante nos colocou no Purgatório, junto com os Filipeschi.” Recita: “‘Uns já arruinados, outros cheios de temor’. Os arruinados somos nós, os Monaldi. Representamos para Dante os guelfos; os Filipeschi são os gibelinos. Lutamos contra eles durante séculos. É uma história que começou falada em alemão, os Welf de um lado, os Hohenstaufen do outro, e acabou fastidiosa. O poder me aborrece. Só a música e as mulheres me seduzem.”

Carlos e Monaldi se tornam amigos. O marquês, que age e pensa como um adulto, tem muitos amigos e leva agitada vida mundana. Estuda pouco e costuma passar na casa de Carlos para sugerir uma ida ao Teatro Carcano, frequentado pelos mesmos burgueses que vão ao Scala; ou ao Teatro Canobbiana, mais popular; ou então ao Santa Radegonda, onde a ralé se diverte. Amedeo Aletti às vezes sai com eles, quando vão ao Santa Radegonda; Aletti não gosta de Monaldi, a quem chama de “marchesino dilettante”.

Monaldi tem sempre no bolso um paccheto di sigarette de fumo Virgínia. Ele fuma de maneira requintada: segura a sigaretta entre os dois dedos da mão direita, leva-a à boca em elegante ademane e aspira o fumo virando a cabeça para trás, de olhos fechados. A fumaça é expelida delicadamente por entre os lábios.

O primeiro cigarro que Monaldi dá a Carlos tem um gosto desagradável, mas ele gosta de imitar os trejeitos do marquês a fumar. Assim começa a dependência química de Carlos. Em pouco tempo ele esquece os gestos elegantes e fuma com

sofreguidão, segurando o cigarro ou a cigarrilha entre o polegar e o indicador, a cabeça curvada para a frente, como um mendigo envergonhado comendo um pedaço de pão no meio da rua.

Monaldi leva Carlos ao Café Martini, situado na esquina da piazza della Scala. Os dois percorrem a parte de baixo do café, apinhado de homens e mulheres, e depois vão ao andar superior, onde assistem a uma partida de bilhar.

“Pode-se vir aqui tomar o desjejum, ou passar a noite até de madrugada em chiacchiere e conversazioni diverse. É o encontro noturno dos noctâmbulos, dos artistas do canto e das belas-artes, dos literatos, dos poetas, dos jornalistas, dos faccendieri, dos negocistas, dos agentes teatrais, dos ricos diletantes.”

“*O que quer dizer ‘faccendiere’?*”

“Uma coisa que tem muito na Itália e certamente no Brasil, uma pessoa que vive a fazer intrigas e mexericos.”

Carlos irá poucas vezes ao Martini, preocupado com seus exames. A câmera mostra-o, ora enérgico, debruçado sobre livros, ao piano; ora exausto, vitimado por uma broncopneumonia, faltando às aulas de Rossi por sentir-se infeliz e doente. Ou então alternando euforia com depressão. Hoje se recusa a sair com Monaldi, que o convida para ir ao salotto da condessa Greppi.

O tempo passa. O marquês Monaldi abandona o Conservatório sem terminar o curso. Descreverá em um livro de reminiscências seu primeiro encontro com Carlos, no Conservatório. Fala da figura “svelta e robusta” do brasileiro, “*sua abbondante capigliatura che gli scendea in sulle spalle*”, seu rosto fascinante; era impossível, afirma Monaldi, se aproximar do brasileiro sem ficar preso ao seu encanto.

A condessa Maffei

Conservatório de Milão. Carlos presta os exames finais hoje. Um homem magro, de nariz comprido, assiste atentamente
Carlos a tocar ao piano um coro sobre um trecho de La fanciulla delle Asturie.

Carlos é cumprimentado solenemente por Lauro Rossi ao terminar de tocar. Foi

aprovado, já tem o direito de ser chamado de maestro.

O narigudo se aproxima de Carlos. É o poeta Antonio Scalvini, um versejador medíocre mas inteligente, com algum conhecimento de música. Eles já se conhecem, pois o brasileiro lhe pediu, no início do ano, que fizesse um libreto do romance de José de Alencar, O guarani. Scalvini recebeu oitocentos francos pelo seu texto, do qual Carlos enviou uma cópia a Alencar.

“Maestro Gomes, parabéns pelo seu coro”, diz Scalvini.

É a primeira vez que Carlos é chamado de maestro. A palavra tem um som mágico. Maestro Gomes! Por instantes um sentimento de orgulho e de alegria o domina.

Scalvini tem uma proposta a lhe fazer. Musicar uma revista que escreveu em dialeto milanês.

Uma revista? Carlos está indeciso. Soube por carta de d. José Amat que a Ópera Nacional e Italiana havia cerrado as portas no Rio de Janeiro, ou seja, encenações de ópera na capital brasileira serão dificilmente organizadas. Mas está na Itália para escrever óperas e, junto com a notícia de Amat, o correio trouxe uma animadora carta de José de Alencar, em que o romancista faz sugestões quanto ao texto de Scalvini.

Parecendo ler os pensamentos de Carlos, o libretista Scalvini acrescenta que compor uma revista não interferirá com o trabalho mais nobre de escrever a ópera. Carlos diz que vai pensar e lhe dará uma resposta quando Scalvini for à sua casa para tomar conhecimento das sugestões de Alencar.

Em sua mansarda, Carlos escreve para Alencar, com sua caligrafia nítida, elegante:

“As suas observações são demasiado justas para que eu não envide todos os meus esforços a fim de que sejam aceitas pelo dr. Scalvini, fazendo assim desaparecer os defeitos que existem no libreto. Já tenho composto alguns pedaços da música que têm merecido aprovação de pessoas competentes, as quais me têm feito entrever a possibilidade de fazer cantar aqui a minha ópera, talvez mesmo no Teatro Scala.”

Ouve uma batida na porta.

É Scalvini, abanando-se com o chapéu, respirando com dificuldade, pois subiu as escadas correndo.

“Posso entrar, maestro?”

“Sim, entre, por favor.”

Só há uma poltrona no quarto, velha e um pouco bamba. Scalvini senta-se, suspirando. Enquanto sua respiração se normaliza, aproveita para observar os móveis velhos, as paredes descascadas.

Carlos quer conversar sobre O guarani, mas Scalvini pede que falem primeiro sobre Se sa minga. Diz que será a primeira revista italiana e lhe dará muita fama e dinheiro. “Acredite em mim, maestro.”

“*Se sa minga?*”

“É uma forma dialetal aqui do Norte de dizer ‘Não se sabe’.”

“Uma das primeiras músicas que escrevi se chama Quem sabe?”

“É o destino, maestro!”

“Mas o senhor”, Carlos ainda não tem intimidade com Scalvini e trata-o formalmente, “terá que fazer as modificações sugeridas por Alencar”. Carlos estende a Scalvini a carta recebida do romancista. “Por exemplo, ele diz que o cacique dos aimorés jamais ofereceria o seu trono a Ceci. Diz ainda...”

(Revista é um gênero de espetáculo ainda não realizado na Itália, mas já em grande voga na Europa, sobretudo em Paris. Há uma outra versão sobre a parceria de Carlos e Scalvini na elaboração de *Se sa minga*. O brasileiro teria procurado Scalvini no Teatro Fossati, dirigido pelo italiano na ocasião, levando sua “*novità in dialetto milanese*”. A versão que eu prefiro é a do texto ser de Scalvini, que teria tido a iniciativa de procurar Carlos.)

Teatro Fossati. Se sa minga é encenada, perante um grande público: burgueses, gente do povo, nobres, entre estes uma famosa mulher — não pode deixar de ser

vista pela câmera, que faz uma panorâmica dos camarotes — cercada de cavalheiros obsequiosos. A elegante dama se diverte e aplaude efusivamente.

“Quem é aquela mulher?”, pergunta Carlos.

Trata-se da condessa Maffei, conhecida “protetora das artes”. Seu salotto é frequentado pelos mais importantes nobres da Europa, por artistas de todos os tipos, até mesmo pelos scapigliati, que odeiam a burguesia. Os patriotas que lutaram pela independência e pela unidade da Itália se reuniam na casa dela durante a década passada. Essas explicações são dadas por Scalvini, que não esconde a admiração que sente pela condessa.

Primeiro sucesso

Com o dinheiro ganho com Se sa minga, Carlos muda-se do seu triste tugurio. O scapigliato Aletti ajuda-o na mudança para a casa de número 16 da via San Pietro all’Orto. São acomodações simples, porém espaçosas, no terceiro andar.

Carlos assistiu a várias demonstrações do sucesso da sua música. Outro dia, ao entrar num salão de festas a orquestra tocou Se sa minga e as pessoas, homens e mulheres, pararam de bailar para festejá-la. Ontem, na piazza del Duomo, ao passar com Scalvini frente a um realejo que tocava Se sa minga, algumas pessoas o reconheceram e chamaram-no carinhosamente, com respeito, de “maestro”; Scalvini lhe diz que ele se tornou “o mais popular maestro na metrópole lombarda”.

Numa casa próxima da sua, Carlos já ouviu algumas vezes o som de um piano tocando as melodias de Se sa minga. Hoje, além dos sons do piano, ouve sua música ser cantada por uma voz feminina. Depois de algum tempo, bate à porta da casa. Quem abre a porta é a professora de piano do Conservatório.

Carlos, surpreso, reconhece Adelina Peri. Certamente era ela quem estava cantando. A moça parece assustar-se ao ver Carlos.

Ouve-se, de dentro da casa, alguém chamando Adelina. A moça pede desculpas, despede-se e fecha a porta apressadamente.

Casa de Carlos. Ele lê carta do irmão Juca em que este diz que Ambrosina

Corrêa do Lago se casou.

Carlos tem um acesso de raiva; rasga a carta do irmão, destrói cadernos e partituras; dá pontapés nos móveis.

3

A Condessa Maffei e Il Povero Selvaggeto

Há quem diga que Carlos teve a ideia de escrever O guarani ao ver apregoado por um vendedor ambulante de livros, na piazza del Duomo, o romance de José de Alencar em tradução italiana, depois de ter composto a revista Se sa minga, que, como vimos aqui, estreara no ano anterior, no Fossati. Mas na verdade Carlos se ocupava desse projeto desde os tempos em que estudava com Rossi e contratou Scalvini para fazer o libreto d'O guarani. Provavelmente a ideia de fazer essa ópera ocupava sua mente desde os tempos em que estudava no Conservatório do Rio de Janeiro.

Aliás, há muitos enganos registrados nas biografias do maestro (como as "três mil liras" que Lucca teria pagado por *O guarani*), equívocos repetidos tantas vezes que acabaram sendo considerados factuais.

Oportunamente nosso filme voltará a tratar desses erros consagrados, para que os roteiristas que vão escrever este filme, conhecendo a verdade, sem prejuízo da dramaturgia, entendam melhor o nosso personagem. Ah! as exigências dramatúrgicas! Parafraseando Marcel Proust ao falar da arte do romance: um roteiro de filme é um *travail d'architecte*. Uma casa, realmente, começa pelas fundações. Mas nossos roteiristas, que certamente não pretendem fazer um trabalho convencional dividido nas três clássicas fases — apresentação dos personagens, desenvolvimento de conflitos, *dénouement* —, sabem que alicerces podem ser construídos na areia, espaços interiores podem ser amplos ou claustrofóbicos e um zimbório cintilante não é necessariamente o remate de uma construção.

Hoje, Carlos se encontra por acaso com Adelina, no pátio do Conservatório. Sorriem um para o outro, sem saber o que dizer, pois são pessoas tímidas. Adelina vence o constrangimento.

“Vi *Se sa minga*... Quando foi representada no Fossati... Consegui a música no Conservatório...”

“Eu sei. Ouvi você cantando, naquele dia... Gostou?”

“Eu nunca tinha visto uma revista...”

“Acabo de escrever outra, também com o *signore* Scalvini. Chama-se *Nella luna*...”

“Está gostando de Milão? Sente saudades da sua terra?”

“A *signorina* não respondeu se gostou da minha revista...”

“Nem o *signore* me respondeu se está gostando de Milão e se sente saudades da sua terra.”

“A *signorina* sempre faz duas perguntas de uma vez?”

“Responda apenas à segunda: sente saudades da sua terra? De alguma noiva que ficou à sua espera?”

“Não tenho nenhuma noiva à minha espera. Sim, sinto saudades, mas não sei bem de quê. Sinto falta do meu irmão Juca. Mas não posso me entregar a esses sentimentos. Tenho um trabalho a realizar aqui na Itália.” Tira do bolso uma carteira de pequenos charutos Virgínia. Acende um. “Eu quero escrever óperas, como Verdi.”

“Como Verdi?”

Outro silêncio. Carlos contempla Adelina se afastando. Corre atrás dela.

“Gostaria de convidá-la para tomar um chá... No Cova, amanhã, à tarde... Posso apanhá-la em sua casa?”

Adelina sugere que se encontrem às quatro horas, na esquina de Sant’Andrea, na piazza San Babila, em frente à igreja, um local a cinco minutos de distância da casa de chá, na via Montenapoleone.

Adelina não quer que ele a apanhe em casa porque, ao comentar em família o encontro com o brasileiro na sala de Rossi, sua irmã Josefina, que havia visto Carlos no Conservatório, o descrevera como um selvagem de tez escura. O pai e a mãe haviam advertido a filha de que não seria apropriado fazer amizade com esse tipo de pessoa, um homem de raça e costumes inferiores. Adelina tentara defendê-lo, dizendo ser ele um cavalheiro educado, um maestro, mas os pais proibiram-na de vê-lo.

Mais tranquilo com os progressos d'*O guarani*, Carlos passa grande parte deste dia andando pelas ruas de Milão. A cidade tem seus encantos. (Stendhal morou aqui oito anos, de 1814 a 1821, quando conheceu Silvio Pellico, Manzoni e Monti, que influenciaram sua literatura, principalmente os dois últimos, e só deixou a cidade porque as autoridades acusaram-no de carbonarismo e espionagem e ameaçaram prendê-lo.) Carlos atravessa a Galeria Vittorio Emanuele II, em final de construção, indo da piazza della Scala em direção à piazza del Duomo, olhando a alta cúpula e a magnífica arcada de ferro e vidro em forma de cruz sobre a sua cabeça. Poderia ficar mais tempo ali, mas tem um encontro marcado com Scalvini, num café da piazza.

Scalvini está sentado a uma mesa, tendo ao seu lado Carlo d'Ormeville. Apresenta D'Ormeville ao brasileiro.

D'Ormeville, que vemos pela primeira vez, é um agente teatral que, como dizem seus inimigos, "gosta de fazer-se passar por poeta e teima em fazer literatura e crítica teatral". Sendo dono da *Gazzetta dei Teatri*, não lhe falta um veículo para publicar aquilo que escreve. Em certa época será diretor de cena no Scala e organizará as primeiras companhias líricas que irão à Argentina.

Do café vão todos, a pé, até a casa de Carlos. Ele senta-se ao piano e toca trechos d'*O guarani*. Scalvini quer conversar sobre *Nella luna*, já com a data de estreia marcada. Torelli Viollier entregou o texto, mas Carlos ainda não terminou todas as músicas. Scalvini e Carlos discutem. D'Ormeville intervém, para conciliar os dois.

"Eu o perdoo, Scalvini", diz Carlos. "Sabe por quê? Porque estou apaixonado."

Nella luna estreia, também no Fossati, com razoável êxito. Essa revista, que não tem a importância inaugural de *Se sa minga*, será mostrada em poucas cenas, que

provavelmente serão cortadas na edição final do filme.

Chá, no Cova. É um lugar elegante, as mesas cobertas com toalhas de linho rosa pálido, guarnecidas por louças de fina porcelana e objetos de prata. Várias mesas estão ocupadas, e as pessoas olham o casal que chega. Carlos vence seu acanhamento com arrogância. Ergue a cabeça de bastos cabelos e corre o seu olhar brilhante, que alguns dizem parecer o de um alucinado, por todas as mesas, intimidando os curiosos.

Durante o chá conversam, cerimoniosamente, sobre música. Adelina fala dos seus planos de se tornar concertista.

O casal caminha pelas ruas de Milão. Ele fuma. E será visto fumando muitas vezes. O fumo arruinará sua saúde. (Mostrá-lo repetidamente a fumar é, na verdade, uma daquelas abomináveis "profecias do fato consumado", das quais nem sempre o cinema pode escapar.)

As folhas das árvores caem, é outono.

"Quando era menino eu arrancava elásticos das botinas para fazer uma espécie de viola. Eu era tangedor de ferrinhos na banda do meu pai, e meu irmão Juca, o melhor músico da família, já tocava clarinete. Hoje toca violino, é um virtuoso, o nome dele é José Pedro de Sant'Anna, mas nós o chamamos de Juca."

Ao falar na mãe faz uma pausa. Adelina percebe que alguma coisa o deixou sombrio. "O que foi?", pergunta delicadamente. "Minha mãe, que morreu quando éramos pequenos...", ele responde vagamente. Demora um pouco a voltar a contar a sua história, feita de episódios fragmentados. O imperador d. Pedro II foi a Campinas e concedeu duzentos mil-réis para a banda; ele, Carlos, gosta muito de cantar, e cantava até quando estava trabalhando na alfaiataria do pai. Odiava o trabalho de alfaiate. Aos quinze anos leu o *spartito completo* do *Trovador*. "Eu dormia abraçado à partitura..."

Para uma Adelina enfeitiçada, Carlos canta em surdina, enquanto caminham de mãos dadas, um trecho de uma ária cantada pelo personagem Manrico.

Esperamos que passem em frente ao Scala, é uma boa oportunidade para ouvirmos Carlos falar novamente da sua ambição de ser um grande músico,

famoso como Verdi.

“Um dia ainda vou ter ao menos uma ópera minha encenada neste teatro.”

Adelina diz que havia em Milão o Teatro di Corte, que pegou fogo. O Regio Teatro Ducale, que o substituiu, também foi devorado pelas chamas. Isso no século XVIII. No início deste século construiu-se neste local, onde antes havia a velha igreja Santa Maria della Scala em ruínas, o atual teatro.

Adelina, apaixonada, abraça Carlos. “Queira Deus não pegue fogo antes de você estrear a sua ópera.”

I Palchettisti

O Scala é um teatro privado. Os proprietários dos camarotes, os “*possessori del palchi*”, são conhecidos como *palchettisti*; em italiano *palco* é “camarote”, e *palcoscenico*, o espaço onde as cenas são representadas para o público. Os camarotes são decorados conforme o capricho do seu dono, e assim diferem uns dos outros. O camarote do duque de Bérgamo, o primeiro a contar da esquerda de quem olha para o palco cênico, tem até uma lareira em seu interior. Os *palchettisti* pagam, “*di tasca propria*”, as despesas do teatro. O Scala tem quatro ordens superpostas de camarotes, dezoito de cada lado do camarote real, com um a mais no quarto andar, acima do camarote real. Antes havia cinco andares de camarotes e uma galeria. O quinto andar, mais tarde, foi transformado na primeira galeria. Houve época em que as galerias eram usadas como alcovas, jogava-se desbragadamente no *foyer*, comia-se e bebia-se lautamente durante as representações, alimentos que os empregados dos donos dos camarotes preparavam no próprio teatro. Hoje não se faz mais isso. Bebe-se champanhe nos camarotes, e canapés são servidos discretamente; há uma preocupação com a elegância e as *boas maneiras*.

No Conservatório, Carlos entrega uma carta a Adelina.

“Querida. Ontem, no Cova, não tive coragem de lhe dizer tudo o que sinto por você. Por escrito tenho mais forças para revelar o que se passa no meu coração. Eu a amo e gostaria de unir o meu destino ao seu para o resto das nossas vidas.”

Enquanto Carlos fica ao lado, esperando sua reação, Adelina lê a carta, de

cabeça baixa. Após um silêncio que parece interminável, responde que o ama desde o primeiro dia em que o viu, na sala de Rossi. Depois menciona a resistência da família ao namoro dos dois.

Ele quer ir falar com os pais dela, mas, ao chegarem à porta da casa da moça, ela lhe pede que deixe essa visita para outra ocasião e entra rapidamente, com medo de ser vista.

Assistimos agora, já dentro da casa de Adelina, a um pequeno conflito familiar. Aquela mulher ali, plantada expectante no meio da sala, é Gertrudes, uma típica *mamma* italiana; o homem robusto ao lado dela, de meia-idade, severo, é Francesco, de profissão tapeceiro.

“Onde você estava? Encontrando-se com aquele selvagem?”, pergunta Gertrudes.

Num canto da sala, Josefina, obviamente a delatora, finge ocupar-se com um bordado.

“Queremos seu bem, minha filha”, diz Francesco. “Você não será feliz casando-se com esse... esse brasileiro. Nem sabemos se o homem tem uma religião... Quem sabe se não é um antropófago!”

Adelina corre para seu quarto, tranca-se. Não quer que a vejam chorando.

Os espectadores acabaram de ver os pais de Adelina. Alguns biógrafos dizem, erroneamente, que eles eram da nobreza italiana. Ainda falsamente afirmam que, no lado brasileiro da família, o bisavô paterno de Carlos descenderia “de uma família nobre de Pamplona, Espanha”, e teria se casado com uma “belíssima índia, filha de um chefe guarani”, a qual seria, por sua vez, também filha de um cacique. Para provar que Carlos não teria sangue negro, afirma-se que ele “tinha a cor da pele moreno-clara bem vermelha, característica dos indígenas brasileiros, muito diferente da cor moreno-amarela dos descendentes do negro africano. Os ancestrais de Carlos Gomes são indígenas de nossas florestas, como aliás resulta bem evidente do seu estilo musical, inteiramente alheio aos ritmos musicais africanos”. Quem diz isso é a filha de Carlos, Itala.

(Já o mais famoso poeta russo de todos os tempos, Aleksandr Pushkin, cujo

Boris Godunov serviu de libreto para uma ópera de Mussorgsky, orgulhava-se de ter um negro entre os seus antepassados. Reza a lenda da família que o bisavô de Pushkin pelo lado materno era um príncipe — tinha que ser um príncipe! — etíope, capturado pelos turcos e doado como presente ao tzar Pedro, o Grande.)

Ao chegar em casa depois do encontro com Adelina, Carlos encontra uma carta do irmão Juca dizendo: “Nosso pai morreu.” Ele coloca a carta junto a uma pilha de folhas de música rasgadas, da revista *Nella luna*.

Fica olhando a carta por um longo tempo. O pai costumava punir os filhos, espancando-os violentamente com pedaços de cipó. Carlos respeitava e amava o pai, mas nessas ocasiões sentia medo e ódio dele. Na verdade ele nunca esqueceu a humilhação que sofria com os castigos do pai.

A coerência dos imbecis

Aletti entra. Carlos ao piano toca um trecho d’*O guarani*. Gosta de conversar com Amedeo; às vezes diz ao poeta que ele também é um *scapigliato*, mas este responde que o brasileiro tem que romper com a tradição para poder fazer parte do movimento. Carlos já fala italiano fluentemente, escreve nessa língua com desembaraço e sente prazer, e orgulho, ao demonstrar tais habilidades.

“Entre Aletti, não faça cerimônia.”

“É a sua ópera?”

“Sim. É o tema musical da *bacanal indígena*.”

“Bacanal indígena? Parece uma bacanal lombarda.”

A observação de Amedeo não irrita o maestro, ainda que o tema da *bacanal indígena*, que repetiu na *invocação dos aimorés*, seja, no seu entender, o menos italiano de todos os temas que usou na sua ópera.

Irônico: “O que você entende de ópera, *cavaliere* Aletti?”

“Não é preciso entender de ópera para saber que a ópera italiana é retórica, burguesa, conservadora, de um nacionalismo idiota.”

“Se esse é o seu pensamento, por que você assiste a tantas óperas?”

“Não sei. Mas uma coisa é certa, quando quero ver uma ópera, vou ao Carcano. No Scala não entro. Na verdade, as únicas cantorias que não me enchem de tédio são as *rappresentazioni di opere giocose* do Canobbiana e do Santa Radegonda.”

“A minha *Il guarany* é conservadora?”

“Carlos, você sabe que quem quiser fugir desse modelo retrógrado é destruído pelos conformistas. Não viu o que fizeram com Boito, nesse templo da letargia artística que é o Scala?”

“Não pude ir ver o *Mefistofele*.”

“Parece que ninguém pôde ir ver o *Mefistofele*, somente os idiotas que o vaiaram. Sabe por quê?”

“Por que o quê? Por que ninguém foi assistir ao *Mefistofele* ou por que o vaiaram?”

“A razão é a mesma. As pessoas não foram, e se foram não gostaram, porque Boito é um *scapigliato*.”

“Talvez alguns não gostassem de Goethe. Ou do final feliz. Dizem que o *Mefistofele* tem um final feliz, com Fausto escapando dos chifres do diabo. A ópera italiana não pode ter um final feliz, como você sabe...”

“Meu caro maestro, na verdade a música, seja Bach, seja Mozart, seja uma tolice de Offenbach, seja uma dessas cançonetas para costureirinhas que se ouvem no Radegonda, não passa de uma arte de fruição comodista, para tolos. Como nada significa e assim pode significar tudo, os simplórios se deixam encantar por ela. É algo ilusório, insidioso e alucinante, como uma missa...”

“Ou um delírio causado pelo láudano...”

“Maestro Gomes, você é um caso raro de selvagem antropófago que sabe manejar o sofisma e a ironia.”

“E o *cavaliere* Aletti é um caso raro de extrema incoerência. Ainda outro dia

disse que a música pode curar os males do corpo e o do espírito.”

“Todo homem inteligente muda e, mudando, se contradiz. A coerência é um atributo dos imbecis.”

“Já comeu alguma coisa hoje?”

“O que tem nesta casa para se comer?”

“Pão e ovos.”

“E vinho?”

“E vinho.” Carlos, que raramente tomava vinho no Brasil, descobriu a bebida na Itália. Enquanto compõe, bebe café; depois, vinho. Há sempre vinho em sua casa.

Em sua escrivaninha de tampo inclinado, Carlos escreve enquanto o *scapigliato*, numa mesa ao lado, come, bebe, acompanha com os olhos a atividade do brasileiro.

“Maestro, preciso lhe fazer uma confissão.”

“Uma confissão?”

“Escrevi um libreto. Mas não tive coragem de mostrá-lo a ninguém, nem mesmo a meus amigos Boito e Praga, um libreto sangrento como os que Cammarano gostava de escrever. *Os demônios*, este é o título.”

“Mas você não disse que prefere as óperas cômicas?”

“Maestro, não se esqueça: sou incoerente, contraditório, imprevisível, *un vero scapigliato*.”

“Não vai deixar que eu o leia?”

“Vou pensar... Verdi disse ‘há muitas maneiras de levar um homem à imbecilidade; escrever libretos é indubitavelmente a mais segura’.”

“A questão não é escrever uma ópera. É conseguir que seja ouvida num teatro,

de preferência lotado", diz Carlos. Há um tom de desânimo em sua voz.

Aletti reflete sobre o que Carlos acaba de dizer. "Você já ouviu falar no poeta Aleardo Aleardi?"

Não há quem desconheça o nome de Aleardi em Milão, o poeta da moda, aclamado por sua coragem; durante algum tempo foi prisioneiro dos austríacos em Josephstadt, por conspiração.

"Ele é meu amigo. Desde o tempo em que se chamava Gaetano. É um homem muito influente. Gostaria de apresentá-lo a você."

Apresentação de Carlos ao poeta.

Aleardo Aleardi aparece na tela assim: rosto magro, bigodes longos de pontas enceradas, barbicha comprida, cabelos ondeados, nariz curvo e olhar inquisitivo acentuado habilmente por um leve franzir de sobrancelhas.

O brasileiro lhe diz estar escrevendo uma ópera e não sabe se depois de pronta algum empresário, algum teatro, se interessará em encená-la. Aleardi diz que sabe como ajudá-lo. Promete a Carlos uma carta de apresentação para a poderosa condessa Maffei.

A Maffei

O *salotto* da condessa Maffei é o mais célebre de toda a Itália, frequentado, em épocas várias, como já sabemos, por patriotas, literatos, artistas locais e estrangeiros ilustres que visitam a capital lombarda. Clara Maffei, de solteira condessa Carrara-Spinelli, casou-se aos dezoito anos com o poeta Andrea Maffei, dezesseis anos mais velho do que ela, e que, ao contrário de sua jovem esposa, não possuía nenhum título de nobreza. Mas ao assumir com o casamento o nome Maffei, e não sendo correto perder o título, Clara passou a ser conhecida como condessa Maffei, numa solução informal típica da sociedade patriarcal italiana. O casamento não foi feliz. Aliás, como ela mesma confessa, "*l'infanzia era stata la sola epoca non infelicissima della mia vita*", e o marido, por suas próprias palavras, "*non era tagliato per il matrimonio*". No entanto, o casamento durou convencionalmente catorze anos, com um marido *lamentevole*, enciumado. Quando Balzac, um incansável devorador de mulheres,

visitou Milão em 1837, Andrea Maffei escreve para a esposa (“*tutti sanno che egli passa in casa nostra molte ore del mattino e della sera*”) estranhando que ela estivesse atraída por aquele anão (o escritor francês tinha um metro e cinquenta e oito de altura) gordo, de melenas gordurentas. Em outras ocasiões o ciúme se dirige ora a Giulio Carcano, ora a Verdi ou ao poeta Carlo Tenca. Por Verdi e Carcano, Clara afirma ter nutrido apenas “*profonda amicizia di sorella*”, mas por Tenca seus sentimentos eram mais ardorosos. Clara e o marido se separam. Verdi e Carcano são testemunhas do ato. Entre os anos 1848 e 1859, o *salotto* da Maffei assume um caráter eminentemente político, quando é um centro de intensa conspiração e agitação contra o jugo austríaco. Com a liberação da Lombardia, o *salotto* volta a ser frequentado principalmente por artistas, literatos e mundanos.

O ferro quente

Na frente de um espelho, Carlos alisa os cabelos com o ferro quente. Daqui a pouco irá à casa da condessa Maffei.

O palazzo da Maffei fica na via Bigli, 21, a cinco minutos de caminhada a pé. Ele bate no grande portão de madeira, adornado com a cabeça de dois leões. Um empregado de libré abre uma porta inserida no portão, utilizada para a entrada dos visitantes que não chegam em carruagens. Carlos entra e vê o pátio, ladeado por colunas de pedra, ao fundo uma fontanela com uma escultura de mármore branco representando um menino e um golfinho; o corpo do animal se projeta para cima, encostado no menino, que apoia a mão esquerda no rabo do peixe e o pé sobre a sua cabeça, de cuja bocarra escancarada sai um jorro de água.

A condessa está sendo vestida e penteada por suas criadas, quando entra o mordomo e anuncia a chegada do *signor* Gomes. A condessa manda as criadas se apressarem.

Aqui está Carlos com a carta de Aleardo Aleardi no bolso, aguardando a condessa em uma sala decorada em veludo escuro; espelhos de Veneza, quadros a óleo, gravuras e retratos de amigos adornam as paredes. Rendas finíssimas enfeitam poltronas e divãs; sobre as mesas e o piano, vasos com flores.

Afinal surge a condessa. Veste-se discretamente de negro; uma gola branca quebra o rigor de sua roupa. Usa apenas uma joia, um pequeno broche que fecha

o vestido na altura da garganta. Está com cinquenta e cinco anos de idade. Os cabelos, partidos ao meio, cobrem-lhe severamente as orelhas. O rosto é magro, o olhar, melancólico. Estende a mão para o maestro, que a beija reverentemente.

A condessa lê a carta de Aleardi:

> "Agradeço vossa boa vontade em relação ao jovem Gomes. Ele necessita de uma recomendação para a plêiade de potentados que reinam no Scala, mas o pobre selvagenzinho [*il povero selvaggetto*] não tem coragem de pedir. Se possível, que a vossa misericórdia venha em socorro da sua timidez."

Carlos teria lido a carta de Aleardi? Caso afirmativo, o seu orgulho o impediria de levar à Maffei uma recomendação desdenhosa e condescendente como aquela? Ou o desejo de triunfar o faria resignar-se àquela afronta? Nosso personagem sofreu em outras oportunidades essa crise antitética, orgulho versus humilhação.

Agora estão sentados num canto do salão. A Maffei ouve, gentilmente, o que Carlos lhe diz. O imperador do Brasil lhe paga um estipêndio para que componha uma grande ópera e ele está bem adiantado neste trabalho. A Maffei responde que pode ajudá-lo, que talvez consiga que sua ópera seja encenada no Scala.

"Um pedido do *cavaliere* Aleardi não pode ser recusado", diz ela, ao se despedir.

Opera d'obbligo

O maestro passa os dias ao piano ou à escrivaninha alta de tampo inclinado, onde escreve num papel pautado as notas musicais de sua ópera, enquanto consome muitas xícaras de café e fuma ininterruptamente cigarrilhas italianas Virgínia. Escreve suas músicas sempre em pé, nessa mesa especial. (Que levará com ele em quase todas as suas mudanças.)

Canta a parte do tenor, da ária que acabou de compor. Sua voz, com o tempo, deixou de ser a de um soprano para se tornar a de um tenor lírico. Ainda gosta de cantar, não tanto quanto antes. Mas neste momento, por não conseguir a melodia que procura, esmurra o piano, levanta-se e caminha pela sala, rosnando. Parece um louco.

Scalvini surge no meio deste surto bilioso, vindo do Scala. Diz a Carlos que é

quase certo que *O guarani* será escolhida como a *opera d'obbligo* para o inverno deste ano.

"Há mais de duzentos maestros compositores em Milão, por que iriam escolher um estrangeiro desconhecido?"

"Você ficou muito conhecido depois de *Se sa minga*, maestro Gomes. E a condessa Maffei ajudou muito."

Carlos terá de pagar dez mil liras ao teatro, exigidas pela direção do Scala. Esse dinheiro será enviado pelo imperador por intermédio do banqueiro Lingano. Carlos assinará na partitura da ópera: "À Sua Majestade d. Pedro II, imperador do Brasil, homenagem de gratidão de seu súdito A. Carlos Gomes."

As folhas caem das árvores, o frio começa a chegar. Carlos e Adelina continuam se vendo às escondidas. Marcam encontros em igrejas ou museus, fugindo de Josefina, que sempre vigia a irmã. Carlos diz da sua intenção de escrever ao imperador do Brasil pedindo-lhe uma carta de recomendação para o pai dela.

Um chimpanzé no palco

Scala. São iniciados os ensaios d'*O guarani*. Carlos brigou com Scalvini (arrependendo-se mais tarde, como sempre ocorre quando briga com alguém), e Carlo d'Ormeville se encarregou de terminar o libreto.

Carlos acompanha o bailado do terceiro ato ao lado do coreógrafo, *primo ballerino* Giuseppe Mendez; discute com o cenógrafo Giuseppe Tencalla, a quem pede imagens da flora brasileira, por não querer cenários iguais ao da *Africana* de Meyerbeer; examina com o regente da orquestra do teatro, maestro Terziani, instrumentos indígenas para serem usados pela orquestra, borés, tembis, maracas, inúbias; e fuma, tragando ansiosamente os vapores da combustão do tabaco, enchendo sua roupa de cinzas. Ele é exigente, um maníaco preocupado com os mínimos detalhes.

Os cantores ensaiam. Carlos grita com os músicos, anda de um lado a outro do palco. Ensina aos cantores, até mesmo ao baixo, como quer que cantem. Não aceitou nenhum dos tenores indicados pelo empresário Bonola para cantar a parte do índio Peri; acredita ser Giuseppe Villani, a quem viu cantando o *Otello*,

de Rossini, no Teatro Carcano, o intérprete certo para o papel. Villani é esperado a qualquer momento.

Na plateia, um crítico diz para um figurante ao seu lado: “Carlos Gomes é um selvagem. Mas, ao contrário de Boito e de Ponchielli, que cantam como cães, Gomes tem uma bela voz; vê como ele interpreta a própria música com a excelência de arte que nenhum ator sabe alcançar. E quando a execução não obedece às suas ideias, faz o que está fazendo neste momento... Olha só, que extraordinário!, o brasileiro pula da cadeira, passa a mão em seus abundantes cabelos e põe-se a correr como um chimpanzé pelo palco... Essa vociferação! Nunca vi coisa igual!”

Um empregado informa que a condessa Maffei chegou ao teatro. Ela entra na plateia, cercada de criados e áulicos, causando certo alvoroço. Carlos desce do palco e a recebe, beija sua mão. Agradece os favores da condessa.

Neste momento, numa dessas coincidências felizes que ocorrem muito no cinema, chega, acompanhado de Bonola, o tão esperado Giuseppe Villani. É um homem de sobrancelhas grossas, uma calvície incipiente, costeletas e longos e bastos bigodes que descem pelos cantos da boca.

O empresário apresenta Villani a Carlos e à condessa. Maria Sass, a soprano francesa que fará o papel de Cecília, é apresentada ao tenor; Sass, com seu perfil manso de querubim, faz um interessante contraste com o bigodudo Villani. São apresentados ainda a Villani os cantores já contratados presentes, entre eles o jovem barítono estreante Victor Maurel, que não tardará a ser famoso em todo o mundo. Amabilidades são trocadas. Villani já leu a partitura e aceita interpretar Peri. O cantor, depois de confabular com a Sass, manda o pianista tocar o dueto final do primeiro ato. Logo o teatro se enche com sua voz de *tenore robusto*, de grande extensão e expressão dramática. A Sass não fica atrás e canta com grande emoção a sua parte.

No fim do dueto, os circunstantes — músicos, cantores, aderentes, funcionários, jornalistas, penetras, a condessa, até mesmo Bonola, que a contragosto contratara Villani — aplaudem com vigor.

Victor Maurel, entusiasmado, pede ao pianista que toque a ária do aventureiro espanhol Gonzales, *Senza tetto, senza cuna*, e interpreta-a com grande

arrebatamento.

(Vamos por um instante fixar na tela esta imagem de congraçamento no ensaio d'*O guarani*, para conversar, em voz baixa, como se deve fazer na sala escura do cinema, sobre a História e a Memória. As vozes de Maurel, de Tamagno, que ainda são jovens e terão longas carreiras, e a de alguns outros grandes artistas destes dias, não muitos, serão preservadas para a posteridade. A maioria se perderá. Ainda faltam alguns anos para que surja a invenção de Edison, que aqui será chamada de *macchina parlante*; não há ainda disco, cilíndrico ou chato circular, nem o de amberol, nem o de acetato; e não há o cinema — já inventaram *o zoetrope*, e um monte de sonhadores trabalha em novas tecnologias, mas ainda é um pouco cedo — nem há o videoteipe, nem o CD-ROM e a multimídia computadorizada. Este mundo da música, do qual vemos um pequeno fotograma congelado na nossa tela, não está sendo preservado, suas belas manifestações nos concertos, nos espetáculos — e nas tertúlias literomusicais, vá lá — são evanescentes, como os ectoplasmas dos fantasmas. Dele apenas permanecerão libretos, partituras e as palavras, as palavras dos que viram e ouviram. Jamais terá esse mundo sua emoção e seus prodígios virtuosísticos recuperados: perderam-se para sempre as vozes, como se perderam os gestos dos maestros, os sons específicos daqueles instrumentos musicais, os movimentos dos bailarinos, o arrebatamento das plateias, os sonhos de todos.)

As imagens voltam a se movimentar na tela. Carlos abraça *la* Sass, Villani e Maurel efusivamente.

"Bravo! Signora Sass, cantou egregiamente. Signor Maurel, ainda terá o mundo aos seus pés. Signor Villani, é como se o papel tivesse sido escrito especialmente para o senhor." Pausa. "Mas tenho uma pequena ponderação para lhe fazer. O senhor, infelizmente, terá que raspar o seu bigode e a sua costeleta."

"Raspar o meu bigode?"

"Agradeço sua cooperação, senhor Villani."

"Eu nunca raspei o meu bigode, senhor Gomes..." Villani passa os dedos no bigode. "Ele começou como um pequeno buço quando eu tinha... Quinze? Catorze anos? Talvez menos... tornei-me um homem muito cedo... Sempre tive este bigode, senhor Gomes, faz parte de mim. Como a minha voz."

O maestro controla sua impaciência. “Senhor Villani, Peri é um índio, os índios são glabros. Eles não têm pelos no rosto!”

“Eles também não cantam óperas. Senhor Gomes, cortar o meu bigode seria para mim como cortar uma perna. Ou canto com o bigode, ou não canto.”

Por achar que Villani é o único tenor para o papel de Peri, Carlos acaba concordando. E como ostenta também um bigode que nunca raspou, entende as razões de Villani. Teremos um índio de grandes bigodes em cena. E não importa o fato de Villani ser gordo, possuir uma pele clara e uma imagem física oposta àquela que os europeus fazem de um selvagem. Nesta época de esplendor da ópera, o público exige, principalmente, a excelência da voz e aceita todos os disparates, até mesmo os que contrariem a lógica mais elementar. De qualquer forma, Peri, menos para esconder as banhas do tenor do que para atender aos pruridos do *bom gosto* conservador, não aparecerá seminu como os verdadeiros guerreiros guaranis. Usará em cena uma espécie de túnica azul e branca que lhe cobrirá quase todo o peito e metade das coxas. Assim, com esse paramento, e mais um peitoral de contas coloridas que vai da garganta até o meio do tórax, e ainda um simulacro de boldrié enfeitado com longas penas cor-de-rosa, o corpo de Villani ficará razoavelmente oculto. E se a indumentária parece mais carnavalesca com as pulseiras de penas cor-de-rosa nos pulsos e nos tornozelos, o turbante azul e branco na cabeça e as sandálias egípcias de couro, não nos esqueçamos que *O guarani* irá estrear *nella stagione di Carnevale-Quaresima*.

(Um episódio parecido com o de Villani ocorrerá anos mais tarde com Maurel, quando for convidado para interpretar o Iago, do *Otello*, de Verdi. Maurel, na ocasião, cultiva um belo bigode. Mas Verdi quer que o barítono, para melhor simbolizar a astúcia, a falsidade, a perfídia de Iago, tenha a cara completamente sem pelos. Ao contrário de Villani, Maurel não discute e raspa imediatamente seu ilustre bigode. Verdi não esquecerá o sacrifício. Maurel será o primeiro Falstaff da história da ópera, quando seu desempenho *impareggiabile* levará o público a um *delirio festoso*.)

A condessa e seu séquito foram embora. Os cantores e músicos também. Só, exausto, Carlos não consegue ir para casa; gostaria de poder dormir e acordar no dia da estreia. Senta-se na plateia. Pensa no irmão Juca, a quem, dias atrás, escreveu:

“Aproxima-se o dia fatal. Vem; se tu me faltares e se o sucesso coroar os meus esforços, a tua ausência far-me-á receber as ovações do público com a alma cheia de tristeza e saudade de ti, meu irmão, meu amigo e sempre generoso protetor.”

O romance e o libreto

Muros e paredes externas das casas de Milão. Cartazes são colados, anunciando a estreia d’*O guarani*. Esses passantes que param e veem a figura enigmática de um índio e leem a palavra incompreensível do cartaz ficam intrigados. Não são muitos os que leram o livro de Alencar.

(Para o nosso filme, o libreto de Scalvini e a música de Carlos Gomes interessam mais do que o romance. Mas cabem aqui algumas palavras sobre o livro de Alencar.)

Assim como um filme tem a sua sintaxe, também os romances têm as suas particularidades de construção. E Alencar, como todo escritor da época, abusava de elipses, zeugmas, anástrofes, sínquises, assíndetos, anacolutos, silepses. (A atração daqueles tempos pelas figuras de sintaxe pode ser exemplificada com o *Hino nacional* brasileiro, em que abundam hipérbatos que tornam o hino ininteligível até mesmo para aqueles que o cantam sem hesitação nas cerimônias cívicas.)

O guarani, na verdade, seria mais facilmente adaptado para o cinema, que tem os mesmos recursos sintáticos da literatura (mas não tanto os semânticos, infelizmente) e não é constrito por paredes, como a ópera. Algumas das principais diferenças entre o livro de Alencar e a ópera de Carlos Gomes resultam dessa restritividade de espaço e movimento. A fúria da natureza representada pelo rio caudaloso, no final do romance, por exemplo, é substituída, na ópera, por uma inexpressiva explosão do castelo do vilão Gonzales, vista de longe.

O final literário, segundo Alencar:

> “Nesse momento o rio arquejou como um gigante estorcendo-se em convulsões, e deitou-se de novo no seu leito, soltando um gemido profundo e cavernoso. [...] Então do fundo da floresta troou um estampido horrível, que veio reboando pelo espaço; dir-se-ia o trovão correndo nas quebradas da serrania. Era tarde! Não havia tempo para fugir; a água tinha soltado o seu primeiro bramido e,

> erguendo o colo, precipitava-se furiosa, invencível, devorando o espaço como algum monstro do deserto. Com efeito, uma montanha branca, fosforescente, assomou entre as arcarias gigantescas, formadas pela floresta, e atirou-se sobre o leito do rio, mugindo como o oceano quando açouta os rochedos com as suas vagas. [...] Dir-se-ia que algum monstro enorme, dessas jiboias tremendas que vivem nas profundezas da água, mordendo a raiz de uma rocha, fazia girar a cauda imensa, apertando nas suas mil voltas a mata que se estendia pelas margens. Ou que o Paraíba, levantando-se qual novo Briareu no meio do deserto, estendia os cem braços titânicos e apertava ao peito, estrangulando-a em uma convulsão horrível, toda essa floresta secular que nascera com o mundo. [...] O estrondo dessas montanhas de água que se quebravam, o estampido da torrente, os troos do embate desses rochedos movediços, que se pulverizavam enchendo o espaço de neblina espessa, formavam um concerto horrível, digno do drama majestoso que se representava no grande cenário."

O final operístico, segundo Scalvini:

> Peri e Ceci escapam da explosão do castelo de Gonzales, causada pelo pai de Cecília, que se sacrifica para salvar a filha. No livro, eles fogem de um "espetáculo pavoroso" e mortal, proporcionado pela fúria das águas, um símbolo da remota e permanente luta do homem contra a natureza. Não é dito com clareza, no livro, se Cecília e Peri morrem ou não. Na ópera, quem morre, pois sempre morre alguém, é o pai da heroína. No livro, a "virginal", "inocente menina" (ela tem dezoito anos) e o delicado selvagem, nesse momento de pavor e evasão, têm pela primeira e última vez um contato sensual: "O hálito ardente de Peri bafejou-lhe a face." Na versão primeira do livro ainda era mais casta a fugaz intimidade dos dois: "Peri bafejou com seu hálito ardente essas faces mimosas; mas não tinha ânimo de tocá-las." Na ópera, as relações entre o selvagem e a mulher branca são ainda mais castas. O único contato físico entre eles ocorre neste quarto e último ato, quando o pai coloca Ceci desmaiada nos braços de Peri, para que ele a afaste da fortaleza que irá explodir. Antes, para que o pai lhe confiasse a filha, e em sendo de ordem religiosa a única objeção do velho fidalgo, Peri converte-se ao cristianismo, exclamando ante o português, "o Deus adorado por Ceci será também o meu Deus! Renego os ídolos dos guaranis; e prostrado ao solo imploro que me inicieis na tua fé". A iniciação cristã de Peri é feita pelo pai da moça, que, levantando os olhos para o céu e "*ponendo le mani sul capo di Peri*", profere "*Qui per la santa Trïade/ Io cristïan te apelo;/ 'E questo il tua battesimo,/ O prode mio fratello*". Ceci chega,
> "*frettolosa*" e "*agitata*" e pouco depois, ao saber dos planos do pai para explodir a fortaleza, perde as forças, cambaleia e Peri carrega a moça, "*svenuta*", desmaiada, para fora do castelo ("*verso l'uscio a la sinistra*", conforme a rubrica do libreto). No fim da ópera, ao ver a explosão da fortaleza e o consequente sacrifício do pai ("*si ode un'orribile detonazione e la scena intera precipita*"), Ceci cai de joelhos, amparada por Peri, que lhe aponta o céu. ("*Scena ultima. Se vede da lungi il campo degli Aimorè e sopra una collina Cecília, che alla catastofre del castello cade in ginocchio sorreta da Pery, che le addita il cielo. — Quadro generale. — Cala la tela.*") Em matéria de contato físico, este *sorreggere* é tudo.

A primeira estreia europeia

Porta do Scala. Cai uma chuva fina. Um grande número de pessoas se amontoa diante do teatro, abrigadas sob guarda-chuvas. Chegam carruagens, das quais saltam homens e mulheres vestidos a rigor.

Bastidores do Scala. Últimos preparativos para o início da ópera. Nervosismo entre as pessoas do elenco. O maestro Terziani, que vai reger a orquestra, indica para Carlos, por uma fresta no pano de boca do teatro, dezenas de maestros compositores na plateia e nos camarotes. Ele vê a Maffei, num camarote, e num outro a condessa Greppi com um séquito mais jovem e álacre que o da Maffei. Carlos observa tudo isso em alguns segundos; logo fecha a cortina, cerra os dentes.

Terziani jantou há poucas horas com Carlos no Hotel Milano; o compositor parecia calmo e conversou tranquilamente com os outros convivas, Bonola, D'Ormeville, o maestro Faccio e três brasileiros, o irmão Juca, o cônsul do Brasil em Milão e o poeta Luís Guimarães Júnior, o futuro biógrafo causador de equívocos consagrados. Mas aqui no palco, ainda agarrado à cortina de veludo do teatro, o rosto de Carlos mostra-se tão tenso e aflito que Terziani fica preocupado.

"Maestro Gomes, sua ópera será um grande sucesso."

"Obrigado, maestro Terziani."

Terziani vai para seu posto. Neste instante surge, ao lado de Carlos, o famoso editor Lucca. Devíamos tê-lo mostrado antes, mas esta é uma boa oportunidade. Lucca, cremonense de nascimento, casado com Giovannina Strazza, editor das duas primeiras óperas de Carlos Gomes, assim como das primeiras óperas de Petrella, Marchetti, Usiglio, Catalani; introdutor na Itália de Gounod, Auber, Meyerbeer, Wagner. Ele terá apenas mais dois anos e oito meses de vida, mas ainda assim é um destacado coadjuvante em nosso filme.

"Boa sorte, maestro Gomes. Fique tranquilo, um fracasso hoje não será o fim de sua carreira."

O maestro acredita no contrário; até agora não fez nada de realmente importante e está muito ansioso. Não consegue responder. Procura o irmão para que este lhe dê apoio, mas Juca sumiu em alguma parte do teatro.

Voltamos a ver a plateia, o camarote do conde e da condessa Maffei com seu séquito de sicofantas.

Carlos sai por uma porta lateral do teatro. Lucca segue-o até uma viela ao lado do Scala. O editor, de longe, observa o maestro a caminhar nervoso de um lado a outro, fumando, sem chapéu e sem capote, a chuva caindo sobre sua cabeça e seus ombros.

Ouvem-se os primeiros acordes da abertura da ópera. (Atenção, senhores espectadores: a abertura da ópera ainda não é feita com sua conhecida *protofonia* e sim com um *prelúdio*. A protofonia foi escrita para as representações da Exposição Industrial de Milão, no ano seguinte.) Ao ouvir o prelúdio, Carlos volta para o teatro. Reencontra o editor Lucca, que apressou o passo e colocou-se à sua frente.

“Maestro Gomes. Tenho uma proposta a lhe fazer.”

“Sim, senhor Lucca.”

“Quero comprar os direitos da sua ópera.”

“Agora!? Neste momento?”

“Por que não?”

“O senhor acredita que ela fará sucesso?”

“Sim, acredito. Mas não posso lhe oferecer muito. Apenas seis mil liras.”

“Esta ópera será um fracasso e eu vou me matar.”

Lucca tira um papel do bolso. “Mas assine o contrato antes, maestro.”

Apressado (não quer testemunhar a catástrofe), Carlos assina o papel que Lucca lhe dá, afasta-se, sobe uma escada circular estreita, suando. Afinal chega no passadiço mais alto do teatro.

Aqui está o maestro, tonto pois sofre de vertigem de altura, dependurado precariamente sobre um abismo — para ele é um abismo — aos trinta e quatro anos de idade dando socos na própria cabeça.

O dueto entre Peri e Ceci encerra o primeiro ato.

Carlos continua isolado no passadiço do teatro, sem saber o que está acontecendo, imaginando, soturnamente, homens de fraque e mulheres de vestidos de soirée e joias rutilantes lhe atirando tomates e ovos podres.

No palco é cantado o terceto do quarto ato, que encerra a ópera. O público prorrompe em aplausos. “Bravo!” Pedem a presença de Carlos no palco: “*Il maestro!*”

O público aplaude, em pé. O maestro não aparece. Continua no passadiço do Scala, onde Mariani e D’Ormeville o encontram. Os dois lhe dizem que a ópera foi um sucesso. O público o chama, grita seu nome. Ele não quer descer. Mariani e D’Ormeville praticamente o arrastam para o palco.

Ao agradecer os aplausos o rosto de Carlos muda, seus ouvidos, aguçados pelas palmas e pelos gritos, agora querem ouvir, seus olhos querem ver tudo. (Irá saborear todas as noites o seu sucesso e receberá, feliz, não apenas os cumprimentos principescos de Margarida de Saboia, mulher do príncipe Umberto, futuro rei da Itália, mas a notícia de que o rei Vittorio Emanuele II irá nomeá-lo cavaleiro da Coroa.) Será essa busca do aplauso algo aparentado com o frisar dos longos cabelos com um ferro quente?

Uma palavra aos roteiristas. Alguns autores afirmam que, ao final d’*O guarani*, Verdi teria dito: “*Questo giovane comincia là dove finisco io.*” Outros duvidam. A dúvida pode ser estimulante para o ficcionista, como um sedutor jogo heurístico. Mas não estamos escrevendo um romance, escrevemos um filme contando a vida de um homem que existiu. Na ficção, a imaginação é mais importante do que o fato. Mas, ainda que não estejamos fazendo História, devemos ter o cuidado de não enganar os espectadores, como fazem os romancistas com seu diminuto número de leitores. Nosso filme será visto por milhões, no mundo inteiro. Quando mostramos a imperatriz Teresa Cristina a andar coxeando, não é porque uma imperatriz coxa seja, como de fato o é, dramaticamente mais atraente do que, digamos, uma imperatriz desfrutável que sapateie como Ginger Rogers. É porque sabemos *também* que este claudicar majestático, além de sua pungência catártica, é autêntico.

Verdi *não estava presente* à estreia da ópera de Carlos no Scala e *não poderia ter dito* tal frase, que, na verdade, foi dita por Rossini referindo-se a Bellini. Verdi somente assistiu a *O guarani* dois anos depois, em Ferrara, quando declarou à

Gazzetta Ferrarense: “Assisti com grande satisfação à ópera do colega Gomes e posso afirmar que a mesma é de requintada feitura, reveladora de uma alma ardente, de um verdadeiro gênio musical.”

Mas esta parte do filme deve terminar no palco do Scala, ao findar a estreia d’*O guarani*, os gritos e os aplausos em dolby stereo ocupando a sala do cinema; na tela, a câmera fechando num close de Carlos, agradecido, curvando-se, momentaneamente domesticado.

4

A Ovelha e o Leão

Rebouças escreve a Taunay para que o visconde obtenha do imperador uma carta de recomendação a ser usada junto aos pais da jovem pianista Adelina Peri. O imperador é contrário ao casamento de Carlos com uma italiana. Ele, d. Pedro, é casado com uma napolitana, mas o fez por razões de Estado. Todavia, para atender a Rebouças e a Taunay, o imperador manda preparar a carta.

Hoje, Carlos leva a carta à casa da moça. Já vimos que o pai, Francesco, é tapeceiro, já olhamos a cara da mãe, Gertrudes. Adelina Peri andou sumida do nosso filme, vamos observar agora, um pouco mais, a doce pianista de compridos cabelos negros. Foi aluna de piano do professor Angeleri no Conservatório de Milão, tendo obtido sempre as notas máximas, o que lhe propiciou uma bolsa durante todo o curso, que durou oito anos. Dizem que descende de Jacopo Peri, que seria do ramo florentino da família, um dos autores da primeira ópera existente, *Euridice*, representada pela primeira vez no Palazzo Pitti, no distante ano de 1600. Mas isso não é verdade.

O casal Peri recebe o brasileiro com frieza e desconfiança. O que vem fazer ali aquele estranho de olhos abrasivos, que parece ter o corpo feito de bronze?

Não se vê Adelina, que foi mandada ficar dentro do quarto.

O brasileiro explica o propósito da sua visita. Pede que antes de qualquer resposta o casal leia a carta de recomendação do imperador do Brasil. Francesco lê a carta, em voz alta, para que Gertrudes ouça — ela é um pouco surda, ou talvez seja analfabeta, e vira o ouvido bom na direção da voz do marido — a carta que coloca Carlos Gomes nas alturas, como grande artista, orgulho do Brasil.

Terminada a leitura, os Peri — que não sabem onde fica exatamente o Brasil — calam-se, sem saber o que dizer. Mas ambos estão abalados, seus rostos não

demonstram mais a hostilidade do início, qualquer rei, seja o rei dos pigmeus ou o rei dos índios antropófagos, tem uma aura e um poder que impressionam. Agora, Carlos exibe a comenda de cavaleiro da Coroa da Itália, que recebeu depois da estreia d'*O guarani*.

O casal Peri, rendido, concorda: Carlos pedirá oficialmente a mão de Adelina em casamento, ao voltar do Brasil, para onde vai a fim de participar da estreia d'*O guarani*, no Rio de Janeiro, em comemoração ao quadragésimo quinto aniversário do imperador.

O músico se retira sem ter visto Adelina. No dia seguinte vai a Gênova, dali para o Brasil, no vapor francês *Poitou*.

No Rio de Janeiro

Enquanto isso, no Rio de Janeiro, Nadina Bulicioff experimenta as roupas novas que mandou fazer para o reencontro com Carlos. No palácio de São Cristóvão, a Barral e o imperador comentam o grande sucesso do músico na Itália. A Barral sugere que d. Pedro o nomeie oficial da Ordem da Rosa.

A cidade inteira aguarda com grande expectativa a chegada do maestro. Estamos no porto do Rio de Janeiro, ocupado por um grande número de pessoas que lhe veio dar as boas-vindas. Uma orquestra toca no cais trechos d'*O guarani*.

Ao surgir na escada do navio, Carlos é muito aplaudido. Seus amigos — Taunay, Castellões, Nadina — recebem-no ao desembarcar. Depois de abraçá-los, Carlos entra no landau de Nadina e revê, da carruagem, as ruas da cidade.

Nesse curto percurso no landau aberto, nosso herói olha a paisagem urbana da Corte em saturnino silêncio. Nadina, surpresa, indaga-se, onde está aquele homem frenético que tanto a excitava? O que aconteceu? De onde vem essa melancolia? Pergunta se ele sentiu saudades, se está apaixonado por alguma italiana. Carlos responde que não.

Fachada do Teatro Lírico. André Rebouças e o visconde de Taunay assistem a um ensaio d'*O guarani*, dirigido por Carlos. Taunay apresenta Rebouças ao músico.

Ao terminar o ensaio, Rebouças, Taunay e o músico conversam.

“Depois da estreia da ópera tenho que voltar logo para a Itália, a fim de cumprir meu contrato com o editor Francesco Lucca, em Milão. Mas vou confessar-te algo: não tenho dinheiro para a volta. Estou arruinado, meu caro.”

Taunay e Rebouças prometem ajudá-lo.

“Tenho merecido a magnânima amizade de dom Pedro”, diz Rebouças, “vou levar-te ao Paço para que Sua Majestade ouça de tua própria boca os problemas que enfrentas”.

Teatro Lírico do Rio de Janeiro. *O guarani* é encenado com a presença do imperador e da imperatriz, da Barral, dos nobres da Corte, de José de Alencar, de Nadina, do irmão Juca, dos amigos Rebouças, Taunay, Salvador de Mendonça, Castellões e Bittencourt, o colega da república da rua São José que compôs com Carlos o *Hino acadêmico*. Comemora-se, neste dia, como sabemos, o aniversário do imperador.

O Manifesto Republicano

No intervalo entre o primeiro e o segundo atos, Salvador se aproxima de Rebouças, que conversa com Carlos, e lhe diz “algo surpreendente”:

“Amanhã sairá o primeiro número do jornal *A República*, com o Manifesto Republicano assinado por mim, Silva Jardim, Quintino Bocaiuva, Saldanha Marinho. O manifesto foi redigido na casa de Saldanha. Acredito que a República será a aurora de um novo e melhor tempo para o Brasil.”

Rebouças não entende como foi que Salvador se “meteu com aquela gente”. Saldanha, além de republicano, é positivista. Silva Jardim é sabidamente um radical, supõe-se um novo Saint-Just. “Li um folheto em que Silva Jardim chega ao cúmulo de dizer que ‘o Império deve cair pela revolta de toda a população.’”

Não querendo discutir com os amigos, Salvador retira-se e não verá o resto da ópera.

A ideia de que o Império poderá ceder lugar a uma República é para Carlos totalmente absurda, insana mesmo, e assim ele não dá importância às palavras de Salvador. Mas Rebouças, além de detestar a ideia republicana, considera o manifesto uma peça de oportunismo político por relegar a segundo plano a abolição da escravatura.

Rebouças, o maior engenheiro brasileiro desta época, é negro, como aquele escravo tocador de clarinete que aparece descalço no início deste filme. Todavia, não precisa marcar entrevista para encontrar-se com o imperador, as portas do palácio estão sempre abertas para ele. Quando quis ir para a guerra, cinco anos antes, dirigiu-se ao palácio de São Cristóvão e entrou, sem ser impedido pelos secretários, na sala "em que o imperador, com a mão esquerda carregada de petições, dava audiências a um sem-número de mulheres pobres que o cercavam". O imperador acenou-lhe para que se aproximasse. Perguntou o que ele queria. Rebouças disse que ia partir para a Guerra do Paraguai. Então que fosse logo, respondeu-lhe o imperador, sorridente.

A guerra foi para o tenente-engenheiro André Rebouças uma infeliz experiência. À sua volta via coisas que o deixavam frustrado: falta de um planejamento correto para as ações militares; soldados morrendo de bexiga (a doença de sua própria infância; ao nascer o consideraram um moribundo); os Voluntários de Pernambuco, aos quais esteve adido, recebendo de alimentação "quatro bolachas para matar a fome", enquanto "o bravo Osório" — assim o define Rebouças, sem ironia, o general era de fato corajoso — "e os seus convivas", entre eles o próprio Rebouças, "comiam churrasco, ensopado de carne picada, arroz, farinha, goiabada com queijo e vinho bordeaux"; hospitais de campanha em sua maioria funcionando em palhoças e atendidos por médicos ignorantes e incompetentes; e finalmente, encerrando este resumo incompleto de malogros, a politicalha provinciana influenciando decisões que deviam ser apenas militares. Rebouças era um bom soldado, ainda que estivesse convicto de que "a guerra e o Exército são os mais terríveis inimigos da felicidade dos povos".

Para mostrar ainda mais sua complexa sensibilidade, vejamos o que escreveu no seu diário, uma prova de sua impressionabilidade com a pompa teatral da guerra, o que elucida sua atração pela ópera e sua admiração por Carlos Gomes:

> "É uma cena grandiosa, e de que dificilmente se pode dar ideia, o despertar de um acampamento militar. A corneta do quartel-general, quase sempre a melhor do Exército, rompe o silêncio da

> madrugada tocando aflautadamente a alvorada. Dir-se-ia a voz de um anjo que baixasse para dizer ao Exército: Erguei-vos, o representante do Onipotente vai despontar no horizonte, adorai na sua obra-prima o Senhor dos Exércitos. Aos maviosos sons da corneta do quartel-general respondem logo as das divisões e sucessivamente as das brigadas e dos batalhões. Em breve um coro marcial de cornetas, de pífaros e de tambores, surgindo como por encanto da terra em toda a vastidão do acampamento, parece repetir a todos os soldados — Erguei-vos e adorai no Sol Aquele que decide da sorte das batalhas."

Rebouças venceu as barreiras do preconceito racial e agora, aqui está ele, professor emérito das mais importantes instituições de ensino do Império, pertinaz autor e executor dos principais projetos de engenharia do país — ecdotistas do seu diário escreveram equivocadamente que Rebouças foi apenas um *remueur d'idées* —, aqui está ele, um negro num país que escraviza negros, a frequentar o Paço Imperial, a conversar com o imperador no palácio de São Cristóvão e recebendo de Sua Alteza Real a mesma atenção concedida ao famoso conde Gobineau, autor de teorias racistas que a própria existência de Rebouças comprova serem estúpidas; aqui está ele, nas recepções da condessa e do conde d'Eu a dançar com a viscondessa de Taunay, com a viscondessa de Lajes, com a própria sereníssima princesa Isabel.

Rebouças merece o papel principal em um outro longa-me-tragem.

Os anjos convulsos sacodem crânios brilhantes

Estamos de volta ao Teatro Lírico, durante a representação d'*O guarani*. No intervalo do terceiro para o quarto ato, o inflamado poeta Carlos Ferreira declama, com fervor, uma poesia: "Silêncio! os anjos convulsos/ sacodem crânios brilhantes,/ e sobre ti chovem, rolam,/ catadupas de diamantes!/ Perturba-se o sol no espaço/ E Deus erguendo com um braço/ Do templo da glória o véu,/ Faz saltar da tua fronte/ Todo o clarão do horizonte/ Todos os astros do céu..."

Encerra-se a representação brasileira d'*O guarani*. A ópera é um grande triunfo. O público grita com entusiasmo "Viva o imperador!", "Viva Carlos Gomes!" e, um pouco menos, "Viva José de Alencar!". Carlos é chamado ao palco mais de trinta vezes. Flores, lenços, chapéus, leques são arremessados ao palco. Ouve-se o estrondo de fogos de artifício nas ruas. Há, como sabem os espectadores, um difundido senso de orgulho nacionalista entre a população do país, com a recente

vitória das tropas brasileiras em Cerro Corá e a morte de Solano López.

Uma cena erótica

Mais tarde, depois de todos os cumprimentos e abraços, Carlos vai para a casa de Nadina Bulicioff. As mulheres, condessas ou camareiras, percebem a atração que Carlos sente por elas e assim são cativadas num processo de ricochete; gostam de estar perto dele porque acham intrigante sua sensualidade exótica e as contradições do seu temperamento delicado e rude. Além de tudo, ele tem a pele morena de mulato, e seu corpo é naturalmente musculoso, bem proporcionado, diferente da maioria dos seus contemporâneos, principalmente aqueles do mundo da ópera e da música, quase todos barrigudos, flácidos, descoloridos.

Depois de Dulce, a costureirinha do teatro do Rio de Janeiro, o maestro teve experiências eróticas com mulheres de maior saber. Como todo menino da sua época, cresceu sabendo que sexo era uma coisa imoral e se ofendia quando ouvia alguém dizer palavras obscenas; sua sensualidade era tão controlada que não se manifestava nem mesmo em sonhos. Já adulto o seu interesse por mulheres foi aumentando gradativamente. É, hoje, outro homem. O sexo não significa apenas um impulso, é uma aventura, uma descoberta. A obsessão de criar não sublima o imperativo gonádico, torna-o ainda mais complexo e absoluto.

Como certas vozes operísticas, o sexo tem um *tom escuro*; como as partituras, tem a sua cadência. O corpo da mulher, desvendado em seus reconditórios palpitantes, de carne e de espírito, propicia o prazer e novamente se oculta numa orbicularidade sisifiana: a cada revelação surge sempre um novo segredo. Gozo e sofrimento.

Vamos ver Carlos, em nossa tela, aproximando-se de Nadina, passando os braços em volta do seu pescoço e soltando o colar de ouro e pedras preciosas que brilha sobre a pele alva desnudada pelo decote *en coeur* do vestido de seda. Ele curva sua cabeça e beija, de leve, o colo da mulher que sorri, lúbrica, a boca aberta, a cabeça jogada para trás. Nosso olhar obsedante fixa-se nela algum tempo.

O vestido de Nadina, aberto nas costas por Carlos, cai ao chão; são desatados os colchetes do corpete com barbatanas e os seios de Nadina, ainda escondidos por uma camisola curta de seda, parecem dilatar-se sutilmente.

Vemos tudo, atentos: os planos se alternam, closes do rosto dos personagens, detalhes das roupas, pormenores das cortinas da alcova, inserts de garrafa de champanhe, que não foi aberta, de copos cintilantes de cristal, de um relógio na parede, de uma orelha com brincos. A anágua de crinolina com armação de metal é retirada e Nadina, apenas com suas pantalonas de renda e a curta camisola, sai graciosamente do círculo de roupas caídas ao chão. Os cordões da camisola são desamarrados. Carlos beija os seios nus de Nadina e, com a ajuda da mulher, que levanta os pés nos momentos certos, retira delicadamente as longas calças rendadas e eis o corpo luxuriante de Nadina revelado afinal.

Na cama, a roupa escura de Carlos, neste abraço amoroso, contrasta com a pele alva de Nadina. Fusão lenta de imagens (alguns diretores não gostam de fusões, mas neste momento temos uma boa razão para utilizá-la) que sugerem, mais do que mostram, a ação que ocorre no quarto. Os espectadores devem exercer sua fantasia e dar sua contribuição à narrativa... Os corpos abraçados vão desaparecendo lentamente...

Nítidos na tela, agora, Carlos, fumando, melancólico, prestes a impacientar-se, e Nadina ao seu lado na cama, ambos, num plano médio, sob lençóis de seda que lhes escondem os corpos da cintura para baixo. A Bulicioff veste uma camisola de renda e exibe colo e braços nus; o tronco moreno do maestro mostra-se despido.

“Que grande sucesso!”, diz Nadina.

“Mas há sempre aqueles que não gostam. José de Alencar disse que fiz de seu *O guarani* uma embrulhada sem nome, cheia de disparates. Com mil demônios!, escrevi uma ópera, não escrevi um romance literário.”

Flashback: Teatro Lírico, dito Provisório. A ópera *O guarani* terminou. José de Alencar, à saída do espetáculo, conversa com amigos. (Nos dias que correm, Alencar, mais dedicado à política, não tem escrito ficção.) Sua barba grisalha cobre-lhe inteiramente o colarinho da camisa branca e quase toda a gravata escura.

“Gomes fez d’*O guarani* uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobre Ceci a cantar duetos com o cacique dos aimorés, que lhe oferece o trono da sua tribo e fazendo Peri jactar-se de ser o leão das nossas

matas. Porém, desculpo-lhe tudo, porque daqui a tempos, por causa talvez de suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ir ler esse livro, se não relê-lo — o maior favor que pode merecer um autor.”

(*Embrulhadas* como as que foram feitas com o romance de Alencar — na verdade cometidas por Scalvini e D’Ormeville — ocorrem em todas as adaptações de romances, sejam para ópera, para balé, para teatro, para cinema ou para televisão. Na ópera, com sua ênfase melodramática, as adaptações são quase sempre delirantes, José de Alencar não conhece — ainda não foi dita — a frase do poeta Auden, libretista da ópera de Stravinski *A carreira do libertino*: “Nenhum enredo de ópera pode ser sensato, pois as pessoas não cantam quando se sentem sensatas.”)

Novamente com Nadina e Carlos.

Nadina apanhou o borzeguim de verniz de Carlos ao lado da cama e viu a sola furada. “Eu te amo.” Aperta o borzeguim de encontro ao peito.

“Sabes o que dizem de mim? Que não sou eu quem compõe minhas músicas! Que componho longe do Brasil porque exploro um pobre-diabo de maestro italiano, ébrio e degenerado, que me vende a inspiração mediante algumas miseráveis centenas de francos. Que só venho ao Brasil para arranjar dinheiro. Essa campanha de difamação influencia mesmo os mais esclarecidos. Dizem que não sou patriota e portanto devo ser abandonado pelos que o são. Na Câmara, parlamentares bradam veementes protestos contra a concessão de um estipêndio para mim, dizem que não passo de um ‘rabequista compositor de operetas’.”

“Mas o público te ama, enche os teatros, te aplaude.”

Carlos levanta-se da cama e começa a se vestir. As mulheres, depois do gozo, o entediam. Sempre inventa uma desculpa para sair da cama; uma justificativa para ir embora.

“Já vai?”

“Tenho que ir.”

“Dorme comigo.”

Ele nunca consegue render-se ao sono e assim ficar inerte e desamparado ao lado de uma mulher que acabou de possuir. O incognoscível na fêmea deixa de atraí-lo, depois do gozo. Mas é claro que essa saturação é um fenômeno de duração breve.

“Estou terminando de escrever uma opereta, *Telégrafo elétrico*, e comecei uma nova ópera, *Mosqueteiros do rei.* Infelizmente tenho que trabalhar.”

Nadina pede que ele fale sobre a ópera.

“*Mosqueteiros do rei ou Gabriella de Brossac*. A ação transcorre no tempo de Luís XV. Mas outro dia lhe falo sobre ela.”

A manhã está prestes a raiar, quando Carlos sai da casa de Nadina. Caminha taciturno pela rua vazia em direção ao sobrado da padaria do largo da Carioca, onde fica o quarto que lhe foi cedido por Júlio de Freitas.

Deita-se. Fecha os olhos. Uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte. Ela não pede ajuda, apenas dá um gemido rouco quando recebe a primeira punhalada no seio. A escuridão esconde os rostos do assassino e da mulher. Outra punhalada. Mais outra. E outra. As pernas da mulher cedem e ela se ajoelha.

Carlos acorda, tomado pelo horror.

Procurando mecenas

Conservatório de Música do Rio de Janeiro. Na sala de Francisco Manuel da Silva, estão Salvador de Mendonça, André Rebouças e o visconde de Taunay. Todos conhecem as dificuldades que o compositor enfrenta e discutem a maneira de ajudá-lo. Decidem pedir o apoio da maçonaria; Taunay e Rebouças são maçons e prometem que ele será recebido como membro da irmandade. (Todos os políticos, escritores e militares importantes — entre estes, Caxias e Osório — são maçons.) Os mecenas que serão procurados: o mineiro Mariano Procópio, influente diretor da Estrada de Ferro D. Pedro II, amigo de Taunay e que tem em comum com Rebouças o fato de ser planejador e realizador de grandes projetos de engenharia; João Alfredo, o todo-poderoso ministro do Império; e, finalmente, o próprio d. Pedro II, o único dos três que não é da maçonaria. (Mas

seu pai, d. Pedro I, foi grão-mestre do Grande Oriente.)

Há vários meses que Carlos, com a ajuda de Rebouças e Taunay, procura as pessoas influentes do governo para obter uma pensão permanente que permita sua volta à Itália. A maçonaria, provavelmente, não gosta dele. Como nada tem produzido recentemente, seus detratores difundem o aleivoso boato de que suas obras são compradas dos tais músicos italianos anônimos, desgraçados pela miséria e pelo vício. Enquanto isso nós o vemos na antecâmara de um ministério, perguntando sobre sua pensão; numa outra repartição, agora com Rebouças, perguntando, pedindo. Não faz outra coisa, está disposto a todos os sacrifícios, a sofrer todas as humilhações, tudo para voltar à Europa. Talvez não soubesse o quanto sofreram seus colegas Bach e Mozart — para dar o exemplo de apenas dois músicos entre muitos — bajulando arcebispos, duques e reis para obterem o lugar de Kammercompositor, ou de Hofkonzertmeister, ou de Kapellmeister.

A cidade Mercurial

“O senhor visconde de Taunay falou com vossa excelência sobre meu pedido?”

“Recomendou-mo com grande empenho, e o mesmo fez o engenheiro André Rebouças. Estamos procurando uma maneira de garantir-vos uma subvenção mensal de mil francos para vossa segunda viagem. Mas essa pensão, maestro, terá que ser votada pelo Parlamento”, diz Mariano Procópio.

Encontro com o ministro João Alfredo.

O ministro, desculpando-se: “Eu talvez deixe o ministério. Paranhos [o visconde de Rio Branco, grão-mestre da maçonaria] chegará do rio da Prata no fim da semana para reorganizar o gabinete. Mas o maestro sabe o quanto o admiro e tudo farei para que, antes da minha saída, na quarta-feira próxima, encontre uma solução favorável a vosso pleito, meritório sob todos os aspectos.”

“Eu também ficaria muito agradecido se o governo concedesse uma condecoração para o maestro italiano Lauro Rossi.”

Em sua peregrinação Carlos vai, afinal, ao Paço Imperial, acompanhado de Rebouças.

A caminho do palácio, deprimido, o maestro vê um outro Rio de Janeiro, as ruas esburacadas, as fachadas escalavradas das casas, as mercadorias ordinárias ou estragadas das lojas... Tudo é tão diferente de oito anos atrás, quando aqui esteve pela primeira vez. Como são feias e repugnantes em suas cabanas imundas as putas da rua do Hospício! As burguesas, vestidas com anquinhas exageradas e ridículas, e calçando sapatos que verifica estarem sujos e a desfiar, não fazem mais seu coração bater pressuroso. E neste dia, ao visitar o Paço, sente o fedor nauseabundo que emana insuportável do mar em frente ao palácio, do mar de águas glaucas onde todas as noites, em abominável mister que dura até o alvorecer, escravos despejam barris cheios de excremento dos habitantes da cidade.

O imperador, que exibe na barba, agora mais espessa, os primeiros fios brancos, recebe o músico com benevolente atenção. Carlos beija a mão de d. Pedro, que, neste momento, como é do seu feitio, diz alguma coisa para quebrar a solenidade.

“Soube que o barão sueco Adolf Nordenskjöld terminou sua exploração da Groenlândia. *Grönland* quer dizer ‘terra verde’, mas quatro quintos da ilha são cobertos por uma capa de gelo que, em alguns pontos, chega a ter mais de três quilômetros de espessura.”

D. Pedro perdoa uma dívida de Carlos, de cinco mil-réis, e promete que fará representar *O guarani* em Lisboa. Diz, fazendo graça, que não perdeu nenhuma das apresentações da ópera e que prestou atenção a todos os movimentos, para “pilhar o lugar” em que o maestro teria copiado Verdi. Aconselha o músico a morar algum tempo na Alemanha.

“Frederico, o Grande, escreveu uma ópera, musicada pelo compositor Karl Heinrich Graun. Se eu escrevesse uma ópera...”

“Seria para mim uma inexcedível honra poder musicá-la, Majestade.”

“A arte e a ciência devem caminhar juntas...”

D. Pedro é um homem capaz de se dedicar a tarefas que alguns espectadores talvez qualifiquem de extravagantes. Da mesma forma que passa parte do dia estudando grego e hebraico (tarefas não tão excêntricas), ele gasta parte do seu

tempo anotando no seu augusto diário dados meteorológicos inexpressivos, como:

“Em Petrópolis choveu nos dias 6, 9, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30 e 31 de dezembro.”

Sobre a ajuda ao compositor, nada fica resolvido. Carlos sai decepcionado do encontro. A caminho do modesto aposento onde o maestro reside, Rebouças consola-o dizendo que o imperador não deixará de ajudá-lo, que tudo se resolverá a contento.

“Deves mesmo sair do Brasil, não és, como nós, um condenado a esta terra de botocudos e de aimorés, cheia de vilania e de inveja.”

Nesses meses em terras brasileiras a produção artística de Carlos é quase nula. Inicia muitos projetos que logo abandona, o que será julgado por alguns como “preguiça de aborígine”. Com muito esforço termina a protofonia d’*O guarani*, que passará a substituir o prelúdio de abertura da ópera.

Acompanhado de Rebouças, procura mais uma vez o ministro João Alfredo, em sua casa nesta ocasião. O ministro promete fazer votar, pela Câmara, uma pensão de mil francos.

Como está ansioso para viajar e ninguém pode lhe assegurar quando a pensão será concedida; como *precisa* voltar para a Itália, pois aqui não consegue trabalhar, Carlos vende para a casa Arthur Napoleão, por oitocentos mil-réis — um “mau negócio”, diz Rebouças —, o direito de imprimir as partituras para piano e canto, assim como todas as árias e trechos separados d’*O guarani*.

Estamos em pleno Carnaval, mas Carlos não toma conhecimento do entrudo. De qualquer forma, segundo Rebouças, “o Carnaval está nimiamente desanimado”. Hoje, 23 de fevereiro, ainda sem ter conseguido a pensão do governo, às oito da manhã, Carlos embarca para a Itália. Antes, recomenda a Rebouças, com muito empenho, o seu irmão José Pedro; diz que deve ao irmão avultados empréstimos, dinheiro que pediu para viajar à Itália, para montar *O guarani*, além das trezentas e sessenta libras com as quais está embarcando; finalmente, publica no *Jornal do Commercio*, como da outra vez em que deixou o país, suas despedidas: “Por não poder, pela precipitação da viagem, despedir-me pessoalmente de todos

os meus amigos e das pessoas que dispensaram sempre, nesta Corte, a mais generosa e franca simpatia” etc.

Rebouças em seu diário registra que ao embarque de Carlos compareceram apenas Francisco Castellões, que tem pelo
maestro “um amor verdadeiramente maternal”, Júlio de Freitas, o afinador de pianos Leonardo, além de um empregado subalterno do Teatro Lírico. “Oh! Brasileiros!!...”

Os espectadores se lembram da cena de sedução de Dulce. Talvez ela estivesse presente ao embarque, e Rebouças tenha preferido não mencioná-la. O engenheiro já percebeu o interesse de Carlos pelas mulheres e sabe que o sexo é uma compulsão, e que os artistas, sujeitos a tantos fatais infortúnios — o fracasso, a infecundidade criativa, a incompreensão e o desdém dos outros, a máscara nauseante da celebridade —, precisam de compensações. E estas não são simplesmente o avesso das suas desventuras. Um êxito não anula um fracasso; a adulação de uns não desfaz o desprezo de outros; a fama não torna ninguém feliz. Precisa pois o nosso maestro, vulnerável que é, de reparações que tragam alívio imediato e felicidade instantânea, não apenas saciando singelamente as exigências das vísceras, mas fazendo pulsar corpo e espírito com os prazeres relampejantes que só o sexo pode lhe proporcionar.

(Desgraçadamente, a melancolia nunca se dissipa por completo. Ela desaparece, como certos vírus, e reaparece quando ele menos espera.)

De volta a Milão

O encontro de Carlos e Adelina, depois de meses de separação, é muito apaixonado. Pela primeira vez ela concorda em ir à casa dele. Vamos olhar este encontro dos namorados. Estão no quarto se beijando e ela finge recuar; aos vinte e oito anos, Adelina ainda é virgem. Ela pede que Carlos a deixe ir embora, impede que a desnude, mas essa simulação dura apenas alguns instantes. Logo Adelina se empenha com o mesmo ardor e nervosismo de Carlos na busca do prazer e da comunhão física e espiritual propiciada pelo sexo.

É da rua a imagem que vemos agora, através da janela do quarto. Uma fusão mostra a passagem do tempo. Entrada da casa de Adelina. Carlos faz soar a sineta. A porta é aberta. Carlos sobe. Ouve-se a sua voz: “Senhor Francesco Peri,

venho pedir formalmente a mão de sua filha em casamento.”

Desprezo pelo sexo feminino e sultanismo oriental

Encontro de Carlos com Lucca, o editor d’*O guarani*.

Giovannina Strazza, a feia mulher de Lucca, beirando os sessenta anos, “de bigodes”, segundo Carlos, encontra-se presente. O brasileiro pede a Lucca um adiantamento em dinheiro para casar-se. Lucca retruca que pode adiantar o dinheiro desde que o maestro se comprometa a fazer uma ópera com Ghislanzoni. É o maior libretista da atualidade, afirma Lucca, e tem tido uma vida aventurosa; foi preso por atividades revolucionárias e deportado para a Córsega, mas, perdoado, pôde voltar para Milão; quando jovem estudou canto e se apresentou em pequenos teatros; jornalista, colaborou com várias publicações literárias; escreve novelas e romances, além dos libretos; acabou de escrever o libreto de *Aida* para o maestro Verdi; a ópera vai estrear no Cairo em dezembro deste ano, em meio a grandes festejos organizados pelo quediva Ismael Pachá.

Ghislanzoni, um ano mais moço do que Carlos, deve chegar à sede da Casa Lucca a qualquer momento.

“Eu faço a ópera, mas quero um contrato que não me seja tão desvantajoso quanto o que fizemos com *O guarani*.”

“A Casa Lucca também ganhou pouco. Tivemos muitas despesas, excessivos gastos. Senhor Gomes, um jovem músico em início de carreira, e ainda mais querendo casar-se, deve fazer um bom uso do dinheiro, gastando com menos extravagância.”

“Menos extravagância!? Não tenho dinheiro nem para pagar o aluguel do meu piano!”

Chega Ghislanzoni. O maestro é apresentado ao libretista. O poeta é alto, de cabelos revoltos, olhos escuros acesos. Gagueja ao falar e no entanto é um conversador compulsivo.

Ghislanzoni fala do enredo do libreto, inspirado no romance de Luigi Capranica,

Le feste delle Marie.

“É uma história de piratas, passada em Veneza. Gajolo, chefe dos piratas da Ístria, sequestra o capitão veneziano Paolo e pede, ao pai deste, um alto valor pelo resgate. Fosca, irmã do pirata, apaixona-se por Paolo e quer impedir o seu resgate para que ele não a deixe. Mas o pai afinal paga o resgate e Paolo é liberado. Para aumentar o desespero de Fosca, Paolo ama a jovem Delia. Fosca quer se vingar. Casa-se com Cambro, o escravo de Gajolo, que a amava secretamente. Depois de muitas peripécias envolvendo intrigas de Fosca e de Cambro, duas situações dramáticas de oposição de forças se estabelecem: Gajolo é aprisionado pelos venezianos e Delia é sequestrada por Cambro, que a leva prisioneira para Ístria, junto com Paolo. Para salvar Paolo, Delia submete-se a ser escrava. Os venezianos exigem que Paolo e Delia sejam libertados em três dias, sob ameaça de executar Gajolo. Fosca decide matar Paolo e Delia. Prefere ver o homem que ama morto do que feliz nos braços da sua rival. Mas quando os dois amantes vão ser sacrificados, surge Gajolo e os libera, permitindo que voltem para Veneza. Fosca, dominada pelo desespero e pela amargura, mata-se tomando veneno.”

“É uma história complicada...”

“Mas tem os ingredientes que uma boa ópera deve ter, a renúncia altruística de Delia, a insuportável dor do ciúme de uma mulher desprezada, que sofre, humilha-se, e que antes de suicidar-se desce aos infernos com o coração tomado pelo ódio, decidida a matar o homem que ama. São ótimos papéis. Fosca, soprano, é claro. Gajolo, o pirata, baixo. Cambro, o escravo ambicioso e intrigante, barítono. Paolo, tenor. Delia, a jovem órfã, soprano. Há ainda papéis destacados para mais dois baixos: Michelle Giotta, o pai de Paolo, e o do doge de Veneza.”

“Um final infeliz.”

“Sim, como o de todas as grandes óperas.” Pausa. “Ou como a maioria delas.”

Rebouças — a quem veremos com Carlos e Ghislanzoni mais tarde, em Lecco, discutindo a feitura de outra ópera e que, *quando observa*, tanto pode fazê-lo com a frieza do engenheiro quanto com a paixão do poeta — acredita que a atração mútua e explosiva que surgirá entre o músico e o libretista resulta do fato

de que ambos “assemelham-se em sua vida interior”, em seu “desprezo pelo sexo feminino”, e afinal por terem, ambos, “como ideal o sultanismo oriental”. Na acepção de Rebouças e de seus contemporâneos, “sultão” é sinônimo de “homem que tem muitas amantes”.

Casamento

O ano está chegando ao fim. Desde maio deste ano de 1871, o imperador d. Pedro II, acompanhado da imperatriz Teresa Cristina e da condessa de Barral, faz uma viagem pela Europa. Aqui em Milão, na igreja de San Carlo, no corso Vittorio Emanuele, Carlos se casa com Adelina. O vestido de Adelina não esconde sua gravidez de mais de seis meses, mas os convivas fingem não perceber esse fato. Ele está com trinta e cinco anos, ela com vinte e nove. Vão morar na casa de Carlos, na via San Pietro all’Orto.

No primeiro ano de casamento o casal enfrenta grandes dificuldades econômicas. Carlos assistiu, no Scala, à estreia italiana da *Aida*, mas não se aproximou do caipira de Roncoli e ficou vendo, a distância, Verdi receber homenagens entusiásticas.

Nasce a filha do casal, Carlota Maria.

Morre Lucca, o editor. A mulher, Giovannina Strazza, “a virago”, passa a tomar conta do negócio.

Ao mesmo tempo que ensaia *O guarani* em Turim, no Teatro Regio, Carlos converte em música as páginas do libreto que Ghislanzoni lhe vai entregando.

Rebouças na Itália

Rebouças está num trem, a caminho de Turim. Autor de um projeto para as docas do Rio de Janeiro, ele vem de Gênova, onde observou a construção do porto, tendo visitado antes as docas de Marselha e de Trieste.

Nossa câmera mostra Rebouças no trem, lendo em italiano um livro com poemas de Metastasio, o poeta romano que teve muitos dos seus *melodrammi* usados como libretos de óperas por Pergolesi, Gluck, Haydn, Mozart, entre outros. Metastasio, que na época deste filme já está morto há quase um século, era

também um músico razoável e teve como amor da sua vida o famoso *castrato* Farinelli. Rebouças é interrompido em sua leitura por um indivíduo no mesmo vagão, um advogado, que canta com entusiasmo "*Sento una forza indomita"* d'*O guarani*.

Rebouças apresenta-se ao homem como brasileiro e eles conversam animadamente sobre a admiração que sentem pelo maestro Gomes.

Chegando a Turim, Rebouças vai procurar Carlos no Hotel del Pozzo. Os dois se reencontram com demonstrações recíprocas de afeto.

"Você deve estar pensando: como é que o compositor d'*O guarani*, que desde sua estreia há dois anos já foi representado com sucesso em várias cidades da Itália e de outros países da Europa, vive como um mendigo?", diz Carlos, ao notar que Rebouças estranha as modestas acomodações do seu hotel.

"Como um mendigo? Ah... Nem por um momento isto me passou pela cabeça..."

"Fiz um mau negócio com a Casa Lucca."

À noite Rebouças assiste ao ensaio d'*O guarani*, no Teatro Regio. O engenheiro observa que o teatro tem seis ordens, uma quase no nível da plateia. A decoração lhe parece sobrecarregada de dourados. Mas as pinturas o impressionam, em especial a do pano de boca, que representa Vênus, seu templo e as delícias da ilha de Chipre. Nota alguma semelhança entre o Regio e o Lírico, do Rio de Janeiro.

No dia seguinte Carlos e Rebouças almoçam juntos. Rebouças leva para o amigo vários livros: *Antônio e Cleópatra*, de Shakespeare; a biografia de Cleópatra, por Palmela, e um ensaio de Blaze de Bury sobre a rainha egípcia. Rebouças acredita que o Egito e Cleópatra são um bom assunto para uma ópera.

Rebouças não pode ficar em Turim para assistir à representação d'*O guarani*, e prossegue em sua viagem pela Itália.

Morte na família

Durante a ausência de Carlos, que foi a Turim, a filha Carlota, de poucos meses,

morre em Milão. Desesperado, Carlos volta para assistir ao enterro.

A *Fosca* será composta em meio a muitos problemas. A situação econômica dos sogros se deteriorou, e Francesco e Gertrudes, com a filha Josefina, a irmã mais moça de Adelina, residem agora na casa dos Gomes. A morte da filha deixa Carlos arrasado por muito tempo, sem coragem para compor. O casal Gomes tem agora apenas um filho, Manuel José. Adelina espera o terceiro.

(Rebouças, em algum lugar deste filme, assim descreverá a mulher do maestro: "Muita inteligência, uma irradiação geral de bondade e de amor infinito a Carlos Gomes; cabelos negros, olhos pretos, com fundo azul, à brasileira, dentes de rara beleza, cútis alva, estatura média, voz dulcíssima italiana. Ao vê-la ao lado do caboclo Gomes, sempre impaciente e de mau humor, dir-se-ia uma ovelha ao lado de um leão. Raras vezes Carlos Gomes tem um acesso de jovialidade, quando então Adelina pode ser muito franca e expansiva. Ela tem sempre o sorriso nos lábios e lágrimas prontas, ao menor sentimento terno.")

Giovannina Strazza, a sra. Lucca, pressiona Carlos para que termine a *Fosca*, exigindo que cumpra o prazo de entrega da ópera. Lamenta que seu concorrente Ricordi esteja tentando prejudicá-la. Confessa que, se não fossem os autores estrangeiros, Wagner, Meyerbeer e ele, Gomes, a Casa Lucca estaria arruinada.

"Rossini, Bellini, Donizetti estão mortos. O pobre do Donizetti enlouqueceu antes de morrer. Verdi está velho, a *Aida* talvez tenha sido sua despedida triunfal. Que outro músico existe aqui, no momento? Ponchielli? Até agora não cumpriu o que parecia ter prometido. Quem sobra, na Itália? Por isso é que o Ricordi faz suas investidas aliciadoras. Mas não acredite nele!", diz a sra. Lucca.

Para se acalmar, Carlos faz uma longa caminhada que termina na casa de sua amiga, a condessa Maffei, que, como sabem os espectadores, fica próxima da residência do maestro.

A Maffei faz Carlos sentar-se ao seu lado, para que desfile suas mágoas. O maestro tem dezesseis dias para terminar a *Fosca*, na qual usará, pela primeira vez, o *Leitmotiv*.

"Sei que vão me acusar de wagneriano, mas não me importo. A única coisa que me incomoda de fato são as dívidas que tenho."

“Problemas desta natureza são os mais fáceis de resolver.”

“Tenho tido pesadelos... E Ghislanzoni é um homem difícil... Às vezes me leva à loucura!”

Che bravo Giovanotto

Hoje, na porta do Scala, Carlos encontra-se com Ricordi. O editor, da porta do teatro, assiste com outras pessoas à inauguração do monumento a Leonardo da Vinci erigido na praça em frente. Acabou de ser desvendada a estátua de mármore branco, um Da Vinci de tamanho maior do que o natural, de barbas longas conforme a convenção iconográfica, a olhar para as estátuas menores que integram o conjunto. Na base da construção está gravado, em letras de bronze, *Al rinnovatore delle arti e delle scienze*. Também em bronze, os nomes das estátuas menores.

“Quem são esses D’Oggiono, Da Sesta, Solaino, Boltraffio?”, pergunta Carlos.

“Alunos favoritos de Leonardo...”

“Não encontraram um músico importante para colocarem sua estátua aqui...”

“Quem? Se Verdi já tivesse morrido, talvez...”

“Leonardo também era músico...”

“Leonardo era tudo...”

Os ensaios da *Fosca* prosseguem. A estreia será dentro de poucos dias. Rebouças está vindo num trem de Nápoles para Milão; faz uma baldeação em Bolonha e segue direto desta cidade, passando por Módena, Reggio, Parma, Piacenza, Lodi e, afinal, Milão, que “aparece de improviso no meio de uma vasta planície”.

Rebouças comunica sua chegada a Carlos. Ficará em Milão durante o mês inteiro de fevereiro e metade de março deste ano.

Hoje eles vão jantar juntos no Café de la Borsa, que fica próximo do Scala; e depois assistem ao último ensaio de *Fosca*, que estreia amanhã, dezenove dias depois do nascimento do terceiro filho do casal Gomes, de nome Carlos André,

com *la* Krauss no papel principal, e Carlo Bulterino como Paolo, o capitão veneziano. Franco Faccio é o regente.

No dia da estreia, Carlos e Rebouças jantam novamente no Café de la Borsa. Às sete e trinta da noite inicia-se, no Scala, a primeira representação de *Fosca*. O teatro está cheio.

O filme mostra apenas o final do terceiro ato, o dueto entre Fosca e Cambro, papel cantado por Victor Maurel, que já representou o Gonzales, d'*O guarani*. Apesar da pouca idade, Maurel começa a ser visto como um dos maiores barítonos do mundo.

O público aplaude, muitos aclamando em pé. O maestro aparece rapidamente no palco para agradecer, vestido com o seu paletó de trabalho.

Conforme Rebouças, "os milaneses boquiabertos" gritam, ao final da ópera, entusiasmados: "*Che bravo giovanotto! Che bello indiano! Che simpatico!*" Provavelmente Rebouças usou mais sua imaginação que sua memória, quando registrou isso em seu diário.

Mais uma cena: a sra. Lucca, entusiasmada, beija o maestro na boca. (Garantem algumas testemunhas que a "tresloucada velha, já meio demente", fizera o mesmo durante um ensaio da ópera.)

Agora, Carlos aqui no Café de la Borsa pensa melancolicamente que em vez dos seus três convivas — Rebouças e os músicos Celega e Fumagalli — preferia estar com Cristina Delamare, a jovem soprano que faz o papel de Delia, por quem sente forte atração.

5

Na Casa Ricordi

A *Fosca* é recebida com frieza em sua primeira temporada, no Scala; permanece em cartaz apenas sete noites. Os críticos, “esses levianos foliculários”, como diz Rebouças, apontaram influências de Verdi, Meyerbeer e Gounod; ou censuraram Carlos por usar o *Leitmotiv* wagneriano. Na verdade, o maestro estudou partituras de Rossini, Verdi, Ponchielli, Meyerbeer, Flotow, Thomas, até mesmo de Petrella e Marchetti — a lista é variada, desnivelada e interminável —, mas nunca leu uma partitura inteira de Wagner, se é que teve uma em suas mãos. Na verdade não chegou a empregar o *Leitmotiv*, ou *Grundthema*, da mesma maneira que Wagner.

Giulio Ricordi não se importa com o “cerebralismo” e o “wagnerianismo” da ópera. O rosto de sobrancelhas grossas e olhos largos que brilham por trás dos pequenos óculos redondos desse homem de muitos talentos — escritor, musicista, pintor, publicista, filho de Tito Ricordi, o chefe da renomada Casa Ricordi —, esse rosto que muitos dizem ser de um frio *filibustiere*, será visto algumas vezes em nosso filme.

Depois de assistir à *Fosca*, Ricordi escreve na *Gazzetta Musicale*, de Milão, da simpatia que sente pelo “caráter independente e honesto” de Carlos Gomes e pela sua arte, “um artista no verdadeiro sentido da palavra... mercadoria muito rara nos dias de hoje”.

Mas Ricordi não diz apenas isso, seu artigo tem mais elogios: “Se depois d’*O guarani* o maestro Gomes teve a minha estima, depois da *Fosca* tem a minha admiração inteira. Para mim, o maestro que escreveu *Fosca* está em vésperas de se tornar um grande maestro; o futuro não pode fracassar para quem trata o instrumental daquela maneira, tão seguro, tão vibrante, tão robusto nas concepções dramáticas.”

Esse artigo, na verdade, é o primeiro passo de uma investida para atrair o

maestro brasileiro. Carlos fica encantado com as palavras de Giulio Ricordi. Não está satisfeito com a Casa Lucca, o episódio da venda precipitada e desvantajosa d'*O guarani* não saiu, nem sairá, da sua mente; não podia ser maior sua receptividade às investidas dos Ricordi, que não se importam, para conseguir contratar o maestro brasileiro, em deteriorar ainda mais a vivência já belicosa entre as duas casas editoras. O relacionamento entre o maestro e o editor, no início, será muito formal. Carlos dirige suas cartas a Giulio com a abertura de praxe na época, "Egrégio *signore cavaliere* Ricordi", e Giulio responde nos mesmos termos. Afinal, rendido ao encanto do italiano, Carlos aceita a sua proposta para compor uma ópera. As condições: "Vinte mil liras para o autor, mais trinta por cento sobre o aluguel, e isso *para sempre*."

Em certos momentos de euforia, como hoje ao assinar um outro contrato sobre sua nova ópera com Francesco Sanguinetti, empresário que neste momento tem a concessão do Teatro Carlo Felice, de Gênova, o maestro diz já ter prestígio suficiente e que chegou o momento de pensar em ganhar dinheiro. Mas, na verdade, nunca terá capacidade para tomar conta dos seus negócios de maneira eficiente.

Outra morte na família

Este ano, marcado pela criação da *Fosca*, é também estigmatizado pela morte. Morre o seu filho Manuel José. Sequer um ano se passou desde a morte de Carlota Maria. Ambos, de afecções pulmonares. O maestro prostra-se, abúlico, num canto da casa enquanto o corpo do menino é velado por alguns parentes e amigos. Para horror dos presentes, inesperadamente Carlos urra e esmurra a própria cabeça. (Adelina sente mais vergonha do que pena do marido, afinal ela também está sofrendo tanto quanto ele, ou até mais, e mantém sua compostura.) Aletti segura-o pelo braço, tenta dizer-lhe palavras de conforto.

(Verdi também perdeu um filho e uma filha ainda crianças, e mais a esposa, e tudo num intervalo de três meses. O imperador, igualmente, perdeu dois filhos, d. Afonso, com dois anos de idade, e d. Pedro, com um ano e meio.)

Mas essas notáveis desgraças alheias pouco lhe servem de consolo. Desprende-se das mãos de Aletti e retira-se correndo da casa. A câmera o acompanha, ela é sempre atraída por cenas de desespero. Carlos não quer ser visto a chorar, mas a

câmera o segue de perto em sua corrida pelas ruas, capta em close as lágrimas escorrendo no seu rosto.

Subitamente, estamos em frente à fachada do Scala. Carlos para ante o edifício. Ainda outro dia assistiu ali à estreia da sua melhor ópera. Um som distante, de aplausos e gritos misturados com acordes de uma ária da *Fosca*, parece sair do teatro deserto. Ele murmura alguma coisa, entre dentes. Um close do rosto do maestro, para ouvirmos melhor o que diz:

“Vale a pena?” Sua voz é quase inaudível.

Saber a verdade

A desconfiança que o maestro sente dos outros agora é maior. Acredita nas intrigas dos que lhe asseguram que *O guarani* e a *Fosca* poderiam ser representadas mais vezes, não fossem as dificuldades e os impedimentos criados pela Casa Lucca. Giovannina Strazza soube que o brasileiro está negociando com os Ricordi, e dizem ter ficado furiosa. O maestro Barinello, chefe da copistaria da Casa Lucca, num encontro fortuito com Carlos lhe afirma que, por “*inconsapevolezza e mala fede*”, a viúva Lucca prejudica todos os contratados da Casa e com isso leva o estabelecimento à ruína. É difícil saber a verdade, quase cem anos depois. Os cineastas têm uma relação com a realidade diferente daquela dos poetas; estes não precisam se preocupar com a compreensão dos leitores. Se eu fosse romancista, cujo ofício é o manejo astuto das palavras, poderia me dar ao luxo de tecer urdiduras absurdas para deleite de apenas alguns milhares de leitores. (Imaginem um cineasta com apenas “alguns milhares” de espectadores...) Já foi dito que, “por mais que possamos estimar as histórias de ficção pelas verdades que revelam, nós as apreciamos ainda mais pelas mentiras que contam”. Dos cineastas exigem lógica, plausibilidade, coerência, ordem. Mas para eles também há momentos em que é preciso inventar, intuir (*esprit de finesse* e não *de géométrie*). Tenho falado muito em verdade e fatos neste texto, mas sei que quem comanda a percepção é a imaginação; fazemos uso falso dos nossos sentidos e todo fato é uma interpretação subjetiva (mentirosa?) daquilo que observamos.

Carletto é batizado

André Rebouças continua em Milão. O maestro lhe pede que o acompanhe numa visita ao vice-cônsul brasileiro em Milão, o banqueiro Carlos Mazzoni. Ele quer registrar como brasileiro o filho Carlos André, o Carletto. Mazzoni promete tomar as necessárias providências. Ao saírem, o maestro diz ao amigo não estar feliz, que gostaria de mudar de ares, ir talvez para a Alemanha. Rebouças escreve ao senador Otaviano, "rogando-lhe obter da Câmara e do governo uma pensão para Carlos Gomes poder estudar na Alemanha".

Hoje é o terceiro dia do Carnaval de Milão, dia do corso. Para Rebouças, o corso de Milão assemelha-se muito "aos passeios das sociedades carnavalescas pela rua Direita no Rio de Janeiro", com a diferença de que, em Milão, "há menos riqueza e existe o brutal costume de se atirar *coriandolo* ou uma terra branca sobre os transeuntes, mascarados ou não".

Depois de assistirem ao corso, Carlos, Adelina e Rebouças vão ao Santa Radegonda, que Rebouças acha velho e imundo. Retiram-se do teatro escandalizados com o entusiasmo despertado pela "cínica opereta *La timbale d'argent*".

Num domingo, Carlos André é batizado na igreja de San Carlo. Rebouças é o padrinho, e a madrinha é Josefina, a irmã de Adelina. São testemunhas do batismo o cônsul-geral do Brasil na Itália, Cesar Persiani, o conselheiro Lopes Neto, o barão do Rio Doce e o comerciante baiano Joaquim de Castro Guimarães. Rebouças doa ao seu afilhado o crédito de dez mil francos, que tem na casa V. Leconte & Comp., rue Bergere, Paris, além de trezentos francos-ouro que lhe restaram da viagem pela França.

No dia seguinte, os Gomes vão a Malgrato. Ao chegarem à casa de Ghislanzoni, às quatro horas da tarde, uma empregada lhes abre a porta e diz que o libretista está *jantando* com o maestro Ponchielli. Conforme as intrigas, os Ricordi usam Ponchielli para controlar o maestro brasileiro. Furioso, triste, Carlos desiste de ver Ghislanzoni e volta com Adelina para Milão, imediatamente.

Na casa da via San Pietro all'Orto. Já vimos, em nosso filme, a diferença de temperamento entre Carlos, o "leão" rabugento e dominador, e Adelina, a "ovelha" amorosa. Rebouças gosta de Adelina, comove-se com sua beleza, admira-a como pianista, sente prazer em ouvi-la cantar e recitar versos e chega ao ponto de escrever uma carta ao imperador — que, como foi dito, não queria o

casamento de Carlos com uma italiana — elogiando-lhe “os extraordinários dotes”. Assim, Rebouças, apesar da admiração e da amizade que sente por Carlos, toma sempre o partido da mulher nas ocasiões em que o casal discute. Como hoje, por exemplo, quando o motivo da controvérsia é a decisão de Carlos de alugar uma casa em Lecco. Adelina se opõe, eles ainda têm dívidas para saldar.

“Como posso compor no inferno que é esta cidade no verão?”, diz Carlos.

Adelina queixa-se para Rebouças: “Não temos dinheiro, ainda não pagamos todas as nossas dívidas. Ele insiste em alugar uma casa em Lecco porque Ponchielli tem uma casa lá, e Ghislanzoni também...”

“Cala-te, mulher! Sei o que estou fazendo. Não me irrite! E Ghislanzoni mora em Malgrato.” Grita. “É perto de Lecco mas não é Lecco!”

“Não gosto de ouvir-te a falar assim, de maneira grosseira!”, diz Rebouças.

“Tenho que sair de Milão, para poder escrever em paz o *Masaniello*! Meu Deus, não aguento mais!” Ele enfia as duas mãos nos bolsos e suspira fundo, como costuma fazer para se controlar. “André, gostaria que fosses comigo a Malgrato, à casa de Ghislanzoni, vou pedir-lhe que faça o libreto, poderás ajudar-me a convencê-lo.”

“Não sei se posso... Se devo...”

“Estivemos em Malgrato outro dia e Ghislanzoni estava jantando com Ponchielli”, diz Adelina. “Certamente estão trabalhando em alguma ópera. Eu havia dito a Carlos que isso aconteceria, e que Ghislanzoni não se interessaria por trabalhar novamente com ele, depois de todas as discussões que tiveram durante a *Fosca*. Mas Ghislanzoni mandou um recado para Carlos dizendo querer recebê-lo. Alguém deve ir com ele para ajudá-lo a não perder a cabeça.”

A visita a Ghislanzoni

Preocupado com Carlos, com o “seu frenesi para *haver* um libreto”, com a sua irritação, Rebouças concorda em ir a Malgrato. Querendo ajudar o amigo, Rebouças chega ao ponto de relegar a segundo plano o objetivo de sua visita à

Itália: o estudo das obras de engenharia das principais docas do país. Escreve cartas para o *Jornal do Commercio* relatando o sucesso da *Fosca* e pedindo que o jornal fale sobre isso e também sobre as dificuldades que o maestro atravessa no país estrangeiro. Escreve ao cônsul Persiani, em Gênova, ao barão de Javari, em Roma, ao conselheiro Lopes Neto e ao senador Cansanção de Sinimbu, no Brasil, ao barão de Alhambra, no Vaticano, pedindo-lhes que sugiram ao imperador "enviar Carlos Gomes com uma pensão à Alemanha para tirá-lo das lutas e dos meios de chicana dos editores milaneses".

(Os esforços de Rebouças para ajudar Gomes têm sido imensos mas inúteis. Esteve em Viena para se encontrar com o barão de Porto Seguro, ministro brasileiro naquela cidade, e com o barão de Javari, a quem pediu meios de fazer a *Fosca* e *O guarani* serem representadas em Viena, durante a exposição que ali será realizada; escreve carta ao conde d'Eu pedindo para que se empenhe com o duque de Saxe, presidente da Comissão de Viena, no mesmo sentido. Tudo em vão. Ao receber a carta negativa do ministro brasileiro em Viena, Rebouças escreve em seu diário. "Ah! Diplomacia brasileira! Sovina, egoísta, parasita, inútil!".)

Na estação ferroviária, Carlos e Rebouças pegam o trem para Carmelata, onde farão baldeação para Malgrato, por volta do meio-dia. Eles estão indo para Lecco via Como, pois perderam o trem para Lecco. Adelina decidiu ir se encontrar com eles mais tarde, em Carmelata. Na viagem de três horas Carlos está muito nervoso. Rebouças dá ao maestro o romance *Acté*, de Dumas, pai.

"Talvez sirva para uma nova ópera."

"Tu me deste ontem uma coleção de dez livros do Walter Scott. Afinal, Walter Scott ou Dumas?"

Rebouças perdoa a agressividade do amigo.

"*Ivanhoé* daria uma boa ópera."

O maestro olha pela janela e suspira.

Rebouças convence-o a aproveitar o tempo da viagem para trabalharem juntos na adaptação, para libreto, do drama *Il figlio della selva*, de Frederico Holm,

pseudônimo do barão Bellinghausen.

Adelina chega à noite a Carmelata. Estão hospedados no Hotel Volta (o da pilha eletroquímica, nascido e falecido na cidade de Como). Depois de uma ceia, os três vão contemplar a beleza do lago de Como ao luar. Carlos continua intranquilo.

No dia seguinte, às oito da manhã, partem de carruagem para Malgrato, por uma estrada enlameada devido às chuvas. A viagem demora duas horas. São recebidos por Ghislanzoni, hoje com quarenta e oito anos de idade, e por sua mulher, Maria Bosisio, de estatura mediana e cabelos negros; ela se parece um pouco com Adelina. Rebouças dirá de Ghislanzoni: “Tem os olhos desvairados, o todo de um bruto, blasfema como um sargento dos sapadores e parece um napolitano gesticulando.”

O maestro demora a falar do assunto que o traz a Malgrato. Ghislanzoni não o apressa. Convida todos a um passeio pelas imediações da casa. Na volta, vão almoçar. Uma refeição muito frugal — couve-flor, pão, queijo, figos secos. E vinho.

Afinal, por instâncias de Rebouças e de Adelina, Carlos fala do motivo de sua vinda.

Carlos entrega a Ghislanzoni o romance *Masaniello*, de Eugène Mirecourt. “Gostaria que você escrevesse para mim um libreto deste romance.”

Não é difícil convencer Ghislanzoni — o revolucionário, o perseguido, o exilado, o homem generoso que já perdoou as agressões que sofreu do *selvaggio brasiliano* — a escrever um libreto sobre um herói revolucionário, um napolitano que luta contra o domínio espanhol no século XVII.

O contrato é redigido. Ghislanzoni recebe quinhentos francos na assinatura e compromete-se a entregar em fins de março o esboço do libreto. O primeiro ato deverá ser entregue no dia 15 de abril, ou seja, praticamente dentro de um mês. O segundo ato deverá estar pronto, nas mãos de Carlos, até o dia 15 de maio, quando o libretista receberá mais quinhentos francos. Os dois últimos dos quatro atos serão entregues em intervalos de um mês. Ghislanzoni receberá então mais quinhentos francos do maestro e a mesma quantia do editor

a quem Carlos vier a vender a partitura. (A Casa Ricordi, já sabemos; mas por qualquer motivo isso não consta do contrato.) Total a ser recebido pelo libretista: dois mil francos.

Após a discussão e a assinatura do contrato, cerca de duas horas da tarde, fazem todos uma outra refeição, simples como a primeira: figos secos, ovos quentes e vinho. Discutem o romance de Mirecourt e a adaptação que Ghislanzoni pretende fazer. Masaniello quer levantar o povo napolitano contra o domínio espanhol, representado pelo duque D'Arcos. Planeja com Salvator Rosa a revolta. Os rebeldes derrotam as forças do duque. Salvator é indicado para negociar com o duque e apaixona-se pela filha deste, Isabella, sendo correspondido. Mas o general espanhol Fernandez ama Isabella e trama a morte de Salvator Rosa e de Masaniello. Para salvar a vida do pintor, Isabella consente em casar com o espanhol. Masaniello morre envenenado. Salvator censura Isabella com acrimônia, acusando-a de procedimento infame. Ante as invectivas de Salvator, Isabella, querendo provar seu amor, mata-se com uma punhalada. Salvator foge com Gennariello, seu jovem discípulo. A ópera termina com o duque D'Arcos pedindo perdão à filha agonizante. Aqui também estão todos os ingredientes que Ghislanzoni julga essenciais, o altruísmo, os equívocos trágicos, a autoimolação por amor.

"Masaniello será barítono. Salvator Rosa, tenor. Isabella, a filha do duque D'Arcos, primeiro soprano. Gennariello, o aprendiz de Salvator, deverá ser uma soprano, bem jovem, eviden-
temente."

"Você não pensa em fazer um libreto parecido com o *Guilherme Tell*..."

"Só porque o papel principal é do barítono e não do tenor?"

(Mas *Masaniello* não poderá ter esse nome. A Casa Ricordi, ao assinar contrato com o maestro, muda o título da ópera para *Salvator Rosa*, a fim de não fazer confusão com *La muette de Portici*, de Auber, apresentada na Itália com o nome de *Masaniello*. Assim, o papel principal não será do barítono.)

Mais tarde, depois de visitar a catedral de Valmadreza, os dois casais e Rebouças vão jantar no Albergo del Genio, onde os visitantes estão hospedados. Durante o jantar fala-se muito de Verdi, do uso inteligente que faz da *parola scenica*, da

admiração que todos sentem pelo compositor parmigiano. Ghislanzoni diz detestar a mulher de Verdi, a Strepponi, e mais ainda o papagaio dela. Fala-se dos Ricordi, ambos preferem lidar com Giulio, pois o pai, Tito, é muito solene; concordam que são *due filibustieri*. Fala-se de Ponchielli. Fala-se da *scapigliatura*.

“Já fui um *scapigliato*”, diz Ghislanzoni.

“Ele ainda é”, diz Maria Bosisio.

“Não, não, hoje sou um conservador. *Scapigliato* é o Boito. É o Praga.”

“Você conhece o poeta Amedeo Aletti?”

“Quem não o conhece?”

No dia seguinte Carlos e Ghislanzoni se encontram novamente, pela manhã. Ghislanzoni promete enviar, com urgência, o esboceto da ópera. Ao meio-dia e meia, satisfeito com a amável acolhida de Ghislanzoni, o brasileiro embarca, com Adelina e Rebouças, para Milão.

Rebouças se encontra com Carlos diariamente; vão aos teatros, museus, restaurantes. Hoje, os dois amigos, com Adelina, jantam no restaurante Manin antes de irem assistir a uma conferência de Camille Flammarion sobre astronomia, por sugestão de Rebouças, que assim descreve o cientista: “Pequeno, ruivo, abundante de cabelos, fisionomia comum francesa, voz curta e monótona, palavra fácil sem eloquência, gestos pouco felizes.”

A conferência demora três horas. Adelina dorme a maior parte do tempo, apesar dos esbarros de cotovelo de Carlos.

O massacre do Lohengrin

Hoje é dia de um grande acontecimento artístico. *Lohengrin* é representada pela primeira vez no Scala. Carlos, Adelina e Rebouças jantam no Selva Fiorita, antes do espetáculo. Estão entusiasmados com a perspectiva de assistir à ópera de Wagner. Os cantores estão entre os melhores existentes. Elsa é Gabrielle Krauss; Victor Maurel canta a parte de Frederico; o Lohengrin é Italo Campanini, o

mesmo que, daqui a dez anos, inaugurará o Met de Nova York com o *Fausto*, de Gounod.

Como mostrei em algum lugar deste filme, a Casa Lucca tem Wagner como um dos seus principais contratados, e Giovannina Strazza está apreensiva. Soube que seus inimigos planejaram uma pateada para esta noite. Já prevendo isso, a ópera foi ensaiada em italiano e será cantada em italiano, e não em alemão, a língua que muitos aqui dizem ser perfeita para se falar com os cães (ou com os cavalos, como querem outros).

A sra. Lucca tem certeza de que os Ricordi estão envolvidos nesse projeto sinistro. E se a Casa Lucca tem alguns inimigos, Wagner os tem em número incalculável na Itália, mais ainda do que na França. A sra. Lucca recorda do que fizeram alguns anos antes, com *Tannhäuser*, em Paris:

"A ópera foi ensaiada cento e sessenta e quatro vezes, catorze com a orquestra inteira, tudo sob a supervisão do próprio Wagner. Mas só chegou à terceira apresentação. Teve que ser cancelada, tão violentas foram as grosseiras manifestações de repúdio organizadas pelo Jockey Club de Paris, por motivos políticos mascarados por ridículos pretextos artísticos, como o fato da ópera não ter o *ballet* no segundo ato."

Neste momento a sra. Lucca observa os espectadores se acomodando nas cadeiras do Scala e eles lhe parecem os frequentadores comuns do teatro, os amantes do *bel canto*, os admiradores das obras-primas, como o é *Lohengrin*, não importando sua origem.

A plateia ouve em silêncio o prelúdio. A espiritualidade criada pelos acordes dos violinos, divididos em oito estantes diferentes, dissemina-se pelo Scala, primeiro de maneira lírica, depois adquirindo um tom mais sombrio com os oboés e os clarinetes. A entrada de trompetes e trombones apresenta o tema do Graal; a música ganha força e brilho, para afinal terminar misticamente. Esse prelúdio assombra até mesmo os *claqueurs*, que ali estão não para ouvir, mas para fazer calar, para impedir que a ópera alcance o mesmo sucesso obtido em Bolonha um ano antes. São indivíduos de várias idades, nem todos brutamontes; olham-se, à espera da vergonhosa ordem, que por enquanto não é dada, porque os organizadores da assuada sabem que não serão obedecidos — não neste momento.

Eis que o pano se levanta e vemos o rei alemão Henrique, sentado sob o carvalho sagrado, cercado de nobres saxônios e, em frente, seus opositores, os condes e nobres de Brabante. Um arauto informa que o rei tem algo a dizer. Todos os membros da companhia são excelentes cantores, mas, no momento em que o barítono, no papel de Frederico de Telramund, inicia seu canto, os *claqueurs*, que ocupam toda a quinta fila, se mexem nas cadeiras, olham para os lados, olham para trás, pois aquele é o momento certo para iniciar-se a pateada, antes que os assistentes sejam seduzidos pela música aliciante do inimigo. Telramund está em meio à sua história de traição e assassinato quando começam as vaias. Mas essas, do primeiro ato, não impedem que a ópera prossiga. No terceiro ato, porém, elas vão surgindo de todos os lados, primeiro com as batidas dos pés no chão, como se uma cavalhada xucra tivesse invadido o Scala, logo seguida por assobios estridentes. "*La burrasca*", diz uma testemunha, "começou no terceiro ato e foi uma borrasca como nunca se viu igual no Scala. Era de todo tipo, assobios agudos, estridentes, insistentes. A quinta fila era o ponto estratégico do ataque".

De seu camarote, no qual se debruça a ponto de quase cair, a sra. Lucca protesta, aos gritos, chamando os manifestantes de estúpidos, covardes, burros, patifes. Carlos, Adelina, Rebouças aplaudem vigorosamente, no que são seguidos por alguns espectadores, poucos. A ópera não prossegue, devido ao tumulto.

No dia seguinte, Carlos lê as notícias das vaias no jornal *Il Secolo*. "*Lohengrin è morto. Requiescat in Pace.*" Na companhia de Adelina e Rebouças, janta novamente no Selva Fiorita. Ainda estão tristes com o espetáculo da véspera.

"Uma noite infernal", diz Rebouças, "gaitas, gritos, apupadas, tomates atirados sobre a orquestra e os cantores! Nunca pensei em presenciar algo assim". Carlos acredita que o público deve estar envergonhado com as agressões e insultos infligidos a Wagner e que hoje, na segunda representação de *Lohengrin*, a ópera será aplaudida. Rebouças e Adelina, certos de que tudo se repetirá, preferem nem ir ao teatro.

O otimismo de Carlos dura pouco tempo. Novamente a pateada, as vaias, os assobios tumultuam a representação, iniciando-se outra vez na quinta fila, que parece ter sido reservada para os baderneiros subvencionados. Carlos, atônito, verifica que as vaias são acompanhadas com ardor por muitos espectadores. Sai do teatro revoltado com o espetáculo de xenofobia a que assistiu. Não tem

dúvidas de que aquele rancor contra Wagner nada tem a ver com a música, e sim com o fato de ele ser alemão. Sente-se mais do que nunca um estrangeiro, pior do que isto, um bugre, um selvagem no meio dos civilizados, um autor de óperas chamado Gomes, um nome que não é italiano, nem alemão, o que pelo menos lhe propiciaria ser vaiado por motivos políticos estúpidos, mas de maneira épica, heroica, como Wagner. Ele, Gomes, é aturado, com condescendência, por ser um animal exótico.

Un uso così parco del selvaggio

Carlos não quer ser nem exótico nem selvagem. Quando da estreia d'*O guarani*, a *Gazzetta Musicale* publicou: "Na ópera inteira se reconhece essa hesitação temerosa, essa prudente rebelião contra a fantasia: e até nos momentos em que a ousadia deve necessariamente romper os limites da regra, ele sacrifica o efeito para ficar com a regra; e, entre os selvagens, faz um uso tão parcimonioso da selvageria como se tivesse receio de se contaminar."

Na verdade, o maestro não "rompe com a regra" por falta de audácia ou excesso de prudência. Paradoxalmente, sua audácia é *seguir a regra*, fazer ópera italiana, *ser* um artista italiano.

Esta conjetura sobre *O guarani*, do crítico da *Gazzetta Musicale*, frustrado porque o selvagem maestro brasileiro não fez uma ópera selvagem, esquece uma premissa básica: a partir do momento em que escreve uma ópera, um *artista selvagem* deixa, como artista, de ser selvagem. Antiteticamente, Carlos Gomes quer ser simultaneamente brasileiro e europeu. Busca com ânsia ser reconhecido como um grande músico, em seu país e no "mundo civilizado"; tornar-se um artista europeu é o caminho mais rápido e seguro de satisfazer seu desejo. Um outro crítico, este brasileiro, diz dele: "Seu estilo é puramente italiano, a falta de cunho próprio faz parecer imitação o que todavia não é de ninguém, antes, quando muito, seria de todos."

Sim, de todos os músicos italianos, principalmente. Quando o imperador lhe diz "continue a estudar os bons compositores", ordena-lhe, de fato, que "faça o que os alemães e italianos estão fazendo".

Alisar o cabelo faz parte da transformação, que é mais mímica que mimética: ele muda o penteado, a gesticulação e as roupas, mas a cor da pele continua a

mesma. Ele não se envergonha da sua etnia, nem dos seus hábitos, mas como ser, ou parecer na pior das hipóteses, um artista europeu? Ruth Prawer Jhabvala, a conhecida roteirista, nascida na Alemanha, filha de poloneses e educada na Inglaterra, casou-se com um indiano e foi morar na Índia. “Para viver na Índia em paz”, ela disse, “é preciso se tornar, de certa forma, um indiano, e adotar atitudes indianas, hábitos, crenças; assumir, se possível, uma personalidade indiana. Como é possível isso? E mesmo se possível, sem enganar-se a si mesmo, seria isso desejável?” Carlos vive em Milão, casou-se com uma italiana, teve filhos italianos, com os quais só fala em italiano, a quem escreve cartas em italiano. (Logo veremos, em nosso filme, Carletto tendo seu primeiro contato com a língua materna do pai ao visitar o Brasil pela primeira vez.) Veste-se, fala, compõe como um artista europeu. Usa a máscara que supõe que os outros querem que ele use. Falta alguma coisa para completar a pantomima? Mas ele sabe a verdade. Por isso, num momento de exacerbada autocrítica, em carta para Taunay, repete não passar de um “caipira charlatão”.

Nas noites das vaias a *Lohengrin*, Carlos não conseguiu dormir. Não quer correr o risco de ter sua nova ópera recebida com frieza, como aconteceu com a *Fosca*. Sabe que nunca será violentamente vaiado, como Wagner, mas sofre com o mais leve repúdio, não tem forças para suportar rejeições, ele precisa — precisa! — ser festejado e amado por todos, e constantemente. Para tanto, a única opção possível é fazer de *Salvator Rosa* uma ópera plenamente italiana.

(Escrevendo sobre estes tempos, e dirigindo-se “às muitas pessoas que são altamente suscetíveis às qualidades da música e da poesia de Wagner mas nunca refletiram sobre o destino humano”, Bernard Shaw acusa-as de ignorarem “as profundidades infernais a que a humanidade desceu no século XIX”.)

Ao ter de fazer suas opções, Carlos sente-se mergulhado nessa profundeza demoníaca. Se não tivesse assistido à vaia de *Lohengrin*, optaria ele por continuar a compor tendo a *Fosca* como modelo? A sua obra musical seria diferente e melhor? Essa coisa conhecida como acaso decidiu os rumos da história de Carlos?

Desabafa em carta para seu amigo Taunay — “esta tem sido para mim uma época de grandes atribulações”. Taunay dirá mais tarde: “Repito: o êxito indeciso da *Fosca* foi um grande desastre para Gomes, para a arte em geral. Havia ali germes de coisas admiráveis, que não desabrocharam, o começo de

grandiosa evolução que não foi para diante.”

O prazer fugaz do êxito

Antes de sair de Milão com destino a Bolonha, Rebouças acompanhará Carlos a mais um encontro com Ghislanzoni, em Lecco.

Ghislanzoni, que já deu a Ponchielli o prólogo de *Os lituanos*, promete entregar a Carlos, na primeira semana de abril, o primeiro ato do *Salvator Rosa*.

Na volta fazem uma pequena excursão de *vaporetto* pelo lago, passam por Bellagio e Cadenabbia, até Como, de onde seguem para Milão. Rebouças nunca viu, nem verá, Carlos tão tranquilo como neste dia.

Todos os dias o maestro repete para Adelina que precisa “se esconder e fugir desse vespeiro que se chama Milão”. Afinal consegue alugar uma casa em Lecco. No verão e no outono deste ano veremos Carlos, em Lecco, escrevendo o *Salvator Rosa*. Não sai da pequena vila nem mesmo para assistir aos ensaios de uma nova apresentação d’*O guarani*. Pede a Carlo Tornaghi, procurador da Casa Ricordi, que lhe envie as partituras das óperas *Guilherme Tell*, de Rossini; *Poliuto* e *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti; *Mignon*, de Ambroise Thomas; *L’ombra*, de Flotow (a que Carlos assistiu recentemente com Rebouças, no Teatro de Comédia), *Baile de máscaras*, *Rigoletto* e *Traviata*, de Verdi; e *Condessa de Amalfi*, de Enrico Petrella. Terminou de escrever o primeiro ato de *Salvator Rosa*, enfrenta problemas e quer ver como os grandes mestres — se é que se pode chamar Petrella de grande mestre — criam suas obras. Quer comparar o estilo do francês Thomas e do alemão afrancesado Flotow com o dos italianos. Não quer errar, não quer desagradar.

Galeria de museu. Câmera percorre em travelling a pintura *A batalha de cavalaria*, de Salvator Rosa, detendo-se em alguns detalhes, enquanto se ouve a abertura da ópera. O maestro e o libretista olham o quadro.

“Espero que esta ópera não tenha o mesmo destino da *Marinella*...”, diz Ghislanzoni, irônico.

“O libreto não era interessante...”, responde Carlos, no mesmo tom.

“Eu ainda estava trabalhando nele quando você desistiu...” Ghislanzoni abraça Carlos, carinhosamente. “Mas não vamos brigar por isto.”

Um dó de peito

A relação entre o maestro e o libretista atravessa uma boa fase. Carlos, satisfeito com os dois primeiros atos do libreto de *Salvator*, doou a Ghislanzoni um belo piano vertical de grande valor, com uma afetuosa dedicatória. O visconde de Taunay conseguiu para Carlos, afinal, junto à Câmara, no Brasil, uma pensão de quinhentos mil-réis mensais, apesar do protesto de muitos parlamentares brasileiros que consideram Carlos Gomes uma espécie de parasita. Com essa bolsa e os adiantamentos recebidos da Casa Ricordi, a situação econômica do maestro melhora. Faz exigências ao editor e ao empresário. Recusa-se a ir vê-los em Milão, força-os a virem a Lecco para ouvirem suas recomendações sobre a escolha dos cantores, impõe que a seleção seja feita entre os melhores existentes, e não apenas para os papéis principais.

Tornaghi, da Casa Ricordi, chega a Lecco para conversar com Carlos.

“Quero que leve em consideração a artista que irá fazer o papel de Gennariello, o *scugnizzo*. É uma parte importante. Por ser um papel travesti, preciso de uma soprano leve, de muito talento e desembaraço em cena. Ficaria contente com a Alwina Valleria, aquela americana que cantou o pajem do *Baile de máscaras* no Scala. Cabe a você encontrar ou a própria Valleria ou qualquer coisa parecida!”

“Vinte e cinco anos, bonita, um corpo de menina, ou melhor, de menino, cantando muito bem e ainda sem os vícios das prima-donas. Não é fácil.”

“Para Masaniello necessito de um bom barítono italiano. Digo italiano e me explico: neste papel há recitativos importantíssimos e se o artista não pronuncia bem as palavras... que figura faz o pobre autor? Não acho conveniente confiar a parte de um personagem tão conhecido como Masaniello a um artista que carrega nos *rrr*.”

Passagem de tempo. Estamos em outubro. Ghislanzoni não entrega no prazo o último ato do *Salvator* e os dois, libretista e compositor, ao se encontrarem discutem acaloradamente. Alternam-se, entre eles, momentos de cooperação alciônica com outros de antagonismo gladiatório. O temperamento de ambos é

parecido, não apenas no “sultanismo” denunciado por Rebouças.

A áspera discussão a que vamos assistir resulta em parte de uma disputa infantil entre os dois artistas. Ghislanzoni começou sua carreira como cantor de ópera, e Carlos é um ótimo tenor. Ghislanzoni acaba de dizer a Carlos não ter tido tempo de acabar o último ato do *Salvator*. O maestro, mesmo calado, demonstra seu aborrecimento. Ghislanzoni em seguida canta, de maneira caricata, um trecho do dueto de Masaniello com o duque D’Arcos, *Sia la mia Napoli felice*... E logo acrescenta: “Parece música de uma cançoneta que você deixou de usar em *Se sa minga*...”

“Mas as suas palavras nem para uma cançoneta servem... Além de terem sido muito malcantadas por você...”, responde Carlos, irritado. “Era uma vez um barítono medíocre que perdeu a voz e tornou-se um libretista relapso.”

“Também conheço uma história: era uma vez um *tenore leggero*
que tinha uma voz tão curta que se transformou num maestro rabugento.”

Até aqui a hostilidade ainda está aceitável. Mas ocorrerá um desafio entre eles, proposto por Carlos. Na verdade, esse cotejo, sendo Ghislanzoni barítono e Carlos tenor, lembra o que os portugueses chamam de “misturar alhos com bugalhos”, o correspondente italiano de “*prendere fischi per fiaschi*”.

O maestro desafia Ghislanzoni a “ir mais longe” do que ele no dó de peito da ária “*Di quella pira”*, do *Trovador*, em que os cantores, para se exibirem ante os melômanos fanáticos que os ouvem, buscam alcançar a maior duração e o maior volume possíveis, como numa tentativa olímpica de quebra de recorde no salto com vara. (Dizem que Verdi afirmou “que nada há na partitura que justifique essa exibição de vaidade e virtuosismo”. Mas consta, também, que um certo tenor pediu ao maestro para dar esse dó de peito numa récita do *Trovador* em Veneza e que Verdi teria aquiescido, iniciando-se aí essa tradição seguida por todos os outros Manricos.) Muitos cantores medíocres, ou incapacitados pela idade, conseguem enganar os ouvintes desatentos substituindo o dó de peito por um agudo em si bemol. (Bernard Shaw diz que “esta é a diferença entre Wagner e os italianos: o alemão não inventa firulas vocais para impressionar os tolos”.)

Carlos limpa a garganta, pigarreia: “Então?”

Ghislanzoni: “Estou pronto.”

Os dois começam quase ao mesmo tempo a cantar *All’armi*!

Cara a cara, olham-se, provocativamente: os olhos, as bocas abertas, as veias que se dilatam nos pescoços. Carlos tem a vantagem de ser tenor, uma voz naturalmente mais extensa; mas Ghislanzoni não fuma e tem a garganta em melhores condições.

É um agudo prolongado, e os dois se esforçam ao máximo. Quem ganha? Cada um acredita que se alongou um pouco mais, que terminou depois do outro.

Ghislanzoni: “Você perdeu.”

Carlos: “Eu?! Quem perdeu foi você.”

Ghislanzoni: “Seja quem for... Uma disputa idiota, sugerida por um cérebro infantil.” Pausa. “Você precisa trabalhar mais o *Salvator*...”

Carlos: “Como posso trabalhar se você não me dá o último ato? E fique sabendo que você não pode ter ganhado de mim, pois certa ocasião, ensaiando com Tamagno, que é o dono do maior dó de peito do mundo, consegui acompanhá-lo nesse agudo.”

“Está mentindo.”

“Se disser isso novamente eu lhe parto a cara.”

Ghislanzoni: “Não tenho medo das suas ameaças. Você, sim, é um preguiçoso, quantos libretos já deixou de musicar, sem se importar com o trabalho do libretista jogado fora? Já se esqueceu de *Marinella*? Você é um aborígene indolente, que sofre periodicamente de crises de inércia próprias da sua raça.”

Carlos: “Não quero mais trabalhar com você, italiano imbecil!”

Os dois se olham, coléricos, como se fossem se engalfinhar. Ghislanzoni, furioso, se retira.

Depois Carlos se queixará a Giulio Ricordi.

“Desgraçadamente Ghislanzoni repetiu uma das suas cenas de violência e perdi a paciência. Ghislanzoni pretende ser absoluto e não quer ouvir nenhuma pequena observação minha. E assim não podemos continuar.”

O maestro irá pedir desculpas a Ghislanzoni; este também irá escusar-se, e os dois continuarão sua conflituosa relação de trabalho e de amizade.

Refinando a Fosca

Enquanto escreve *Salvator Rosa*, Carlos faz a revisão da *Fosca*, para a Casa Lucca, introduzindo mudanças que considera necessárias para tornar essa ópera ainda mais atraente quando da representação programada para Bolonha.

Trabalhará durante anos no aperfeiçoamento da *Fosca*, sua ópera preferida: “*O guarani* é para os brasileiros; *Salvator Rosa*, para os italianos; e *Fosca*, para os entendidos”, dirá mais tarde.

Chegam os primeiros quinhentos mil-réis da pensão concedida pelo Parlamento brasileiro. Carlos acredita que, com a pensão e a perspectiva de ganhar muito dinheiro com *Salvator Rosa*, poderá finalmente construir uma vila às margens de Lecco, perto da casa de Ponchielli, com um grande bosque e jardins. Adelina não tem coragem de se opor, apenas diz que ele sonha muito e lembra-o de que estão esperando um filho.

“Chamaremos nosso filho de Mario. Quando crescer entrará para a Marinha brasileira.”

“Por que ele não pode crescer e viver na Itália? Por que tem de ir para o Brasil, para tão longe?”

“Um dia você disse que antes de me conhecer acreditava que todos os brasileiros eram selvagens que andavam nus. É assim que pensam os italianos. Eu ando nu? Você já me viu nu, mesmo dentro do nosso quarto? Somos um povo civilizado e culto, de boas maneiras. Nosso imperador é um dos mais elegantes e sábios monarcas do mundo, admirador e protetor das artes. Nossa rainha é uma princesa napolitana. E os oficiais da Marinha brasileira são jovens das mais nobres famílias do país. Não se preocupe com o nosso filho!”

Começam os ensaios do Salvator

Gênova. Ghislanzoni terminou o libreto do *Salvator* e os ensaios no cravo começaram há dois dias.

Neste momento vemos Carlos no Teatro Carlo Felice, com Ricordi, que veio de Milão para conversarem sobre *Salvator Rosa*.

A conversa entre os dois não é muito agradável. O maestro, irritado, depois de lamentar que Ghislanzoni tenha ficado em Milão trabalhando com Ponchielli no libreto de *Os lituanos*, reclama da escolha dos cantores que interpretarão o *Salvator* em Gênova. Ele não confia em Salvatore Anastasi, o tenor que fará o papel principal. Não quer Romilda Pantaleone como Isabella, quer "uma daquelas cantoras a quem Verdi chama de prima-dona com o diabo no corpo". O único cantor que ele aceita sem protestar é o seu amigo, o barítono Leone Giraldoni, a quem terá o cuidado de avisar que a parte dele, como Masaniello, termina com o dueto do terceiro ato.

"Maldita a hora em que escolhi o Carlo Felice para montar o *Salvator*! Ah! Essa má estrela que me persegue, essa *iettatura*!"

Salvator estreia em Gênova

Carlos Gomes está com trinta e oito anos de idade quando a ópera *Salvator Rosa*, dedicada a André Rebouças, estreia em Gênova, no Teatro Carlo Felice, com os artistas escolhidos por Ricordi.

Durante quinze noites, com a casa cheia, o público aplaude a nova obra do compositor brasileiro, a ópera que ele fez "para os italianos". Nós o vemos no palco — o público todas as noites exige sua presença em cena — com Ghislanzoni, a quem o compositor pede que agradeça aos aplausos junto com ele.

Mas o sucesso deixa-o feliz apenas por algum tempo. O sucesso, como a tesura sexual, precisa ser renovado constantemente. *Salvator Rosa* é programado no Scala e Carlos se encontra com Tornaghi para discutir detalhes da produção. Diz a Tornaghi que não quer o *Salvator* representado no Scala durante o outono. A melhor época para as óperas é a *stagione de Carnevale-Quaresima*, os meses de

fevereiro e março. E todas as óperas de Carlos estrearam nessa época. *O guarani* e *Fosca*, no Scala, e o *Salvator Rosa*, no Carlo Felice, de Gênova. Carlos considera a representação no Scala como uma estreia, dada a importância atribuída ao teatro de Milão. Quer o mês de fevereiro, ou março.

Tornaghi responde reticente. Promete que os artistas escolhidos por Carlos serão contratados. A conversa termina com Carlos reclamando a programação que a Ricordi fez da *Aida* para Piacenza — "a ópera de Verdi já fez a sua bela carreira e não tem necessidade do apoio do editor, enquanto o *Salvator Rosa* ainda precisa de todos".

Salvator em Milão e Trieste

O maestro se desloca para Trieste, a fim de acompanhar os ensaios do *Salvator*, ou talvez prevendo o que aconteceria em Milão. Situada no mar Adriático, Trieste foi colônia romana por muitos séculos. Júlio César, no *De bello gallico*, a chama de Tergeste. Otaviano Augusto mandou construir um porto na cidade. Com a saída dos romanos vieram os venezianos, depois os austríacos. Desde 1719, por decreto do imperador Carlos VI, é um importante porto livre, com mais de cem mil habitantes, a maioria eslovenos e italianos. As ruas são largas e há inúmeras praças; belas construções barrocas ornamentam a cidade, cuja vida cultural é intensa.

Enquanto Carlos está em Trieste, *Salvator Rosa* é apresentada no Scala no outono, em setembro. A ópera tem um sucesso inferior ao alcançado em Gênova. Não por estarmos no outono. A crítica e o público de Milão são sempre mais rigorosos do que os dos outros centros. Além disso, Ippolito d'Avanzo, que canta pela primeira vez no Scala, apresenta-se muito nervoso. *La* Wizjak, ainda que tenha recebido merecidos aplausos com a sua romança, "não parece à vontade no papel". O crítico do *Il Trovatore* registra que "os artistas estavam todos amedrontados". Giampiero Tintore diz que "Gomes, ao querer evitar, como aconteceu com a *Fosca*, ser acusado de frieza e cerebralismo, caiu algumas vezes em efeitos fáceis".

Entre esses efeitos especiais, que tanto sucesso haviam feito em Gênova, podemos destacar a exigência de Carlos de se usar, como na estreia genovesa, "uma grande caixa dupla, com a dimensão adequada à extensão do palco do

Scala, para maior efeito dos ribombos dos tiros de canhão”.

A Trieste, onde *Salvator* será apresentado dentro de alguns dias, chegam as más notícias de Milão. O maestro, irritado, escreve para Giulio uma longa carta dizendo que todos sabiam que a ópera não teria o sucesso que merecia, “o resultado que obteve já estava decretado!”. Acredita que toda a imprensa e o público de Milão estão contra ele. A repercussão do fracasso milanês do *Salvator* repercutiu em Trieste; ele está bastante mortificado, sobretudo porque músicas inferiores às suas têm sido elogiadas pela crítica. “Agora o mal está feito, não vejo remédio!” Termina dizendo saber que os críticos costumam ser presenteados não apenas com uma cadeira cativa, mas com uma assinatura para toda a temporada, e que isso ele não pode mudar, mas exige que não lhes sejam mais fornecidas partituras das suas óperas.

O êxito em Trieste é grande. (Nem Rossi nem Bosoni dirigiram a orquestra, mas Enrico Bernardi, a quem Carlos, voluvelmente — e acertadamente —, deu a regência.) Mas, pelos motivos já expostos no filme, o sucesso em Trieste não compensa o fiasco do Scala. Ainda não será desta vez que terá sua revanche sobre Milão.

6

A Extasiante Darclée

Em pé, à sua secretária de tampo inclinado, Carlos trabalha.

Adelina entra, acompanhada por três homens. Um deles é Amedeo Aletti. Os outros aparecem pela primeira vez em nosso filme. Ambos vestem jaquetão e calças escuras; um *foulard* negro cobre-lhes o peito da camisa branca, deixando à mostra apenas os colarinhos. Os cabelos e bigodes dos visitantes também são escuros; esse negror cria um forte contraste com os rostos pálidos dos dois homens, sobretudo um deles, o mais jovem, o mais magro, o mais esquivo, o que mantém a mão esquerda enfiada no bolso da calça, retirando-a apenas para acender um cigarro.

Olham Carlos com curiosidade reservada. Ambos são um pouco mais jovens do que o brasileiro, nenhum deles fez ainda quarenta anos; os dois, em especial o que fuma com ar insolente, gostam de fazer-se de arrogantes, acreditam que é essa a maneira de um poeta se comportar ante o mundo.

“Maestro Gomes”, diz Aletti, “estes são os meus amigos, os poetas Arrigo Boito e Emílio Praga.”

O esquivo é Boito. O bigode grosso de fios finos esconde-lhe a boca; não fosse isso se perceberia um leve crispar na comissura labial no momento em que aperta a mão de Carlos, como se estivesse pensando “Então é este o selvagem que faz sucesso no Scala? A mim os burgueses vaiam!”. Boito é um homem de bem, em sua visão paternalista acredita firmemente, como todos os homens de bem, que seres primitivos, como Carlos, são capazes de se aperfeiçoar; os seres humanos, ele pensa, são todos iguais, as sociedades em que vivem os *aborigeni* (os pretos, os índios etc.) é que são inferiores.

“Senhores, é uma alegria recebê-los em minha modesta casa. Já conhecia o professor Praga, de sua aula de literatura dramática no Conservatório. E também

estivemos juntos certa ocasião em casa da senhora condessa Greppi.”

“Uma noite memorável. Verga, Betteloni e Capuana empenharam-se numa acesa e infindável discussão sobre o teatro italiano...”, diz Praga.

“Maestro Boito, agradeço a partitura de sua ópera *Mefistofele*, que me enviou por intermédio de nosso amigo, o maestro Faccio. Infelizmente não a pude assistir quando foi representada no Scala... Há uns três anos, creio...”

“Seis anos, precisamente. Estou reescrevendo essa ópera, maestro Gomes. Mas sigo apenas o meu próprio julgamento e não as ponderações da crítica, que se mostrou, com raras exceções, inepta e obtusa.”

“Rever, rever, rever! Isso faz parte do nosso trabalho, maestro Boito. Aliás, quando os senhores chegaram eu estava fazendo uma revisão — mais uma! — da minha ópera *Fosca*.”

“Vi a sua *Fosca*. Uma bela ópera.”

Com um meneio de cabeça, discreto, Carlos agradece.

“Tenho tentado fazer o maestro Gomes juntar-se a nós...”, diz Aletti.

“O que o senhor sabe sobre a *scapigliatura*, maestro?”

“Muito pouco. Nada.”

“Nós, os *scapigliati*, temos uma atração mórbida pela dor e pela morte.”

“Uma atração saudável pela morte, seria mais correto”, diz Praga.

“Aletti nos disse que o senhor gostaria que fizéssemos um libreto sobre um drama de Victor Hugo. O senhor não trabalha mais com Ghislanzoni?”, pergunta Boito, um cigarro aceso na mão direita, a outra metida no bolso. Nós o veremos quase sempre assim, com a mão esquerda enfiada no bolso e um cigarro aceso na mão direita.

“Ghislanzoni é um bom amigo e um libretista muito competente... Disseram-me que ele também faz parte da mesma corrente filosófica dos senhores...”

Os dois poetas ficam em silêncio.

“Antes eu tinha pensado em fazer uma ópera sobre *Os noivos*, de Manzoni, para o teatro de Trieste...”

Boito: “Verdi pensou em Manzoni e desistiu.”

Praga: “O mesmo ocorreu com Petrella.”

“Fui então mais um a desistir de Manzoni...”

Praga: “O único a persistir foi Ponchielli...”.

“Verdi sente uma grande admiração por Manzoni. Acredita que *I promessi sposi* é não apenas um livro, mas um consolo para a humanidade. O maestro Gomes assistiu ao *Requiem* de Verdi, dedicado a Manzoni?”

“Evidentemente. Em maio. Estive nas duas execuções, na da igreja de San Marco e na do Scala alguns dias depois. Assistir ao grande Verdi regendo sua obra foi uma experiência inesquecível.”

“Fazer um libreto de *I promessi sposi* não é tarefa fácil...”, diz Praga.

“Para substituir Manzoni pensei em Victor Hugo, no drama *Maria Tudor*.”

“Por que Victor Hugo? Nós não gostamos de Victor Hugo.”

“Eu gosto...”

“O senhor gosta, Verdi gosta, Ponchielli gosta... Parece que os maestros têm uma especial atração por ele... Os novos escritores devem repudiar essa literatura acadêmica... Mas a vida nos leva por rumos indesejados: estou escrevendo, para o Ponchielli, um libreto baseado num drama de Victor Hugo, *Angelo, tyran de Padoue*...”

“Pelo visto, eu e Ponchielli estamos sempre disputando os mesmos libretistas...”

Boito e Praga lhe asseguram que o maestro pode contar com eles para escreverem o libreto de *Maria Tudor*.

Na verdade, Carlos não morre de amores por Victor Hugo. Mas sabe do grande respeito que d. Pedro II sente pelo escritor francês e espera agradar ao imperador com a sua escolha.

(D. Pedro II, alegando doença — ele realmente piorou da sua erisipela, herdada, dizem, do avô d. João —, desgostoso com o rumo dos acontecimentos no Brasil, em especial com as incipientes agitações republicanas, e provavelmente enfadado com a rotina imperial, ausentar-se-á do país deixando a princesa Isabel como regente do Império. Viajará pela Europa, Egito e Palestina durante cerca de onze meses. A admiração do imperador por Victor Hugo será posta à prova quando de sua passagem por Paris. D. Pedro manda perguntar a Hugo, pelos canais diplomáticos, se o escritor aceita visitá-lo no Grand Hotel, onde está hospedado. Hugo responde: “Não vou à casa de ninguém.” Sabemos que d. Pedro II respeita qualquer escritor, chame-se ele Hugo, Herculano, Manzoni, Longfellow, Guerra Junqueiro, Dumas filho, para citar apenas alguns dos que procurou, em sua viagem, para homenagear e falar de livros. Assim, o imperador, ignorando a indelicadeza, pede humildemente ao poeta que o receba. Hugo, no encontro em sua casa, dá ao monarca brasileiro uma das suas fotos, uma pose que o mostra vestido de negro, os dedos da mão direita de veias salientes enfiados napoleonicamente no jaquetão à altura do peito, a mão esquerda, que os fotógrafos da época mandavam que o retratado apoiasse na face, encostada apenas na testa para não causar danos à barba grisalha aparada e penteada com desvelo, uma das atrações da imagem de Hugo. O escritor deve gostar da pose da foto, pois ela tem uma grande semelhança com a do quadro pintado por Léon Bonnat, o retratista preferido pelas celebridades destes tempos.)

Nasce mais um filho

O contrato com a Ricordi é assinado. Carlos deve entregar *Maria Tudor* até setembro do próximo ano, ou seja, tem mais de um ano para completar seu trabalho. Comemora o contrato bebendo, com Adelina, vinho comprado de Giraldoni. Enquanto aguarda que os libretistas lhe entreguem o primeiro ato, o maestro brasileiro viaja pela Itália, para ensaiar *O guarani* e *Salvator Rosa*.

Boito na verdade dedica-se a escrever para Ponchielli o libreto baseado na peça de Victor Hugo, que será encenada com o título de *La Gioconda*. Por não gostar

de Hugo, ou por qualquer outro motivo, Boito assinará o libreto com o pseudônimo Tobia Gorrio.

Nasce Mario Antonio, o quarto filho do casal Gomes. O menino é batizado pela parteira *in periculo mortis*. O casal, que viu morrer dois filhos pequenos, sofre com a saúde delicada de Mario. Aqui estão os dois, Carlos e Adelina, olhando a frágil criança em seu berço.

“Estás contemplando o futuro almirante Mario Antonio Gomes, da Marinha de Guerra do Brasil.”

Adelina cuida com muito carinho do recém-nascido Mario e de Carlos André, o afilhado de Rebouças, agora com um ano e nove meses. Ama os filhos, mas é uma mulher infeliz com o papel de mãe que aceitou para si. Sente ciúmes de Carlos, suspeita das viagens do marido. Ele acabou de chegar e já está de partida para Turim.

“Se não entregares *Maria Tudor* dentro do prazo terás de pagar uma alta multa e não tens dinheiro para isso. Não podes abandonar a *Maria* no meio, como fizeste com o libreto de *A máscara*, do Ghislanzoni. Em Turim não precisam de ti, o que vais fazer lá?”

A culpa do atraso da *Maria* é do libretista, responde Carlos. Quanto à sua ida a Turim, ele refez todo o quarto ato do *Salvator*, precisa explicar as modificações aos artistas.

Presente na casa dos Gomes neste dia, Aletti dirá que assistiu a uma cena chocante. Não há razão para duvidarmos do testemunho do *scapigliato*, ainda mais se considerarmos que ele não gosta de Adelina. Carlos é irascível e impulsivo, capaz de agir da maneira narrada por Aletti. A discussão começa com a ida de Carlos a Turim e vai se tornando mais amarga, agressiva e principalmente infindável, como ocorre muitas vezes em discussões de marido e mulher. Carlos costuma se queixar de que o “culpam de tudo” — o caipora caipira perseguido — e repete isso para Adelina. Ela *sabe* que Mario não sobreviverá por muito tempo e tem sofrido com isso, sem jamais ter conversado com o marido sobre essa terrível previsão. Retruca, acusando Carlos de ser culpado de muitas coisas, entre as quais “a morte dos filhos”.

“Sou culpado da morte dos meus filhos? Por quê?”

Adelina não responde. Carlos a segura pelos ombros com força, sacudindo-a.

“Você tem o sangue ruim”, diz Adelina.

“Você não sabe o que diz, mulher estúpida!”

“Quantos filhos nós tivermos, tantos vão morrer. O seu sangue é ruim. Sangue negro.”

Um forte golpe desferido por Carlos derruba Adelina no chão.

Aletti segura o maestro, grita para ele se conter, afasta-o da mulher.

Ao contar este episódio, Aletti dirá que “o maestro depois pediu desculpas a Adelina, chegou a se ajoelhar aos seus pés implorando para ser perdoado, mas Adelina disse que jamais o perdoaria”.

Alívios

Em Turim. É encenada a primeira apresentação de *Salvator Rosa*, no Teatro Real. Carlos gosta de passear pelas ruas desta bela cidade do Norte, localizada às margens do rio Pó, no Piemonte. Como muitas cidades italianas, tem um passado rico que remonta à sua fundação romana como Augusta Taurinorum, na Gália Cisalpina. Antes da era cristã sofreu o jugo do cartaginês Aníbal; foi quase destruída pelo fogo em 69 d.C., os franceses a invadiram duas vezes. Durante um curto período, neste século XIX, foi capital do Reino da Itália. O Santo Sudário, a mortalha com a qual José de Arimateia teria envolvido o corpo de Cristo, está guardado na igreja de São João Batista, construída no século XV.

O espetáculo acabou há poucas horas. O maestro Gomes visita uma bela mulher, a soprano Ricca.

Neste quarto de paredes forradas de papel com flores vermelhas e azuis, recendendo a charuto, vemos o maestro e a mulher numa cama; e, conforme ocorre no cinema sério, lençóis cobrem as metades inferiores dos corpos do casal recostado na cama após o coito. Carlos fuma.

“Tu devias estar lá, para ver. Patierno se apercebeu de um abaixamento de voz precisamente no momento de começar a cantar. Ele interpretou o primeiro ato modificando trechos aqui e ali, de improviso... E o seu papel é o principal, o próprio Salvator Rosa! Antes de começar o segundo ato tentei parar o espetáculo, mas o Carlo Pedroti, diretor da orquestra, apoiou o empresário. Os dois acharam desaconselhável que se truncasse a ópera.”

“Pedroti supõe ser melhor do que é na verdade. Tu devias substituí-lo por outro.”

“Teresina Singer, que canta a parte de Isabella, e Gustavo Moriami, o Masaniello, pediram para eu deixar a ópera continuar.”

“E o Eugenio Barberat?”

“Fez o duque d’Arcos corretamente e não tomou partido. Patierno ficou muito infeliz e pesaroso com essa fatalidade, ainda mais por ter sido obrigado a apresentar-se até o final da ópera. Nos primeiros atos tive que exigir silêncio do público. Podes bem imaginar quanta dor experimentei ontem à noite.”

A cantora faz uma cara de comiseração, beija Carlos, murmurando palavras de carinho maternal.

“Ainda assim a ópera agradou e estou seguríssimo de que na segunda representação — que não sei quando ocorrerá, pois deixei Patierno muito mal — teremos um grande sucesso, mesmo considerando que o empresário é odiado de morte aqui em Turim. Portanto, além da inesperada indisposição de Patierno, houve a hostilidade do público contra a empresa, pelos compromissos não cumpridos na temporada em curso.”

A mulher abraça o maestro. Pergunta, eufemicamente, se ele está cansado. Não, ele não está. Como poderia estar?

Ensaiando *O guarani* e o *Salvator Rosa*, Carlos tem viajado sem parar por muitas cidades da Itália. Enquanto isso, inicia, preocupado, os trabalhos da *Maria Tudor*. Hoje um motivo de alegria: recebe recorte de um jornal do Rio de Janeiro, com longo artigo do seu amigo Taunay sobre a execução da abertura d’*O guarani* no palácio do Trocadéro, nos festejos da Exposição Universal de Paris: “A energia, firmeza, grandeza de estilo, suavidade e delicadeza com que

foram interpretadas todas as belezas daquela página inspirada de Carlos Gomes passaram minha expectação. Por vezes assomaram-me lágrimas aos olhos; por vezes ia-me insensivelmente levantando-me. Parecia que um sopro — o sopro da pátria, ingente, irresistível, arrebatava-me, conturbando-me o espírito, causando-me insólita inquietação.”

O maníaco perfeccionista

Estação ferroviária. Carlos pega o trem para Lecco, foge de Milão, do “vespeiro”. Pensa o tempo todo na *Maria Tudor*, o resto é secundário, inclusive a revisão da *Fosca*.

Hoje ele recebe a visita de Tornaghi. Os dois conversam sobre a nova ópera.

“Tenho que trabalhar com calma e sem medo.”

“Medo?”, surpreende-se Tornaghi.

“Quem falou em medo? Não tenho medo de nada. Meus inimigos são seres desprezíveis, com os quais não vale a pena perder um segundo.”

Todos os artistas sentem medo. A maioria, medo do fracasso; muitos, até mesmo do triunfo. Há ainda aqueles em que o medo de fracassar e o de triunfar é simultâneo, e eles optam por fazer filmes despretensiosos, escrever livros inofensivos, produzir uma arte anódina que não os transporte nem aos céus nem aos infernos. Carlos só teme o fracasso e o seu perfeccionismo resulta disso. *Maria Tudor* faz recrudescer suas obsessões. Nosso filme o mostrará interferindo no trabalho dos copiógrafos, cortando e acrescentando nomes na lista dos cantores escolhidos pelo empresário Radichi, altercando com Praga e Boito, “ah! o maldito libreto!”.

“Recebi”, diz Carlos a Tornaghi, “um pedido do governo brasileiro, por intermédio do meu amigo Salvador de Mendonça, para fazer um hino para a Exposição de Filadélfia. Não aceitei. Quero gastar todas as minhas energias com a *Maria Tudor*, fazer uma bela ópera, e por isso preciso trabalhar com a máxima calma. E nada de medo. Nada de medo.”

Il saluto del Brasile

Mas o assunto do hino não está encerrado. Carlos recebe telegrama do ministro barão de Javari: “O imperador quer que o senhor componha hino para ser tocado em Filadélfia a 4 de julho, recebo telegrama ordenando dizer-lhe isso.”

Quase junto com o telegrama do barão chega outro, do próprio imperador d. Pedro, enviado de Filadélfia, onde se encontra Sua Majestade, que iniciou pelos Estados Unidos a longa viagem pelo mundo, já mostrada no filme: “Quero um hino nacional digno do Brasil, de você, de mim. Eu o quero logo. Não admito desculpas.”

Carlos obedece ao imperador. Para de trabalhar na *Maria Tudor* e entrega-se à composição de um hino, *Il saluto del Brasile*. (O hino deveria ter um título em português, ou em inglês, para melhor entendimento dos americanos. Mas Carlos lhe dá um título em italiano.)

Para felicidade de d. Pedro e de todos os envolvidos, o hino fica pronto a tempo de ser executado na Exposição de Filadélfia, por uma grande orquestra regida pelo maestro Gilmore, perante um enorme público que aplaudiu o imperador do Brasil quando este chegou ao local. A crítica americana diz: “O maestro Gomes parece ter-se apropriado das melhores qualidades tanto da escola italiana quanto da escola alemã, sem cair nos excessos de uma e de outra.”

O imperador envia uma carta de Nova York para Carlos. Afirma ter gostado do hino e determina: “Continue a estudar os grandes compositores, que ainda maiores contentamentos me dará.”

Um novo Mefistofele

Boito, como eu já disse, foi vaiado há oito anos quando *Mefistofele* estreou no Scala. Apupos ferozes e estridentes, uma assuada completa: zombaram dos cantores, maltrataram os músicos e ele, Boito, que regia a orquestra nessa noite infausta — perdoem o trocadilho —, além de ofendido por sons e palavras de escárnio, chegou a receber nas costas algumas bolas de papel do programa que, na ausência de tomates e ovos podres, lhe foram atiradas por assistentes

indignados.

Passada a dor e o sofrimento, Boito submeteu sua ópera a uma revisão. Um trabalho demorado e cansativo. Apesar de não ser um músico consumado, Boito, como se referiu a ele, de maneira retorcida, um conhecido escritor e crítico musical, escondido sob o pseudônimo Corno di Bassetto, “é um refinado literato privado de originais dons musicais, mas com um gosto e uma cultura dez vezes superiores às de um músico de apenas comum extraordinariedade”. Boito quer demonstrar, no *Mefistofele*, o mesmo inconformismo que caracteriza sua poesia e procura fugir das influências mais óbvias de Verdi e Wagner. Não é fácil conciliar a originalidade com o aplauso popular. Boito corta o quarto ato da primeira versão, transforma o quinto ato em um epílogo de curta duração, insere novas partes de canto e de música, modifica ou suprime outros trechos. Fausto deixa de ser barítono para tornar-se tenor; o público, tradicionalmente, prefere que a voz do herói tenha os recursos circenses do tenor, adora duas oitavas acima do dó na clave do fá. *Mefistofele* continuará baixo; demônios, inquisidores, truões, deuses, assassinos, usurpadores são preferidos como baixos. E mesmo perdendo a alma de Fausto para a falange celeste, o diabo de Boito, “*sprofondadosi nella terra a poco a poco*”, dirá, e assobiará, desafiadoramente: “*Trionfa il Signor, ma il reprobo fischia!*”.

Esta versão revista foi discretamente encenada no ano anterior, em Bolonha, com boa reação do público, e assim Boito se sente seguro para reapresentá-la agora, em Veneza.

Carlos está trabalhando em pé, à sua secretária de tampo inclinado, quando entra Amedeo Aletti.

“Acabo de chegar de Veneza. Fui assistir ao *Mefistofele*, de Boito.”

“Foi um sucesso?”

Aletti, pesaroso: “Foi.”

“E tu não estás feliz?”

“Como posso ficar feliz ao testemunhar um amigo vender sua alma não ao diabo, uma entidade magnífica, mas aos burgueses e seus vinténs. Sim, foi um sucesso!

Boito está perdido!”

“Se o sucesso faz as pessoas se perderem, também sou um candidato à perdição.”

“Tu tens sobre Boito e os outros uma vantagem: teus avós eram antropófagos.”

“Só pelo lado feminino”, diz Carlos.

(Boito terminará seus dias como senador do Reino, “*dopo aver rinnegato le sue origini scapigliate*”. Reconciliado com a tradição, respeitado pelos burgueses e pelos conservadores em geral, perderá este aspecto romântico de poeta anarquista. Depois, com o seu colarinho alto, os pequenos óculos sem aro, os bigodes encerados, o rosto do senador lembrará o de um animal roedor, gordo.)

Morre Praga

Emílio Praga, um verdadeiro *scapigliato, irrequieto, travagliato, turbolento, pronto al bene quanto al male* (no dizer de Cleto Arrighi), morre aos trinta e seis anos, vitimado pelo álcool e pelo absinto.

No enterro de Praga, no cemitério de Milão, Carlos encontra com Boito, que lhe diz não ter condições de terminar o libreto de *Maria Tudor*.

Antes do corpo do poeta descer à sepultura, Amedeo Aletti, inesperadamente, lê em voz alta o célebre poema de Praga, *Preludio*:

“*Noi siamo i figli dei padri ammalati:/ aquile al tempo di mutar le piume,/ svolazziam muti, attoniti, affamati, sull’agonia di un nume*” etc.

(O primeiro verso, como Ferrini nos adverte, contém uma anástrofe: “*ammalati è riferito non ai padri ma ai figli*”.)

Com a morte de Praga e o desinteresse de Boito, Carlos pede a Zanardini e a Frederico Fontana que terminem o libreto de *Maria Tudor*.

Para poder trabalhar “longe do barulho incessante de Milão”, Carlos muda-se, durante o verão, para um hotel em Pegli, pagando duas mil liras pelos quatro meses de hospedagem. Em setembro volta para Milão — depois de passar o mês

de agosto sofrendo com “um catarro horrível” adquirido, acredita ele, nas duchas — e entrega a Ricordi o primeiro ato de *Maria Tudor*. Recebe as três mil liras do contrato, prometendo entregar a ópera completa até o fim do ano. Mas o envolvimento de Carlos com as reapresentações d’*O guarani*, *Salvator Rosa* e *Fosca* não permite que *Maria Tudor* seja terminada este ano.

Misericórdia! O libreto!

Taunay e Rebouças são confidentes epistolares do maestro e, nesta fase, tomam conhecimento dos problemas enfrentados por ele. O texto da *Maria Tudor*, que Praga deixou pronto, não pode ser usado tantos são os seus “defeitos”. Carlos acredita que apenas Ghislanzoni poderia arrumar aquela desordem de versos, mas Ghislanzoni se recusa “por ciúmes”. Fontana e Zanardini, que o maestro considera “poetas de pouco saber”, não conseguem dar forma adequada às sugestões que o maestro lhes faz. Sente-se infeliz, inseguro, preocupado com o que podem estar a dizer dele no Brasil, onde, tem certeza, *Salvator Rosa* e *Fosca* são desprezadas, talvez porque saibam que foram escritas, cada uma delas, em menos de oito meses. Sente-se perseguido e prejudicado pelos seus inimigos, alguns identificados, ali à volta dele, como a sra. Lucca. Outros ocultos e distantes, no Brasil, divulgam mentirosamente ter ele se naturalizado italiano, “teimam em não reconhecê-la”, ignoram as honrarias por ele recebidas, como o título de acadêmico que acaba de lhe ser conferido pelo Instituto Musical de Florença; cães invejosos que fingem não ouvir os aplausos do exigente público do Scala e de outros teatros da Europa, intrigantes que fazem *tabula rasa* de sua obra, três óperas de sucesso tão estrondoso que colocaram seu nome ao lado dos de Verdi, de Wagner, de Meyerbeer, de Rossini — nas mesmas alturas, ombro a ombro, e no entanto, no Brasil sua música não é digna de ser ouvida nos teatros! Conspiram contra ele, não lhe dão um momento de paz, precisa ficar sempre atento, em guarda, como um cantor no palco ante a plateia de um teatro apinhado interpretando uma ária difícil, pois é observado constantemente pelos amigos, pelos inimigos, vigiado pelo imperador, pelos críticos, pelos músicos e cantores que trabalham com ele, pelos empresários. Para se defender, necessita de mais prestígio, mais aplauso, mais honrarias, constantemente. Somente permitirá a encenação da *Maria Tudor* no Brasil “quando ela envelhecer” na Itália. O imperador mandou-lhe dizer que não era necessário “afogar-se em escrever óperas todos os anos e que estudasse até dar à luz um outro *O guarani*”, mas os seus “inimigos no Brasil” acham-no incapaz de fazer um outro *O guarani*.

Carlos engana a si mesmo, e ilude os amigos, ao dizer que a causa da sua demora com *Maria Tudor* não são os seus receios, nem o conselho do imperador, mas sim os problemas de adaptação do drama de Hugo. Retorna sempre à questão dos libretos:

“Misericórdia! O libreto!! Aí está um substantivo que faz tremer até mesmo Verdi, que não escreve mais por falta dele. Não sei se já lhe disse que o libreto é a metade da ópera e por causa dele muitas óperas caem no esquecimento. *O guarani*, *Salvator Rosa*, *Fosca* sofreram por toda a parte críticas por causa dos libretos. Mas cá o caipira que culpa tem disso?”

Por falar em libreto, *Moema* (ou *Paraguaçu*), que Taunay lhe enviou, é ainda pior do que qualquer coisa saída do cérebro medíocre de Zanardi. Baseado numa história bastante conhecida, conta o drama das índias Moema e Paraguaçu, ambas apaixonadas pelo mesmo homem, o português Diogo Álvares Correia, que, ao naufragar na baía de Todos os Santos, é feito prisioneiro pelos índios tupinambás. O português mata um vilão chamado Jaguaré com um tiro de pistola e, devido ao insólito estrondo da arma, recebe o apelido de Caramuru, que na língua tupi, num prodígio semântico, tanto pode significar “filho do trovão” quanto “dragão do mar”. No quarto ato, que Taunay ainda não terminou, Caramuru casa-se com Paraguaçu, filha do cacique da tribo, e os dois embarcam para a França. Infeliz, abandonada, Moema se suicida.

O visconde de Taunay pediu a Carlos que fosse franco ao falar da *Paraguaçu* (ou *Moema*), mas Carlos não sabe como lhe dizer, sem rebuços, que considera o libreto sem qualidade. Depois de agradecer “mais esta prova de amizade que me dá, perdendo seu precioso tempo com este caipira charlatão”, Carlos lamenta não ter encontrado no texto do amigo “as situações dramáticas que, sem dúvida, há de oferecer-me nos atos seguintes”. Taunay não esquecerá, nem perdoará, essa rejeição.

O ano de 1878 começa mal. Em janeiro morre, em Trieste, Merope Toresella, uma jovem harpista amiga de Carlos. Também em janeiro morre Vittorio Emanuele II, que é sucedido por Umberto I. Em fevereiro, poucos dias depois de morrer, em Roma, o papa Pio IX, os operários milaneses entram em greve.

A nova Fosca

A última revisão da *Fosca* é reapresentada, no Scala, sob a direção de Faccio, com *la* Garbini, Maini e Tamagno nos principais papéis. (*Maria Tudor* ainda não está pronta.)

Vamos ao Scala, olhar o que acontece nesta encenação da nova *Fosca*. Quando a cortina se fecha, encerrando o espetáculo, o público — o incontentável público do Scala — exige que Carlos venha vinte e duas vezes à cena para agradecer os aplausos. Os críticos também se entusiasmam com a última versão da ópera. No *foyer* do teatro, dois homens vestidos a rigor retiram-se, conversando. Um deles é o crítico da *Gazzetta Musicale*.

“Pode-se dizer que essa *Fosca* é uma ópera quase toda nova, e nada tem a ver com o antigo melodrama do ilustre maestro brasileiro. Foi de tal forma modificada, e especialmente a instrumentação, que se transformou numa nova produção absolutamente original. É, até agora, o melhor trabalho do maestro americano. Gomes transfunde todas as suas aspirações de poeta selvagem. As últimas notas do grande final são um grito bárbaro de guerra que, entre todos os maestros, somente Gomes podia traduzir em música com tanta filosofia e tanto efeito.”

A grande paixão

Não muito distante da casa da condessa Maffei fica o *salotto* da condessa Greppi, na via San Giuseppe, onde Carlos entra nesta noite. Anos atrás Carlos esteve aqui, com o jovem marquês Monaldi.

O *salotto* da Greppi, ao contrário do salão da Maffei, é, como Monaldi disse, “*assolutamente mondano*”, frequentado por melômanos, músicos, pensadores, pintores e mulheres bonitas. As pessoas discutem literatura, filosofia, pintura e os espetáculos do Scala, jogam cartas, jogam xadrez, jogam gamão, deitam-se nos sofás a descansar, escrevem textos de todos os tipos nas mesinhas ali colocadas para isso, tocam piano, cantam, conversam bisbilhotices.

A visão da condessa Greppi, esplendente de seda e joias rutilantes, é precedida por um suave farfalhar de anáguas. (Já foram feitas neste filme descrições minuciosas das roupas das mulheres e dos homens; não é mais necessário descrever detalhes dessas vestimentas.) A Greppi diz ao visitante que é bem-vindo à sua casa. Acrescenta que se encontra no *salotto* uma jovem cantora,

Hariclée Darclée, que admira muito o maestro brasileiro.

A Darclée está cercada de homens que lhe fazem galanterias. É uma bela mulher, ainda muito jovem. (Sua beleza impressionará até mesmo a menina Itala, filha do maestro, que assim descreverá a cantora, muitos anos mais tarde: “Clara e de cabelos negros, mostrava o estranho contraste dos grandes olhos azuis escuros, suaves e fulgurantes, cujo esplendor ainda lembro com irresistível admiração.”) Ao ver Carlos se aproximar com a condessa, a Darclée deixa de ouvir as palavras dos admiradores à sua volta. Estes se calam. Carlos sente-se imediatamente atraído pela cantora (como aliás ocorre com todas a mulheres bonitas que conhece). O rosto de Hariclée acusa o *frisson* que a boca de lábios quentes desse homem — que ela sabe ser um “selvagem” — lhe causa ao acariciar sua mão.

“Maestro, gostaria de ser a sua *Fosca*...”

Mas Carlos, depois da apresentação, intimidado pelo silêncio atento dos homens em volta de Hariclée, retira-se, vai se sentar a uma mesinha, onde uma empregada lhe serve um chá.

Vamos deixar Carlos por um momento e acompanhar a Darclée, mostrá-la na tela um longo tempo para que o espectador a possa ver minuciosamente enquanto passeia pelos salões, brinca com dois senhores engajados em uma partida de xadrez, diz “Oh! uma carta de amor” a um jovem que escreve numa das mesinhas, beija com ambíguo carinho uma bela mulher, até chegar onde Carlos está sentado. Ela se curva e diz ao seu ouvido: “Saia e me espere na rua a uma distância discreta. Quero falar a sós com o senhor.”

Como se tivesse sido espetado por um punhal, o maestro levanta-se abruptamente da cadeira, enquanto a Darclée se afasta calmamente.

Já há algum tempo Carlos se esconde no vão escuro de uma porta e vigia a saída dos convivas da condessa. Sente calor, sente frio, sente medo, sente desejo, imagina o prazer que o corpo da Darclée pode lhe dar. Saem vários convidados da condessa, só a Darclée não aparece. Uma demora interminável.

Afinal, Hariclée Darclée sai. Carlos vai ao seu encontro. A cantora lhe dá o braço, sem dizer uma palavra, e o conduz para a casa dela. Nestes tempos em

que os corpos se escondem, a volúpia é um deleite sensual cuja intensidade está ligada ao mistério do sexo; e, por ser invisível, o corpo inspira aos pecadores devaneios sexuais empolgantes, que tornam irresistivelmente sensuais os colos e os braços nus das mulheres, fazem promissores e instigantes os olhos, as bocas rubras. É uma mulher assim plena de dádivas que abre, sem hesitação, esta porta noturna para que Carlos entre. Ele segue a cantora até uma alcova de cores quentes que ardem na penumbra, como em Goya, e eles se abraçam, dedicam-se à lubricidade como quem se atira num vórtice, apesar de seus corpos estarem ocultos por desconfortáveis roupas — resplandece a pouca carne da mulher à mostra. Esta pulsação cavernosa que persiste ao se aproximar o gozo, e mesmo depois, e mesmo sem ele, já vencidos os estorvos representados pela armadura das vestimentas, é a Volúpia do século XIX.

Balguais

Nasce Itala, o quinto e último filho do casal Gomes. Carlos recebe do arquiteto A. Bolla as plantas da vila que pretende construir em Maggianico, *una frazione*, um bairro de Lecco. Os planos são de uma casa suntuosa, cercada de imensos jardins e bosques. Carlos tem ganho muito dinheiro com *Salvator Rosa*, que desde sua estreia em Gênova já foi representada em vinte e duas cidades italianas, com os teatros invariavelmente lotados.

Cada vez mais, Carlos bebe vinho. Em cartas para Leone Giraldoni, o maestro elogia o vinho produzido pelo barítono, vinicultor premiado com duas medalhas de ouro na Exposição de Filadélfia.

“O seu vinho é muito bom, e eu fiquei contentíssimo, como toda a minha gente; como sabe, somos *balguais*.” (Creio que esta palavra é do dialeto milanês.) “Daqui a pouco acabarei o Casino 1792, *ahimè!* Mande-me cinco caixas de Pino, mas veja se melhora o engarrafamento. Mande-me o Pino, mas não me aborreça por ora com o pagamento.”

Quando bebe e os efeitos da embriaguez são maiores, a falta que sente de Hariclée fica insuportável. Não tem podido vê-la porque o príncipe com quem a soprano é casada, um romeno ou russo, ninguém sabe ao certo, e que estava ausente de Milão, voltou à cidade.

Carlos quer ficar em liberdade com Hariclée, longe de Adelina, longe do

príncipe, longe da família. Arranja, com um empresário, uma longa excursão, que começará em Cuba e terminará na Rússia. Espera que Hariclée o acompanhe. Mas ainda não pôde falar dos seus planos à cantora. Hoje não resiste. Vai à casa de Hariclée. Se o príncipe lá estiver, ele inventará uma desculpa.

A Darclée abre a porta. Ele entra. O príncipe não está. Os dois amantes se abraçam ardorosamente, Carlos fala da viagem. Hariclée diz que o acompanhará, mesmo contra a vontade do marido.

Em outubro os dois iniciam a viagem.

7

Miçangas Douradas

A viagem com a Darclée só dá a Carlos alegrias e prazeres. Em Havana a representação d'*O guarani* é um grande sucesso. A companhia é integrada por ótimos cantores. O papel de Peri é cantado pelo tenor Angelo Masini; Victor Maurel, do elenco original da estreia d'*O guarani*, há oito anos, interpreta Gonzales, o aventureiro espanhol.

Os dois amantes são mostrados em nosso filme a passear pelas ruas de Havana. (Cuba está sob domínio espanhol. Uma longa revolta contra os espanhóis, que recebeu o nome de Guerra dos Dez Anos, encerrou-se recentemente, tendo a Espanha se comprometido a fazer concessões aos nacionais cubanos.) Agora, aqui estão eles em Budapeste, saudados nas ruas por onde passam. É um casal bonito. Carlos impressiona por sua figura viril, a cabeleira leonina, o olhar dominador. Hariclée está com dezenove anos, sua jovem "beleza fulgurante" fascina homens e mulheres.

O guarani entusiasma os húngaros, e o mesmo acontecerá com os russos, em São Petersburgo e Moscou, onde a excursão é encerrada brilhantemente. Da Rússia, voltam para a Itália, parando em Veneza, onde fruem os prazeres propiciados pelo amor e pela liberdade.

Mas o maestro tem de preparar a estreia de *Maria Tudor*, e os dois voltam para Milão.

Maria Tudor

Maria Tudor é a sexta ópera de Carlos, a quarta escrita na Itália. Em julho, daqui a menos de quatro meses, o maestro fará quarenta e três anos. Com essa idade, Verdi, o modelo por todos copiado, já havia escrito vinte óperas. Oberto estreou quando Verdi tinha vinte e seis anos; Carlos viu sua *A noite do castelo* estrear no Teatro Lírico Fluminense dois meses depois de ter feito vinte e cinco anos. O

brasileiro acredita que, se não tivesse desistido de terminar várias óperas depois de iniciadas, a vantagem do caipira de Róncoli não seria tão grande, o que é verdade. A arte é inimiga da indecisão.

A felicidade que o maestro sentia durante a viagem com Hariclée cedeu lugar, tão logo chegou a Milão, à exasperação, à "depressão mórbida do ânimo", enfim ao seu "outro" estado de espírito costumeiro. São muitos os problemas para a estreia de sua nova ópera.

Maria Tudor é dedicada a Taunay. O libreto tem graves deficiências. Boito, por odiar Victor Hugo, ou por não gostar do brasileiro, ou por outra razão qualquer, abandonou o projeto no meio. Praga fez o mesmo, morrendo, mas oficialmente é considerado o autor do libreto, que os poetas Fontana e Zanardini terminaram de escrever. Sabemos o que acontece no cinema quando um filme tem um roteiro escrito e reescrito por uma porção de autores: perde a coesão, a unidade dramática; adquire uma fragmentação indesejável. Mas ainda há quem acredite que se forem juntados, numa única cumbuca, cenas, temas, dénouements, codas, gimmicks & MacGuffins e outros macetes que seduziram o público em um determinado filme, o mesmo sucesso ocorrerá de novo, numa espécie de Murphy's Law às avessas — tudo o que pode dar certo dá certo.

O primeiro fracasso

Hoje *Maria Tudor* estreia no Scala. O libreto remendado de Praga tem como personagem principal a filha de Henrique VIII, que foi rainha da Inglaterra por um curto período, no século XVI. A rainha tem como amante o italiano Fabiano Fabiani. Este seduz uma jovem plebeia, Giovanna, herdeira de uma família nobre e rica, os Talbot. Ao tomar conhecimento da traição de Fabiani, a rainha trama a sua morte. Arrepende-se, mas não a tempo de salvar o amante de ser executado.

A ópera é um fracasso. O empresário Sonzogno, brigado com Ricordi, contratou uma claque para apupar o espetáculo. Aos pateadores de Sonzogno se juntam os adeptos da popular soprano Fricci, a quem Carlos substituiu no papel principal. As vaias, a pateada que começou já no primeiro ato, chegam ao seu auge no terceiro. "*Una salva di urli e di fischi assordanti*", diz um crítico. O maestro, que está fumando na antessala do camarote sem coragem de ver o escândalo que

previra, mas não podendo deixar de ouvir a iracunda manifestação de desagrado, é consolado por amigos. Mas é impossível aliviar o seu sofrimento. Carlos se retira do Scala antes de terminar o espetáculo.

Um amigo de Carlos, Brasílio Itiberê da Cunha, presente à estreia, vai visitá-lo em casa no dia seguinte. Encontra o maestro de cama, febril, acabrunhado. Já vimos o maestro alternar euforia com depressão, entusiasmo com melancolia, jovialidade com irritação. Mas o pêndulo parece não oscilar mais de um polo a outro. Itiberê impressiona-se com o desânimo, o abatimento moral e físico do amigo.

“Meus inimigos me armaram uma bela conspiração. Você já viu claque mais estúpida? Vaiou Anna D’Angeri assim que ela abriu a boca, logo no primeiro agudo. E os boçais tiveram a audácia de apupar Francesco Tamagno. O magnífico Tamagno!”

“Todo grande músico já passou por isso. Verdi, Wagner...”

“Nem o meu país me dá valor! Ainda outro dia escrevi ao Taunay dizendo — palavras proféticas! — não ser compositor que paga artigos de jornais, nunca fiz isso nem nunca farei, ainda que arrebente.” Pausa, seguida de um suspiro. “Quer saber uma verdade desagradável? Nós artistas somos e seremos sempre incompreendidos. Verdi também sofreu. Giulio Ricordi me contou que *Un giorno di regno* foi recebido com vaias grosseiras. Verdi disse que não tem ilusões com o público, o público sente-se feliz sempre que tem oportunidade de fazer um escândalo. E eu me lembro dos gritos, dos assobios, da pateada boçal contra Wagner, aqui mesmo nesta cidade, alguns anos atrás...” Pausa. “Tenho que me habituar com isso.” Pausa, longa. “Passei a noite em claro, nunca me senti tão mal.”

(Itiberê escreverá, mais tarde, depois da morte de Carlos: “Contando-nos as torturas morais da horrível noite de insânia, o maestro mostrou-nos a língua esbranquiçada em que, apesar do espesso saburro de tantas bílis acumuladas, se podiam distinguir profundos sulcos perfeitamente anormais.” A descrição do diplomata e músico diletante pode ser considerada como uma profecia do fato consumado com base equivocada, pois Carlos ainda não sofre do mal que o irá matar daqui a dezessete anos.)

“Carlos, você não tem nada, saia dessa cama, vamos tomar um café bem quente”, diz Itiberê.

Mas nem um café bem quente, nem o pequeno êxito inesperado da segunda representação de *Maria Tudor* — o público fez bisar o dueto de amor do segundo ato —, nem racionalizações, nem palavras de encorajamento de amigos aliviam a depressão e o profundo ressentimento que o maestro sente por todo mundo, principalmente “pela incompreensão do público milanês”. Já foi dito que a conquista da glória é um processo que se inicia com um impulso destrutivo e se encerra com a “obtenção de um triunfo vingador”. Ele precisa se vingar do público milanês.

Escreve a Taunay dizendo sofrer com a “injustiça que fizeram à *Maria*, à tua afilhada. A italianada que a pateou foi seduzida pelas intrigas e infâmias de meus inimigos, pela canalhada dos editores. Os meus inimigos no Brasil certamente estão exultantes”. Pede a Taunay para relatar ao imperador esses fatos. Termina dizendo não estar abatido e que saberá honrar “o nome do Brasil, a proteção imperial, produzindo dentro de alguns meses uma nova ópera que já tenho adiantada”.

A fatalidade histórica

Para merecer as graças do imperador e honrar o nome do Brasil, o maestro quer escrever outra ópera rigorosamente italiana, como o *Salvator*, sua obra de maior sucesso mas também a que mais contribuiu para as acusações que lhe fazem de não ser “um artista original”.

Mas existe mesmo o artista puramente original, o *Inventor*, de Pound? Wagner começou sua carreira musical se inspirando em Beethoven. Toda obra de arte é feita de citações, ainda mais a música. Contudo, o artista, quando tem talento, mesmo ao copiar, faz com que sua arte reflita a própria *excentricidade*; suas possíveis várias *personas* não evitam que represente também aquilo que ele *é*, a singularidade que todos, artistas ou não, possuem, ainda que corrompida. Se for medíocre, o artista não tem outra alternativa senão fazer sua arte refletir a sua cultura, em sentido amplo. (Mário de Andrade, a propósito de Carlos: “O artista brasileiro que fizer arte internacional ou estrangeira, se não for um gênio, é um inútil, um nulo.”)

Existirá uma parte do ser à qual o artista tenha de manter fidelidade? E que parte é essa? Carlos tem o gênio para fazer uma obra pessoal, mas, ao se inspirar em Verdi, ao ceder à sedução wagneriana sem conhecer Wagner, ao estudar Meyerbeer, Petrella e, o que é pior, autores desprezíveis como Marchetti — os espectadores lembram-se da frase do crítico de Filadélfia: o maestro Gomes parece ter-se apropriado das melhores qualidades tanto da escola italiana quanto da escola alemã, sem cair nos excessos de uma e de outra? —, ao submeter-se, por fatalidade histórica, à obrigação de aderir ao "internacionalismo musical", como nota Arnaldo Contier, Carlos, o *selvaggetto* de Aleardo Aleardi, anula essa misteriosa parte? Ou conseguiu se salvar ao incluir nas suas óperas, como querem alguns, acentos rítmicos e melódicos originais, que nada têm a ver com a música europeia?

Ainda não há a chamada "utopia do som nacional" brasileiro, não obstante o empenho nacionalista do antigo mentor de Carlos, o espanhol d. José Amat com sua Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, no Rio de Janeiro. A adstringência de Carlos ao modelo europeu obriga suas óperas, inclusive as que começou e abandonou, até mesmo as que são cantadas em português, *A noite do castelo* e *Joana de Flandres*, quase todas, enfim, com exceção d'*O guarani* (indianismo) e *Lo schiavo* (abolicionismo), a terem temas alheios ao seu verdadeiro mundo: lendas medievais, devaneios orientais, fábulas estrangeiras com o sabor exótico atraente aos europeus. Uma pergunta cuja resposta eu não sei: Se Carlos, como Villa-Lobos, por exemplo, tivesse ficado no Brasil até os trinta e seis anos e estudasse as partituras dos grandes mestres "mas deixando-se guiar principalmente pelo instinto"; se aprendesse com os autores populares de modinhas as criações tipicamente brasileiras, sem esquecer, todavia, a admiração por Verdi, como Villa-Lobos aprendeu com os "chorões" sem esquecer Bach; se viajasse, não como aluno para encher a cabeça com os *contrasoggetti* de Rossi, não para aprender sem questionar, mas para observar, como Villa-Lobos — se isso tivesse ocorrido, a obra de Carlos Gomes seria mais original, e assim mais prestigiada e permanente?

Mas existem outros fatores influenciando sua obra, além da "fatalidade histórica". Gomes "ao escrever suas óperas não pensa apenas nos versos e na música", diz D'Ormeville, "pensa nos resmungões do público e nos Aristarcos da crítica e se atormenta e atormenta a fantasia para não desgostar os primeiros e agradar aos segundos". E esse público está na Itália, mas também, e

principalmente, no Brasil; e a reação contraditória dos brasileiros à sua obra e à sua pessoa — adoração e ódio, respeito e execração, inveja e indiferença, desprezo e reverência — deixa-o confuso, rancoroso, motiva-o a provar aos seus patrícios que é igual a Verdi, leva-o “a estudar” (ainda mais) “os grandes compositores” para consagrar-se na Itália e assim dar maiores contentamentos ao imperador e, sobretudo, impressionar e conseguir o reconhecimento dos seus patrícios. Em suma, vingar-se.

Conforme Aletti costuma dizer, o maestro não aprendeu, nem aprenderá, uma lição fundamental, para o artista principalmente: a opinião dos outros, seja qual for o peso intelectual ou moral que carregue, não deve ser considerada mais importante que a opinião que o artista tem de si mesmo. Carlos sofre quando percebe que nem todos o amam — nos momentos de depressão *ninguém* o ama —, mas ele não ama ninguém, nem a si mesmo; culpa o azar, se não consegue estabelecer ou alcançar seus objetivos; lamenta a sua caipirice, sem perceber que Verdi nasceu e morreu caipira; ele é o *povero cagadubbi*, perseguido pelo destino e pelos inimigos.

Surpresas

O ano terá muitas e desagradáveis surpresas. O marido de Hariclée se mata. Podemos, talvez, mostrar algumas cenas com esse trágico episódio, do qual muito pouco ou quase nada se sabe. Uma sala com quadros escuros na parede, envolta em penumbra. Em frente ao espelho, o príncipe romeno, ou russo, arruinado pelo jogo, vestido a rigor, os cabelos negros penteados cuidadosamente, encosta o revólver na têmpora direita, olha o próprio rosto pela última vez e aciona o gatilho. O estrondo corta a cena.

O maestro procura dar todo o apoio a Hariclée e passa muito tempo ao seu lado. Adelina se ressente cada vez mais das ausências do marido. No início ela o perdoava, como quando ele, sob o pretexto de ensinar à jovem diletante condessa Porcia a cantar o dueto do terceiro ato da *Fosca*, ficou a sós com ela em seu palácio, das duas da tarde às onze e meia da noite. Ao se repetir isso com outra mulher, Adelina protestou, inutilmente. O maestro continuou dando demoradas lições particulares a diletantes e artistas jovens.

Nenhuma separação ocorre subitamente. Os roteiristas devem mostrar no filme o

lento desenvolver dessa inconciliabilidade, começando com a condessa Porcia até as crises conjugais de hoje. O distanciamento entre o casal aconteceu aos poucos. Durante a composição da *Fosca* e de *Salvator Rosa,* o maestro costumava pedir a Adelina para tocar ao piano as músicas que estava escrevendo, queria saber sua opinião. Agora somente fala com ela para se queixar. Não se interessa por ela como mulher, nem como artista. Segundo Aletti, para quem o casamento é uma instituição burguesa fracassada, uma invenção medieval que limita brutalmente a criatividade do artista, Carlos não mais sente atração sexual pela esposa, que teve os seus filhos e toma conta deles, administra a casa e dirige os empregados. O que Carlos quer do sexo, ainda conforme Aletti, não são *mais* filhos, nem o inevitável endurecimento das rotinas cotidianas, das obrigações, dos deveres, das responsabilidades. Por isso o maestro é cada vez mais irresistivelmente atraído pelas artistas da ribalta (prima-donas ou simples coristas), pelas condessas e outras burguesas, com seus maridos complacentes ou míopes, e pelas cortesãs, não só em razão dos sabidos motivos de natureza psíquica, mas também porque essas mulheres o deixam livre, não têm o poder de criar futuros constrangimentos à sua liberdade.

Mencionei que Adelina se ressente do desinteresse sexual do marido e do fato de ter sido obrigada a abandonar sua carreira. Mas também fica desesperada com o tratamento rude que ele lhe dispensa. Sabe que a mulher deve se submeter, ainda mais sendo o marido um notável, um grande artista como Carlos; conhece a tirania dos homens, testemunhou a vida inteira dona Gertrudes sendo subjugada pelo marido; e conhece a história iníqua de outros casais de artistas, como Schumann e Clara, por exemplo. A morte do déspota Schumann louco e sifilítico num hospício é uma história, não muito antiga, que todos no mundo da música conhecem. Mas Carlos, como marido, deve pagar um preço pela submissão da mulher: não só tornar-se um provedor dedicado à família, ao lar, esse ambiente penoso onde as pessoas nascem, crescem, criam problemas e morrem, mas também deixar a mulher estabelecer *o que é* esse lar, como ele funciona em suas formas mais primárias. Para Adelina, talvez Carlos esteja enlouquecendo. Ele sempre foi agressivo e colérico, mas alguma coisa que Adelina não consegue identificar, talvez a morte dos filhos, talvez a paixão insaciada pela glória, tornaram-no ainda mais violento e instável, como quando ele a agrediu jogando-a ao chão. Sim, há momentos em que ele é de uma extrema delicadeza, mas essas ocasiões são cada vez mais raras. As mulheres que reúnem coragem suficiente para se separar sempre o fazem por não suportar mais as sevícias e

injúrias que sofrem dos maridos.

Para o maestro, a “ovelha amorosa” de Rebouças é agora uma mulher desagradável, desconfiada, uma matrona rancorosa.

Estamos vendo os personagens pelos olhares antagônicos de um e de outro. Vamos assistir a esta discussão aqui, iniciada depois de Carlos dizer a Adelina que chegará tarde em casa, pois irá jantar com o maestro Celega. A mulher retruca sarcástica que Celega não está em Milão; e logo, numa diatribe veemente e desordenada, acusa o marido de tê-la impedido de tornar-se uma das maiores pianistas do mundo, como haviam vaticinado seus professores do Conservatório; chama-o de adúltero, de bruto, de selvagem, de louco. Adelina sabe que Carlos está indo, nesta noite, se encontrar com a Darclée.

Carlos responde que Adelina abandonou sua carreira por vontade própria; na verdade sempre foi uma pianista medíocre. Os dois gritam um com o outro. A tensão entre eles é muito grande. Carlos se retira, vai procurar tranquilidade nos braços da Darclée.

A infidelidade de Adelina

Dois dias depois uma outra cena, ainda mais tensa, ocorrerá. Carlos dá vazão às suas suspeitas sobre a infidelidade de Adelina, que ultimamente têm-no atormentado bastante. Um dos grandes terrores de Carlos é ser um marido enganado, um ridículo *cornuto*. Hoje, em mais uma das discussões do casal, Adelina diz que ele está muito iludido se pensa que “é o único homem no mundo”. O maestro reage a essa frase com um inesperado ataque de fúria, diz que não é nenhum idiota, que suspeita dela há algum tempo e tenta obrigar Adelina a confessar a sua “traição”. Chega a apanhar uma faca, para matá-la. (Anos mais tarde, em carta ao barítono De Anna, o maestro dirá: “Uma mulher que um dia teve o meu nome me amargurou a existência; para não cometer um crime e sujar o nome brasileiro...”.)

Continuam as mortes na família

Assim, ao vermos Carlos abraçar e beijar os filhos Carletto e Mario (estranhamente, ignora Itala, ainda no berço), e sair indignado e enfurecido de

casa, com duas malas, uma com roupas e outra com partituras e libretos, não temos surpresa alguma.

O honorável Carlo Zendrini é contratado pelo maestro como advogado e procurador-geral, para defendê-lo no Tribunal no processo que Adelina move contra ele. Pensa em ir ao Rio de Janeiro, onde está programada a apresentação de *Maria Tudor*, mas recebe carta de Rebouças, em que este diz que o contrato com o empresário Ferrari não lhe dá vantagem alguma, que ele não precisa ir ao Rio, onde só há pobreza e indiferença. “Deixe para vir com uma ópera triunfante e não com uma ópera dúbia!”

Cornigliano, uma pequena aldeia da Liguria, é o lugar escolhido por Carlos para trabalhar em paz. A Darclée viajou para a Romênia.

Aqui está Carlos, na modesta casa de Cornigliano. Bebe café e fuma sem parar, reescreve trechos da *Maria Tudor*, trabalha na *Ninon de Lenclos*, prepara sua defesa no processo que Adelina instaurou no Tribunal; e escreve cartas. Acabou de escrever novamente para Tornaghi pedindo-lhe para entregar três mil liras ao advogado Zendrini e para avisar a Giulio Ricordi que precisa do depoimento dele a seu favor no processo de separação. “Meu coração está despedaçado. Sofro bastante e não sei quando poderei sarar esta ferida.”

Ouvimos uma batida na porta no momento em que termina de escrever a palavra “ferida” em sua carta.

É Amedeo Aletti. Os amigos se abraçam.

“Tornaghi me deu o seu endereço. Só agora soube da separação de vocês...”

“Não quero falar sobre isto.”

“É bom falar. Sabe como nós *scapigliati* vencemos a morte? Falando nela sem parar. Quanto mais se fala de uma coisa mais ela se torna insignificante.”

“Já li exatamente o contrário do que me dizes, que as coisas só adquirem vida se nelas se fala. E quanto mais nelas se fala mais vida elas adquirem.”

“Não acredite em tudo que lê. Isso soa como um verso filosófico do idiota D’Ormeville”, diz Aletti. Percebendo que não vencerá, pelo menos neste

momento, a relutância de Carlos, indaga: “Há vinho nesta casa?”.

Aletti, sentado à mesa, come e bebe. O maestro, taciturno, continua escrevendo.

“Seu filho Mario está adoentado.”

O maestro para de escrever. “Mario? Doente?”

“Adelina está muito preocupada. O médico lhe disse que o clima de Milão não é bom para quem sofre dos pulmões.”

A morte de Mario

Vemos os dois homens fazendo as malas, apressadamente.

Chegam a Milão.

As negociações para levar o filho à montanha são muito difíceis. Josefina, a irmã de Adelina, que jamais gostou de Carlos e agora tem justificativas para aumentar o seu ódio, instiga a irmã a não permitir que ele leve o filho.

Mesmo sem o consentimento de Adelina, o maestro, afinal, leva Mario para Cornigliano. Itala e Carlos André, o Carletto, ficam com a mãe.

Aletti acompanha Carlos de volta a Cornigliano.

O maestro passa os dias cuidando de Mario, ajudado por Aletti. Parou de escrever *Ninon de Lenclos*, parou de reescrever a *Maria Tudor*. Mas, apesar do seu desvelo, agrava-se a doença do menino, que não tem mais forças para brincar e passa os dias estirado na cama, definhando ante o olhar desesperado do pai.

“Quem sabe, se você cantasse para ele, o menino melhoraria”, diz Aletti.

Carlos canta ao lado da cama de Mario. O menino dorme, enquanto Carlos canta e fuma. Há um momento em que o maestro tem um ataque de tosse. Amanhece. Anoitece. Amanhece.

O menino acorda. Parece estar melhor.

“Milagre”, diz Aletti.

Um close do rosto magro e exangue de Mario. Ele murmura “papa”; sua voz é tão baixa que Carlos se curva sobre a cama para tentar entender suas palavras. Mas o menino expira, depois de um ligeiro tremor.

Carlos contempla estupefato o filho estendido sobre a cama. Na morte dos outros filhos, o filme mostrou Carlos, em seu desespero, a esmurrar a própria cabeça, a correr desvairado pelas ruas de Milão. Mas hoje a câmera não terá a oportunidade cruel de registrar lances de exasperação que tanto agradam aos espectadores.

“Ele está morto, Amedeo.”

Em silêncio os dois homens velam a criança morta. A escuridão da noite invade o quarto. Aletti acende uma vela.

O maestro decide não enterrar Mario em Cornigliano. Aletti arranja um carro para levá-los até Gênova.

O maestro chora a viagem inteira, com o cadáver do filho de cinco anos nos braços.

Ao chegarem a Gênova, eles se dirigem imediatamente ao cemitério de Staglieno. Aletti toma as providências necessárias para o enterro.

O maestro não volta para Cornigliano. Aluga uma casa em Gênova, na via San Giacomo de Carignano, 24. Passa os dias em silêncio, deprimido. Aletti chama um médico para vê-lo. É um francês, a medicina francesa tem grande prestígio, o dr. Jules Marey está em moda na cidade de Gênova. Marey é um homem de uns quarenta anos de idade, magro, pequeno, de espessa cabeleira ruiva (lembra Flammarion, o astrônomo), com um olhar dominador que dardeja alternadamente sobre Carlos e Aletti. Seu cartão de visitas é impressionante: *Dr. Jules Marey. Maladies du cervau, maladies de la moelle e de ses enveloppes, affections cérebro-spinales, maladies du systéme nerveux périphérique et maladies toxiques du systeme nerveux*.

Carlos se recusa a falar com ele. Marey, num italiano com deliberado sotaque francês, explica que os doentes na fase inicial da doença gostam de se sentir

deprimidos; se não forem tratados logo, os sintomas se agravam, podendo chegar a um ponto irremediável.

“Amedeo, não vês que este homem é um charlatão?”, diz Carlos na presença do médico.

O dr. Marey se retira indignado, dizendo que enviará a conta da sua visita.

Carlos entrega-se à depressão.

Ouve-se Aletti, que demonstra grande apreensão, murmurar pela casa “quem sabe aquele francês não estava certo?”.

As folhas das árvores começam a cair. Carlos escreve a Tornaghi e a Giulio Ricordi.

“Caros amigos. Depois da injúria que recebi da pérfida mulher, sinto-me agora atingido mortalmente. Meu adorado filho Mario, de cerca de cinco anos, me abandonou e voou para os braços do Criador, em 25 de agosto, deixando em meu coração uma ferida que nunca será curada, uma dor eterna. Esta nova desgraça, que me tocou, me oprime o coração e me torna verdadeiramente infeliz. Perdoe-me o silêncio mantido até agora; sofri muito e sofro ainda hoje...”

Aletti, que também ficou em Gênova, visita Carlos e tenta animá-lo contando anedotas sobre os *scapigliati*; procura convencê-lo a andar pelas ruas, como ele tanto gosta. Carlos sempre recusa, quer ficar em casa, alimentando a sua dor.

Hoje, inesperadamente, diz a Aletti: “Está bem, vamos sair. Vamos comprar ópio.”

O poeta se surpreende. Certa ocasião, ao sugerir que o maestro provasse o láudano, ele havia sido repelido de maneira enfática. Sabe que em Gênova pode-se encontrar o melhor ópio de toda a Europa, mas não estimula Carlos em seu propósito. Conta a história tenebrosa de um músico que sofreu uma morte horrível devido ao abuso do ópio. Mas Carlos está decidido.

L’oppio, L’opera

Chegam à farmácia de Massimo Girolamo.

Girolamo, o farmacêutico, frequenta a ópera, como todo mundo, e admira Carlos Gomes.

“Assisti à estreia de *Salvator Rosa*, no Dal Verme.”

Carlos faz um agradecimento com a cabeça.

Girolamo abre uma das portas de um imenso armário de madeira escura, que ocupa uma parede inteira.

“Vou lhes mostrar os vários tipos de ópio de que disponho, e ninguém tem um suprimento maior do que o meu, aqui em Gênova.”

Girolamo gosta de ouvir a própria voz. Além disso, exibe-se para o maestro.

Retira amostras de um grande armário.

“Este aqui, com o aspecto de um cilindro achatado, é o ópio da Pérsia. Um bom ópio, mole, flexível. Vejam, parece formado, como dizem os franceses, ‘de lágrimas aglutinadas’. Da Índia tenho ópios de Benares, Behar e Malwa. Vêm embrulhados em folhas de tabaco.”

Ante o olhar dos visitantes, desembrulha um dos pequenos pacotes e mostra o conteúdo.

“Costumamos chamar de ‘pão’ estas unidades de ópio para ser preparado, não importa seu formato.”

“É um bom alimento, merece esse nome”, brinca Aletti. “E do ópio pode-se fazer também um vinho. Pão e vinho. Há algo melhor para o homem?”

“Estes pães redondos arroxeados, achatados e secos são feitos de ópio de Alexandria; têm um alto grau de deliquescência; a massa deles é muito pura, isso que vocês veem na crosta são restos de folhas da *papaver somniferum*. Este outro aqui é o de Constantinopla, na verdade oriundo de Anatólia. Eu o recebo direto dos turcos, os pães vêm envoltos, como podem ver, em folhas de dormideira. É muito bom, mas não supera o rei dos ópios.”

Girolamo retira um pão do armário e o exibe. “Este aqui é o ópio de Smirna, o melhor de todos. Mole como o da Pérsia, sua cor roxa, comum ao ópio dos turcos, vai se acentuando quando exposto ao ar. Submetido ao método de Guilliermond, pode dar até doze por cento de morfina; no processo de trituração com éter, que dissolve a narcotina sem afetar a morfina, pode dar um rendimento ainda maior.”

O farmacêutico pega uma lente numa gaveta. “Vou abrir a massa, maestro Gomes, e o senhor poderá ver, com a lente, o seu interior formado de transparentes miçangas douradas.”

O maestro não segura a lente que Girolamo lhe estende. Quem examina a massa é Aletti.

“O vinho. Conte ao maestro como se faz o vinho”, diz Aletti.

“É simples. Pega-se cinquenta gramas de extrato de ópio, também chamado de extrato tebaico, isto é, ópio privado mecanicamente de corpos estranhos, e junta-se a ele mil gramas de vinho Madeira. Macera-se durante dois dias e depois filtra-se num pano de linho. Pronto, está feito o vinho. Mas isso não é para ser tomado como vinho. É uma poção para ser ingerida em gotas. Em pequenas doses é um calmante; aumente a dose e logo uma forte exaltação intelectual o dominará, seguida de contração das pupilas, perturbações da vista, zunidos nos ouvidos, um sono de curta duração e sonhos penosos.”

“Sonhos penosos são preciosos... Para nós, artistas”, diz Aletti.

“E para se ter um sono profundo, sem sonhos?”, pergunta Carlos, com uma voz anormalmente rouca.

“Aumente ainda mais a dose e terá um sono profundo, tão profundo que poderá matá-lo. O ópio é um dos mais importantes remédios da medicina. Mas também um dos mais perigosos. Pode ser empregado em muitas doenças, tétano, delírio nervoso, disenterias, diarreias, reumatismos, vômitos espasmódicos, gastralgia, tico doloroso da face, ciatismos e outras nevralgias, moléstias do peito, cólera-morbo e afecções cancerosas, ainda que neste último caso sirva apenas — e isto é muito, nesta doença — para acalmar as dores.”

“Também serve para acalmar os temores”, diz Aletti.

“É um farmacêutico prolixo; vai nos prender aqui o dia inteiro”, segreda Carlos para Aletti.

“É preciso muito cuidado para não se tornar um escravo do ópio, como os chineses e os indianos.” Girolamo olha significativamente para Aletti.

“Eu não sou um escravo do ópio”, defende-se Aletti.

“Você o vem tomando, pelo que sei, como láudano de Sydenham, há muito tempo.”

Girolamo coloca na mão de Carlos um vidro com um líquido escuro. “Maestro, este aqui é o láudano de Sydenham, de feitura muito fácil: duzentos gramas de ópio de Smirna, cem gramas de açafrão, quinze gramas de canela, quinze gramas de cravo-da-índia, mil gramas de vinho de Grenache — alguns usam o vinho Madeira. O ópio, cortado em pedacinhos, é introduzido com as outras substâncias em um matraz, este balão de vidro de fundo chato. Fica tudo a macerar por quinze dias, agitando-se a mistura de vez em quando. Depois coa-se numa peneira e filtra-se num pano de linho. Pode-se tomar em poção ou como clister.”

“Clister é para velhas senhoras”, diz Aletti, cutucando Carlos com o cotovelo. “Thomas de Quincey, que se tivesse nascido na Itália nos dias de hoje seria um *scapigliato*, disse no livro em que descreve seu hábito de consumir ópio, iniciado quando ainda era estudante em Oxford, que nessa época tinha dois grandes prazeres na vida. O primeiro era tomar o ópio e o segundo era ouvir em Londres a soprano Grassini cantar árias de ópera. Ópio e ópera!”

Esta frase é dita para o maestro, que não lhe presta atenção. Aletti repete várias vezes *l’oppio* e *l’opera*, achando o eco engraçado. “Ópio e poesia é ainda melhor.”

Enquanto estes diálogos se sucedem, a câmera se mexe perscrutando rostos, de Girolamo, Aletti, Carlos, e armários, inserts dos pães, objetos e tudo o mais que há na farmácia.

O maestro compra de Girolamo mil trezentos e cinquenta grãos de ópio de

Smirna na forma de tintura de láudano.

“Não se torne um escravo do ópio. Tome no máximo cem grãos por dia, em doses de no máximo vinte grãos. E controle os intervalos entre uma dose e outra. Quanto maior o intervalo, melhor. O senhor terá sonhos e visões agradáveis. Caso se tornem assustadoras, como num pesadelo, e deixem o maestro infeliz, o senhor deve suspender o uso do láudano.”

(Não aconselho ninguém a preparar, para uso próprio ou de terceiros, um láudano doméstico, de Sydenham, ou de qualquer outro tipo, como o láudano de Rousseau. Esse nome, Rousseau, tem alguma coisa a ver com o escritor e compositor da ópera *As musas galantes*? Eu não me surpreenderia se o Jean-Jacques tivesse tido esse tipo de experiência, mas nada encontrei que corroborasse essa suspeita. O láudano de Rousseau difere, em sua composição, do de Sydenham. Os ingredientes são mel de abelhas branco, quarenta gramas de levedura de cerveja fresca e duzentos gramas de álcool a sessenta graus. O ópio é dissolvido em água aquecida a trinta ou quarenta graus centígrados. Depois junta-se o mel, lembre-se, deve ser imaculadamente branco — e quando estiver dissolvido acrescenta-se a levedura de cerveja. Tudo então é colocado num matraz, que é exposto a uma temperatura constante de vinte cinco a trinta graus centígrados, até que a fermentação se complete. Filtra-se o líquido em seguida, evapora-se-o colocando o matraz em banho-maria até restarem apenas seiscentos gramas. Depois de arrefecida a substância, junta-se o álcool e, passadas vinte e quatro horas, torna-se a filtrar o líquido no pano de linho. O láudano de Rousseau é duas vezes mais forte do que o de Sydenham. Na verdade, o mel branco é o mais difícil de encontrar. As receitas e demais informações do filme sobre o ópio e seus derivados são do célebre dr. Chernoviz (Pierre Louis Napoléon, Polônia, 1812 — França, 1881), que viveu e receitou, inclusive no Brasil, numa época em que o uso recreativo da morfina e da cocaína não era proibido. A Farmácia Midy, por exemplo, da rua du Faubourg Saint-Honoré, 113, em Paris, comercializava produtos com cocaína — anunciados universalmente como Cocaína Midy — que eram importados livremente e vendidos sem receita médica no Brasil. Cocaína pura também podia ser comprada sem problemas legais, morais ou de qualquer outra ordem em algumas boticas do Rio de Janeiro. Mas, excetuados os médicos, pouca gente se interessava pelo produto.)

Sonhos e pesadelos

Nesta noite, Carlos ingere a primeira dose de láudano. Depois, dorme e sonha. Está no meio de uma grande floresta no Brasil, as árvores têm frutos enormes, copas imensas e nos seus galhos pássaros cantam melodias muito bonitas; vê também rios de águas claras onde nadam botos e tartarugas.

No segundo dia, um outro sonho agradável, no qual ouve uma música celestial. Ao acordar, tenta escrevê-la e não consegue.

Toma láudano todas as noites. Amedeo teve de comprar com Girolamo um novo suprimento. Os sonhos ultimamente não têm sido tão agradáveis. Num deles, muito inquietante, Carlos é Masaniello; sabendo que será assassinado, tenta fugir da sua morte, sem conseguir.

Agora toma o láudano também de dia. Controla-se para não ir muito além dos limites prescritos por Girolamo. Sempre que cessa o efeito do láudano, sente-se ainda mais cansado e infeliz. O ópio lhe tirou a fome; não toma banho, não alisa os cabelos, que estão duros e eriçados.

Ultimamente tem tido o pesadelo que sempre o assombrou, com uma pequena diferença. É a mesma cena de assassinato, a mulher com a face oculta pelas trevas da noite luta para se livrar do seu agressor; o mesmo gemido rouco quando recebe a primeira punhalada no seio; novamente as pernas da mulher fraquejam, ela se ajoelha e *nesse momento uma parte do rosto da mulher começa a aparecer*... Ele acorda antes de conseguir ver o rosto da mulher.

8

O Pesadelo

Uma das convenções mais consagradas no cinema é de que a existência de um herói ou anti-herói pressupõe necessariamente a sua antítese bem-definida, um vilão qualificado. No *Amadeus* de Shaffer, por exemplo, Mozart e Salieri, num curioso processo dialético, estabelecem a contrariedade, a oposição clássica dos conflitos cinematográficos. (Curiosidade: o Scala foi inaugurado com uma ópera de Salieri, em 3 de agosto de 1778. Milão estava sob domínio austríaco, e Salieri — que Shaffer, seguindo o *Mozart e Salieri* de Puchkin, transformou num assassino dostoievskiano — era Kapelmeister da Corte de Viena.) Tanto o herói quanto o vilão devem, ainda conforme a norma sancionada, apresentar virtudes e defeitos. Os autores dos antigos dramalhões cinematográficos gostavam de apresentar heróis imaculados e vilões irredimíveis, simbolizando o bem e o mal em luta, alegando que o público queria conflitos e antagonismos bem demarcados. Mas há mesmo que existir um vilão? *Citizen Kane* não tem um vilão; Walter Parks Thatcher não cabe a rigor nessa categoria. A não ser que vilão seja o próprio Kane, afinal o personagem se inspira em William Randolph Hearst, que, como qualquer magnata da comunicação, é abominado por todo mundo. O nosso filme precisa de um vilão? E quem seria ele, se a resposta fosse afirmativa? Carlos, como todos os artistas, tem dois inimigos principais: o primeiro é ele mesmo; o segundo é o público, aqueles que consomem sua arte. Existem os conflitos com Adelina, mas ela talvez seja principalmente uma vítima. Há os problemas com os empresários, e estes têm um bom perfil vilanesco. O maestro brigou também com libretistas — Ghislanzoni e Boito seriam bons vilões. E o pai, Manuel? Era autoritário, dominador, batia com cipó nos filhos, daria um bom vilão; sua complexa relação com Carlos propiciaria sutis e polêmicas ambiguidades. Os roteiristas do filme, que são uma espécie de libretistas, devem considerar as opções possíveis e fazer a melhor escolha.

Aletti chega à casa da via San Giacomo de Carignano, onde reside com Carlos. O *scapigliato* havia saído, por imposição do maestro, que dissera desejar ficar sozinho para trabalhar. Na verdade, o maestro, que escrevia agitadamente à única

mesa da casa, pedira aos gritos que o deixassem trabalhar em paz.

Logo ao entrar Aletti sente o cheiro de restos apagados de tabaco. Sobre a mesa um grande cinzeiro, cheio de pontas de charutos. Ao lado da mesa, no chão, vê Carlos caído sem sentidos, em meio a uma quantidade enorme de papéis despedaçados. As mãos de Carlos estão feridas, manchadas de sangue coagulado, de tanto rasgar papéis, em muitos dos quais podem ser lidas as palavras “Ninon” e “Lenclos”.

Aletti carrega o brasileiro desfalecido para a cama.

O maestro acorda e tenta levantar-se; mas Aletti segura-o com força, mantendo-o deitado. O brasileiro delira. Mistura português e italiano numa algaravia incompreensível.

Várias cenas mostram Aletti a cuidar do maestro, enxugando o suor da sua fronte; dando-lhe sopa na boca; trocando sua camisola.

Girolamo, o farmacêutico, traz um vidro com remédio. Ele e Aletti fazem Carlos tomar o medicamento.

Sobre a cômoda, Aletti descobre uma quantidade de láudano que Carlos deixou intocada.

Enquanto o maestro dorme, Aletti, sentado à mesa da sala, bebe o láudano e escreve.

Cenas de Aletti cuidando de Carlos.

Cenas de Aletti escrevendo.

O maestro recupera, aos poucos, a saúde.

Manhã, cedo. Chuva (talvez neve) cai do lado de fora da janela. Carlos está acordado na cama.

“Sinto vergonha por lhe dar todo este trabalho, Amedeo, fazer você perder o seu tempo com este músico caipora.”

Essas codas gomesianas já ouvidas neste filme — caipora, caipira, entre outras — são uma notável manifestação paranoica e proléptica, uma vacinação contra o destino, que o persegue, e contra os citadinos, que à sorrelfa escarnecem de suas origens provincianas. Ele previne e refuta as injúrias que lhe são assacadas fazendo-as ele mesmo, antes.

“Você me ajudaria da mesma forma.”

“Não sei. Sou um monstro egoísta. Ai!, sinto-me uma mulher velha.”

“Notei que estava escrevendo um libreto para a *Ninon de Lenclos*.”

“É impossível fazer-se algo sério sobre essa dama. Desisti.”

“Por que não fazer de *Ninon* uma ópera-bufa? Todo grande maestro tem que fazer uma ópera-bufa.”

“Uma ópera-bufa?”, diz Carlos, surpreso. “Verdi não fez nenhuma ópera-bufa.”

“Você se esqueceu de *Un giorno de regno*?” (Estamos em novembro de 1879. *Falstaff* é de 1893.)

“E você se esqueceu da vaia que ela levou?”

“Mozart compôs três óperas-bufas, *Nozze di Figaro*, *Così fan tutte* e *Don Giovanni*.”

“*Don Giovanni* não é uma ópera-bufa.”

“É sim. Termina como um ato de *vaudeville*.” Aletti canta, desafinadamente: “*Resti dunque quel birbon/ con Proserpina e Pluton...*”

“Não gosto de *Don Giovanni*. Mesmo cantada por uma voz bonita como a sua...”, ironiza Carlos.

“*Il barbiere di Siviglia...*”

“Rossini não tinha imaginação... Trechos do *Barbiere* dele são surrupiados de *Die Zauberflöte*... Arre! Beaumarchais! Beaumarchais!” Pausa. “Não me fale

também, por favor, no *Barbeiro* de Paisiello!”

“*Don Pasquale*, de Donizetti...”

“Não passa de um *Barbiere di Siviglia* sem o barbeiro.”

“*Don Procopio*, de Bizet... Posso citar também *Le stravaganze del conte*, de Cimarosa...”

“Vamos mudar de assunto...”

“Eu escrevi um esboceto da *Ninon*...”

“Você?”

“Gostaria que o lesses...”

“Onde está? Quero lê-lo agora.”

Aletti entrega a Carlos o resumo da ópera que escreveu enquanto Carlos convalescia.

O maestro faz a leitura do esboceto em voz alta; enquanto isso uma sequência de elaboradas imagens farsescas aparece em nosso filme, reproduzindo o que o maestro lê.

O libreto de Aletti tem quatro atas e um epílogo. No *atto primo*, Ninon de Lenclos (*soprano spinto*) toca alaúde em seu *boudoir* enquanto é penteada pelo seu *perruquier*. A camareira (contralto) entra e anuncia que o cardeal Richelieu chegou. Ninon reclina-se num sofá e manda que ele entre. O cardeal (baixo profundo), vestido de púrpura e com o chapéu cardinalício na cabeça, abre os braços ao entrar no quarto de Ninon pela primeira vez, o que só conseguiu após muito suplicar, ergue os olhos para o teto, como se agradecendo aos céus a sua felicidade e canta a “Ária da carne mortificada”: “Dia e noite minha carne é atormentada pela tua visão pecaminosa, a lascívia me domina”. Richelieu, sabendo que Ninon escolhe seus amantes por critérios estapafúrdios em que o dinheiro não é decisivo, resolve falar de suas conquistas; derrotou os huguenotes e a nobreza feudal, humilhou os Habsburgos, cortou a cabeça do marquês de Chalais e a do grão-duque de Montmorency, chefe da nobreza de Languedoc etc.

Ninon reconhece que o cardeal é um grande homem, mas para obter o seu corpo ele terá de pagar cinquenta mil coroas. O cardeal enfia a mão por baixo de suas vestes e retira um saco; ouve-se o retinir das moedas de ouro. Ninon abre o saco. Pega uma das moedas, levanta-a para cima num gesto de adoração. Faz um sinal para o cardeal deitar-se com ela. Movimentos de fornicação na cama de Ninon. Um dueto. O cardeal canta: “A carne é fraca, a lascívia é um pecado, o inferno nos espera!” Ninon responde: “A carne é forte e nos leva ao paraíso.” Entram bailarinos, homens vestidos de cardeal (como Richelieu) e mulheres vestidas de hetaira (a mesma roupa que Ninon usa) e dançam uma bacanal. Agora Ninon está só. Chega o marquês de Sévigné. É o seu amante preferido. Ela corre para abraçá-lo. Canta, em dueto, com Sévigné.

Atto secondo. Escola de Galanteria de Ninon de Lenclos. Jovens da nobreza e cortesãs passeiam pelo grande salão da escola. Um jovem marquês (barítono) canta que veio ali para aprender com Ninon as técnicas de sedução. Uma cortesã (mezzo soprano) canta que veio estudar “a filosofia e a fisiologia do sexo; nós mulheres precisamos aprender de outra mulher as coisas que os homens não nos ensinam”. Entra Ninon. É cercada pelos alunos, que lhe fazem perguntas. Um jovem aristocrata (tenor) canta: “Qual o tamanho ideal do engenho sexual masculino?”. Ninon responde: “Pode ter qualquer tamanho para bem satisfazer uma amante, desde que a paixão deixe a peça dura como um diamante.” As mulheres repetem em coro “Dura como um diamante!”. Ninon canta que está ali para ensinar-lhes os fundamentos da elegância e do epicurismo. Canta a “Ária dos hedonistas”. “Tudo pode ser adiado, menos o prazer. Você pode adiar sua confissão, adiar qualquer missão, pode adiar o duelo, adiar o minueto, adiar o desjejum e a ceia, adiar o clister e a sangria na veia, o bordado e o penteado, adiar o banho, a matança de piolhos da cabeça, pode adiar tudo, menos o prazer!” Nobres e cortesãs cantam, enquanto dançam uma tarantela, “Só não se pode adiar o prazer, só não se deve adiar o prazer!”

Atto terzo. Festa nos salões de Ninon. Os homens escondem o rosto sob máscaras negras de cetim; as mulheres usam máscaras vermelhas ou negras, com enfeites brilhantes. Ninon conversa com Molière e com madame de Maintenon, esposa morganática de Luís XIV. Portam máscaras de cabo, que colocam e tiram sobre o rosto, conforme o andamento da conversa. Molière canta que apreciou o livro *La Coquette vangée*, escrito por Ninon. Ela responde que apenas queria dar uma lição ao tartufo idiota Felix de Juvenel, autor do livro *Portrait de la*

coquette. Canta a *cabaletta* “As coquetes fazem o mundo se mover”. Todos dançam o “Minueto das coquetes”.

Chega o marquês de Sévigné. O marquês (tenor) canta “Amor, divino amor, sem ti a vida não tem valor”.

Atto quarto. *Boudoir* do palácio de Ninon. Ela está com sessenta e cinco anos de idade, mas tem a mesma aparência bela e juvenil do primeiro ato. Canta a ária “O tempo passa por mim como uma leve brisa, sem deixar marcas”. A camareira — que ao contrário da sua padrona parece muito velha — entra e diz que o *chevalier* de Villiers espera na antessala. O *chevalier* irrompe no *boudoir*. Canta, transtornado, “Amada minha, tesouro, luz celestial”. Agarra a cortesã. Ninon se debate. O *chevalier* a arrasta para o sofá. Deita-se sobre ela. Ninon canta “Não posso ser sua, hoje, amanhã, nunca! Tu és meu filho!”. O *chevalier*, atônito, sai de cima de Ninon. Cambaleia pelo quarto, como se tivesse sido atingido por um raio. Agora é a vez dele cantar a ária “Oh! caminhos sombrios do destino!”. Ao terminar de cantar, o *chevalier* pega a espada que carrega num boldrié e mata-se gritando “*Adieu!*”. Ninon cai desmaiada no sofá. Entram camareiras, coquetes, mordomos, padres, nobres, palafreneiros, bispos, pintores, cozinheiros e cantam em coro “Oh! caminhos sombrios do destino!”.

Epílogo. *Boudoir* da cortesã. Ninon, sempre com a mesma aparência juvenil do primeiro ato, apesar de estar com oitenta e cinco anos, está sendo penteada com mãos trêmulas pelo seu *perruquier*, agora velho e encarquilhado, que mal pode se mover. Ao lado, a velha camareira, agora monstruosamente decrépita. Ninon canta “O tempo passa por mim como uma leve brisa, sem deixar marcas”. Terminou a arrumação dos cabelos e das vestes de Ninon. Ela está ornamentada de joias rutilantes. O cenário é cambiado. Ninon entra no salão de festas do seu palácio. Caminha para uma enorme *fauteuil*, que mais parece um trono, sobre um estrado no fundo do salão, e senta-se como uma rainha. Os convidados estão todos mascarados, como no terceiro ato. Ninon sai do seu trono e reclina-se num sofá. Entram em cena os seus amantes preferidos, um a um, separadamente. O primeiro que entra é o marquês de Sévigné. O marquês deita-se com ela no sofá e fazem amor enquanto cantam em dueto a ária “Amor, sinto tua divina fúria”. Em seguida, após o marquês de Sévigné se retirar, entra o marquês d’Andelot, que também possui Ninon no sofá, cantando “Tudo pode ser adiado, menos o prazer”. Depois é a vez do marquês de Villarceaux. Finalmente, o filósofo cético Saint-Evremont faz amor com Ninon e canta a ária “Oh! será que estou

acordado? Oh! será que estou vivo?”. A festa acabou. Ninon está sozinha. Canta: “Oh! doce lembrança do passado!/ Viva o amor quando é bem lembrado”. Leva a mão ao peito, cambaleia, deita-se no sofá. Suspira. Seu braço pende ao longo do corpo, imóvel. Está morta. *Fine dell’opera*.

O maestro termina a leitura.

“Tu queres que eu musique isto? Esta tolice despudorada?” Carlos irrita-se por ter Aletti feito o que ele não conseguiu, depois de passar a noite inteira a escrever: um esboceto da *Ninon de Lenclos*.

“Pode ser uma tolice. E despudorada. Mas também pode vir a ser a mais engraçada de todas as óperas-bufas que já foram escritas até hoje.”

“Engraçada por quê? Porque degrada o clero?”

“Todo mundo sabe que Richelieu era um cardeal cínico e libidinoso.”

“Engraçada porque glorifica uma prostituta?”

“Verdi fez isso na *Traviata*.”

“Qual a graça em escarnecer da juventude e do amor?”

“A juventude e o amor só são bons enquanto duram, e duram pouco. Tu queres farsa mais grotescamente divertida do que esta da eterna juventude?”

“Nesse esboceto a ópera é tratada como se fosse uma arte criada por idiotas para pobres de espírito. A ópera é a minha vida, Amedeo!”

“A ópera é sagrada? Mais uma razão para se zombar dela. Devemos atacar tudo aquilo que é consagrado pela sociedade burguesa.”

“Eu não sou um maldito *scapigliato* como tu!”

Carlos continua em Gênova. Quer voltar para Milão, mas os médicos impedem-no de viajar. Parou de tomar láudano, graças, estranhamente, à persuasão de Aletti, que, afinal, convenceu-o dos malefícios do ópio. De Milão recebe a informação de que quinhentas e trinta e três libras lhe foram enviadas do Brasil,

produto de uma récita em seu benefício realizada no Teatro São João, da Bahia.

Carta para Giulio Ricordi. De Gênova.

“Quem sabe o que deve estar pensando de mim! Mas como escrever-lhe, sem falar de meus contínuos dissabores? Farei o possível para não enfadá-lo. Agradeço-lhe pela retificação na *Gazzetta* sobre a minha doença, mas saiba que eu estou mesmo gravemente doente, e que o desmentido serviu pelo menos para fazer sofrer aqueles que querem absolutamente ver-me morto. Têm razão: eu fiz tanto mal a eles! A perda de Mario, a minha dor aguda me causou insônia, e... tomei ópio por vários dias, descuidei de uma constipação e em seguida a febre reumática; o médico me deu quinino em abundância... Se não enlouqueci é sinal de que não enlouquecerei nunca! As questões com a mulher, a demanda, o presidente do Tribunal, a menina, a mobília que vai e vem de Gênova para Milão... Meu Deus! Entendeu algo dessa minha estranha narrativa?”

Quem o conhece não pode deixar de amá-lo

Até a véspera de Natal, Carlos permanece em Gênova. Insiste em trabalhar em *Palma*, um libreto de tema oriental, cuja trama se desenrola na cidade de Bagdá, escrito por Zanardini.

É um fim de ano triste. De qualquer forma, ele sempre se sente deprimido com as festas de fim de ano.

De volta a Milão, vai morar no corso Genova, 28, pois a vila de Maggianico ainda não ficou pronta. Em meio às preocupações com o processo de separação, tenta convencer Ricordi de que o libreto de *Palma*, “com alguma modificação feita por um poeta que saiba *inventar* aquilo que falta, não é de se jogar fora”. Pensa em Ghislanzoni para fazer isso. Vai para Lecco, onde fica vários dias tentando convencer o libretista de *Fosca* a preparar com ele uma revisão do libreto de Zanardini.

Mas Ghislanzoni não se interessa pelo projeto.

A pedido de Carlos, Tornaghi procura o libretista. Aqui estão os dois, num restaurante, a beber vinho. Tornaghi diz a Ghislanzoni que o maestro está deprimido com a morte do filho e, além disso, esteve gravemente doente, com

febre reumática e outras enfermidades.

“Gomes não quer morrer sem escrever uma bela ópera para a Casa Ricordi, para o público, para ele! Disse-me: preciso de um poeta como Ghislanzoni, que saiba inventar, que salve o libreto de *Palma*.”

“Eu sinto muito se Zanardini fez um libreto inaproveitável, mas o que se poderia esperar de um medíocre como ele?”, responde Ghislanzoni. “Eu já disse ao Gomes que não estou interessado em escrever o libreto de uma ópera passada em Bagdá. Tu sabes que eu gosto muito do Gomes... Ah!, sim, temos brigado bastante, mas gosto dele... Infelizmente não posso ajudá-lo a escrever a ópera que ele quer, que precisa escrever... Não acredito no que se diz, no que se publica sobre as gestações do querido maestro. É indubitável que precisa escrever uma nova ópera; sim, ele a escreve, talvez escreva duas, talvez quatro, alternando no trabalho febril do artista os sibaritismos indolentes *del signore brasiliano*. Quando trabalhamos juntos vi-o se entusiasmar e esmorecer; assisti às irrupções e aos relaxamentos. É um homem de nobres complacências e de trepidações injustificáveis... Sim, ele quer realizar uma obra-prima, e o público está esperando ansioso a sua nova ópera. Gomes é um artista de conseguir o que quer. Consolemo-nos com tudo isto; que na nova ópera tão impacientemente esperada pelo público Gomes possa assim nos revelar algum novo aspecto de seu talento poderoso, jamais desmentir o simpático ímpeto de seu temperamento meridional... Quem o conhece, como eu, sabe que nele os dons do coração se juntam aos dons do gênio musical e não pode deixar de amá-lo. Mas eu não farei o libreto de *Palma*. Creio que não farei mais nenhum libreto para Gomes.” (Isso é verdade. Mas como veremos neste filme, Ghislanzoni colaborará com Carlos em músicas sem importância, como o “Hino do alpinista”.)

Não posso deixar de amá-lo

Não foi difícil, para mim, descobrir os dons de coração de Carlos, e os dons de gênio, depois de o observar durante tanto tempo através das desapiedadas lentes da câmera. Essa é, aliás, a regra de ouro do cinema (e da ficção): ame o seu personagem.

A morte do filho Manuel José no ano da estreia da *Fosca*, o mesmo ano em que morreu a filha Carlota Maria, mereceu um desabafo desesperado, “valeu a

pena?”, em frente ao Scala. O sofrimento foi ofuscado pela desenfreada busca da glória? Teria ele amado Adelina Peri em algum momento? Ou a jovem bolonhesa era apenas parte do processo de europeização que favorecia o reconhecimento e a fama? Ele ainda ama Hariclée? Não posso responder, ainda é cedo, é preciso que o filme ande um pouco mais, antes de um julgamento final.

Retornar ao antigo

Casa Ricordi. Carlos conversa com Giulio. Leva ao editor um novo segundo ato de *Maria Tudor*.

“Verdi disse para eu *retornar ao antigo*. Foi num encontro rápido que tivemos hoje de manhã no Scala. Ele cumprimentou-me gentilmente. Falamos sobre *Maria Tudor*. Eu lhe falei que esperava um resultado melhor da *Maria*, que estava procurando o tema de uma nova ópera, mas sem ainda me decidir. Verdi colocou a mão no meu ombro e disse: ‘Nos momentos de dúvida o melhor é retornar ao antigo.’ Mas o que é o antigo? *O guarani*? Ou a *Fosca*?”

“O antigo não é obrigatoriamente uma oposição ao novo. É o aprovado e comprovado; o que resistiu ao tempo, à moda, o que se tornou incólume à conduta volúvel do público”, pondera Ricordi.

Carlos não sabe o que fazer. Para poder se afastar das suas dificuldades, aceita um convite para ir à Bahia encenar *O guarani* e *Salvator Rosa*. Seus problemas na Itália, entre muitos outros, são *Maria Tudor*, Adelina Peri, Hariclée Darclée. Mulheres! Contentar uma mulher é ainda mais difícil do que encontrar um bom libreto. E ainda falta a Diana Raggi surgir no filme.

Triunfo no Brasil

A bordo do *Senegal*, Carlos chega à Bahia, acompanhado de Carlos André. Durante a viagem ele permaneceu apreensivo, trancado no camarote. Como o receberão no Brasil? Sabe que os inimigos divulgam mentiras soezes a seu respeito. Possivelmente já ouviram falar da sua separação, e torpes injúrias e difamações devem ter sido espalhadas pelos quatro cantos do país. O que mais o entristece é afirmarem ter ele renegado a nacionalidade brasileira, naturalizando-se italiano. Ele ama o Brasil. É preciso que todos saibam disso.

Dentro do camarote, em frente ao espelho, o maestro alisa os cabelos com o ferro quente mais uma vez. Sua vontade era poder ordenar ao comandante que levantasse âncora e rumasse com o barco para Gênova.

No escaler que o conduz, vê a multidão silenciosa no cais, a distância, um paredão de roupas negras, esperando. Esperando o quê? O momento das vaias? Está muito silenciosa aquela massa de homens, ele não vê mulheres, e isto é um mau indício.

Subitamente uma banda de música começa a tocar a protofonia d'*O guarani*. A multidão grita. Carlos não entende as palavras, mas os braços até então imóveis, e que agora se levantam acenando lenços, e a presença de mulheres — vê, agora, as mulheres — indicam que está sendo recebido por admiradores.

O que ele temia fosse um encontro com inimigos mostra-se uma recepção triunfal. Bandas de música, comissões especiais do comércio, das profissões liberais, da magistratura, do funcionalismo, das artes, dos estudantes, das senhoras da sociedade acolhem-no com presentes e discursos, em meio ao aplauso de milhares de pessoas. Ouve-se a todo momento o brado "Viva Carlos Gomes!".

Uma comissão da Sociedade Democrática Caixeiral pede a Carlos que assinale "seu primeiro passo na terra de Santa Cruz redimindo do cativeiro uma escrava de nome Felicidade".

Em cerimônia pública, aclamado por muitas centenas de pessoas, Carlos entrega à escrava a carta de sua emancipação. Os abolicionistas, que estão se organizando em partido político, acreditam que podem usar o grande prestígio do maestro para a "propaganda da Emancipação". Já no ano passado, numa representação d'*O guarani*, na Bahia, duas crianças foram libertadas.

O maestro é homenageado e festejado durante sessenta dias seguidos. Há sempre multidões ovacionando-o nos lugares em que ele chega. As comissões organizam festas e passam listas para a compra de presentes para o maestro.

O comendador Teodoro Teixeira Gomes, presidente da comissão promotora da festa, acompanha Carlos em todas as comemorações. Os dois tornam-se amigos. Hoje o comendador oferece, em sua residência, uma recepção em homenagem a

Carlos. A sociedade baiana está presente. Prendadas moçoilas tocam ao piano e cantam trechos de óperas de Carlos. O iluminado poeta João de Brito recita um poema: “Ele é mais que Mozart para a Alemanha/ Para a França, Gounod./ No topo de empinadas serranias,/ Ergue o cetro das puras melodias,/ Que dos anjos roubou”. (Esse João de Brito é o mesmo que escreveu a letra do hino *Camões*, musicado por Carlos.)

Após a representação d’O *guarani* no Teatro São João, quando, por falta de lugares nos camarotes, como ocorreu na representação de *Salvator Rosa*, as senhoras da sociedade ocupam, pela primeira vez no Brasil, poltronas na plateia, Carlos recebe uma coroa de ouro e prata; uma carteira de prata contendo cinco contos de réis; mais seis contos de réis da Comissão de Comércio; uma batuta de “sebastião de arruda”, madeira de lei vermelha, medindo dois palmos e meio, cuidadosamente trabalhada, em cuja base um anjo coloca uma coroa de louros sobre uma partitura.

Em meio a gritos de “Viva Carlos Gomes!”, ele coloca a coroa de ouro sobre a cabeça. A multidão delira.

Vapor *Guadiana*, no porto. Carlos embarca para o Rio de Janeiro. Grita, tirando o chapéu da cabeça e levantando-o para o alto, “Viva a Bahia, viva o povo baiano!”.

Durante os três dias da viagem Carlos mostra boa disposição. Faz suas refeições à mesa do comandante. Expõe, com veemência, seus planos de escrever uma nova ópera. Fala da vila sendo construída na Itália.

(Neste momento, em Maggianico, Giuseppe Invernizzi, vulgo David, um taberneiro, amigo de Carlos, contrata o arquiteto Bolla, também um *scapigliato* como Invernizzi, para fazer os planos da construção de uma vila no grande terreno comprado por Carlos, em Lecco. Invernizzi, que conversou várias vezes com o maestro sobre esta obra, enquanto bebiam em amigável convívio, sabe que o brasileiro quer uma vila “mais bonita do que a de Ponchielli”, que é próxima, no mesmo bairro, Maggianico, “e mais imponente do que a de Manzoni”, que morreu há sete anos e cuja casa, no centro da pequena cidade, continua sendo um local de peregrinação de admiradores do escritor. Invernizzi sabe ainda que a vila deve ter uma grande estufa onde se possam cultivar várias espécies de vegetais do Brasil, para serem plantados nos bosques e jardins da

casa. E uma grande adega.)

A maior homenagem prestada a herói vivo na história do país

O Rio de Janeiro recebe o maestro também com grandiosos festejos. Às cinco horas da manhã, quando se abre o portão do Arsenal de Marinha, barcos, lanchas e inúmeras embarcações pequenas vão ao encontro do *Guadiana*, que fundeia no ancoradouro de São Bento. Num dos barcos, uma banda de música toca a *Ave Maria*, d'*O guarani.*

Acompanhado de Carletto, o maestro desembarca do *Guadiana* para um escaler. Seguidos por barcos apinhados, cercados de gritos e estampidos de foguetes, rumam para o Arsenal de Marinha. Meia hora depois, Carlos Gomes a pé, ao lado do filho, à frente de uma multidão, sai em procissão pelas ruas do Rio. A população da cidade foi para as ruas.

Aqui vai Carlos pela Primeiro de Março; das janelas, ornamentadas de colchas coloridas e bandeiras, as pessoas acenam e lhe jogam pétalas de flores. A procissão entra pela Ouvidor; como a rua é estreita, Carlos pode ver nas sacadas enfeitadas dos sobrados, ligadas por arcos com lanternas e bicos de gás que serão acesos à noite, o rosto feliz, o sorriso alegre das pessoas a lhe acenar com lenços e bandeirolas, homens e mulheres, velhos, crianças.

Uma multidão compacta, tendo o maestro à frente, caminha lentamente pela rua. Ouve-se, no início ainda em surdina, as vozes a cantar um trecho do conhecido dueto *Sento una forza indomita*, d'*O guarani*. Aos poucos, o coro aumenta, o som das vozes num crescendo é ouvido de ponta a ponta da rua. A multidão canta ou trauteia a melodia. É um coro gigantesco, arrepiante, acompanhado com entusiasmo pelos ocupantes das sacadas.

Carlos também canta, os olhos marejados de lágrimas. Ao chegar ao largo de São Francisco, o cortejo faz uma parada e o maestro entrega a carta de liberdade ao escravo Lino, que custou oitocentos réis, conseguidos em subscrição popular realizada pelo jornalista José do Patrocínio.

O maestro libertará outros escravos, nos teatros, em cena aberta, entre cantos e

discursos eloquentes dos abolicionistas. A câmera mostra a libertação do escravo Julião, durante uma representação musical. Carlos e toda a companhia lírica, em cena aberta, aguardam a entrada da prima-dona Durand. Eis que, em meio ao soar de trompetes e tubas, surge a imponente e bonita soprano, conduzindo pela mão um negro todo vestido de branco. A plateia levanta-se; nos camarotes, as senhoras e seus acompanhantes agitam os lenços; ouvem-se entusiasmadas palmas, bravos e vivas.

Todo vestido de branco... Esse rudimentar simbolismo preconceituoso — uma roupa branca para redimir e purificar Julião da infâmia de sua negrura que os jornais dizem ser "de azeviche" — merece uma reflexão. A liberdade de Julião, como a de Felicidade e a de Lino, que mostramos ainda há pouco, custou dinheiro, arrecadado entre comerciantes. Pagar para ser libertado é uma realidade sórdida dos dias que correm. Na verdade, os negros libertados, agora e mais tarde, como se verá neste filme, não serão adequadamente incorporados à sociedade como cidadãos, recebendo, como deviam, uma indenização (terras, por exemplo), além de outras ajudas. A classe dominante não quer indenizar, quer ser indenizada; e indenizar os negros seria admitir que os esbulhou de alguma forma. Não percebem os escravocratas que essas medidas "generosas" seriam, objetivamente, uma maneira de beneficiar, a longo prazo, a sociedade como um todo. Os bem-intencionados — alguns até pronunciarão belos discursos sobre a liberdade — acreditam que um decreto de Abolição simples é o bastante; certamente é o suficiente para aliviar-lhes a consciência. Acreditar que a responsabilidade para com os escravos alforriados termina com a emancipação é uma trágica estupidez.

(Conforme o primeiro censo demográfico, de 1872, o número de escravos no Brasil seria, aproximadamente, de um milhão e meio. Na época da Lei Áurea, dezesseis anos depois, diminuíra pela metade, um dos motivos sendo o fato de que a taxa de mortalidade escrava era superior à de natalidade. A população total do país, nessa época, era de treze milhões e meio de habitantes.)

Assim, dão a Julião apenas uma roupa imaculadamente branca. Nosso filme mostrará Julião, ainda durante a permanência de Carlos no Brasil, alguns meses depois de ter sua libertação comprada, a pedir esmolas pelas portas das igrejas, sua brilhante roupa branca imunda e esfarrapada, sorrateiro como um rato, para não ser preso por vadiagem ou por "suspeita de escravo". E mesmo correndo o risco de parecer tautológico e piegas, o filme mostrará também os alforriados

Felicidade e Lino na mesma abjeta marginalização. Na verdade, é melhor ser mendigo do que escravo.

Voltamos a acompanhar o cortejo que homenageia Carlos, cada vez com mais gente, agora seguindo pelo largo de São Francisco para a rua do Teatro, dali até a praça da Constituição, sempre fazendo pausas a fim de que clubes e comissões possam louvar o maestro. A última é no Clube Mozart, na rua Visconde do Rio Branco. Já são duas e meia da tarde e muitos discursos inflamados foram proferidos. O maestro, cansado, quer ir embora. Com dificuldades, depois de exclamar “Viva o Brasil”, consegue entrar numa carruagem. Segue para a casa do seu amigo Castellões, na rua Haddock Lobo, no Engenho Velho.

No dia seguinte, de manhã, ao sair para visitar o imperador, há mais de mil pessoas em frente à casa de Castellões; passaram a noite ali, esperando ver o maestro. Quando ele surge, aplaudem-no calorosamente; muitos acompanham correndo, por uma boa distância, a carruagem que o transporta.

Reencontro com o imperador

Ao chegar ao palácio de São Cristóvão, Carlos é prontamente recebido pelo imperador. Vê à sua frente um velho de barbas brancas, aspecto cansado e doentio. O imperador, que sofre de erisipela e diabetes, tem enfrentado, nestes últimos anos, dificuldades e padecimentos: a chamada Questão Religiosa, a Questão Militar, a falência do seu amigo visconde de Mauá, a agitação republicana, a perturbação abolicionista e, há menos de um mês, a morte do seu amigo duque de Caxias. Ainda se encanta com as mulheres, mas na verdade o único grande prazer que a vida lhe deu, ultimamente, foi quando começou a estudar árabe. Está com cinquenta e cinco anos de idade. Carlos tem quarenta e quatro. Os dois homens mostram no rosto as amarguras que a vida lhes tem causado.

O maestro curva-se, beija a mão do imperador. Enquanto ocorre o beija-mão: “Aguardando sua vinda, uma conjetura ocupava minha mente: toda a obra de arte, e não apenas a ópera, necessita de um *Hauptmotiv*. O senhor concorda, maestro?”

Sim, o maestro concorda. Agradece ao imperador a ajuda que tem recebido. O imperador repete que aguarda uma nova ópera, que seja “ainda mais grandiosa

do que *O guarani* e a *Fosca*". O maestro menciona a nova ópera que está escrevendo, *Palma*, e faz um resumo dela para o imperador. Antes de se retirar, Carlos pede ao imperador que conceda ao seu amigo Giulio Ricordi uma comenda. "É um amigo do Brasil, Majestade." D. Pedro promete nomear Ricordi cavaleiro da Ordem da Rosa.

Mais homenagens

Hoje a festa continua, com uma passeata dos estudantes. O maestro, no Clube Mozart, aguarda o cortejo. Das seis horas da tarde até as onze da noite, bandas de música, espalhadas pela cidade, tocam músicas do maestro; no quarteirão entre a Sete de Setembro e a Ouvidor, vemos a banda dos alemães; ali, na Rosário, a banda da Cavalaria; no largo de São Francisco, a banda do Asilo dos Meninos Desvalidos.

Ao anoitecer, nas ruas do Ouvidor e dos Ourives, o centro das festas, as lanternas chinesas foram acesas, os arcos de bicos de gás iluminam as estrelas neles dependuradas, onde estão escritos o nome de Carlos Gomes e os títulos de suas óperas. Na fachada do Club dos Democráticos, sobre o frontal da porta de entrada, em uma lira rodeada de flores de louro, lê-se *A gratidão é um dever*. Afinal a passeata chega à rua Visconde de Rio Branco. De uma das sacadas do Clube Mozart, o maestro saúda a multidão. Os estudantes, depois de recitarem poesias e proferirem eloquentes discursos, pedem que ele os acompanhe em cortejo até a rua do Ouvidor, para ver a iluminação feérica. Carlos segue, à frente dos estudantes. É saudado ardorosamente por onde passa. Nunca, na história da cidade, uma figura, de herói ou de santo, não engrandecida e purificada pela morte em plena fama, foi recebida, em carne e osso, com tantas honrarias, com tanto amor.

No dia seguinte, no Teatro São Pedro d'Alcântara, é realizada uma grande homenagem ao maestro, à qual comparecem o imperador d. Pedro e a imperatriz Teresa Cristina. Estão presentes com seus respectivos oradores e estandartes a União Acadêmica, o Club Castro Alves, o Club dos Democráticos, o Club dos Fenianos, o Imperial Liceu de Artes e Ofícios e a Liga Operária. A banda dos Meninos Desvalidos toca a sinfonia d'*O guarani*. São executadas músicas para piano, violoncelo, violino e ocarina. No intervalo, que antecede a apresentação da comédia *Atribulações de um estudante*, Suas Majestades Imperiais se retiram.

Ao findar a comédia, estandartes e oradores vão para o palco, onde iniciam uma apoteose de discursos.

“Confesso, sem querer exagerar a minha modéstia”, diz o maestro ao seu amigo baiano Teodoro Teixeira Gomes, “que não mereço todas as honras que me fazem; festas desta ordem só merecem os príncipes e imperadores, e não um simples fabricante de óperas como eu. O que eu agradeço do fundo d’alma é o entusiasmo nacional e as ovações a mim dirigidas, mas que aceito em nome dos meus sucessores. Você sabe que eu não sou egoísta e desejo que a arte musical seja quanto antes representada por outros brasileiros; falo da arte teatral, pois sabemos que o Brasil possui já distintos artistas, a quem só falta a coragem do seu amigo Carlos Gomes.”

A escrava Margarida, por não ter Carlos chegado a um acordo sobre preço com o dono dela, não poderá seguir com ele para Milão. Voltará para a Itália sem escrava para os seus filhos.

Em carta a Tornaghi, diz “que as festas se prolongaram muito e terminei por enfadar-me e fatigar-me. A narração de toda a minha aventura eu a farei de viva voz durante o café que tomaremos juntos na via San Giuseppe”.

O pesadelo

Carlos vai a Campinas. Novamente uma cidade, agora aquela em que ele nasceu, festeja o maestro com entusiasmo. Mas esta ida a Campinas é marcada por uma revelação terrível, como já veremos.

No início tudo corre bem. Carlos quer comprar uma pele de tigre, e um amigo, Augusto Frederico de Lacerda e Almeida, promete-lhe enviar para Milão uma pele de “tigre feroz, rajada, tremenda, larga e comprida”.

Esta noite o pesadelo volta a atormentá-lo. Os mesmos vultos lutando; a mulher tenta se livrar do seu agressor e exala um gemido rouco quando recebe a primeira punhalada no seio. A escuridão esconde os rostos da mulher e do assassino. Outra punhalada. Mais outra. E outra. As pernas da mulher cedem e ela se ajoelha. E então Carlos vê, com nitidez, o rosto da mulher: é sua mãe. E vê também o rosto do assassino: é Maneco Músico, seu pai.

Acorda trêmulo, banhado em suor. Fica o dia inteiro trancado no seu quarto. Para as pessoas que batem na porta ele diz que não está se sentindo bem e quer ficar deitado. O que significa esse sonho horrendo? Que ele sempre odiou seu pai e agora quer atribuir-lhe a morte da sua mãe? Lembra-se, subitamente, de ter ouvido em certa ocasião que sua mãe havia sido morta por ladrões que invadiram a casa para roubar os instrumentos musicais do seu pai. Por que somente hoje, tantos anos depois, volta a se lembrar disso? Em sua casa, quando era pequeno, o nome de sua mãe nunca era mencionado. Por quê?

Quando chega a noite ele não tem coragem de dormir. Fica acordado, tenta escrever, mas não consegue.

No dia seguinte vai procurar Frederico Lacerda. Ao amigo, que nota o aspecto doentio de Carlos, ele diz que passou mal a noite; não, não quer saber da pele do tigre, ele gostaria de se encontrar com alguém que tivesse conhecido sua mãe. Lacerda sugere que Carlos procure seu padrinho, Bento da Rocha Camargo, que está velho, doente, e não deve durar muito tempo.

Carlos e Frederico Lacerda vão à casa de Bento. Ele está de cama; é um velho sem dentes, com o rosto muito enrugado, os olhos abertos fixos no teto do quarto.

“Ele está cego e surdo”, sussurra Frederico no ouvido de Carlos. Agora, em voz alta: “Seu afilhado Carlos está aqui. Veio visitá-lo.”

“Eu não estou surdo”, diz o velho, com inesperada força.

Carlos pede para ficar a sós com o padrinho.

O velho move a cabeça lentamente, os olhos abertos, procurando ouvir. “Onde é que vosmecê está?”

“Aqui.”

“Chega para perto.” O velho estende a mão.

Carlos se aproxima da cama e segura a mão de Bento.

“Na Itália existem muitos cavalos?”

“Cavalos!?”

“Pensei que vosmecê havia esquecido do seu padrinho.”

“Me perdoe.”

“Ah...”

“Eu quero lhe contar um sonho, um pesadelo que eu sempre tenho.”

“Eu não sonho mais...”

“No sonho eu sempre via uma mulher sendo assassinada, mas nunca via o rosto dela nem o do seu assassino. Ontem, ao sonhar esse sonho, eu vi o rosto da mulher. Era a minha mãe. E vi o rosto do assassino. Era o meu pai.”

“Ah!...”

“Quando eu era pequeno nunca se falava da minha mãe em casa. Como foi que minha mãe morreu?”

“Vosmecê não sabe?”

“Não. Não sei...”

“Lembra da sua madrinha, Maria da Candelária? Logo depois que sua mãe morreu, você estava dormindo na casa dela e acordou gritando ‘Eu vi nhá Biana, eu vi nhá Biana, ela me disse que foi meu pai que a matou’. Você não se lembra?”

“Não... Não...” Carlos larga a mão do velho.

Os dois ficam em silêncio.

“Pensei que você sabia a verdade...”

“Conta a verdade para mim.”

O velho fala lentamente, os olhos parados. “Encontraram Nhá Biana de madrugada, caída ao chão, numa trilha aberta num terreno de jurumbebas, perto

da rua das Flores... Quem a matou estava com muito ódio, tantas foram as facadas que lhe desferiu... Era o dia 26 de julho de 1848, eu me lembro da data porque foi nesse dia que nasceu o meu filho Antônio, que morreu tuberculoso. Deus o tenha. A polícia investigou o crime e o único suspeito era o seu pai... Nhá Biana era vinte e oito anos mais moça do que ele... Tão bonita... Os dois se conheceram quando Maneco ainda era casado com a Ana Teresa, e tornaram-se amantes. Depois ele ficou viúvo e casou com nhá Biana... Maneco era muito ciumento, mantinha sua mãe em rédea curta... Mesmo assim ela... A cidade inteira sabia que tinha sido o Maneco Músico que... Uns amigos do seu pai juraram na polícia que haviam passado a noite inteira, até de manhã, jogando cartas com ele... A polícia fez vista grossa, todos conheciam Maneco Músico, ele também era escrivão de paz, fazendeiro... Achavam que ele tinha razão para fazer o que fez... Lavou a honra... Quando seu pai morreu eu não fui ao enterro... O inferno é pouco para ele.”

No dia seguinte, o maestro segue para o Rio de Janeiro. Ao chegar à capital do Império, evita os amigos Rebouças, Taunay, Castellões. Passa os dias perambulando, solitário, pela floresta do Alto da Tijuca. Aqui está ele, subindo a pé pelo caminho conhecido como Quebra Cangalhas, em busca de um local isolado, no meio das árvores.

Carletto está aprendendo o português e, quando o pai lhe diz que vão viajar para a Itália nos próximos dias, o menino pergunta se não podem ficar mais alguns meses. Não, está na hora de voltar.

No início de novembro, Carlos e o filho, e ainda Paulino, sobrinho do maestro, embarcam para a Itália. Levam na bagagem uma enorme quantidade de sementes e mudas de plantas da flora brasileira para plantar em Maggianico, além de papagaios, periquitos, araras e saguis para dar vida à Vila Brasilia.

9

Dez Anos Improfícuos

Este período da vida de Carlos poderia ser assim resumido: constrói um palácio, arruina-se, vende o palácio e durante dez anos não consegue compor. Mas meu trabalho não é fazer resumos e sim produzir minudências.

Logo que chegam a Milão, Carletto é inscrito como aluno interno no Real Colégio Longoni. Carlos vai morar no corso Genova, 28. O sobrinho Paulino, que veio para estudar música, fica com ele. A filha pequena, Itala, permanece sob a guarda da mãe.

A Vila Gomes, ou Vila Brasilia, está sendo edificada em Maggianico. Pedreiros, pintores, carpinteiros são vistos trabalhando dentro e fora da casa; um lago foi construído no centro do terreno; jardineiros plantam árvores nos bosques, flores nos jardins. Muitas das árvores são plantadas por Carlos. Aqui está o maestro colocando em covas, preparadas por ele, palmeiras trazidas do Brasil (ontem plantou uma moita de bambus), enquanto, simultaneamente, dá instruções, vocifera ordens, rege mestres de obras e operários.

A vila afinal está pronta. É um belo palácio, com duas imponentes entradas: o portão monumental, abrindo para o bosque, e que será o acesso utilizado com mais frequência; e as altas portas ornadas de pilastras da fachada principal, no lado leste da casa voltado para o lago di Garlate. Chega-se a estas portas através de vasto gramado, no centro do qual se destaca um chafariz de pedra. Ao ingressar, por qualquer das entradas, o visitante se depara, no amplo vestíbulo, com duas estátuas, do índio Peri e do Cacique, personagens d'*O guarani*, presenteadas por Giulio Ricordi. No chão, não pode deixar de ser vista uma lira ladeada de ramos de café e tabaco, em mosaico, tendo embaixo o dístico *Pro Brasilia*. Há uma passagem do átrio para o jardim de inverno, onde Carlos pretende criar plantas brasileiras. A cozinha ampla e o salão de banquetes ficam do lado oposto ao jardim de inverno. Enorme adega ocupa quase toda a parte subterrânea da casa.

Para os outros pavimentos sobe-se por uma escada de pedra, à direita do vestíbulo. Os quartos e o estúdio do maestro ficam no primeiro andar. No teto do vão das escadas foi pintado um afresco, com nuvens, querubins e uma árvore frondosa, sob a qual, além dos anjos, vemos uma jovem mulher e dois homens barbudos, um deles com um incontestável semblante de sátiro.

Uma festa suntuosa inaugura a vila, neste ano de 1881. Os amigos comparecem. Aqui está Ponchielli a conversar com Enrico Petrella e Giulio Ricordi; ali Boito, a mão esquerda enfiada no bolso e a direita segurando um cigarro, conversa com Giordano; adiante, um grupo de empresários, entre eles Sieni, de Pisa, Federico Radicchi, de Ravena, os "irmãos siameses" Cesare e Enrico Corti, e Giuseppe Bonola, de Milão; Aletti recita um poema, ouvido com enlevo por algumas das divas presentes, Matilda Boy Gilbert, Teresina Brambilla-Ponchielli, Hariclée Darclée e Diana Raggi (antecipamos a aparição da Raggi em nosso filme a fim de poder vê-la mais vezes, pois ela sentirá uma paixão tão forte por Carlos que, depois da morte do maestro, usará luto pelo resto de sua vida); vemos Celega, Terziani, Faccio numa roda de maestros; os libretistas Ghislanzoni, D'Ormeville, Scalvini, Fontana, Zanardini, Viollier, Torelli; os cantores D'Avanzo, Tamagno e Giraldoni (que abasteceu a adega da vila com os produtos premiados de suas vinhas, o Casino bianco e o Muraja nero); num grupo, o pintor Carlo Pizzi, com o seu extravagante bigode que chega até abaixo do nó da gravata, e os escritores Vespasiano Pignani, Filippo Cercano, todos *scapigliati*; estão presentes o arquiteto Bolla e o taberneiro Invernizzi. Vemos o velho Tito Ricordi, uma figura rara nas festas, sendo adulado e festejado. Verdi não pôde vir e mandou uma nota amável desculpando-se.

Durante a construção foi colocado, à frente da casa, um comprido mastro onde hoje, na presença dos visitantes, Carlos hasteia uma bandeira brasileira. Ao puxar os cordões que levam ao topo a bandeira de campo verde e losango amarelo com as armas do Império ao centro, diz, solenemente: "Esta bandeira ficará neste mastro dia e noite para lembrar o imperador, e para todos saberem que aqui é um pedaço do Brasil." Depois, no meio do salão principal, faz um brinde:

"À minha segunda pátria, à pátria dos meus filhos, à nação que domina o mundo na arte musical, à Itália!"

É um momento feliz. A saúde do filho Carletto melhorou; o maestro ficou livre

do controle de Adelina, mora num palácio, tem duas amantes atraentes e talentosas, as cantoras Hariclée Darclée e Diana Raggi, que não sabem, ou fingem não saber, que o coração do maestro está dividido.

Ele passeia entre seus convidados, com um copo de vinho na mão, dedicando uma palavra a cada um deles. A Celega, de viagem marcada para o Rio de Janeiro, pede que leve o livro de Arthur Pougin, *Giuseppe Verdi — Vida inédita*, para Taunay entregá-lo ao imperador; a Giraldoni elogia o vinho, merecedor de todas as medalhas de ouro do mundo. Ao chegar perto de Giulio Ricordi, pega-o pelo braço e leva-o à adega da vila.

O tamanho da adega e a enorme quantidade de garrafas, corretamente armazenadas em posição horizontal, impressionam Ricordi. A uma das mesas da adega os dois bebem vinho tinto e comem presunto cru com pão. Apesar da discrição de Carlos, o editor não ignora estar o maestro envolvido com a Darclée e a Raggi. Meio bêbado, Ricordi pergunta como ele consegue "reger" essa situação complexa, e o brasileiro responde, também com franqueza estimulada pelo vinho, "mentindo, para não ferir nenhuma das duas com a verdade". Uma rara confidência envolvendo sua vida amorosa, assunto que o maestro trata sempre com extrema reserva e circunspecção.

Ricordi confessa saber, por experiência própria, que as amantes são ainda mais ciumentas que as esposas.

"Tenho um gosto louco de dizer mentiras às mulheres", diz Carlos.

"Quem não diz mentiras às mulheres?"

"*Agli uomini no*", ressalva Carlos.

Todos os convidados já foram embora, inclusive a Raggi e a Darclée. Carlos deita-se, mas não consegue dormir. Sai do quarto, vai à adega, come presunto e bebe um copo de vinho; vagueia pelos aposentos da casa. Quando o dia começa a raiar dando intensa nitidez ao contorno das montanhas que cercam Maggianico, ele diz a si mesmo que aquele é um magnífico cenário para o seu palácio, símbolo — não, prova concreta, real, do valor da sua arte.

Carlos poderia gozar tranquilamente este momento de apogeu do seu prestígio

como artista. Mas está de novo, como ele próprio diz, em meio à “roda-viva” de Milão — fazendo contatos com empresários, editores, libretistas (“oh que gente!”); sofrendo a “obrigação”, a si mesmo imposta, de compor uma nova ópera. Volta a se queixar de “graves desgostos domésticos”.

Desde a estreia de *Maria Tudor*, há três anos, não consegue escrever música de ópera, apenas compõe marchinhas, peças populares para banda e canto e outras músicas ligeiras. Quando muito tem participado das encenações de *Salvator Rosa*, como as de Parma e Tolentino.

Ei-lo à frente de sua secretária de tampo inclinado, onde escreveu *O guarani*, *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Maria Tudor*, tentando trabalhar na nova ópera. Depois de algum tempo rasga as pautas, dá socos na mesa e passa a escrever uma marchinha com palavras de Giuseppe Emilio Ducati, um poeta menor. (Graças à influência do maestro, a Casa Ricordi edita, de Ducati, o livro *Poesias para música*, em dois volumes.)

Suas despesas são muito grandes. Ele não consegue refrear sua prodigalidade. Pede dinheiro a Ghislanzoni. No dia 3 de abril, ele e o libretista fazem, em Lecco, o registro público da hipoteca de Maggianico em favor de Ghislanzoni, a quem o maestro tem pedido dinheiro emprestado, reiteradamente.

Nova viagem ao Brasil

Como sempre, quando se sente mal em algum lugar — e depois de muito tempo *em qualquer lugar* ele sempre se sente mal —, Carlos resolve viajar. Não se esqueceu das grandiosas homenagens que lhe foram prestadas no Brasil há pouco mais de dois anos.

Na viagem que faz agora ao Brasil, ele vai só. Carletto fica na Itália, em Maggianico, com seu primo Paulino. Antes de embarcar, Carlos procura em Gênova o “cônsul-geral do Império do Brasil no Reino da Itália”, Cesar Persiani, a quem pede uma certidão afirmando que o comendador Carlos Gomes, apesar de residir há muitos anos em Milão, “conservou-se sempre cidadão brasileiro e nunca pensou em solicitar naturalização de outros países”.

A recepção ao maestro no Rio de Janeiro é decepcionante. Parece a Carlos que o amor e a admiração que tinham por ele se esgotaram no curto espaço de tempo

desde a última visita. Ainda não sabe que a cada futura visita as manifestações no Rio serão menos expressivas. (Na província o entusiasmo e a curiosidade ainda durarão um pouco mais.)

No Rio de Janeiro e em São Paulo exibe, para todos, o documento que lhe foi fornecido pelo cônsul-geral do Brasil. Procura anular o que considera uma das piores intrigas que já fizeram contra ele, a sua naturalização italiana.

Salvator Rosa está programada para Recife. Ao contrário do que aconteceu no Rio, os nordestinos recebem o maestro com grandes festas. Após a estreia da ópera, no dia 29 de junho, os estudantes promovem uma *marche aux flambeaux* e acompanham o maestro até a casa onde está hospedado.

Uma regata é realizada na bacia do Capiberibe, em homenagem a Carlos. Uma infinidade de barcos, escaleres, pequenos navios, enfeitados de bandeiras e luzes coloridas, movimentam-se nas águas, tendo à frente o barco onde está Carlos. No cais uma multidão compacta aclama o maestro entusiasticamente.

Na última representação do *Salvator* em Recife todas as senhoras, num gesto de galanteria, usam ricos vestidos cor-de-rosa. Dois jovens escravos são liberados. Poetas recitam versos. Oradores saúdam o maestro, entre eles o ensaísta e professor da Faculdade de Direito Tobias Barreto.

Em outubro Carlos volta para a Itália, partindo de Salvador. Publica na imprensa uma carta de agradecimentos, como sempre.

Em Maggianico

Frequentam Maggianico: o arquiteto Bolla, Giuseppe Invernizzi, Giraldoni, Amedeo Aletti, Ghislanzoni e Maria Bosoni. Ponchielli e sua mulher, a soprano dramático Teresina Brambilla, que fez grande sucesso no papel principal de *La Gioconda*, são também comensais de Carlos. Ultimamente tem aparecido na vila o barítono Giuseppe de Anna; é um homem robusto, de vinte e nove anos, casado com uma harpista muito conhecida em Milão, Rosalinda Sacconi. Não obstante sua voz possante, De Anna não tem sido convidado para integrar nenhuma das companhias em atividade na Itália, ao contrário de sua esposa, que é sempre requisitada pelos empresários. Carlos pede a Ricordi que ouça De Anna, em audição de preferência no Scala. “Não conheço ninguém que possua

uma voz tão bela e poderosa. Além disso, é um ator ímpar, cheio de verdadeiro talento. Sob sua proteção, fará a carreira que merece e será um bem para a arte."

Ao mesmo tempo o maestro pede a Bonola, o empresário, que também assista à audição do barítono, que, todavia, demorará vários anos para se realizar, apesar do interesse de Carlos e do casal Ponchielli. (Por qualquer motivo, talvez porque De Anna não chegará a um acordo com Bonola e os outros empresários, o certo é que o barítono não cantará jamais no Scala.)

O trabalho n'*O escravo* se arrasta. O maestro não consegue se concentrar e abandona constantemente a composição da ópera para fazer músicas ligeiras. Uma dessas é o *Hino do alpinista*, com texto de Ghislanzoni.

Em novembro, Paravicini termina o libreto d'*O escravo*, vagamente inspirado no argumento de Taunay, e o entrega a Ricordi, para leitura. Isso significa que serão aumentadas as pressões para Carlos terminar *O escravo*, agora que o libreto de Paravicini está concluído. Tendo sido a ópera *Salvator Rosa* programada para este mês em três cidades — Palermo, Cremona e Pádua —, o maestro encontra uma justificativa para fugir d' *O escravo*; oferece-se ao empresário do Teatro Bellini, de Palermo, para ir àquela cidade supervisionar a encenação da sua ópera.

Outra morte na família

O sobrinho de Carlos, Paulino, sofre uma inesperada hemorragia pulmonar. Até então os médicos não haviam percebido a gravidade do estado do jovem de dezoito anos e atribuíam o seu tossir constante a uma simples bronquite.

Os médicos, os drs. Levi e Franzoni, dizem que o estado do rapaz exige cuidados. Carlos escreve ao irmão para que venha com urgência.

Devido à doença de Paulino, o maestro cancela sua ida a Palermo. Pede a Tornaghi que entre em contato com o dr. Di Giorgi, advogado dos empresários do Teatro Bellini, daquela cidade, justificando seu impedimento. O rapaz piora a cada dia, para desespero de Carlos. Os prognósticos dos médicos são alarmantes.

A agonia de Paulino dura até meados de dezembro, quando ele morre. Um grupo de amigos, entre os quais Ponchielli, acompanha o velório do rapaz. Mas o

enterro não se consuma, pois o irmão não chegou para decidir se o corpo irá para o Brasil ou não. Durante algum tempo o cadáver do rapaz fica “depositado” no Cemitério Monumental. Essa “horrível catástrofe gerou em mim a mais desoladora tristeza, não sou mais um homem alegre, cheio de entusiasmos e de esperanças. Como posso trabalhar n’*O escravo* se não tenho um momento de paz?”.

Marchinhas e mais marchinhas

O maestro não consegue terminar *O escravo* ou iniciar qualquer outra nova ópera. *Salvator Rosa* continua a ser representada em várias cidades italianas. Agora, no início do ano, em Sassari e Como. Hoje, o maestro assiste ao ensaio geral em Como. É uma boa oportunidade para mostrar novamente, no filme, a cidade e o lago.

Marchinhas, ele não para de escrever. Uma, intitulada *Arcolaio*, com letra de Leopoldo Marenco, é dedicada a Diana Raggi. *Arcolaio*, em português “dobadoura”, é um aparelho que serve para enovelar o fio da meada; significa também azáfama, grande agitação. Carlos sempre reclama da Raggi, que ela o mantém numa “roda-viva”. Outra marchinha, *Espírito gentil*, é dedicada a uma misteriosa amiga de nome Anna. *Mattinata*, com letra de Emílio Praga, é dedicada a Elvina e Vincenzo Appiani. Também *Rondinella* e *Oblio* (“esquecimento”, “olvido”) têm letra de Praga. *Divorzio* tem texto de Ghislanzoni. Essas canções e marchas são incluídas num álbum, que o maestro pede a Ricordi para publicar. Da marchinha *Ao Ceará livre*, que compôs com o maestro Mariani, manda fazer, na Casa Ricordi, três mil cópias do texto e duzentas cópias da partitura, que remeterá ao amigo Chico Castellões, no Rio, com instruções de entregá-la “à comissão liberadora de escravos”.

Concerto beneficente em Maggianico

Em agosto, o maestro cede sua vila para um concerto em benefício do asilo infantil de Maggianico. “Prevendo a suscetibilidade de amigos e artistas”, se abstém “de qualquer ingerência no concerto”. Organiza-se uma comissão, integrada, entre outros, pelo prefeito de Lecco, mais o engenheiro Brini, o advogado Martelli, o professor Seghedoni, o maestro Appiani; Carlos declina da honra de participar da comissão. “Da minha parte não farei outra coisa senão

ceder as dependências do meu ex-suntuoso palácio-castelo.” A De Anna, que gostaria de participar do concerto e não foi convidado, Carlos explica que “toda escolha e responsabilidade diz respeito à comissão”.

Uma enorme tenda cobre a área que dá acesso ao salão — que já foi visto antes em nosso filme — onde se realiza o concerto. A *Gazzetta Musicale*, de 24 de agosto, noticiando o espetáculo, chama a vila de “pequeno paraíso [...] Gomes investiu muito dinheiro na construção de um esplendor de casa de campo”.

É um domingo. “Uma seleta multidão de pessoas e de nomes” desloca-se de trem e de carruagem até a vila. Nomes ilustres: Ponchielli e sua também famosa esposa, Teresina, que irá cantar no concerto; Arrigo Boito; Ghislanzoni; o pintor Formis; os pianistas Appiani, marido e mulher; o maestro Capelli, regente da orquestra, que pretende homenagear Gomes e Ponchielli regendo a *ouverture* d’*O guarani* e a *Dança das horas*, da *Gioconda*; os cantores Cardinalli, Cotone, Villani, Varesi; as sopranos Martinez e Diana Raggi; o deputado Prinetti. Ferdinando Fontana chega apressado de Caprino Bergamasco pensando, erroneamente, estar atrasado para o concerto, cujo início é às duas horas da tarde. Cada visitante contribui com o que quiser. É arrecadada a quantia de mil e quinhentas liras.

O advogado Martelli sobe ao palco improvisado e faz uma saudação ao maestro, em nome da comissão organizadora.

Em nome dos artistas fala Ghislanzoni:

“Este selvagem elegante e caprichoso, que muitas vezes se oculta como chacal nas moitas das camélias e das hortênsias do seu grandioso palácio, é um dos mais generosos caracteres que eu jamais conheci. Não tenham medo. Aproximem-se! Apertem-lhe a mão com confiança e afeto! A mão que lhes estende com digna altivez é a mão de um cavalheiro: e o coração que acompanha o aperto rígido é um coração exuberante de ternura e de sentimento nobre.”

Depois do espetáculo, Ghislanzoni conversa com Boito, enquanto passeiam pelos jardins da Vila Gomes, ou Vila Brasilia, como Carlos prefere que chamem sua casa. Falam sobre o brasileiro. Sabemos que Ghislanzoni, que mora em Malgrato, não muito distante de Maggianico, costuma visitar Carlos. Numa das últimas visitas o maestro quitou o empréstimo que devia ao libretista.

“Nosso amigo não é um pródigo delirante, como dizem. Mas, realmente, esta magnificente vila transtornou-o um pouco. Recentemente trouxe aqui, em visita, alguns admiradores de Gomes. Eu os havia prevenido de que na entrada do jardim encontrariam uma densa selva de ficus. Dez dias antes haviam sido plantados sob meus olhos; eu os contei trezentos, e os colonos ainda estavam em ação para alinhar outros tantos. Pois bem: o portão se abre, entro aqui com os amigos, dou uma olhada em volta. Nem mesmo uma folha de ficus para cobrir as pudicícias de um recém-nascido! O campo de árvores havia sido invadido pelo jardim e uma alegre comitiva de camélias ria descaradamente do nosso desapontamento.”

Agora todos se retiraram e somente Aletti permanece com Carlos em Maggianico. Bebem vinho; estão ligeiramente embriagados. O maestro fala sobre suas tentativas de fazer representar *O guarani* em Paris.

“Os ciúmes e tolices dos editores de Milão e dos empresários foram tais que outras óperas prometidas ao público não irão também à cena. Da minha parte nada espero do futuro porque sou muito caipora e, ainda mais, não posso ser um adulador. Todo mundo gosta de ser bajulado, incensado, lisonjeado. Eu não serei jamais um sabujo. Prefiro viver atrapalhado e embaraçado... Fiz maus negócios desde a venda d’ *O guarani*, mas você já sabe isso tudo... Música é comércio.” Levanta a voz: “Comércio!”

Aletti sabe que o maestro está desabafando; deixa-o falar.

“Vou tentar continuar a luta, mais um ano... depois... abandonarei esta terra para talvez voltar ao Brasil, ensinar meninos em Botucatu...”

As dívidas aumentam

De Anna procura Carlos. Pede notícias d’*O escravo*. O maestro não sabe quando terminará de escrever a ópera, nem quando será representada no Rio de Janeiro, mas garante a De Anna o papel de Imbere (que depois irá se chamar Iberê). Aconselha o barítono a aceitar o convite do empresário inglês conhecido como coronel Mapleson, que produz espetáculos em teatros ingleses e americanos. “O contrato com a América do Norte lhe fará muito bem. Procure modificar esse seu inflamado cérebro...”

Raramente vê a filha Itala, e não se preocupa tanto com ela como com Carletto. Neste momento o maestro cuida do enxoval do filho, que ingressou no Colégio Longoni. Itala tem um relacionamento difícil com o pai. Está com apenas seis anos de idade, mas é capaz de agir astuciosamente para “apoquentar” o pai; gosta de desafiá-lo. Mas Carlos é muito paciente com a filha.

Aproxima-se o fim do ano e Carlos sabe que não terá como pagar suas dívidas. Hoje, numa loja da Galeria Vittorio Emanuele, ele compra por doze liras um relógio de bolso, da fábrica americana de relógios Waterbury. Junto com o relógio, recebe um bem-cuidado folheto de propaganda, que leva para casa. Nunca viu coisa igual e conclui que o sucesso de vendas daquele relógio deve-se àquela peça de propaganda. Decide então fazer uma música, a que dá o título de *Galop*, para ser anexada aos folhetos de propaganda da Waterbury. Escreve a De Anna, que está em Nova York, cantando na companhia lírica do coronel Henry Mapleson, pedindo-lhe que interceda junto à Waterbury para que “acrescente o meu *Galop* como novo reclame” que “sendo curto poderá ser impresso em pequenos caracteres para fazer parte do próprio folheto”. Instrui De Anna para cobrar mil dólares pela sua “peça”. A Waterbury não se interessa pela proposta.

O guarani estreia em Nova York, no Star Theatre, com algum sucesso, mas Carlos nada recebe. Ele precisa ganhar dinheiro, porém não consegue trabalhar em Maggianico no verão, devido ao calor, e no inverno, devido ao frio. As visitas também incomodam. Passa dias sem sair do seu escritório. Nem mesmo anda pelos bosques e jardins da vila, o que antes tanto gostava de fazer. As queixas que anteriormente imputava a Milão agora se repetem contra Maggianico.

Para não cometer um crime e sujar o nome

Carlos não pagou à Casa Ricordi as mil duzentas e trinta e cinco liras que deve pela impressão de partituras de marchas que enviou ao Brasil. De Anna, sabendo da sua precária situação financeira, oferece-lhe dinheiro. Ele agradece, recusando. Mais tarde, porém, pedirá dinheiro ao barítono. Os dois estão bebendo na adega de Maggianico.

“Há múltiplos motivos que fatalmente me perturbam o coração e a mente, a ponto de ter de suspender o trabalho”, diz Carlos. “Estou bastante infeliz, mas

quero lutar até o último momento e sozinho. Há muito que luto em silêncio, procurando evitar o escárnio da natureza humana. Mas sou um cavalheiro. Uma mulher que um dia teve o meu nome amargurou a minha existência. Eu já lhe falei sobre isso, do impulso que senti, da vontade de matar essa mulher...”

De Anna enche o copo de Carlos de vinho. Os dois bebem em silêncio.

Morte da Maffei

Quem dá a notícia a Carlos é Arrigo Boito: a condessa Maffei está gravemente enferma. Boito está indo visitar a condessa na via Bigli e pergunta a Carlos se não quer ir junto.

A condessa, que ficou viúva com a morte de Andrea Maffei há sete meses, está isolada em seu quarto e os prognósticos são os mais sombrios. Num dos salões do palácio, o mordomo, que recebeu os cartões de visita de Carlos e de Boito, serve champanhe. Outros visitantes, poucos, se dispersam na penumbra do salão. Verdi partiu às pressas de Montecatini, tão logo soube da doença da sua amiga, e a tem visitado diariamente.

Comenta-se em voz baixa e compungida que o amigo da condessa, o grande escritor estimado e admirado por todos, Alessandro Manzoni, também contraiu meningite e os médicos não tinham conseguido salvá-lo; que a condessa andava deprimida e infeliz já há algum tempo, com a morte de seus melhores amigos — a condessa Gina della Somagli Greppi (que já vimos neste filme), o publicista e patriota Carlo Tencano, o escritor Giulio Carcano, que ajudou a Maffei a fundar o seu *salotto*. Também sofreu com a morte, em novembro último, de Andrea Maffei, apesar de não morarem mais juntos.

No dia 13 de julho a condessa morre. Muita gente vai ao seu enterro, mesmo ela tendo pedido que o seu funeral fosse uma cerimônia simples. Acabou o famoso *salotto*.

Carletto é inscrito no quadro de honra do Colégio Longoni — que agora é um colégio militar —, o que deixa Carlos muito feliz. “Neste mundo cão é raro quando se pode dizer: estou contente.” A pedido dos diretores do estabelecimento, Carlos escreve o *Hino do Colégio Militar* e cede o hino ao colégio, que por sua vez contrata sua publicação com a Casa Lucca. Isto cria

problemas com a Casa Ricordi. Giulio Ricordi não aceita as explicações que o maestro lhe dá, deixando-o “mortificado”.

Dívidas, doença, velhice

A cabeleira do maestro está inteiramente grisalha. Ele ainda não tem cinquenta anos, queixa-se de que “suas tribulações” o estão envelhecendo, reclama do inverno em Maggianico e atribui ao clima local uma enfermidade do ouvido que não cede aos remédios administrados pelos médicos. Alguém lhe disse que é bom pingar duas gotas de azeite de oliva quente no ouvido; acaba de fazer isso.

Sentado à sua mesa de tampo inclinado, escreve cartas e mais cartas: para saber, de Tornaghi, se os irmãos Corti são realmente os novos empresários do Scala; para dizer a De Anna que não se apresse em decidir sobre a oferta do empresário Mapleson. A última das cartas é para propor ao empresário Giovanni Bolelli a inclusão d’*O escravo*, que até agora ainda não está terminada, na temporada de 1886 e recomendar-lhe De Anna: “Não tenho compromisso com qualquer casa editora; só me comprometi com o barítono De Anna, de voz poderosa e o único adequado ao papel do protagonista.” Bolelli responde, para alívio de Carlos, que neste ano não será possível representar *O escravo*.

Sua saúde não anda boa. Carlos vive, como ele mesmo diz, “atormentado por distúrbios nervosos resultantes dos meus íntimos dissabores”. À medida que se aproxima o fim do ano ele sempre piora de sua melancolia. Dorme uma ou duas horas por noite, apenas. Pede mil e quinhentas liras emprestadas à Reale Compagnia d’Assicurazione, apresentando como garantia o seu seguro de vida. Para agravar seu estado de ânimo, não recebe resposta a um pedido de ajuda que fez por carta ao imperador, nem notícias sobre um projetado concerto em seu benefício promovido no Rio pela princesa Isabel. Bebe cada vez mais, trancado na própria adega para não ser interrompido pelos empregados. Sofre de dores de cabeça e de uma constante diarreia.

A Milão de Carlos

Na véspera de Natal passa o dia com Carletto e Itala em Milão. A *sua* Milão é um pequeno quadrilátero no centro da cidade cujos limites podem ser estabelecidos por uma linha imaginária vertical a partir da igreja de San

Giuseppe (o filme mostra seu grande tibúrio octogonal, a fachada ornada de colunas jônicas e coríntias), passando pela via Mengoni até a esquina com a via Mercanti; daqui, numa linha reta até a Casa Litta, conhecida por seu portal rococó; outra linha até o velho edifício do Seminario Arcivescovile, construído por são Carlos em 1564; e finalmente, fechando nosso espaço, uma linha do Seminario ao ponto de onde partimos, a igreja de San Giuseppe. Dentro desses pequenos limites estão as ruas de todas as casas em que Carlos morou em Milão, os teatros que frequentou ou onde trabalhou, os *salottos* que visitou, os cafés e restaurantes onde se reuniu com amigos, inclusive este Grande Restaurante Italia, na via Rastrelli, 6, próximo da piazza del Duomo, onde almoça neste instante com os filhos. Gostaria de estar com a Darclée, mas ela continua na Romênia. A Raggi está passando o Natal com a família.

Morte de Ponchielli

É programada para janeiro deste ano de 1886 a encenação da *Fosca* no teatro de Como, e o maestro se compromete com a Casa Lucca a assistir aos ensaios. As novas encenações da *Fosca* são sempre uma razão para ele fazer mais uma revisão da ópera. O contrato com a Casa Lucca referente a esta ópera foi prorrogado por mais dez anos.

Em Como, no dia 17, Carlos tem notícia de que Ponchielli morre em Milão. Parte apressado para aquela cidade depois de mandar um empregado a Maggianico para apanhar, “no armário do quarto de dormir”, a casaca, o colete e uma calça preta, que deverão ser levados para o corso Genova, 1, a casa do seu amigo Paranhos, onde Carlos se veste para o funeral.

Compositores, músicos, cantores, empresários, artistas e políticos comparecem, em grande número, aos funerais de Ponchielli.

“As óperas de Amilcare viverão para sempre no coração de todos”, diz Carlos abraçando Teresina Ponchielli. Lembra-se da última vez em que viu Ponchielli e é assim que pretende recordá-lo, o rosto grande e meigo protegido por uma severa e altiva barbicha.

Logo após os funerais de Ponchielli, Carlos volta para Como. Durante dois meses assiste aos ensaios da reapresentação da *Fosca.* Como sempre, interfere diretamente na escolha dos intérpretes, tem atritos com os músicos. Um forte

reumatismo que paralisa o seu braço direito deixa-o ainda mais irascível. Tem esperança de que, com a chegada do imperador à Itália, possa pleitear diretamente uma maior ajuda para resolver seus problemas financeiros. Recebeu recentemente dezoito mil liras do Brasil, “da Família Imperial”, pagou dez mil ao banco e o resto a outros credores menores.

Neste ano, pouco ou nada trabalhou na ópera *O escravo*. Tenta ganhar dinheiro com a encenação das suas óperas antigas. Prosseguem os entendimentos, por intermédio de Alfonso Mandelli, para a encenação da *Fosca* em Cremona. O regulamento do teatro prescreve que não poderão ser representadas óperas *sem* bailado. Como é o caso da *Fosca*.

“Para esses idiotas, ópera sem bailado cheira a wagnerismo”, diz Carlos. Não esqueceu, nem esquecerá nunca, as vaias sofridas pelo *Lohengrin* em Milão, não obstante muito tempo tenha se passado.

O San Carlo, de Nápoles, também se interessa por uma reencenação da *Fosca*, desde que seja nela acrescentado um bailado, que tornaria a ópera mais palatável para o público napolitano, como esclarece o empresário do teatro, Carlo Scalisi. Afinal, o maestro decide aceitar as ponderações do empresário, como um sacrifício “pela ópera, por mim, por Carletto”.

Antes mesmo de obter uma resposta da direção do Teatro San Carlo, escreve ao tenor Gaetano Orsini convidando-o para cantar a parte de Paolo; e convoca Ormando Maini, que há treze anos cantou a parte do doge de Veneza na estreia da *Fosca* no Scala, e hoje é considerado um dos maiores baixos da Itália, para repetir o seu papel. E sugere a Scalisi contratar De Anna para o papel de Cambro. Gostaria de uma “mulher masculina” para a protagonista, mas sabe que “seria um milagre encontrá-la”.

Mas, apesar das concessões do maestro, a *Fosca* não é encenada no San Carlo. Deprimido com as recusas de Nápoles e de Cremona e com sua falta de dinheiro, escreve a Mandelli: “Eu não nasci para grandes coisas.” Faz uma lancinante queixa ao maestro Nicolo Maria Russo: “Há três dias que luto literalmente para jantar! E o fato de não ter vinte centavos para selar esta carta poderá lhe dizer o resto.”

Enquanto isso, *O escravo* continua parado. O maestro alega que não consegue

trabalhar na nova ópera porque o seu “cérebro vive perturbado pelas graves razões que os amigos conhecem”.

Maggianico, agora símbolo do caiporismo

Maggianico, que foi para o maestro uma monumental coroa de louros, tornou-se, afinal, um símbolo de seu “caiporismo”. Em 7 de março, e depois a 20 de abril, ele faz duas hipotecas da vila, a favor do Banco Subalpino de Milão, num total de sessenta mil liras. Nunca produziu tão pouco, em tão longo tempo. Sabe que as marchinhas que fez não têm valor algum. Na verdade, tudo o que tem feito é viajar e escrever cartas. Passa parte de todos os dias nessa agitação epistolar; quando está doente, dita as cartas para alguma pessoa próxima que seja apta e esteja disposta; mesmo ao viajar, escreve cartas (são muitas as missivas escritas de navios) para cobrar, interceder, recomendar, lamentar-se, dar instruções, pedir. Cartas para Ricordi, Tornaghi, para Taunay, Mandelli, Giraldoni, De Anna, Teixeira Gomes, Salvador de Mendonça, Francisco Manuel, para seu irmão Juca... A lista é infindável. Só não produz a música que gostaria de criar. Só não termina *O escravo*. E culpa Maggianico pela sua improficuidade.

Graças à influência de Teresina Ponchielli, *Salvator Rosa* é programada para Reggio Emilia. O tio de Teresina, o empresário Brambilla, lhe diz francamente que a direção do teatro não quer a presença dele nos ensaios; teme que possa “cansar demasiado os artistas com as suas exigências...”.

O maestro promete que não criará problemas, não brigará com ninguém, não fará exigências. Brambilla volta atrás e o convida. Carlos viaja para Reggio Emilia e participa dos preparativos da ópera, cujo sucesso é extraordinário. Ele é chamado ao palco trinta vezes.

As dívidas de Carlos estão se avolumando. A única ópera que dá algum lucro é *Salvator Rosa*, mas não o suficiente para amortizar o seu débito. Começa a negociar a venda da vila de Maggianico.

Morte de Adelina

Estamos no mês de agosto. Adelina, devido a problemas pulmonares, faleceu. Para desespero de Carlos, ela deixou um testamento nomeando tutor dos filhos o

cunhado Donadora. Depois de muitas negociações com o tutor, o maestro consegue que Itala vá morar com ele em Maggianico. Procura convencer o cunhado de que a vila, sobre cuja venda iminente nada diz, é um bom lugar para uma criança crescer e que agora Carletto não é mais aluno interno do Colégio Militar e fará companhia à irmã.

O maestro passa o tempo todo fazendo o inventário dos móveis e objetos da vila. Sente-se muito infeliz: “O mundo é realmente cruel para mim. Meus problemas e sérias perturbações podem ser sintetizados em uma palavra: horrores!”, escreve Carlos a De Anna.

Carlos venderá a casa dos seus sonhos e das suas agruras com quase todos os móveis e objetos e obras de arte, inclusive as esculturas de Peri e do Cacique, que lhe foram presenteadas por Giulio Ricordi e não caberiam, de qualquer maneira, na nova residência, em Milão, na via Marino, 3, quarto andar. Venderá também, pelo mesmo motivo da falta de espaço, e com maior sofrimento pois gosta mais de vinho do que de esculturas, grande parte da garrafaria. Mesmo assim sua situação financeira não ficará saudável, ele não conseguirá saldar todas as suas dívidas.

O Natal de 1887 é passado já no novo endereço.

Aliviado por ter-se libertado afinal dos altos encargos com a vila de Maggianico, Carlos sente-se novamente motivado. Resolve escrever outra ópera, com motivo espanhol, cujo título é *Morena*, mesmo sem ter ainda acabado *O escravo*. Dedica a Itala o mesmo carinho que devota a Carletto, o filho favorito. Itala, aos poucos, começa a amar (e a perdoar) o pai.

Ao mudar para a via Marino, o maestro, além dos móveis dos quartos de dormir, dele e dos filhos, e das estantes de partituras, levou o piano de cauda, sobre o qual colocou o retrato do imperador e o de Juca; a secretária de tampo inclinado, à qual já o vimos trabalhando em pé; um violoncelo, um violino, um oboé, uma flauta, quatro cadeiras e um sofá; também levou os chifres de touro, que põe sobre as portas para afastar a inveja e a má sorte. Isso já é suficiente para atravancar o quarto andar da via Marino.

Depois de viver na amplidão de Maggianico, ainda que por pouco tempo, Itala acha o atulhado apartamento “sombrio, um ambiente escuro e tristonho, de onde

não se vê o céu". As janelas do apartamento abrem para a balaustrada de grades de ferro lavrado que percorre o interior cruciforme da Galeria Vittorio Emanuele, na parte adjacente à via Ugo Foscolo. Debruçando-se na sacada, Itala toca com as mãos as grandes estátuas que ficam de um lado e de outro das janelas; vê o movimento dos cafés e restaurantes da galeria e a esquina das vias Ugo Foscolo e Giovanni Berchet, onde a Casa Ricordi terá uma loja. A menina, que ainda não se habituou a viver com o pai, sente-se infeliz naquele lugar de "ar pesado e viciado".

Hoje ela foi com Carlos tomar um sorvete na galeria. Um homem gordo, com aspecto *contadinesco,* gira o corpo apoiando o calcanhar da perna direita sobre um lugar do piso da galeria, onde há o mosaico de um touro. O homem, ao perceber o olhar curioso de Carlos, diz que está a *calpestare le palle del toro,* a pisar os colhões do touro, que isso dá sorte. A galeria é nova, mas já se começa a criar uma crendice ligada a ela.

Carlos, quando o homem se retira, repete o seu gesto.

"Sorte e talento nunca são demais."

(Visitei a loja da Ricordi, na esquina da Foscolo com Berchet. Na seção de discos e partituras de óperas, perguntei à moça que me atendeu o que havia de Carlos Gomes na loja. "Carlos Gomes?" O nome nada significava para ela. "Foi um dos mais importantes músicos da Ricordi", expliquei de mau humor. A gerente foi chamada. Fez um esforço de memória: "Creio que temos a ária d'*O guarani, Sento una forza indomita,* com o Gigli." Não encontraram. O computador da loja informou que de Carlos Gomes tinham apenas, num CD de árias variadas cantadas por José Carreras, a ária *Intenditi* con Dio, da *Fosca*. Quatro minutos e cinquenta e cinco segundos de música de Carlos Gomes, era tudo o que a Ricordi tinha a oferecer.)

D. Pedro II também gosta de viajar

Enquanto isso, no Brasil, logo no início deste ano, o imperador d. Pedro II adoece. O médico da Família Imperial, o conde Mota Maia, diagnostica impaludismo. O imperador, como sabemos, é diabético também. Pela Corte se diz que ele "anda muito nervoso", que "tem uma predisposição para a demência". Sua Alteza foi para Petrópolis mas não melhorou, apresentou

sintomas de “falta de memória”. Mota Maia sugeriu, dizem que induzido pelo próprio imperador, uma viagem à Europa. Assim, a 30 de junho, a bordo do vapor *Gironde*, acompanhado da imperatriz, do neto, príncipe d. Pedro Augusto, dos viscondes de Carapebus e Nioac, do médico conde Mota Maia, o imperador embarca para a Europa. A Barral irá se juntar a eles.

Os opositores republicanos comentam que d. Pedro II se aborrece com seus monárquicos deveres e prefere viajar a fim de encontrar personalidades famosas e se entreter com “conversas fiadas”, nas quais pode exibir sua cultura de almanaque. O certo é que em Baden-Baden, no Hotel Stéphanie, aparentemente sadio, o imperador mantém longos diálogos com Maxime du Camp, provavelmente recordando Flaubert. Em Paris, marca uma consulta de doente e de admirador com Charcot e encontra-se com Pasteur. Reúne-se com Gladstone, em Cannes, e o ex-primeiro-ministro inglês, com rijos setenta e oito anos de idade, surpreende-se com o conhecimento que Pedro II tem das causas que o levaram a resignar, há dois anos, ao mais alto posto do governo do Reino Unido: a morte do general Gordon em Cartum e a derrota do governo na aprovação do orçamento. Tem um encontro ocasional (e provavelmente apócrifo) com Nietzsche, no qual conversam durante duas horas sobre Wagner, Dioniso e Apolo. Em Florença, participa com a rainha Vitória, da Inglaterra, e com a rainha Natália, da Sérvia, de um almoço de cabeças coroadas oferecido pelo rei Umberto, da Itália. Ainda na Itália, sustenta um colóquio histórico-literário-filosófico com Cesare Cantù, o renomado autor da *Storia universale*, que também é romancista, como atesta o seu *Margherita Pusterla*.

Em Milão, neste mês de abril, o imperador assiste a uma récita íntima em sua homenagem, promovida por Carlos no Grande Hotel Milano, onde se hospeda acompanhado da imperatriz Teresa Cristina, do neto Pedro Augusto, da condessa de Barral, do conde Villeneuve, do médico conde Mota Maia e dos maestros Malcher José Gama e Antônio Carlos Ribera Machado D’Andrada Silva Júnior. Estes últimos passaram a fazer parte do séquito de Sua Alteza. O historiador e romancista italiano Cesare Cantù, visto ainda há pouco em nosso filme a conversar com d. Pedro II, foi convidado para assistir à récita.

Precedendo a cantoria, um prestidigitador de nome Palazzeschi, acompanhado ao piano, usando as mãos e alguns objetos à frente de um foco de luz, projeta sombras sobre a superfície branca de uma parede, representando cenas d’*O guarani*. Essa exibição é denominada por Palazzeschi de “sombras chinesas”. O

filme deve mostrar, por óbvios motivos, essa apresentação primitiva de imagens em movimento.

Depois, o barítono Innocente De Anna, além de árias da *Fosca* e do *Salvator*, e de uma ária inédita d'*O escravo*, canta uma *romanza da camera* composta por Carlos, intitulada *Aurora e Tramonto*.

Agora, terminado o concerto, reúnem-se todos a tomar um *vin d'bonneur* em volta do imperador.

A condessa de Barral trata o maestro amavelmente, relembra o primeiro encontro ocorrido em seu palácio do Rio de Janeiro, há quase trinta anos.

"Você era um menino tímido, eu me lembro muito bem... Ah! É uma pena, mas o tempo não volta atrás...", diz a Barral, filosoficamente.

Ela está com setenta e um anos de idade. O imperador, sessenta e três. Há muito a relação entre os dois se transformou num hábito confortável e tepidamente aprazível para ambos, sem ardores, sem ciúmes de qualquer espécie. A Barral não se importa, e até estimula, os entusiasmos passageiros de Sua Alteza Real por outras mulheres. Não que agora ocorram com a mesma frequência, ou sequer ocorram.

Não há mais, no olhar de d. Pedro, aquele inesperado brilho lúbrico de há três décadas, quando do primeiro encontro dele com Carlos.

As reminiscências da Barral e a visão do imperador alquebrado enchem-no de melancolia e fazem-no sentir-se, também, um velho. Onde está a arrogância e a lascívia no rosto de d. Pedro, captada tão bem por Krumholtz naquela época? (Não existe nenhuma pintura mostrando a decadência física do imperador nestes dias; haverá uma foto retocada feita no seu exílio na França, na qual aparece de perfil, ostentando um *pince-nez*, imerso na leitura de um livro, como é de se esperar de um monarca douto e iluminado. Os pintores podem mostrar o fauno na face dos poderosos, mas nunca o ancião arruinado pelas enfermidades. Doença e Soberania são incompatíveis.) O rosto macerado de d. Pedro II, em parte escondido por uma barba comprida e totalmente branca que torna ainda mais pálida a testa descorada manchada de efélides, será mostrado em close, no nosso filme. Ouvimos a débil voz do imperador, ao apresentar Carlos a Cantù:

“O maestro Gomes poderia fazer uma boa ópera do seu romance.”

“Talvez a minha *Storia universale* desse uma ópera melhor, Majestade”, responde Cantù, com graça.

O maestro se despede de d. Pedro com o coração pesado. Nesta mesma noite o imperador tem uma recaída e os médicos são convocados à sua cabeceira.

A abolição da escravatura, por ato assinado por sua filha Isabel, o encontra doente e acamado no hotel de Milão, assistido pelo dr. Charcot e pelo dr. Semmola.

Em Funchal

Enquanto isso, num *flashforward*, vamos para Funchal, ver Rebouças à beira-mar, em seu exílio na ilha da Madeira. Ouçamos o que diz, recordando o dia 13 de maio. “Beau- repaire-Rohan disse-me entre lágrimas ‘estou mais contente do que se eu mesmo fosse liberto’. Um dia de delírio no Rio de Janeiro. A nossa alegria só não foi maior porque chegou ao Rio um telegrama dando Pedro II como moribundo. Mas é preciso trabalhar. Passei a noite esboçando dois projetos, o da nova Propaganda Evolucionista Democrática, cujos princípios básicos são democracia rural, liberdade de consciência e liberdade de comércio, e o projeto de lei para educação, instrução e elevação do nível moral dos libertos, em contraposição ao projeto de proteção aos fazendeiros e comissários de café, inspirado ao presidente dos ministros por Andrade Figueira e Ramalho Ortigão sob a dolorosa rubrica de Auxílios à Lavoura. Os refratários à abolição e à democracia rural dominam o Banco do Brasil e todas as fontes de recursos, deixando no olvido os libertos e o proletariado agrícola deste Império...”

Enquanto Rebouças fala, o filme mostra imagens ligadas à Abolição: um discurso inflamado de José do Patrocínio da janela do Senado, elogiando a princesa Isabel e atacando os republicanos escravocratas do Rio e de São Paulo (já vimos em nosso filme, oito anos atrás, o jornalista, romancista e visionário Patrocínio, filho de um padre e de uma escrava alforriada, negro como Rebouças, levantando entre o público oitocentos mil-réis para serem usados na liberação do escravo Lino, quando Carlos esteve no Rio de Janeiro); outro discurso, este de Nabuco, falando em nome do abolicionismo contra Andrade Figueira, representante do escravagismo, no encerramento do debate na Câmara

dos Deputados que vota a extinção da escravidão por oitenta e nove votos contra nove; e cinematográficas marchas cívicas pelas ruas da cidade.

A Abolição afeta a circularidade perversa prevalecente: monocultura-latifúndio-escravidão. A base desse tripé será a mão de obra assalariada, buscada entre emigrantes, inicialmente portugueses, espanhóis, italianos, considerada mais *produtiva* do que a dos milhões de escravos recentemente alforriados. O visconde de Beaurepaire-Rohan (ele tem nome francês mas nasceu em Niterói; previu com dez anos de antecedência o ano da Abolição), no primeiro panfleto da Confederação Abolicionista, já em 1883, dizia: “É evidente que, em semelhantes condições, acabrunhados, abatidos em sua dignidade, os pobres brasileiros não podem criar amor ao trabalho, vegetam mais do que vivem.”

Em Milão, novamente com o imperador

Vamos outra vez para o hotel de Milão, onde o imperador do Brasil está convalescendo. Carlos comparece diariamente ao hotel para saber notícias de d. Pedro. É sempre atendido por Malcher ou Silva Júnior, e estes lhe dizem que, além da diabetes crônica, Sua Alteza Imperial está com uma pleurite e sofreu uma congestão cerebral. Tenta ver a Barral, mas os maestros informam que ela permanece ao lado da cabeceira da cama de d. Pedro II e não poderá recebê-lo. Carlos fala aos maestros dos seus planos de levar *O escravo* na Corte; acredita que ainda neste ano a ópera poderá ser representada no Brasil, talvez no dia do aniversário de d. Pedro, a 2 de dezembro. Pede que intercedam em seu favor, chega a falar das suas dificuldades financeiras, das privações que ele e sua família sofrem.

Mas o maestro não tem oportunidade de conversar sobre seus planos com Sua Alteza, nem com a Barral. Numa segunda-feira, o imperador sai do hotel, numa padiola, a Barral de um lado e a imperatriz do outro. Parte para Aix-le-Bains, aconselhado por Charcot, Semmola e Mota Maia, de onde seguirá mais tarde, com sua comitiva, para Bordéus e dali para o Brasil, pelo navio *Congo*. A imperatriz fará uma rápida visita ao santuário de Lourdes, para pagar uma promessa, sem a companhia de d. Pedro II, entregue aos cuidados da Barral.

O caiporismo invencível

“O meu azar, De Anna, meu Iberê, é tão grande que chegou a fazer adoecer o soberano artista, precisamente quando mais poderia vir em minha ajuda. Ele partiu sem que eu lhe pudesse expor minhas ideias.”

Sabemos que o maestro costuma chamar De Anna, carinhosamente, pelo nome do personagem d’*O escravo*, o índio Iberê. Carlos e De Anna estão conversando e bebendo na via Marino, 3. Em casa encontra-se somente Carletto. Itala, adoentada com uma pleurite, por sugestão do dr. Marzani foi com a ama-seca Antonietta para Pegli, buscando livrar-se dos ares poluídos da Galeria Vittorio Emanuele e se recuperar no campo. Ali permanece sob os cuidados da família Agostino Puppo, que tem um hotel naquela cidade, no qual Carlos já se hospedou em algumas ocasiões.

“Por que você não escreve ao imperador? Onde ele está?”

“Em Aix. Não posso lhe escrever porque os médicos o proibiram de ler. E além disso a minha carta seria lida por outros que não são meus amigos, têm inveja e ciúmes da amizade que o imperador nutre por mim. Humilhei-me inutilmente. Estou atormentado e apavorado.”

“*O escravo* será um grande sucesso”, consola-o De Anna.

“A primeira récita d’*O escravo* no Rio de Janeiro poderá dar de lucro cinquenta mil francos, mas não encontro quem me antecipe quatro por cento para poder trabalhar tranquilo até agosto.”

Bebem. Carlos fuma sofregamente.

“Vou lhe fazer uma confissão: só tenho inteiramente pronto o primeiro ato. Estamos em maio e preciso correr, trabalhar noite e dia, se quiser terminá-la para estrear ainda neste ano.”

“A fusão das casas Lucca e Ricordi pode vir a ajudá-lo. Quem sabe se a *Fosca* não ressurgirá?”

“Vou conversar com Giulio, talvez assinar novos contratos... Estou cansado, meu De Anna, meu Iberê...”

O contrato proposto pela Casa Ricordi — Lucca para *O escravo*, em resumo,

oferece vinte mil liras pela ópera, mas pagas em prestações *depois* de cada dez representações, as mesmas condições oferecidas três anos antes quando ele falou sobre *O escravo* com Tornaghi e Giulio Ricordi. Ele aceita os termos impostos pela Ricordi. Pede a inclusão de uma cláusula especial dando-lhe o direito de escolher o protagonista, o índio Iberê.

Do Rio chega a sobrinha de Carlos, Maria Monteiro, de apelido Zicka, de dezessete anos. É inscrita no Conservatório e fica residindo com o tio e os primos na via Marino. Nos fins de semana Carlos visita, em Pegli, Itala, que tem melhorado da sua pleurite. Trabalha desordenadamente. Em certas ocasiões escreve o dia inteiro e grande parte da noite; em outras, sente-se doente, cansado e joga-se na cama, onde fica por vinte e quatro horas e até mais. Soube, através de uma carta, que o empresário Musella estaria fazendo intrigas contra ele no Brasil, e isso o faz sofrer intensamente. Lamenta-se do tempo perdido com os erros dos copiógrafos, "com a cabeça dura de Bartezzago", o figurinista d'*O escravo*, com as viagens a Pegli para ver Itala. De Anna, que viajou com a Companhia Lírica Mapleson, pede a Carlos, por carta, para incluir um solo de harpa n'*O escravo*; Rosalinda Sacconi, a esposa do barítono, a maior harpista italiana do momento, teria o maior prazer em executar esse solo musical, como integrante da orquestra que irá ao Rio para a estreia da ópera. Carlos, numa carta escrita com cuidado pois acaba de pedir dinheiro emprestado a De Anna, responde que "será uma honra para mim escrever e ouvir um trecho para harpa executado pelos mágicos dedos da sra. Sacconi. Todavia, não encontro n'*O escravo* nenhum ponto em que um solo para harpa venha a propósito, como na *Saffo, Lucia* e muitas outras óperas".

Neste sábado, no trem para Pegli, trabalha usando uma pena especial que acabou de comprar. Ao chegar ao hotel, depois de cumprimentar os vários membros da família Puppo, de perguntar pela saúde de Itala e também da ama-seca da menina, Antonietta, que por sua vez sofre de problemas crônicos intestinais, Carlos se tranca no quarto para escrever.

"A música d'*O escravo* começa a me agradar um pouco, a mim que odeio a minha música", diz ao velho Puppo. O libreto de Paravicini não lhe parece tão estúpido quanto antes; os figurinos de Bartezzago não se lhe afiguram tão grotescos; o empresário Musella parece finalmente disposto a bancar a encenação d'*O escravo*...

Durante alguns dias, escreve com entusiasmo. Sua vida amorosa é confortável. Tem a dedicação da Raggi, o carinho da bela Darclée e o empenho de uma nova musa, a condessa Cavallini. Entre as três ele prefere a romena, sente-se atraído física e espiritualmente por ela, a quem sempre chama carinhosamente de *"mon bonheur"*. Pela Raggi, sente amizade e a permuta sexual entre eles, quando ocorre, significa, para Carlos, um generoso sacrifício. A Cavallini o atraiu enquanto era uma novidade e ele ainda não se afastou dela por preguiça e porque é um caipira e ela uma condessa, em torno de quem há um halo mítico de esplendor. Além disso é viúva e desimpedida, mora num palácio na piazza Belgioioso, perto da residência dos Gomes. Tem um filho pequeno, com quem Itala costuma ir brincar — ocasiões em que a condessa presenteia a menina com brinquedos e enche-a de guloseimas —, e está escrevendo um libreto, que Carlos prometeu musicar.

A Darclée começa a conquistar o mundo

Mas logo surge um problema para afetar o seu trabalho. Hoje a Darclée vem à casa de Carlos a fim de lhe dizer que foi convidada para cantar na ópera de Paris o papel de Margarida, do *Fausto* de Gounod. Carlos pergunta se gostaria que ele a acompanhasse, mesmo sabendo ser isso impossível devido aos seus compromissos. A Darclée, prestes a fazer trinta anos, mais bela do que nunca, responde evasivamente.

Isso o deixa furioso. Os dois discutem, com o amargar dos amantes ciumentos, e a Darclée retira-se abruptamente.

Ele não vai ao embarque da diva. O rompimento com a Darclée faz o maestro entrar em depressão. Acrescente-se, a esta desgraça, a falta de respostas do empresário Musella às suas cartas sobre a encenação d'*O escravo* no Rio de Janeiro.

Para De Anna, a quem ainda não pagou os vários empréstimos, Carlos diz que não sabe "como defender o pão para mim e meus filhos"; que deve o aluguel da casa e o pagamento do prêmio do seguro em nome dos filhos, além de outras dívidas; que se sente "gravemente doente na alma, humilhado e aviltado moralmente"; que está cercado "por grave perigo e prejudicado pelas intrigas do empresário Musella e todos os outros inimigos que tem no Brasil, que

escarnecem das suas desgraças". Considera-se um "homem morto ou agonizante".

Não sabemos qual a influência da briga com Darclée na decisão trágica que o maestro acaba de tomar. Ei-la, nesta noite interminável, preparando-se para escrever sua carta de suicida.

"Fechado entre as paredes de uma parte desta cidade infesta e cercado por névoas que mais parecem miasmas ou, pior ainda, pelos ares emanados pelos ferozes inimigos da profissão, não me resta outra alternativa...", começa ele.

Segundo Aletti, quem decide acabar com a vida pelas próprias mãos costuma dirigir uma última censura aos que ficam, mesmo quando finge pedir perdão, pois os vivos são sempre os culpados do gesto de desvario. Adiante, em nosso filme, teremos oportunidade de ver Aletti demonstrar seu axioma.

Agora o maestro para de escrever a carta e imagina como se matará. Depois de alguma reflexão decide cortar os pulsos, fora de sua casa, para poupar os filhos. Acrescentará na carta. "Não me levem assim para casa, levem-me para o cemitério, escondam meu corpo dos olhares inocentes."

Ainda tem dúvidas quanto ao local do suicídio, pode ser a porta do Scala, de madrugada, ou a porta do Conservatório de Música, em frente à igreja Santa Maria della Passione, ante o dístico tão pertinente ao seu desditoso gesto, *amore et dolore*...

Ei-lo, sentado em frente à sua mesa de trabalho, a imaginar a repercussão do seu ato, o arrependimento de todos aqueles que o traíram e o perseguiram, as grandiosas honras fúnebres, o reconhecimento tardio, porém definitivo e universal, do seu gênio.

Mas antes precisa deixar em testamento, para Carletto e Itala, todos os seus bens, que, imagina, depois dele morto serão muito maiores.

A mesa está atulhada de papéis — partituras, libretos, cartas a serem respondidas. Ele precisa abrir um espaço para poder escrever com conforto e clareza sua última vontade. Tem uma letra bonita, da qual se orgulha, e quer estes documentos para a posteridade limpos e elegantes. Primeiro fará um

rascunho, para depois escrever o texto definitivo.

Sua mão está cheia de papéis pautados com anotações musicais. Um deles capta a sua atenção. É a ária "*Ciel di Parahyba*", d'*O escravo*, cantada pela protagonista feminina, Ilara. Carlos trauteia a música. Já vimos em nosso filme que ele, quando jovem, tinha uma bela voz de soprano. Assim, não será inesperado ouvir o maestro, ao piano, interpretando essa ária com lírica e comovente nostalgia. Quando termina de cantar, remexe as pautas que estão no piano e apanha a *romanza* de Américo, *Quando nascesti tu*, do segundo ato d'*O escravo*. Sua voz interpreta de maneira soberba essa parte escrita para tenor.

Agora o vemos, empolgado, a cantar os *cantabili* do barítono, o escravo Iberê, *Solo comprendere puó chi soffre e tace* e *Fra questi fiar che adori*.

Quem canta seus males espanta... Carlos pega a folha de papel na qual começara a escrever sua carta de despedida, amarrota-a com força e atira-a para um canto da sala, num gesto que eleva seu braço direito, e um pouco o braço esquerdo. Esse movimento lembra um maestro regendo uma orquestra e Carlos começa a cantarolar a melodia da *Dança dos tamoios*, a reger arrebatadamente, enquanto imagina os instrumentos rítmicos, trombeteantes, exóticos, que poderá utilizar na dança, membitararás, inúbias, flautas indígenas...

10

O Escravo

Quem costura os cadernos de papel de música do maestro, com agulha e linha grossa, são os filhos e a sobrinha. Ultimamente as crianças têm cosido muitas páginas de música d'*O escravo*.

Itala está com dez anos. Em suas próprias palavras, ela era, nessa época, uma menina "duplamente manhosa e insuportável". Acabou de iniciar, "contra a sua vontade", os estudos de piano. O pai trata-a com tanto carinho que a disposição inamistosa da menina está desaparecendo.

Quando Carlos para de trabalhar e veste sua *pélisse*, põe em torno do pescoço uma echarpe de seda e apanha seu chapéu, as crianças sabem que tanto ele pode sair sozinho e ficar até tarde fora de casa, como convidá-las para irem ao Filodrammatici assistir ao teatro de bonecos. Em outras ocasiões, quando faz uma pausa no trabalho, brinca com as crianças, que improvisam "comédias", paródias de óperas a que assistiram. Carlos ajuda com os "libretos". Há uma ópera sempre usada nessas brincadeiras, *Zampa*, de Ferdinand Hérold, um compositor francês.

A paródia de *Zampa*. Antonietta faz o papel de público; Itala, o de estátua, imóvel, no centro de uma praça imaginária. O tenor é Carletto; Maria, que tem uma boa voz e prossegue com sucesso seus estudos de canto no Conservatório de Milão, é a soprano. Os dois cantam um dueto, acompanhados por Carlos ao piano. Mas, de propósito, Maria canta tão mal quanto Carletto, e a estátua anima-se, desce do seu pedestal de mármore e corre de espada em riste atrás dos dois cantares.

Todos riem muito com essa brincadeira, principalmente Carlos, feliz com o andamento do seu trabalho n'*O escravo*.

“O escravo já nasceu desgraçado”

O escravo afinal terminou. Mais de dez anos se passaram desde o fracasso de *Maria Tudor*, e durante esse tempo Carlos sofreu para compor a nova ópera. Na primeira página da partitura, Carlos escreve: “Tamoio sou, tamoio quero morrer.” (“Tamoio sou” significa que ele, também, idealiza para si, como Itala, uma ascendência autóctone, enobrecida por um avô cacique?)

O maestro aceitou, desde o princípio, as deturpações introduzidas por Paravicini no argumento de Taunay. As demandas com o libretista e o empresário Boselli nos tribunais italianos, que impediram a encenação da ópera em Bolonha, têm outro fundamento: o *Hino da liberdade*, escrito pelo amigo tenente Francisco Giganti, que Carlos, contra a vontade de Paravicini, insiste em incluir no segundo ato da ópera.

Para ir ao Brasil tratar diretamente da encenação da ópera, Carlos precisa de cerca de quarenta mil francos, para saldar suas dívidas mais prementes na Itália e pagar as despesas da viagem. Hoje, através de De Anna, recebe dez libras esterlinas enviadas pelo seu irmão Juca.

“De Anna, meu Iberê, *O escravo* já nasceu desgraçado, ou pelo menos tão azarado quanto o seu autor.”

“Enquanto há fôlego, ainda há esperança”, diz De Anna.

“Não sei como pagar todo o apoio, espiritual e material, que você me dá. Antes de partir para Módena falarei novamente com Corti sobre a sua contratação para o Scala. Não posso deixar de viajar, o maestro Usiglio insiste, o empresário Nacmani também, querem que eu vá para os ensaios finais da *Fosca*, nada sei sobre os artistas, sei apenas que as duas prima-donas são a Virgínia Damerini e a Leonilda Gabbi...”

A condessa Cavallini propõe casamento

Apesar de todos os sofrimentos, físicos, morais, financeiros, artísticos, ele não deixa de se encantar com as mulheres. Seu envolvimento com a condessa Cavallini ficou mais íntimo, com a ausência da Darclée, que continua em Paris. Ainda outro dia, a condessa sugeriu que seria a mulher mais feliz do mundo se

Carlos se casasse com ela. A Cavallini tem posses e poderia ser uma solução para os problemas financeiros do maestro. Mas ele não faz essas conjeturas cínicas. O cerco da Cavallini tem um efeito contrário, e ele, ao embarcar para Módena, não a convida para acompanhá-lo.

Parte para Módena com Itala e sua ama-seca, Antonietta. Faz frio nesta cidade da Emilia, mas Itala passa bem, nada resta da pleurite que tanto a incomodou. Os ensaios da *Fosca* prosseguem em ritmo apressado, Nacmani quer ver se estreia no início de fevereiro. Tanto o empresário quanto Carlos temiam que o relacionamento entre eles não fosse dos melhores, mas até agora estão se dando bem.

O maestro, ao piano, mostra ao tenor Federico Gambarelli como deve cantar a parte de Paolo, o capitão veneziano; depois, Carlos canta um trecho da parte de Cambro, o escravo veneziano a serviço de Gajolo, o pirata da Istria, e o barítono Arturo Pessina, sem esconder sua admiração pela versatilidade do maestro, procura seguir fielmente as instruções de Carlos.

O frio não afeta a saúde de Itala mas faz Carlos sofrer um forte resfriado. Entusiasmado com os artistas, principalmente com *la* Damerini, não esmorece em seu trabalho. Hoje, sentindo falta de uma mulher ao seu lado, resolve chamar a Cavallini; escreve uma carta urgente ao seu filho Carletto, em Milão: “Agora presta-me bem atenção, são encargos de grande urgência: vai visitar a senhora condessa Cavallini e diz-lhe que a primeira récita da *Fosca* será domingo à noite. Diz-lhe que a espero em Módena, sem falta.”

A *Fosca* estreia na principal cidade da Emilia com muito sucesso. Carlos comemora seu êxito da maneira que mais lhe agrada, na companhia de uma mulher. A Cavallini, que mantém acesas suas esperanças de casar com o maestro, esbanja atenção e carinho com Itala.

Não obstante os bons resultados da ópera, a situação de Carlos é difícil. Já gastou as duzentas liras que restaram das quinhentas que Tornaghi lhe emprestou antes de sair de Milão. Sem dinheiro para “pagar o hoteleiro”, telegrafa para Tornaghi pedindo mais um empréstimo.

“Sexta-feira devo deixar Módena e não sei como evitar uma humilhação, após tantas honras.” Não fala a Tornaghi sobre a presença da Cavallini, o que é outra

razão para não querer dar um vexame.

Tornaghi envia o dinheiro pedido e Carlos, na data prevista, deixa Módena, em companhia da Cavallini, de Itala e da ama-seca Antonietta.

O maestro volta a Módena no dia 4 de março, ainda com a condessa, para assistir à última récita de *Fosca*. Nacmani já pagou tudo o que lhe devia, mas Carlos encontra-se novamente sem dinheiro, depois de pagar algumas das suas dívidas.

Durante cerca de três meses veremos o maestro a ultimar os preparativos para a estreia d'*O escravo* no Rio de Janeiro. No momento está preocupado com figurinos e cenários e com o fato de que ainda não tem o dinheiro para a viagem. Não quer aceitar uma oferta de Musella que o sujeitaria às imposições do empresário, com quem ainda não assinou contrato. Na verdade, rompeu com Musella. O empresário diz ter direitos sobre a ópera, no que é contestado por Carlos.

Para não desgostar De Anna, o maestro escreve alguns trechos de harpa, insuficientes como justificativa para levar uma harpista da Itália apenas para executá-los. A Sacconi não irá ao Brasil. Talvez aí tenham começado os aborrecimentos entre os dois amigos.

No dia 20 de maio parte para Gênova, em companhia de Itala e da ama-seca. Em Gênova pretende tomar o vapor *Umberto I* para o Brasil. Hospeda-se no Albergo Centrale. Alguns amigos lhe conseguiram as passagens.

Carlos acabará desistindo de viajar pelo *Umberto I.* Com passagens concedidas pelo cônsul-geral do Brasil, a quem visitou em Gênova, pedindo ajuda, Carlos, Itala e Antonietta seguirão para o Rio de Janeiro pelo vapor *Brasile*. Carlos pediu ao cônsul uma passagem para De Anna, no mesmo navio, mas o barítono seguirá mais tarde.

No Brasil

Chega ao Brasil em julho. Rebouças e Taunay procuraram organizar, para o maestro, uma marcha de estudantes e pessoas do povo, do largo do Paço ao largo de São Francisco, pela rua do Ouvidor. Carlos põe-se à frente do pequeno cortejo, acompanhado de Rebouças e Taunay. As janelas das ruas não estão

enfeitadas, nem se ouvem cantos das músicas de Carlos. Uma recepção melancólica. Rebouças demonstra seu desapontamento.

Taunay está diferente. Carlos sente no amigo uma certa reserva, uma espécie de frieza. O visconde não o trata com o mesmo carinho — e nem com a mesma admiração — das outras vezes em que estiveram juntos. Além de estar magoado com a recusa de Carlos em musicar o seu libreto *Moema*, também se aborreceu com a aquiescência do maestro às grosseiras alterações feitas por Paravicini no seu *argomento* d'*O escravo*.

(Em carta que escreverá a Sílio Boccanera Júnior, Taunay dá-lhe conselhos sobre o livro que este quer escrever sobre Carlos: "Nada de ênfase nem de lirismo exagerado. Considere Gomes o que ele foi, um gênio, mas cuja obra toda é inferior ao que ele poderia ter produzido, isto por um sem-número de circunstâncias contrárias, cada uma das quais tem de ser estudada com toda ponderação e critério. Ah! a tarefa que o senhor chamou a si não é decerto fácil. Fiz o possível para que o Brasil colhesse de Gomes a glória que dele poderia ter tirado, mas *o Brasil não me ajudou* — eis a verdade. Ora elevava às nuvens o grande artista, na nota dos seus triunfos fáceis alcançados na Itália, ora o deprimia e enchia de desgostos e amarguras. Assim se escoou a vida daquele infelicíssimo brasileiro, torturado por mil dissabores e pela angústia de não ter sido compreendido e auxiliado, senão por meia dúzia de amigos e fiéis companheiros, estes admiradores incondicionais, o que foi outro erro também. Por isso desanimei! Pobre Carlos Gomes! Eu e Rebouças sabíamos bem quanto valia o tesouro intelectual que foi tão malbaratado." Todavia, dezenove anos antes, Taunay, quando ainda não tivera um libreto recusado pelo maestro, só tinha palavras de entusiasmo por Carlos. Vimos neste filme quando Carlos recebeu o recorte de um jornal brasileiro em que Taunay, depois de ouvir a *ouverture* d'*O guarani* no palácio do Trocadéro, em Paris, afirmava que "as belezas daquela página inspirada de Carlos Gomes passaram minha expectação. Por vezes assomaram-me lágrimas aos olhos; por vezes ia-me insensivelmente levantando-me. Parecia que um sopro — o sopro da pátria, ingente, irresistível, arrebatava-me, conturbando-me o espírito, causando-me insólita inquietação".)

Musella tenta impedir a execução d'*O escravo*. Uma comissão, integrada por Oscar Guanabarino, Gregório de Almeida e Valentim Magalhães, é encarregada de negociar com o empresário, mas não chegam a um entendimento. Carlos pede ajuda ao imperador, que dá uma ordem expressa para que a ópera seja encenada.

A primeira apresentação é marcada para o dia 7 de setembro.

Aqui estão, num restaurante, Carlos e Rebouças. Close do engenheiro:

“Estou muito preocupado com a situação. No mês passado os estudantes promoveram festejos acintosos, nos quais, a pretexto de comemorar a queda da Bastilha, ofenderam grosseiramente a Monarquia. Antes, o Partido Liberal já havia feito um congresso criticando o imperador. O conde d’Eu me disse, ao voltar de uma viagem ao Norte do país, que por toda parte grassa a propaganda republicana. Algumas noites atrás, um jovem demente alvejou a carruagem de d. Pedro com uma garrucha, quando Sua Majestade saía do teatro. A imprensa diariamente ataca Ouro Preto, o presidente do Conselho de Ministros. Vários conflitos já ocorreram pelo Brasil afora, entre negros, que são fiéis à princesa Isabel, e estudantes, que são republicanos. Não sei onde isso vai parar.”

“Para quando você marcou a nossa conversa com o Taunay e o Arthur Napoleão?”

“Carlos, você não entende o que estou lhe dizendo? A situação é grave!”

“Mas, se vamos estrear *O escravo* no dia 7 de setembro, precisamos tomar uma porção de providências. O cenário da ópera ainda não ficou pronto, Rebouças! A República é um sonho de desvairados, não se preocupe, tudo vai acabar bem.”

Muitos críticos alegam que Carlos Gomes nunca se interessou pelos acontecimentos políticos de seu país. Como acontece com muitos artistas, o maestro está tão envolvido com a arte que o seu interesse pela vida dos outros — e o que é a política, vista de certo ângulo, senão *a vida alheia*? — acaba sendo secundário.

Neste dia, depois da conversa com Rebouças, Carlos pega um bonde até o Alto da Tijuca e se embrenha pela floresta. Passa a tarde inteira a vagar pelo mato; olha e apalpa os troncos das árvores, aspira em longos haustos o ar da mata, ouve o canto das aves, procura localizá-las em meio às copas das árvores. De vez em quando colhe um fruto seco no chão, ou uma folha de formato estranho. É noite quando volta para o Grande Hotel.

A princesa Isabel promove um concerto em benefício do maestro. Carlos rege e

De Anna interpreta alguns trechos da ópera. São arrecadadas mais de dez mil liras. O maestro deve a De Anna cerca de seis mil e quatrocentas liras e paga-lhe a dívida em duas prestações, uma de três mil, depois do concerto beneficente, e outra de três mil e quatrocentas, após a estreia da ópera. *O escravo* é dedicada à princesa Isabel: “Senhora. Digne-se V. A. acolher este drama, no qual um brasileiro tentou representar o nobre caráter de um indígena escravizado. Na memorável data de 13 de maio, em prol de muitos semelhantes ao protagonista deste drama, V. A., com ânimo gentil e patriótico, teve a glória de transmudar o cativeiro em eterna alegria da liberdade. Assim, a palavra ‘escravo’ no Brasil pertence simplesmente à legenda do passado. É pois em sinal de profunda gratidão e homenagem que, como artista brasileiro, tenho a subida honra de dedicar este meu trabalho à excelsa princesa, em quem o Brasil reverencia o mesmo alto espírito, a mesma generosa proteção que me glorio de haver recebido do augusto pai de Vossa Alteza Imperial.”

Estreia de O escravo

A estreia d’*O escravo* afinal ocorre no dia 27 de setembro. Carlos rege a orquestra. Os jornais abrem manchetes para elogiar o espetáculo. De Anna, no papel do escravo Iberê, é muito elogiado, como também os principais cantores da companhia, as sopranos Maria Peri e Oster van Canteren nos papéis de Ilara e da condessa de Boissy, o tenor Franco Cardinali, como Américo, e o outro barítono, Eurico Serbolini, no papel de d. Rodrigo. Também recebe louvores o libreto de Rodolpho Paravicini. A recepção do público, porém, é apenas respeitosa.

O libreto delirante de Paravicini

Paravicini, em seu libreto, transfere a ação de 1801 para 1567. Inventa uma dama francesa, a condessa de Boissy, “fervorosa abolicionista” e “admiradora de Coligny”, dona de um palácio em Niterói, que fez voto de libertar os seus escravos tamoios. (Esse Coligny é o almirante Gaspar Coligny, um convertido ao calvinismo que patrocinou a expedição de Villegagnon ao Brasil em 1555, com o objetivo de estabelecer uma colônia francesa protestante. Coligny foi morto na famigerada Noite de São Bartolomeu, o massacre de huguenotes ordenado por Carlos IX, da França, em agosto de 1572; Villegagnon, que também, obviamente, era discípulo de Calvino, escapou da matança, morrendo porém três

anos depois.)

Paravicini deve ter ouvido falar nesses fatos, talvez a única coisa que sabe sobre a história do Brasil. Consta que é um admirador de Meyerbeer, em especial da ópera *Os huguenotes*. Para usar estes elementos calvinistas, o libretista fez a ação do argumento de Taunay retroceder dois séculos e meio; o surgimento do abolicionismo no Brasil recua também quase trezentos anos. E o coro canta: *"Sublime idea d'umanitá/ Brava contessa! Viva il Brasile/ Terra convite dì libertá!"*

No libreto de Paravicini, o mulato Ricardo vira o índio tamoio Iberê; a mulata Anália torna-se a índia Ilara. Américo e d. Rodrigo continuam. Ainda que a ação, em suas linhas gerais, seja a mesma do *argomento* original de Taunay, Paravicini introduziu muitas mudanças, algumas absurdas, causando justa indignação ao argumentista.

Carlos escreve para os amigos sobre *O escravo*:

"*O escravo* na primeira noite foi ouvido religiosamente; não aplaudiram em muitos pontos e só nos mais salientes houve aplausos gerais. Isto era natural e não culpo este bom público, o qual não podia nem devia se entusiasmar por uma música que ouvia pela primeira vez."

Na segunda noite, todavia, em benefício do próprio maestro, a ópera é recebida com mais entusiasmo, tendo a bilheteria rendido seis mil e quinhentos réis. O maestro Boniccioli rege a orquestra.

Nesta noite beneficente, Carlos se indispõe com o empresário Musella, que deduz da renda da bilheteria as despesas do teatro. A irritação com Musella aumenta ainda mais quando Carlos descobre que, com as várias récitas d'*O escravo*, o empresário lucrará cerca de quarenta contos de réis.

"O Musella, *toujours le même*... E eu um tolo que ainda não sapequei no bicho o pó de mico!", queixa-se Carlos para o seu amigo Manuel José de Sousa Guimarães.

O maestro sempre teve problemas com empresários — Lucca, Ricordi, Sansone, Ducci, Ferrari, Sonzogno, Corti, hoje Musella, mais tarde Rotolli, Verdini,

Nacmani, Stefanoni, Brosovich... O único empresário com quem teve uma relação não conflituosa foi Marino Mancinelli, do Teatro Lírico do Rio de Janeiro, que irá se matar dentro de três anos.

Carlos rompe com Musella. O empresário é denunciado por fraude, sendo preso, em São Paulo, para onde a companhia se desloca, em outubro.

Uma outra desavença, esta mais desgastante, ocorre ainda neste mês. Carlos, que agora está empresando a companhia lírica, por telegrama enviado de São Paulo, pergunta a De Anna, ainda no Rio de Janeiro, quanto quer para cantar as quatro récitas d'*O escravo* naquela cidade. De Anna, que recebeu oito mil liras pelas oito apresentações no Rio de Janeiro, exige catorze mil liras, mesmo sabendo que Carlos agora é o produtor do espetáculo.

"Sua exigência é manifesta hostilidade. Agradeço", responde Carlos.

Ressentido com De Anna, o maestro contrata o barítono Bortolomasi, para cantar o papel de Iberê. De Anna e Carlos nunca mais falarão um com o outro. O maestro ficará melindrado com De Anna até o fim da sua vida.

"Às escondidas, como um negro fugido"

A primeira quinzena de novembro caracteriza-se pelo recrudescimento da conspiração republicana nos quartéis, nas escolas, nas associações de todos os tipos. Já em junho, o presidente do Clube Militar, o general Deodoro da Fonseca, informou ao ministro da Guerra que o Exército se recusava a perseguir escravos fugidos: "O Exército é para a guerra leal... Para outros afazeres que necessitem força armada há a polícia...".

Rui Barbosa, num discurso, apela para as Forças Armadas: "No Exército e no Abolicismo está condensada e intensificada a vitalidade nacional." Do Rio Grande do Sul vem uma sugestão que empolga o país: um plebiscito sobre a forma de governo.

O couraçado chileno *Almirante Cochrane* está em visita ao Rio de Janeiro. No dia 9 é realizado, na ilha Fiscal, um grande baile em homenagem aos oficiais chilenos. Nesse mesmo dia, os militares jovens reúnem-se no Clube Militar e escolhem Benjamin Constant como chefe do movimento republicano,

prometendo “segui-lo até a morte”. A derrubada do regime é marcada para o dia 17.

Todavia, Quintino Bocaiuva e outros chefes da conspiração, temendo que o governo adote medidas contrarrevolucionárias eficientes, resolvem antecipar o golpe de Estado para a noite do dia 14. É espalhado o boato de que há uma ordem de prisão para Deodoro da Fonseca. A aura fictícia de vítima atribuída a Deodoro e mais os pundonores feridos dos militares contribuem para tornar Deodoro o chefe da conspiração. No dia 15 Deodoro invade o quartel-general. O Ministério é deposto.

Nosso filme mostra Deodoro da Fonseca a cavalo, à frente das tropas, descendo a rua do Ouvidor em direção ao Arsenal de Marinha, em meio aos aplausos populares. Deodoro, neste momento, em que levanta o quepe com a mão para retribuir as aclamações do povo, gesto que ficará para a posteridade como o inconcusso registro iconográfico da proclamação da República, Deodoro, neste momento, ainda é um servidor da Monarquia. Na verdade, como sabem todos os que assistem ao nosso filme, o general, hesitante, não proclama a República neste dia 15. “O imperador”, afirma Deodoro, “tem a minha dedicação, sou seu amigo, devo-lhe favores. Seus direitos serão respeitados e garantidos.”

Mas a indicação de Silveira Martins, inimigo do general, para presidente do Conselho de Ministros, em lugar de Ouro Preto, deposto pelas armas, acaba com a lealdade de Deodoro ao imperador e à Monarquia. Com data de 16 de novembro é publicado no *Diário Oficial* o informe da organização do Governo Provisório, sob a presidência de Deodoro da Fonseca, e o decreto de proclamação da República, redigido por Rui Barbosa.

Não encerramos esta parte do filme com Deodoro em seu cavalo, apesar da plasticidade da cena. Um conjunto de causas independentes entre si, ligadas a acontecimentos fortuitos, fatos imprevistos, determina, afinal, o advento da República. Deodoro desfilando na rua do Ouvidor é apenas a história como romance, ou vice-versa. E isto é um filme.

Vamos encerrar com esta cena:

É noite. Um escaler, conduzindo d. Pedro, se aproxima de um pequeno navio em cuja proa está escrito *Parnaíba*. Brilham na escuridão as lanternas do barco que

conduzirá este desafortunado passageiro até a baía da ilha Grande, onde se encontra fundeado o vapor *Alagoas* à sua espera. O rosto de barbas brancas de d. Pedro é iluminado por uma luz bruxuleante, enquanto ele sobe, com enorme esforço, as escadas do barco.

Close de d. Pedro. Seu rosto mostra tristeza, dor e humilhação.

“Eu não queria sair à noite, às escondidas, como um negro fugido...”, murmura.

11

Odaléa, a Rainha de Samarcanda

André Rebouças em frente ao mar, na ilha da Madeira. O oceano é uma massa cinzenta informe, imóvel. Nuvens escuras deslocam-se lentamente no céu. A fala de Rebouças, recordando, é longa:

“Carlos Gomes estava em Campinas, hospedado na casa do seu irmão Juca, quando recebeu a notícia da traição ao nosso amado imperador. Eu acompanhei a Família Imperial no exílio. Antes de embarcar despedi-me do maestro, que, aturdido, não entendia o que havia acontecido. O pobre Gomes não sabia o que o esperava. Se já tinha inimigos, não tantos, é verdade, quantos criava em sua febril imaginação, agora eles aumentariam de fato, pois todos sabiam que o maestro fora protegido do imperador.

“A bordo do *Alagoas*, com destino à Europa, eu passava os dias filosofando com o imperador. Sim, eu ainda o chamo imperador, e chamarei sempre. Em meio a todas aquelas angústias, d. Pedro lembrava Sócrates. Sua filha, a Redentora, excedia a toda a imaginação em coragem e amor ao Brasil, não me permitindo dar expansão alguma contra os monstros de traição e ingratidão — Deodoro, Floriano e todos os demais autores daqueles pérfidos atentados. Quando da tristíssima baldeação do *Parnaíba* para o *Alagoas,* a princesa carregou sua veneranda mãe, lembrando o episódio de Virgílio, quando Eneias carrega o pai Anquises na saída de Troia. A imperatriz não continha os gemidos das dores reumáticas e dilacerava-nos o coração; o imperador já não podia auxiliá-la; era a filha heroica que nos dava ânimo a todos.

“A pobre imperatriz não resistirá por muito tempo aos seus sofrimentos físicos e morais. Suas Altezas estavam hospedadas num hotel do Porto, para onde foram, de Lisboa, pois o imperador, para evitar óbvios constrangimentos, não queria estar na capital portuguesa no dia da coroação de Carlos I, o jovem rei de Portugal. D. Pedro deixou a imperatriz no hotel e foi ler na biblioteca pública. Em sua ausência a imperatriz sentiu-se mal. A baronesa de Japurá, que estava no

hotel, mandou chamar um médico, que nada pôde fazer. A imperatriz levou a mão ao peito e disse para a baronesa pouco antes de expirar: ‘Não morro de moléstia, morro de dor e desgosto.’

“Avisado na biblioteca onde estudava, o imperador voltou às pressas, mas encontrou a imperatriz Teresa Cristina já morta. D. Pedro passou o velório da imperatriz lendo, em sombrio mutismo, *A divina comédia*, de Dante. Sua Alteza gosta de escrever sonetos, há alguns dias escreveu um para o romancista Castelo Branco, a fim de consolá-lo da sua cegueira. Testemunhei seus esforços tentando escrever um soneto para a imperatriz em meio ao sofrimento que sentia, naquela noite. Sua Alteza escreveu em seu diário: ‘Não sei o que farei agora. Só o estudo me consolará da minha dor. Nada pode exprimir o que perdi! Que noite vou passar!.’

“D. Pedro não tinha recursos para embalsamar o corpo da imperatriz, comprar um caixão digno e transportar a morta para o panteão de São Vicente de Fora, em Lisboa, a fim de ser sepultada na cripta dos Bragança. Não tinha nem mesmo dinheiro para pagar o hotel. Quem lhe emprestou o dinheiro, vinte contos fortes, foi o português Álvares Machado, que enriqueceu, como emigrante, no Brasil.” (D. Pedro teve seu estado de penúria agravado ao recusar o auxílio que o Governo Provisório lhe reservara.)

O Hino da República

Carlos, que acabou de voltar para Milão, mudou, com os filhos, da via Marino para a via Morone, 8.

A nova casa fica situada também num quarto andar, mas em vez de ser um prédio velho sem janelas externas — todos, principalmente Itala, queixavam-se de que no verão a atmosfera que se respirava na via Marino era sufocante — é uma antiga residência lombarda em boas condições de conservação, todas as janelas abrindo para o grande parque arborizado com altos e frondosos plátanos e castanheiras do Museu Trivulzio. Carlos diz que a visão do arvoredo do parque lhe traz lembranças do sítio de Maggianico e também do Brasil.

“Às vezes tenho a ilusão de que estou contemplando uma floresta do meu país”, diz o maestro. Ele gosta muito da sua derradeira moradia em Milão, localizada a pouca distância do Scala, perto dos escritórios dos editores e das agências

teatrais, onde se encontra com empresários e cantores.

Arrumou seus aposentos e seu estúdio com o maior esmero.

Aqui na sala vemos duas gaiolas de canarinhos, cujo canto o maestro gosta de ouvir; os chifres de touro sobre uma cômoda... Sobre o piano, ao lado das partituras, além dos retratos de d. Pedro e do irmão Juca, um enorme cesto feito com o casco de um tatu gigante contendo frutos de sapucaia, amêndoas de urucari, pinhas, que trouxe de sua última visita ao Brasil.

No número 1 desta via Morone, na esquina da via Belgioioso, residiu Manzoni durante sessenta anos, até sua morte. Carlos, sabemos, sempre teve uma grande admiração por Manzoni, como todo mundo em Milão, aliás, com exceção dos *scapigliati* iconoclastas. O fato de Manzoni ter morado ali tão perto foi decisivo na escolha da casa da via Morone, como influíra na escolha de Maggianico, em Lecco, para a construção da sua vila. Além disso, a rua fica na área central da cidade, onde sempre morou.

Hariclée Darclée voltou de Paris, depois de obter grande sucesso em sua temporada lírica. Ela procura o maestro. Traz-lhe de presente a partitura do *Fausto*, com uma amável dedicatória de Charles Gounod. Ao se verem, os dois amantes parecem esquecer todos os ressentimentos. Carlos promete compor uma ópera para ela.

No dia seguinte, contrata Mario Conti para escrever um libreto, baseado numa ideia dele, Carlos, sobre um nômade do deserto, de nome Condor, que se apaixona por Odaléa, a rainha de Samarcanda, papel que escreverá para a Darclée.

Apesar da sua preocupação com as dívidas, que, não obstante sejam ocasionalmente amortizadas, sempre estão crescendo, o maestro atira-se com entusiasmo a esta empreitada. Assina contrato com o empresário Corti, do Scala, para a nova ópera, que se chamará *Condor*.

Nesta ocasião, segundo os amigos de Carlos, o governo brasileiro teria lhe oferecido vinte contos de réis para compor o *Hino da República*, baseado num poema escrito por Medeiros e Albuquerque; o maestro negou-se a escrever o hino, por fidelidade a d. Pedro II. (Funcionários do governo negam essa

afirmativa. O governo teria feito um concurso para escolher o melhor hino, que foi ganho por Leopoldo Miguez.)

1891: um ano fúnebre

D. Pedro, o exilado, viaja de trem pela França com sua comitiva — que inclui sua filha, a princesa Isabel, e o marido, o conde d'Eu — parando em Pau e Lourdes. Em Cannes, hospedam-se no Hotel Beau Séjour. Logo a condessa de Barral se junta ao imperador; convida-o, e à comitiva, para serem seus hóspedes no castelo de Voiron, erigido em uma pequena aldeia entre St. Etienne e Grenoble. D. Pedro permanece algum tempo em tranquilo convívio com sua velha amiga.

Estamos no início de 1891. D. Pedro, já agora em Paris, recebe a notícia de que a condessa morreu em seu castelo. Ele chora. Pede ao seu amigo conde de Nioac que o represente no enterro, realizado em Voiron. Escreve um soneto, falando em *amizade e cumplicidade*. Anota no seu diário: "O mérito dela só o aquilatou quem a conheceu como eu."

A morte da Barral ocorre numa ocasião em que Carlos se encontra ensaiando a ópera *Condor*, envolvido com os novos ímpetos do seu romance com a Darclée, preocupado com a saúde de Carletto e, principalmente, atormentado com as suas intermináveis dívidas. Está tentando conseguir uma nova bolsa do governo brasileiro, o recesso parlamentar termina em maio e ele tem escrito cartas para os amigos, que na verdade não são mais de meia dúzia, pedindo apoio. Assim, ao receber a carta de Rebouças com a notícia da morte da sua antiga protetora, ele se encontra muito ocupado e apenas por instantes relembra a última vez em que esteve com a Barral, nesta cidade de Milão, no concerto íntimo em homenagem a d. Pedro. É um curto momento de tristeza.

Condor

Quando *Condor*, dedicada a Teodoro Teixeira Gomes, estreia no Scala, Carlos está com cinquenta e cinco anos. Hariclée tem o principal papel feminino, o de Odaléa, rainha de Samarcanda. Condor é o tenor Federico Conrado. O libreto: Odaléa, a rainha de Samarcanda, tem que manter sua castidade, por motivos religiosos. Condor, o chefe de uma tribo do deserto, desafia os preceitos e

declara o seu amor pela rainha. Por esse crime ele tem que ser decapitado. Mas Condor salva a rainha de um ataque de bárbaros, e Odaléa também se apaixona por ele e quer dar-lhe poderes no Reino de Samarcanda. O povo enfurecido exige a morte de Condor. A cidade é incendiada. Para salvar a rainha, Condor se mata. A multidão invade o palácio e encontra Odaléa abraçada ao cadáver de Condor.

A ópera é bem-recebida pelo público, sendo representada doze noites seguidas. A crítica a recebe com reservas.

(O nome da peça será, mais tarde, mudado para *Odaléa*. Os detratores de Carlos dizem que a razão que fez o maestro mudar o nome da ópera foi terem descoberto a sua "fescenina homenagem" à Darclée. *Condor* seria uma homofonia francesa pornográfica, por meio da qual o maestro mostrava sua veneração e fascínio pelo que seria o principal atributo físico da soprano. É claro que a homofonia não passou de uma coincidência, que só se percebeu quando foi prevista a representação da ópera em Paris e se traduziu o libreto para o francês. *Condor*, com esse nome ou como *Odaléa*, não foi representada em Paris. Aliás, nenhuma das óperas de Carlos foi até hoje representada na França.)

O maestro não chega a um entendimento com Ricordi quanto à venda dos direitos da ópera, pois o editor quer dar muito menos do que ele pede. Assim, Carlos, que contava com o dinheiro para financiar suas despesas com a viagem ao Brasil, a fim de ali apresentar *Condor*, tem que adiar sua partida para maio. Manda imprimir mais de mil exemplares da ópera, que pretende vender no Brasil.

Afinal, embarca para o Rio de Janeiro, acompanhado por Itala e Antonietta.

Morte de D. Pedro

D. Pedro, em Paris. Esta noite a insônia não o deixa dormir e ele aproveita para estudar a gramática turca, o seu novo interesse linguístico, depois do hebraico e do árabe. Ao amanhecer, seu corpo treme de febre. Chamado às pressas, Mota Maia diagnostica pneumonia. Os drs. Charcot e Bouchard, convocados com urgência à cabeceira do doente, confirmam a opinião do médico brasileiro. É chamado, da Áustria, o neto, Pedro Augusto, pois não há meio de se debelar a inflamação pulmonar, que se prognostica mortal.

Hoje, o abade Le Rebours, todo paramentado, entra no quarto de d. Pedro para ministrar-lhe os últimos sacramentos. Assistem à extrema-unção, além do padre e dos médicos, Isabel, o conde D'Eu e o neto Pedro Augusto.

O caixão com o corpo de d. Pedro é colocado num trem, com destino a Portugal. Será enterrado no cemitério de São Vicente de Fora, ao lado de Teresa Cristina.

Morte de Aletti

Este ano ainda reserva outros dissabores para Carlos. Não consegue vender os exemplares do *Condor* que leva ao Rio. A pensão que solicitou ao governo lhe é negada pelo Parlamento, os amigos não conseguiram influenciar os políticos. Além disso, a notícia da morte de d. Pedro deixa-o chocado, ainda mais por não ver o povo chorando de dor pelas ruas. Logo em seguida, uma carta de Milão lhe conta que Amedeo Aletti matou-se naquela cidade, ingerindo uma substância venenosa. O *scapigliato* deixou uma carta de despedida, culpando o mundo e os homens pelo seu gesto.

O maestro passa o fim do ano no Rio. Como sempre, não se sente bem quando fica muito tempo no mesmo lugar; deseja voltar para a Itália o quanto antes.

Parte do Rio de Janeiro para Milão, em fevereiro, sentindo-se um derrotado; o governo rejeitou sua "pretensão para continuar a escrever óperas" e não quer lhe dar amparo "na tristeza da velhice que já me bate à porta...".

Ao chegar a Milão, escreve ao deputado Raggio, integrante do Comitato per le Feste Colombiane, oferecendo-se para compor uma *Cantata inaugural* para a "abertura da exposição em honra do grande genovês", nas comemorações dos quatrocentos anos da descoberta da América. As festas estão programadas para o Teatro Carlo Felice, em Gênova, no mês de outubro.

O deputado lhe informa que o Comitato escolherá, entre vários artistas, o autor da obra que será executada.

Colombo

Carlos, na verdade, já trabalhava na cantata, baseada num libreto de Albino Falanca, pseudônimo do deputado fluminense Aníbal Falcão. O texto de

Falanca/Falcão é medíocre. Há quem diga que o autor da maior parte do libreto seria o próprio Carlos. O fato é que a cantata foi composta às pressas.

A primeira parte da cantata passa-se no Convento da Rabida, onde Colombo vai pedir ajuda divina para os seus projetos. O palácio real de Fernando e Isabel é o local onde se desenrola a segunda parte. Isabel, depois de ouvir Colombo, convence Fernando a atender ao genovês, fornecendo-lhe navios, homens e dinheiro para descobrir "um novo mundo". A terceira parte transcorre em alto-mar: calmarias, tempestades são enfrentadas até Colombo chegar à terra que procura. Finalmente, a quarta parte da cantata é dividida em dois "cenários": o desembarque na terra descoberta e a consagração de Colombo na Corte espanhola.

O Comitato, porém, escolhe o *Cristoforo Colombo* de Alberto Franchetti para ser representado nas festas comemorativas em Gênova. Carlos atribui a escolha do trabalho de Franchetti a uma conjugação de fatores: seu caiporismo, a *mala fede* dos editores das suas óperas ("fizeram de mim um lagarto cujos ovos são chupados... só lhe restando a casca!"), e o desinteresse do governo brasileiro. ("Se eu fosse ajudado pelo governo do Brasil, mesmo que apenas para o pão de cada dia, os editores não se teriam aproveitado da minha constante situação de necessitado e dependente.")

A cantata *Colombo* não foi escrita apenas com vistas ao concurso italiano, mas também, e talvez principalmente, para criar para ele, Carlos, condições de ser indicado membro da Comissão Universal Colombiana de Chicago, que o governo brasileiro organizou para os festejos que se realizarão em outubro, naquela cidade, comemorativos da descoberta da América. O maestro espera que a apresentação da cantata no Rio de Janeiro decida de vez a sua nomeação para integrar a comissão. Dessa maneira, além de receber um bom estipêndio, viajará aos Estados Unidos, onde pretende fazer contato com editores americanos.

Ficou apenas alguns meses em Milão e já sente uma irresistível vontade de viajar. Aqui está ele, em sua casa, arrumando as malas, preparando as partituras da cantata, examinando, com o empresário Ducci, termos contratuais e a composição do elenco. Aceita as imposições de Ducci, pois "precisa de um lugar para a *velhice velha* antes da *tumba*".

(Aletti costumava dizer: "Maestro, precisa examinar sua mente" — mas

especialistas desse tipo de exame ainda não existem. Breuer e Charcot e Janet, os precursores, e Freud, o inventor da psicanálise, ainda não iniciaram estes estudos. Freud, que é vinte anos mais moço do que Carlos, só daqui a oito anos se formará em medicina. O ferro de alisar os cabelos; a ânsia por prestígio e admiração; o desejo de ser amado; a dependência da opinião dos outros; o medo da rejeição; esse prazer em se olhar ao espelho — tudo isso significa apenas que ele é como a maioria dos artistas, não precisa que lhe examinem a cabeça. Wagner queria ser amado e protegido por Giacomo Meyerbeer (Jacob Liebmann Beer) e escreveu ao autor de *Os huguenotes*, "devo tornar-me seu escravo, de corpo e alma"; depois, sentindo-se rejeitado e reagindo, talvez, à própria abjeção, escreveu o panfleto *Os judeus na música*, atacando Meyerbeer. Até que ponto o antissemitismo de Wagner pode ter sido causado ou exacerbado por este episódio? O alemão, sim, é que devia ter a cabeça examinada. Carlos quer as mulheres em volta dele não porque as ame, mas porque necessita de admiração, e elas, as condessas e mulheres bonitas desejadas pelos outros, lhe dão, além disso, prestígio. É assim a maioria dos artistas. Ele, o *caipira charlatão*, tem medo de ser desmascarado? Mas não é isso o que acontece com a maioria dos artistas? Ele não é ele mesmo; mas o que é, afinal, *ser ele mesmo*? É ser fiel à sua individualidade tal como Polônio aconselhou a Laerte? Aletti dirá, a certa altura do nosso filme, que *ser você mesmo* é representar aquilo que incutiram no seu coração e na sua mente as pessoas que limparam as fezes das suas fraldas, e lhe deram alimento, e uma linguagem para falar e pensar, e inimigos para temer; cultura, nacionalismo, guerra, preconceitos, amor e ódio, loucura e gênio e tudo o mais teriam sua origem numa fralda suja. Como nosso filme pode ser revisto sem grande esforço — é mais fácil rever um filme do que reler um livro —, ao espectador está permanentemente ensejada a faculdade de reavaliar, sem desconforto, qualquer julgamento preliminar sobre o maestro. Não queremos, por inspirações dramatúrgicas, impor ao personagem o paradoxo da moeda de duas faces, o que Shaffer e Forman fizeram com Mozart (mas não com Salieri) em *Amadeus*: Mozart, tautocronamente, um paradigma do gênio e um arquétipo do imbecil. É óbvio, axiomático, dizer que a genialidade nunca abrange todas as aptidões de um indivíduo; o retrato de Mozart é extravagante mas simples de entender. Carlos Gomes é difícil de entender. Mas não é assim a maioria dos artistas? Talvez caiba aqui um comentário sobre a sua personalidade. Em nosso filme nós o vemos ora cheio de alegria eufórica, ora melancólico; em alguns momentos impetuoso, em outros dominado por uma invencível morosidade; alternadamente é determinado e indeciso. Variações pendulares de sua mente

explicam seus atos intempestivos, como a dilaceração da partitura de sua primeira ópera, *A noite do castelo*, e o ter iniciado e abandonado a elaboração das óperas *Mosqueteiros do rei*, *Cromwell*, *A máscara*, *Marinella*, *Ninon de Lenclos*, *Emma de Catania*, *Leona*, *Gabriela de Nevers*, *Celeste*, *Manola*, *O cântico dos cânticos*, *O cavaleiro andante*, *O gênio do Oriente*, *O cavalheiro bizarro*, *Moema*, *Palma*, *América*, entre outras? Gustav Mahler, que, no ano da proclamação da República brasileira, regeu pela primeira vez, em Budapeste, a sua Sinfonia nº. 1, recebida, por ser "diferente", com consternação, espanto, hostilidade e zombaria, disse que para compreendê-la basta traçar a sua evolução através das sinfonias que escreveu. Para compreender Carlos Gomes basta também o conhecimento da sua música? Ou, para fazer o nosso filme, há que conhecer também o seu corpo e suas doenças, as reações emocionais, humor, caráter, vícios, medos, sensualidade, desejos, ambições, manias, angústias, desesperos, pesadelos...? Libretos, história, enredos, tramas! Precisamos todos saber ainda mais sobre Carlos. Vamos observá-lo neste filme: a cozinhar e a comer a carne-seca que pede que lhe tragam os conhecidos que vêm do Brasil; ou indo a Maggianico para ver se estão crescendo as árvores brasileiras que plantou na Vila Brasilia, quando ainda era sua e onde a bandeira brasileira ficava hasteada, dia e noite; vê-lo a *calpestare le palle del toro*, na Galeria Vittorio Emanuele; a reger orquestras; a escrever cartas; a brigar com os amigos, com os empresários, com os fantasmas; a pedir dinheiro emprestado; a amar as mulheres (e também a brigar com elas); a brincar e a angustiar-se com os filhos. Mas vamos, principalmente, ouvir mais a sua música. Voltemos ao nosso filme.)

Colombo

Mais uma vez Carlos embarca para o Brasil junto com a companhia lírica, organizada por Ducci, levando o *Colombo*. Já vimos que ele é um sôfrego epistológrafo. Assim, ao chegar a Barcelona, onde o navio faz uma escala para reabastecimento, aproveita para andar pela cidade ("sou um verdadeiro andarilho") e para escrever à filha Itala contando as peripécias da viagem.

A câmera mostra o maestro no navio, no salão de refeições, no convés, fazendo a corte às mulheres. Um cano estoura em algum lugar e a água invade a cabine de Carlos, molhando suas roupas novas de alpaca, as camisas, os sapatos, até mesmo "o meu bonezinho com que eu contava fazer-me de bonito com as damas de bordo durante a travessia".

Ao chegar ao Rio, hospeda-se na casa do amigo Chico Castellões, na rua do Matoso. A primeira coisa que faz é procurar o ministro dos Negócios da Agricultura, Comércio e Obras Públicas, Serzedelo Correia, solicitando sua nomeação para integrar a Comissão Universal Colombiana de Chicago. Presenteia o ministro com o libreto e a partitura da sua cantata; convida-o para assistir a um dos ensaios.

Afinal o ministro assina a nomeação. No mês seguinte, o "poema vocal e sinfônico *Colombo*" tem a sua primeira récita no Teatro Lírico do Rio de Janeiro.

Momentos finais da cantata. A rainha Isabel de Espanha canta o *Hino ao Novo Mundo*: "Salve, ó terra ocidental!/ Em teus céus/ fúlgida aurora brilhou./ Aos olhos dos mortais/ nenhum véu/ ofuscar pôde a verdade". O coro, representando o povo, repete o hino e encerra com a aclamação à "nova terra": "Primogênita serás/ duma nova Humanidade!"

Aplausos discretos, de poucos. Os comentários dos assistentes são quase todos desfavoráveis. A crítica é dura e até mesmo injuriosa. Era melhor o maestro ter "parado de compor para não dar a lume obras tão vergonhosamente inferiores".

De volta a Milão

De volta a Milão, visita Hariclée. A cantora lhe diz que tem estado com Puccini, que este soube do seu sucesso no papel de Margarida, do *Fausto*, em Paris, e a procurou para dizer que gostaria que ela cantasse uma das suas óperas. Carlos, enciumado, e conhecendo a fama de mulherengo de Puccini, diz que ele quer apenas levá-la para a cama.

"Já levou", diz a Darclée. "Mas isso não é motivo para brigarmos."

Carlos não sabe o que dizer. A idade ensinou-o a controlar seus acessos de fúria. Puccini é um homem bonito, ainda que um pouco balofo, vinte e dois anos mais moço que Carlos. Sente vontade de matar Hariclée, tem vontade de chorar. Mas controla-se. Ele começa a aceitar suas derrotas.

(A Darclée interpretará o papel de Tosca, na estreia, em Roma, da ópera do mesmo nome, de Puccini. Como Carlos, também Puccini morrerá dos mesmos padecimentos.)

Hoje, o maestro decide fazer o seu testamento.

“Milão, 1º de maio de 1893. Sem inúteis palavras, os meus queridos filhos legítimos Carlos e Itala são por direito e por lei meus herdeiros universais. Portanto, sem intervenção de pessoa alguma, nomeio os mesmos meus filhos Carlos e Itala executores desta minha absoluta e espontânea vontade. Em fé me assino Antônio Carlos Gomes. (Residente em Milão, na via Morone, 8. Brasileiro e Patriota.)”

Brasileiro e patriota.

A comissão de Chicago

Com exceção de Carlos, todos os outros membros da Comissão Universal Colombiana de Chicago já embarcaram para Nova York e Chicago e estão recebendo as remunerações devidas. Os funcionários do governo garantiram a Carlos que seu pagamento seria feito em Roma, e o maestro se deslocou para aquela cidade inutilmente. Preocupado com este problema, não dá a devida importância a uma comunicação do Ministério da Guerra italiano avisando que Carlos André Gomes, o Carletto, que é filho de pai estrangeiro mas nasceu em Milão, terá de fazer sua opção de nacionalidade quando completar vinte e um anos de idade. O silêncio será entendido como a opção pela nacionalidade italiana, e nesse caso Carletto terá de servir no Exército italiano.

Afinal o governo brasileiro envia as passagens, e o maestro embarca para os Estados Unidos. Ao chegar em Chicago, cria- -se imediatamente uma relação hostil entre o maestro e os outros membros da Comissão. Ninguém gosta de Carlos. Uns, mesmo sem conhecê-lo, temem o seu temperamento, ouviram histórias de ataques de ira e de vedetismo; outros simplesmente têm inveja dele; outros ainda se ressentem com a antiga proteção que ele recebia do imperador. O presidente da Comissão, de nome Maurity, é quem mais o detesta, embora o trate, hipocritamente, com deferência.

Carlos havia planejado fazer em Chicago uma apresentação d’*O guarani*, porém o governo brasileiro decide não subvencionar a encenação. Tem pouco mais de um mês para organizar em Chicago um concerto comemorativo do septuagésimo primeiro aniversário da independência do Brasil.

A abertura do concerto é feita com os hinos nacionais brasileiro e americano. Carlos rege a orquestra. Depois, entram em cena as sopranos Bensberg e Thompson, o tenor Boetti e o baixo Orme Darval, artistas que conseguiu contratar com muita dificuldade. Todos cantam muito bem o *quartetto* da ópera *Condor*, além de trechos d'*O guarani*, *Salvator Rosa* e *Fosca*.

A viagem para Chicago só causa decepção e tristeza ao maestro. Esperava realizar nos Estados Unidos um mundo de negócios, mas nada consegue e fica muito decepcionado.

"Na América do Norte a arte é um mito", escreve para Tornaghi. "Os americanos não se interessam por nada que não seja uma novidade da vida prática, isto é, o meio mais fácil de ganhar dólares. Os editores americanos não têm a música italiana nos seus magazines empoeirados. É provável que nem se encontre a partitura inteira do *Trovatore* por lá. Por curiosidade perguntei pela minha música e em Nova York encontrei a *Piccirella* traduzida em inglês."

Para tornar ainda mais desastrosa a viagem, Maurity o acusará de fazer em Chicago despesas sem comprovantes, e o Ministério o intimará a devolver para os cofres do Tesouro um mil cento e catorze dólares.

Não me compreenderão e me abandonarão

Em Milão, de volta dos Estados Unidos da América, Carlos se encontra com Tornaghi.

Suas relações com Giulio Ricordi ainda estão estremecidas. Como sempre, inimizades se fazem por motivos mesquinhos e irrelevantes. A Ricordi se juntou à Casa Lucca, mas os dois continuam brigados. Provavelmente nem se lembram mais qual foi a causa do rompimento. O maestro pede a Tornaghi que diga a Ricordi que ele está infeliz com o seu "prolongado abandono".

"Dói-me muito ter perdido a amizade de Giulio Ricordi. Não me lembro de ter lhe causado mal ou prejuízo algum. De nada me acusa a consciência."

A hostilidade que sentia por Puccini, causada pelos ciúmes da Darclée, desapareceu. Assiste, com prazer, a *Manon Lescaut* e comenta com outros músicos ter gostado da ópera. Puccini lhe envia, com uma amável dedicatória, a

partitura da *Manon*. Carlos procura Puccini, para agradecer e, não o encontrando em casa, deixa um bilhete. “Caro Puccini. Aceite minhas felicitações e agradecimentos pelo gracioso presente. Sua *Manon* me agrada muito, como agrada a todos e agradará onde quer que seja, mesmo além-mar, em qualquer clima. Aperto-lhe a mão, Gomes.”

Os dois músicos irão se encontrar mais tarde, em nosso filme, quando o tema da conversa entre eles será a Darclée.

O maestro remete ao Ministério da Indústria o seu relatório sobre as festividades que organizou em Chicago, no qual procura provar que é credor e não devedor do governo, um governo que vive em meio a tumultos políticos, como se pagando a culpa pelo crime que cometeram contra d. Pedro II.

Não tem ânimo para pedir um lugar ao diretor do Conservatório do Rio, “esse armazém de empregados”, ainda que acredite poder merecer um lugar como o dos “músicos portugueses” que lá estão recebendo ordenados. A sua nomeação para o Conservatório de Pesaro, na Itália, não se realizou por ele “ser brasileiro legítimo, mais um fato que me honra, prova e comprova, confundindo os caluniadores que fingiram acreditar na minha naturalizarão na Itália! Nasci brasileiro e brasileiro morrerei”.

Com o suicídio de Marino Mancinelli, empresário do Teatro Lírico do Rio de Janeiro, mais uma oportunidade de obter recursos, no Rio e em São Paulo, se fecha para Carlos. “Valha-me Deus! Valha-me Deus também no caso que te vou narrar”, escreve ele a Salvador de Mendonça. “Meu filho Carletto, à vista de certos sinais alarmantes, tem sido desde junho deste ano examinado pelos médicos, que declararam achar-se o rapaz atacado do pulmão direito, sendo essa a causa principal da tosse cavernosa que o persegue... Além disso, parece, dizem os médicos, existir um princípio de tuberculose. Os médicos ordenaram a cura do ar das montanhas altas. Lá esteve ele. Agora dizem os homens da ciência que é forçoso evitar o clima úmido de Milão no inverno, preferindo os climas quentes como os do Sul da Itália ou da França... Estou disposto a sacrificar tudo a fim de salvar meu filho da cruel moléstia, que infelizmente se manifesta em uma época da minha maior fraqueza em defendê-lo.”

E como que para comprovar sua caiporice, Carlos recebe a notícia que o incêndio nos depósitos do Teatro Politeama, no Rio de Janeiro, destruiu os

cenários e as indumentárias d'*O escravo*, que ali estavam.

Sic transit gloria mundi

É preciso entender as diferentes configurações da trajetória de Carlos como artista: por que esse músico, famoso na Itália (sua ópera de estreia deu nome a cafés em toda a península), célebre em seu país, em certo momento amado e glorificado como ninguém em toda a História brasileira, como vimos neste filme, por que esse homem começa a ser esquecido tão depressa, e passa a ser rejeitado, desdenhado, repelido pelos seus patrícios? Não o querem na capital, Rio de Janeiro, não o querem em São Paulo. Ele propõe a fundação de um Conservatório de Música em Campinas e se oferece para os conservatórios que estão sendo projetados em Pernambuco, em Minas. Nem sequer lhe respondem. (Carta para o amigo Bierrembach: "No Rio não me querem nem para porteiro de conservatório, em São Paulo nem para baleeiro, em Campinas não me compreenderam, julgando-me talvez um impostor.")

Carletto foi para Sanremo, a três horas de distância da fronteira francesa. Carlos levou-o para lá, seguindo os conselhos médicos, deixando-o sozinho num hotel ordinário, pois Itala, em Milão, também está doente. Não se lembra de ter passado em sua vida quadra pior do que esta.

O amor pela Darclée ainda é muito forte, mas seu orgulho o impede de procurá-la. Ainda ontem a soprano esteve em sua casa e Carlos mandou Antonietta dizer que não estava. Também não quer ver a Cavallini. Só tem prazer em ver a Raggi. Ela é a única que o trata da mesma maneira carinhosa de antes.

Duas vezes por mês visita Carletto em Sanremo. O rapaz, ultimamente, vem apresentando algumas melhoras. Hoje Carlos diz ao filho que o senador Antônio Lemos o convidou a ir ao Pará e que ele pensa em aceitar o convite, inclusive para discutir com o maestro Malcher a representação em Belém, no próximo ano, das óperas *O guarani*, *Salvator Rosa* e *Fosca*; e que aproveitará a viagem para passar em Lisboa e assistir à representação d'*O guarani* no Teatro São Carlos.

Carletto lhe diz que vá; que o pai não se preocupe, está se sentindo melhor.

Era isso que o maestro queria ouvir. Parte para Lisboa. Na capital portuguesa,

além de assistir à representação de sua ópera, é condecorado com a Ordem de São Tiago. A rainha de Portugal pede-lhe que escreva uma ópera sobre assunto português. São sugeridas como tema as conquistas de Vasco da Gama. Um libreto sobre o assunto, *O gênio do Oriente*, de Lopes de Mendonça, é entregue ao maestro.

De Lisboa segue para Belém do Pará. O navio para na ilha da Madeira. Carlos e Rebouças se reencontram. A última vez em que se viram foi por ocasião da proclamação da República, quando o engenheiro acompanhou d. Pedro no exílio.

Do diário de Rebouças:

"Às quatro da tarde chegou o vapor *Sobralense* com o bravo Carlos Gomes, que devemos sempre amar como uma das glórias do nosso Brasil, e como um dos mais belos documentos da paternal bondade do santo imperador d. Pedro II. Impossível descrever quanto se passou entre nós, depois de cinco anos de tristíssima separação. Recordamos nosso juvenil entusiasmo aplaudindo no Teatro Lírico as primeiras representações d'*O guarani*. De 1870 para cá quanto se tem passado. Foi-se o Brasil de d. Pedro II; desmoronou-se o mais belo Império que havia no mundo... Foi-se tudo."

No Pará

Ao chegar a Belém, onde o calor está fortíssimo, a primeira coisa que Carlos faz é arranjar duas mil e cem liras-ouro para pagar parte do atrasado da Reale Compagnia d'Assicurazione Sulla Vita, o aluguel da casa e o colégio de Itala. As dívidas com o seguro são a sua principal preocupação.

Ele acredita, ou finge acreditar, que seu enorme cansaço se deve ao forte calor que faz na cidade. Participa de recepções e festas nas casas das pessoas. Consegue mais duas mil liras-ouro, que remete para os filhos por intermédio do Banco Milius. Afinal o governador Lauro Sodré manda chamá-lo e manifesta a intenção de convidá-lo, num futuro próximo, para organizar e ser o novo diretor do Conservatório de Música do Pará.

Há quatro meses no Pará, Carlos, depois da conversa com Sodré e aguardando que seja oficializada sua nomeação, nada mais tem a fazer ali. Sente-se "seriamente doente". Embarca para Recife. À mesa com o comandante do navio,

comenta que “o calor do Pará atordoa o mais pacato dos mortais e ainda mais quando se vive arrastado na lida com gente de teatro”.

Em sua cabine, à noite, não consegue dormir. Levanta-se e vai para o *fumoir* do navio, vazio àquela hora da madrugada. Sabe que quaisquer que sejam os perigos do clima para ele no Pará, será forçoso voltar para lá no próximo ano. A moléstia na boca piorou em Belém, a inflamação da garganta também tem se agravado. Decididamente, o clima do Pará não é bom para ele. Mas não o querem no Sul... Morrerá no Norte, tudo é terra brasileira. Amém! Ele é mesmo o chefe dos caiporas...

Ainda por cima, a situação de Carletto o preocupa muito; é preciso resolver o problema do filho com o Ministério da Guerra italiano. O maestro não sabe a quem pedir ajuda. Lembra-se de vários conhecidos que estão no poder, como Manuel Vitorino Pereira, senador pela Bahia e atual vice-presidente da República. Pede socorro ao amigo baiano Teixeira Gomes, a quem dedicou a ópera *Odaléa*, instando-o a escrever ao presidente Prudente de Morais para que interceda junto ao governo italiano. Até mesmo a Giulio Ricordi, por carta, ele pede ajuda.

Novamente na Itália

Ele está de volta à Itália. A inflamação na garganta tem aumentado. Hoje chegaram trezentos mil-réis de direitos da representação d’*O guarani* em Juiz de Fora e Ouro Preto. Acredita que os empresários Rotolli e Verdini estão roubando-o com as representações d’*O guarani*. E o “capadócio” Sansone vai enganá-lo, com a *Fosca*.

Domenico Acerbi, diretor de orquestra, maestro de coro, professor do Liceu Musical de Veneza, visita Carlos em Milão. Eles se conhecem há mais de vinte anos, desde a estreia do *Salvator Rosa* no Teatro Carlo Felice, em Gênova. Os dois discutem o convite que Carlos recebeu para ser diretor do Liceu.

“Então? *Habemus pontificem*?”

“Vou lhe dizer o mesmo que eu disse, em carta, ao *onorèvole* deputado Pompeu Molmenti quando ele me escreveu perguntando se aceitaria ser nomeado diretor do Liceu. Eu lhe respondi que fui convidado para dirigir um conservatório de

música em Belém, e, embora tal convite seja vago e o conservatório ainda não exista, comprometi-me a esperar durante todo o mês de outubro a última palavra do governo brasileiro.”

“Belém?”

“É uma importante cidade no Norte do meu país. Muito bonita.”

“Mais bonita do que Veneza?”

“Sim, é mais bonita. Cheia de árvores, rodeada de florestas, banhada por rios tão largos que dentro deles cabem Venezas inteiras.”

“A minha cidade só tem canais estreitos, com espaço apenas para gôndolas...”

“Acerbi caríssimo, gosto muito da sua cidade. Pedi ao *onorèvole*Molmenti que esperasse até o fim do mês, uma vez que estou comprometido com o governo do Pará até o dia 31 deste mês. Caso a oferta do Pará não se materialize, ficarei orgulhoso e honrado em aceitar o convite de Veneza.”

Cachaça e charutos do Brasil

Pelo vapor *Rosário*, o maestro recebe uma grande mala com roupas e um caixote enviados por Teixeira Gomes, com petiscos, farinha, cachaça, carne-seca; e quinhentos charutos. Entrega os charutos para Invernizzi vender. Apesar do cancro na boca, guarda alguns com ele, para fumar. Quando acende um charuto sente uma insuportável ardência na língua e na garganta.

Seu médico, o dr. Marzari, o aconselha a fazer uma estação de cura em Salsomaggiore. Mas ao fim de uma semana, como não sente nenhuma melhora e nervoso por não receber cartas do Pará, sai do sanatório e volta para Milão. Há cinco meses que espera uma confirmação por escrito do acordo verbal que fez com o governador Lauro Sodré. Teme que o tenham esquecido.

O maestro Francisco Braga lhe escreve dizendo que pretende realizar um concerto em Paris com músicas da *Odaléa*.

Ele responde enviando seis pacotes de música para a residência de Braga, na

place d’Anvers, em Paris, sugerindo os artistas Zochi, Héinar e Derzel. Tem dúvidas, porém, quanto à capacidade da Derzel para cantar as árias mais difíceis da soprano. “Nada te recomendo a não ser alguns movimentos marcados pelo metrônomo, p. ex., o ponto em 3/8 do número três da suíte *Odaléa*. Nesse ponto (*con sordini*) o metrônomo não marca a rapidez que eu desejo... Fá-lo tu o mais rápido que for possível. Com a máxima velocidade e com o *sordini* além do pianíssimo, deve resultar o *mormorio* da situação.”

Finalmente duas boas notícias. O Ministério da Guerra, considerando que, ao nascer Carletto, seu pai ainda não tinha dez anos de residência na Itália, uma filigrana jurídica para atender às pressões do Brasil, declara o jovem isento da obrigação de servir o Exército na Itália. E o governo do Pará confirma, oficialmente, a nomeação de Carlos para organizar e dirigir o Conservatório de Música do Pará.

Ele planeja seguir para o Rio de Janeiro no vapor *Las Palmas*. Antes de viajar, escreve a Acerbi, dizendo que foi confirmada sua nomeação para o posto em Belém, não podendo portanto aceitar a direção do Liceu Musical de Veneza. Acrescenta que receberá doze mil francos por ano, com cinco meses de férias pagas. “Pretendo ficar cinco meses no Brasil e ficar o resto do ano na Itália, junto com os filhos que ficarão, *sempre*, aqui em Milão.”

Um chá com Puccini

Antes de viajar, Carlos marca um encontro com Puccini para tomar chá. O italiano preferia jantar, mas o brasileiro tem dificuldades para comer e combina tomarem chá no Cova, o local do seu primeiro encontro de namorados, com Adelina.

Ele mal toma o chá, enquanto Puccini come sofregamente todas as guloseimas que colocam à sua frente.

Puccini tira do bolso um receptáculo especial de couro onde estão acondicionados dois charutos, presenteando Carlos com um. Puccini acende o seu e oferece-se para acender o de Carlos. Fumarem juntos, ele sabe, é a maneira de selarem um pacto de amizade. Ele não quer falar da sua doença, nem dizer que fumar já não lhe dá prazer; assim, enquanto Puccini queima a ponta do seu charuto, ele aspira o fumo em sôfregas baforadas. Sente uma dor pungente,

como se a língua estivesse sendo esfolada por uma lixa de ferro incandescente; uma saliva grossa e amargosa enche a sua boca.

Desatento ao sofrimento do seu interlocutor, Puccini fuma de modo refinado, a cada sorvo mantém o fumo na boca por algum tempo, permite que o tabaco impregne a língua e o palato; depois, com os lábios entreabertos, deixa que aos poucos a fumaça se expanda naturalmente por entre os dentes e penetre em suas narinas.

“Há poucas coisas no mundo melhores do que um bom charuto”, diz Puccini.

Carlos apenas mantém o charuto entre os dedos. Os dois trocam amabilidades sinceras. Puccini gostou da *Fosca*, quando assistiu à ópera de Carlos; este, por sua vez, apreciou muito a *Manon Lescaut*, que estreou há dois anos, em Turim. Puccini diz estar terminando uma ópera com libreto de Giuseppe Giacosa e Luigi Illica, baseada no romance de Henri Murger, *Scènes de la vie bohème*, livro que, logo no início deste filme, vimos nas mãos do *scapigliato* Amedeo Aletti. Carlos diz que terá grande prazer em assistir à sua nova ópera.

Depois de muitos outros rodeios, o brasileiro afinal esclarece o motivo do encontro. Viaja ao Brasil para uma longa temporada e gostaria de *raccomandare* a soprano Darclée: “Não há melhor soprano em toda a Europa, neste momento.” Menciona o sucesso que ela alcançou na turnê a Havana, Budapeste, São Petersburgo, Moscou.

Embaraçado, Puccini responde que já ouviu a Darclée cantar; admira a arte da jovem romena e pretende pedir o concurso da soprano nas próximas encenações das suas óperas. Os dois cavalheiros encerram essa delicada conversa com um aperto de mão.

Raggi, a fiel

A Raggi quer ir com Carlos ao Pará; é o único dos seus grandes amores que resta. Como sabemos, a Darclée está mais interessada em Puccini; a condessa Cavallini, desde que Carlos ficou com a saúde abalada, afastou-se do maestro. Mas ele está feliz por não ter mais compromisso com as duas; agora que se sente feio, agora que de sua boca exala constantemente um inextinguível mau hálito que não consegue disfarçar com a fumaça do charuto, agora que não se sente

mais desejado, ele perdeu o desejo. E o que é pior: ao lado da Darclée ou da Cavallini constata sua fraqueza e tem vontade de chorar. E ele não quer que as duas o vejam chorando, quer que se lembrem dele como o homem forte, sedutor e sexualmente insaciável. Com a Raggi é diferente, sempre foi diferente, e ele não se incomodará de chorar na frente dela, ao despedir-se da soprano e dos filhos.

Carletto, que está internado num sanatório, veio a Milão na véspera do embarque do pai. A tuberculose não tem cedido ao tratamento. Carletto nem mesmo consegue subir os quatro andares de escada da via Morone.

(Logo depois da viagem do pai, eles se mudarão para uma casa ao rés do chão, no foro Buonaparte, 46, não muito distante do Castello Sforzesco, uma área fora do "quadrilátero milanês" de Carlos. Os dois pretendem ficar morando em Milão. Itala quer continuar seus estudos de piano, e Carletto quer concluir o curso de desenho e pintura na Academia de Belas-Artes, que acabou de iniciar. Eles planejam, assim que terminarem os estudos — os de Carletto ainda demoram mais quatro anos — visitar o Brasil.)

Depois de inspecionarem a casa do foro Buonaparte que irão alugar, Carletto e Itala decidem rezar pelo pai na igreja Santa Maria delle Grazie, onde se encontra o afresco de Da Vinci *A última ceia*. Vão a pé, do foro Buonaparte até a igreja. É uma boa caminhada e Carletto fica muito cansado. O afresco está no antigo refeitório da igreja. Nossa câmera mostra as figuras de Cristo e dos apóstolos, umas descoloridas, outras escuras e sujas de fuligem, outras parecendo se derreter. Os irmãos ficam desapontados com o estado de ruína do afresco. O forte cheiro da fumaça das velas acesas faz Carletto tossir sem parar enquanto ele e a irmã, ajoelhados diante da pintura, rezam pelo pai.

Estação ferroviária. Carlos se despede dos filhos e de Diana Raggi. Vai de trem para Lisboa, onde pretende tomar o navio *Obidense* com destino ao Pará. Como se pressentisse que nunca mais irá vê-lo, Diana se abraça a Carlos chorando. Para surpresa dos filhos, ele também chora e pede a Raggi que o perdoe. Ela diz que nada tem a perdoar ao homem que ama, só tem a agradecer.

"Dentro de alguns meses estarei de volta, logo que organize o Conservatório de Belém", promete Carlos.

(Em julho, o Congresso Legislativo do Estado de São Paulo concede ao maestro uma pensão mensal de dois contos de réis, enquanto viver; por sua morte cada um dos filhos terá a pensão de quinhentos mil-réis mensais; a filha receberá a pensão até a data do seu casamento, quando então lhe será entregue a título de dote a quantia de trinta contos de réis; e o filho receberá a pensão até completar a idade de vinte e cinco anos. Carletto morrerá com essa idade.)

Se Carlos tivesse ido estudar na Alemanha, sua vida e sua obra teriam sido diferentes? O destino do artista, sabemos, depende do acaso e de outros fatores contingenciais; e quando este filme fala do destino, fala do que aconteceu com Carlos Gomes, o homem e o artista, quando vivo; e também do que aconteceu quando morreu, abandonado, esquecido, desprezado e logo em seguida — como ocorre com todo morto que teve alguma glória enquanto vivo — efemeramente relembrado e homenageado pelas instituições e reabilitado pelos exegetas; e afinal, passadas as laudações funéreas, novamente morto e olvidado. As aclamações, os louvores, duraram pouco tempo, o tempo de fazer os discursos e erguer as estátuas.

12

Fim

Em Lisboa, Carlos procura um médico. A ferida na sua língua o incomoda muito, principalmente ao deglutir qualquer alimento, quando dói-lhe também a garganta, e o ouvido. Sente dores de cabeça. O médico examina a lesão de bordas endurecidas, de fundo avermelhado e granuloso; apalpa demoradamente a língua de Carlos, para ver a extensão do tumor. Parece-lhe um carcinoma de grande malignidade e alto poder metastático, uma lesão úlcero-infiltrativa. E ele, o médico português, sabe que os tumores conhecidos como infiltrantes, que crescem em direção ao paciente, são mais malignos do que os vegetantes, aqueles que crescem em direção ao observador. O médico pensa em fazer uma glossectomia total e talvez mesmo uma laringectomia. Mas opta pela excisão de apenas parte da língua. Talvez para poupar o doente de sacrifícios inúteis.

Desprezando as recomendações médicas, Carlos, logo depois da operação, embarca num vapor em Lisboa com destino ao Brasil. O navio para em Funchal, na ilha da Madeira. Carlos, deitado em seu camarote, recebe a visita de André Rebouças, o qual não consegue esconder o abalo que sente ao ver o aspecto doentio do amigo. Aproxima-se do beliche, segura carinhosamente a mão do maestro, pede-lhe que continue deitado. Carlos tenta dizer alguma coisa e não consegue. Abre a boca e mostra a ferida na língua.

O estado de saúde de Carlos se agrava durante a viagem de Funchal ao Pará. Ao chegar a Belém, o funcionário público que o aguarda o conduz à modesta casa que lhe foi destinada pelo governo. Um médico é chamado.

No dia do seu aniversário, 11 de julho, quando faz sessenta anos, ele se deita na rede incapaz de dizer uma palavra inteligível, sentindo fortes dores.

São pessoas desconhecidas, as que estão ao seu lado. Os filhos ficaram em Milão; Rebouças, exilado na ilha da Madeira; Juca em São Paulo, Teixeira Gomes na Bahia, Taunay e Castellões no Rio de Janeiro. Ele devia ter dedicado

uma ópera a Castellões, mas agora é tarde.

Está solitário, numa quarta-feira úmida, quente, deste dia 16 de setembro do ano bissexto de 1896, em solidão apesar desses rostos sem nitidez que vez por outra se aproximam da rede suja de sangue e de outras secreções, onde está deitado. (Os jornais dirão que estava "recostado numa *chaise-longue*".) Ele, para quem os sons melodiosos e cadenciados emitidos pela voz humana eram uma fonte de alegria e encantamento — quem canta seus males espanta —, não mais acredita no caráter apotropeico da música. Tenta se lembrar de uma das suas árias preferidas e não consegue. Recorda-se de outras coisas: o dístico *amore et dolore*, amor e dor, da fachada da igreja Santa Maria della Passione, o ferro quente de alisar os cabelos, o *spartito do Trovador* com o qual dormiu abraçado, os filhos mortos, Adelina, as ruas das cidades por onde andou, tudo se mistura, fachadas de edifícios, cenários de ópera, camarotes de navios, trens, uma enxurrada descendo pela rua das Casinhas carregando um sapo morto e um chinelo rasgado, o aroma do basilicão no interior das igrejas na Semana Santa em Campinas, nhô Teles tocando zabumba, o judas sendo malhado na rua Direita, a tropa de burros carregada de toucinho de Minas Gerais, um gosto de pinhão cozido com pinga, o rosto de mulheres, Diana, Hariclée; uma desconhecida, muito bonita, cantando sob um facho de luz forte; sua mãe, o rosto coberto pelos cabelos, em meio à escuridão... Essa lembrança o angustia, não quer morrer pensando na morte da mãe... Uma ária da Fosca, a ária da soprano reescrita tantas vezes, *Ahimè!... mi ripombasti nell'abisso del dolor... Ah! crudel!*, vem à sua mente, ele tenta cantar mas da sua boca sai apenas o som rouco de um animal desconhecido agonizante, o que faz alguns dos circunstantes se aproximarem assustados. Sufocado, Carlos absorve o ar com esforço; seu corpo treme convulsivamente e uma golfada de sangue, misturada com um líquido de bolhas esbranquiçadas, é expelida sobre sua camisola suja. As pessoas afastam-se cheias de horror. Carlos lança sangue pela boca sem parar, em gorgolhões que fazem seu corpo agitar-se violentamente.

O enfermeiro, estarrecido, não sabe o que fazer; segura a cabeça de Carlos. Um último jorro de sangue. O corpo aquieta-se. Carlos está morto.

Vemos os restos de uma figura repugnante, um destroço ("meu pai é um destroço do Império", dirá Itala) torto jogado na rede, desgrenhado, fedorento, imundo de sangue e conspurcado por outras substâncias líquidas e semilíquidas excretadas pelo organismo. O visconde de São Boaventura é um dos primeiros que retorna

ao quarto, depois que os estertores atrozes do moribundo cessaram.

A realidade da morte torna o visconde mais lúcido: como deixaram este homem, este grande brasileiro (que agora, morto, reassume — ainda que apenas por um curto período — a estatura de herói dos seus melhores momentos de glória) viver seus últimos instantes numa rede suja e miserável? É preciso que não fique memória dessa incúria vergonhosa.

Da horrenda agonia, que o filme mostra sadicamente, nada deverá restar, tudo será ocultado, mascarado, maquiado; apenas estes ganchos de ferro que prendem a rede nas paredes não irão desaparecer e registrarão, ainda que de maneira quase secreta, a cavilosa impostura. (Os ganchos de ferro irão parar no Museu Carlos Gomes, em Campinas.)

Assistimos à limpeza do corpo do maestro. Com uma esponja os maquiadores fazem desaparecer o sangue e a imundície, depois vestem-no com uma camisola perfumada de linho branco. Um barbeiro, chamado às pressas, a quem disseram que trouxesse ceroto para bigodes, raspa a barba de vários dias do cadáver, apara e penteia-lhe os cabelos, encera-lhe o bigode enrolando as pontas. O corpo de Carlos é levado para outro cômodo da casa, mais amplo e com as paredes em melhor estado, onde há uma cama alta, na qual o colocam, de mãos postas, sob uma rica colcha guarnecida com cadilhos de seda, a cabeça apoiada numa fronha de bordas adornadas. No chão, em cada extremo da cama, depositam dois castiçais de cristal, com velas brancas finas e compridas, e espalham, com preocupação estética, várias partituras de música encontradas na casa. Alguém traz uma almofada de cetim na qual está bordada, em ouro, uma lira, e a situa ao lado da cama. Na parede, à altura da cabeceira, é pendurado um crucifixo. Uma cômoda é arrastada para o pé da cama, e sobre ela colocam um abajur e empilham algumas partituras de canto e piano; e também um cartaz, no qual se desenhou, com letras grandes de caligrafia rebuscada, uma forjada prescrição com o intuito de mostrar que uma minuciosa rotina de cuidados médicos estava sendo obedecida, no tratamento do
maestro: *leite*, *ovo*, *remédio*, *clystel* (clister), *banho*, *águas*, *algodão*...

Nossa câmera registra toda essa farsa noturna. Mais outro embuste, entre muitos: a pintura de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, a grande tela *A morte de Carlos Gomes*, que mostra o músico agonizando num amplo quarto, sob um belo dossel, tendo ao lado um piano, cercado pelo carinho e o respeito de

jornalistas, músicos, militares, viscondes, um arcebispo, um almirante, um general, um governador e um vice-governador de Estado, todos vestidos formalmente, os civis de negras sobrecasacas, os militares em uniforme de gala e condecorações, o arcebispo em seu *pallium* colorido.

O dia está raiando. Chega um fotógrafo carregando uma câmera com tripé. Executa pequenas modificações no cenário, levanta a almofada, distribui mais artisticamente as partituras no chão, arruma o cartaz da prescrição. É então batida a fotografia, que entrará na história como *Carlos Gomes em seu leito de morte. Fotografia tirada poucos minutos após o trespasse.*

Com a explosão do magnésio as imagens desaparecem da nossa tela. Vemos então Rebouças sentado no alto da escarpa, em Funchal, escrevendo uma carta. Algum tempo se passou, desde a morte de Carlos.

“Meu querido Taunay. O Sílio Boccanera Júnior efetivamente escreveu-me e já respondi-lhe enviando algumas indicações para o projetado livro em homenagem ao nosso muito amado Carlos Gomes. Cumpre recomendar-lhe muito critério e discrição no tratar da vida íntima do nosso desditoso amigo, principalmente do casamento e do divórcio. Dizer tão somente que o casamento foi infeliz por incompatibilidade de índole, de gênio, de caráter e de temperamento. O livro, em via de preparação, deve ser destinado a dar à posteridade elementos para honrar e glorificar Carlos Gomes, e não satisfazer curiosidades indiscretas e imorais bisbilhotices. Nesse capítulo só deve estender-se no amor e na dedicação do maestro aos filhos; nos esforços hercúleos que fez para sua educação, principalmente para assegurar seu futuro. Lembrar que na hedionda agonia, já delirando, sua frase constante era: ‘E os meninos, já chegaram...?’ O caráter de Gomes deve ser descrito merencório, melancólico e triste; raras vezes expansivo e alegre. Incessantemente preocupado com assuntos de arte, com composição e estreia das suas óperas; com enredo e com a poesia de novos libretos; ou então com as dificuldades financeiras da sua vida tão laboriosa e tão acidentada...”

Rebouças guarda a carta no bolso do paletó escuro que veste. Fica em pé. Ouve-se o zunir suave do vento, o som quase imperceptível do marulhar das ondas.

“Quando Gomes passou por aqui da última vez, eu sabia que ele estava indo a Belém para morrer e ser sepultado na sua terra. Pobre Carlos Gomes, sempre teve medo de que não o compreendessem, que o abandonassem, que o

esquecessem. Mas esse não é o medo de todos?”

Rebouças olha longamente uma pequena planta silvestre que brota aos seus pés.

“A mais bela flor que vi na ilha da Madeira é a *Strelitzia reginae*. A flor, ou mais rigorosamente a inflorescência, simula um pássaro voando. As brácteas, ou folhas florais, de um amarelo entre ouro e laranja, parecem asas abertas. O primor da beleza está no longo estame, azul, com uma antera longitudinal com pólen branco-pérola.”

Um último olhar para o mar. Rebouças arroja-se do alto do penhasco. Seu corpo cai sobre as pedras que ficam no sopé da escarpa, com um baque surdo. Um fio de sangue sai da sua orelha esquerda. Rebouças está morto.

FIM

O Peri da batuta

Sérgio Augusto

Biografia não é, nem ficção histórica (como o romance *Agosto*, em torno do suicídio de Getulio Vargas, e o conto “Labaredas nas trevas”, a partir de um diário apócrifo de Joseph Conrad), nem roteiro cinematográfico, mas uma narrativa fronteiriça desses três modelos, a mimetizar as fronteiras entre o selvático brasileiro e o culto europeu atravessadas por Carlos Gomes e as fronteiras entre a romântica prosa alencariana e a música operística transpostas por *O guarani*. Se substituirmos a palavra fronteira por mestiçagem, ficaremos ainda mais à vontade para integrar o próprio “cafuzo da ópera” nessa *mélange* de gêneros, raças e culturas.

Mesmo não sendo um roteiro, nem sequer um tratamento ou argumento para o cinema, apenas um texto básico para um projeto de levar à tela os últimos 37 anos de Carlos Gomes, *O selvagem da ópera* (publicado originalmente em 1994), impõe frequentemente ao leitor um comportamento de espectador, mediante propostas e rubricas do tipo “Vamos olhar este encontro dos namorados” e referências a movimentos de câmera, como o autor já fizera em *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos* (1988). Sua frase de abertura nos insere numa sessão de cinema: vultos pouco nítidos numa tela escura, que logo identificam uma cena de assassinato, a morte a facadas de Fabiana Jaguari Gomes, mãe do músico — cena que desde menino perseguiu Antônio Carlos sob a forma de pesadelo recorrente.

Era ideia de Rubem Fonseca reconstituir a vida de “nhô Tonico” (apelido de Carlos Gomes na infância) a partir de sua viagem para a Europa, em 1863, mas, ao recuar quatro anos no tempo, pegou seus últimos momentos em Campinas, onde, 23 anos antes, ele nascera numa humilde casa da rua da Matriz Nova. Passamos a voo de pássaro por sua infância e juventude, por suas primeiras *performances* numa banda dirigida pelo patriarca da família, Manuel José Gomes (o “Maneco Músico”), por suas precoces composições (valsas, quadrilhas, polcas e modinhas, uma delas, “Suspiro d’alma”, sobre versos do

poeta lisboeta Almeida Garrett), por sua primeira missa (*Missa de São Sebastião*), dedicada ao pai, e por seu fastio com a profissão de alfaiate, pois, além de lecionar piano e canto, era costurando sobrecasacas e calças de casimira que o jovem nhô Tonico ajudava nas despesas da casa. Mas esses detalhes biográficos importam menos para o enriquecimento da cinebiografia em gestação que o destaque dado a um clarinetista, no oitavo parágrafo do capítulo de abertura.

Embora fosse o melhor clarinetista de Campinas, por ser negro, era o único que tocava descalço na banda marcial da cidade e dela nunca participava em apresentações nas igrejas e outras cerimônias solenes. É possível que ele seja um dos quatro personagens que Rubem Fonseca admite ter inventado, mas, verdadeiro ou imaginado, sua presença resulta numa vinheta cinematográfica sobre o modo ainda mais discriminatório como os negros eram tratados no Brasil imperial. Eram eles, por exemplo, que carregavam no lombo e nas costas os detritos orgânicos dos brancos, até despejá-los nas águas do Largo do Paço.

O selvagem da ópera não se limita a esboçar um longa-metragem sobre a vida e a obra do primeiro compositor brasileiro a conquistar notoriedade internacional; é também um retrato do Brasil e da Itália da segunda metade do século XIX, com todos os preconceitos da época. Preconceitos de raça, classe e até de gosto.

Nossos aristocratas se divertiam ouvindo canções francesas e italianas. Acreditava-se que óperas, só europeus, sobretudo os italianos e o alemão Richard Wagner, sabiam compô-las. Como poderia um caboclo do interior paulista ombrear com Verdi e Puccini? Logo um campineiro de “sangue misturado”, que, sem a menor chance de ser tomado por branco e temeroso de sua mulatice, fez-se passar por mameluco e, com essa nova identidade étnica, qual um Peri da batuta, conseguiu cair nas graças da família da milanesa Adelina Peri, com quem se casou e teve cinco filhos.

Descender de índio, no auge do nativismo romântico e nostálgico que por aqui então grassava, tinha lá suas vantagens. Ao contrário dos negros, trazidos da África e já na condição de escravos, os silvícolas eram autóctones, os únicos brasileiros da gema, símbolos de pureza e bravura, exóticas criaturas que desde a segunda metade do século XVI exerciam enorme fascínio sobre os civilizados europeus.

Primeiro arquétipo popular do indianismo literário, Peri, o guarani miscigenador de José de Alencar, foi um herói perfeito para a empreitada internacionalista de Carlos Gomes, que, no afã de manter a fidelidade das plateias estrangeiras, cometeu um erro grotesco ao transformar o negro escravo imaginado pelo Visconde de Taunay para a ópera *Lo Schiavo* num sucedâneo de Peri, de cocar e bigode. Os italianos foram os primeiros a rejeitar a troca oportunista, o que impediu que o espetáculo, programado para estrear em Bolonha, só subisse ao palco pela primeira vez no Rio de Janeiro, um ano depois da assinatura da Lei Áurea e também patrocinada, numa boa, pela princesa Isabel.

Nem apenas herói da nacionalidade, nem apenas mártir da amnésia coletiva, o Carlos Gomes retratado por Rubem Fonseca — hoje praticamente só lembrado pela protofonia de *O guarani*, prefixo do noticioso radiofônico *A voz do Brasil* — é um personagem cheio de contradições, inseguro, impulsivo, atormentado por crises pessoais, problemas financeiros e amorosos, ávido por inserir-se na sociedade e na cultura italianas, sem, contudo, abrir mão de sua brasilidade, ainda que de um Brasil idealizado e mítico, tal qual o da Vila Brasilia (ou Gomes) por ele criada em Lecco, com palmeiras importadas daqui.

Por uns tempos, tudo deu certo; parecia que a musa nacional de fato “rasgara o crepe” que a envolvia desde a morte do mestre da música sacra José Maurício Nunes, em 1830, mas seu prematuro gênio afinal não logrou fundar uma nova escola de ópera, genuinamente americana.

Rubem Fonseca busca o sonho de Wagner*

Antonio Callado

“Vultos aparecem na tela escura, pouco nítidos, mas logo percebe-se que uma mulher luta para se livrar de um agressor maior e mais forte. Ela não pede ajuda, apenas dá um gemido rouco quando recebe a primeira punhalada no seio.”

Essas duas primeiras frases de *O selvagem da ópera*, de Rubem Fonseca (ed. Companhia das Letras), não deixam dúvidas. Estamos diante da descrição, ou proposta, de um filme que começa com essa cena, assustadora, mas que não passa talvez da imagem de um pesadelo recorrente de Carlos Gomes. Saberemos muito adiante, na página ou cena 174, que Carlos rememora em suas noites de mau sono a cena desgraçadamente verídica do pai enciumado matando nhá Biana, sua mãe. Mas isso não vem ao caso.

Encerrada sua abertura cinematográfica, o espetáculo prossegue adotando um ritmo de pura biografia escrita: “O patriarca da família Gomes, Manuel Gomes da Graça, o Maneco Músico, escrivão, alfaiate, casou-se várias vezes e teve inúmeros filhos, mas apenas Carlos e João Pedro são da mesma mãe.”

Pouco depois, movimentando-se de propósito entre a câmera e a caneta antes de chegar à fusão desejada, o autor escreve todo um capítulo intitulado “Isto é um filme”, que começa assim: “Este é um texto sobre a vida do músico Carlos Gomes, que servirá de base para um filme de longa-metragem. Quantas pessoas em nosso país sabem realmente quem é Carlos Gomes? [...] Ao fazer minha pesquisa verifiquei que são muitos os livros escritos sobre o maestro, [além de] centenas de cartas e documentos [...]. Isto é um filme, ou melhor, o texto de um filme que tem como pano de fundo a ópera.”

O capítulo “Isto é um filme” é o único que suspende totalmente nossa crença de

estar assistindo a um filme. A menos que seja parte integrante do filme e que o próprio Zé Rubem Fonseca apareça na tela recitando o texto de “Isto é um filme”. Seria um bom momento na tela.

Um dia, quando visitávamos a Sorbonne (refiro-me a um grupo de escritores brasileiros que estava em Paris para o Salon du Livre), fomos convidados, cada um de nós, a dar num palco nossas impressões. Rubem Fonseca, ao chegar sua vez, executou, diante de um auditório cansado de ouvir mau francês, um breve e animado número de *music hall*. Dançou, sapateou. Foi o único de nós a receber sinceros aplausos.

O selvagem da ópera é um livro-filme ou um livro-ópera, script ou libreto. Um simples livro sobre um músico é difícil de aceitar. O velho Wagner sonhava com aquilo que chamou
“*Gesamtkunstwerk*”, ou obra de arte unificada, que seria o trabalho criador amalgamando poesia, teatro, artes visuais e música. Sobretudo, em se tratando de Wagner, música.

O sonho de Wagner, que terá dado um primeiro sinal de vida em 1926 quando a Vitaphone fez um filme vagamente sonoro de *I Pagliacci*, afirma-se no cinema de hoje com a maior desenvoltura. Um “biografilme” como o de Rubem Fonseca já devia estar sendo rodado. Estão vivos na sua trama tanto o Brasil operístico do Segundo Reinado como a sonora Itália do período áureo de Verdi, Wagner (*Lohengrin*, vaiado no Scala) e Giacomo Puccini.

Carlos, em febril atividade criadora, tomava então muito vinho e descobria o ópio, o láudano, que lhe agravava o pesadelo crônico, a cena inicial e *leitmotiv* de uma vida inteira. Com
Puccini ele compartilhou uma amante, a diva Haricleia Derclée, que, se não chegou a interpretar a *Fosca* de Carlos, foi, em compensação, a criadora do papel-título da *Tosca* de Giacomo.

E não vamos, no meio de tantas evocações capitosas da Belle Époque, esquecer que *O selvagem da ópera* divulgará a música tão pouco conhecida de Carlos Gomes, de quem o povo brasileiro só saberia cantarolar, ou assobiar, um trecho de protofonia d’*O guarani* que serviu durante antes de prefixo musical à *A hora do Brasil* e de citação numa espevitada marchinha carnavalesca de Lamartine Babo.

Só de ópera o maestro campineiro, “caipira e caipora”, como se designava melancólico, nos deixou *A noite do castelo*, *Joana de Flanders*, *Salvador Rosa*, *Maria Tudor*, *O escravo*, *Fosca* e, finalmente, *O guarani*. Além de tudo isso, o maestro deixou um punhado de canções, de hinos de composições várias. E é quase, hoje em dia, como se só tivesse composto *O guarani*. Ou a protofonia de *O guarani*.

Em busca da música

Quando Walter Pater escreveu, num de seus estudos sobre a Renascença, que todas as artes aspiram à condição de música, prestou à música a maior e mais justa das homenagens. A era eletrônica não retirou nada da justeza — ou da tristeza, para os não músicos — da observação de Pater. Mas passou a permitir que a arte de escrever e a de filmar absorvam a da criação musical. Quase na carne, como um transplante de órgão, um enxerto, ou pelo menos na pele, feito uma tatuagem.

Aliás, uma amorosa filha de Carlos Gomes, dona Itala Gomes Vaz de Carvalho, escreveu sua *A vida de Carlos Gomes* sentindo, há mais de meio século, falta de um filme sobre o pai. O livro de Itala foi publicado pela editora A Noite em 1935, um ano antes do centenário do nascimento de Carlos Gomes. Apesar da ingenuidade e da piedade filial com que foi escrito, o livro tem seu encanto, além de ser informativo, de trazer ilustrações fotográficas e reproduzir peças de música.

Dona Itala reproduz, por exemplo, duas das músicas que Carlos escreveu ainda em São Paulo, antes de sair para o Rio e depois para a Itália. São um “Hymno Academico” e uma canção linda, que se ouve até hoje, de tempos em tempos, e ninguém sabe de quem é. Tem o nome de “Quem sabe?”, que é o título da letra de Bittencourt Sampaio, mas ninguém sabe que seu nome é esse.

O que se conhece são as primeiras palavras da letra, transmutadas em puro mel musical por Carlos: “Tão longe de mim distante/ onde irá, onde irá meu pensamento?” Tal como foi gravada por Lenita Bruno num antigo disco de modinhas imperiais, “Tão longe de mim” é irresistível.

Mas me afastei do assunto. Eu queria apresentar dona Itala pressentindo o filme que deve sair de *O selvagem da ópera*. Houve uma festa para d. Pedro II em

Milão, e um mágico projetou numa parede branca sombras que imitavam cenas do *Rigoletto* e d'*O guarani*, o que levou Itala a escrever depois:

"Fora como uma antevisão do cinema sonoro de nossos dias, e a venerada figura do imperador enchia a sala com sua imagem bondosa." Eu sugeriria a Rubem Fonseca que seu filme, colorido, é claro, vibrantemente colorido, contivesse citações do livro de Itala, em preto e branco.

Uma última observação. Carlos Gomes é tão massacrado pela vida — pelo pesadelo, pelos selvagens acessos de fúria, pelo orgulho e, sobretudo, a vida inteira, pelas dívidas, em todos os climas, em todas as moedas — que quase nos parece, como pessoa, intratável, meio antipático. Mas deve ser falsa essa impressão.

Quem contou com a fiel e incansável amizade de homens como Nabuco, Taunay e Rebouças merece pelo menos nosso total respeito. Penso sobretudo em André Rebouças, que esqueceu os próprios sofrimentos para cuidar dos ferimentos do amigo. O grande engenheiro e publicista Rebouças era negro e de uma dignidade pessoal absoluta. Não era súdito, e sim amigo de d. Pedro. Mas foi súdito de um amigo desamparado como Carlos Gomes.

Itala já dá um lugar especial a esse amigo no seu pequeno livro sobre o pai. Mas Rubem Fonseca, sem pedir licença ao leitor-espectador, sem maiores explicações, encerra seu livro-filme com a cena de Rebouças saltando do alto de um penedo para a morte.

Estamos, para esse final, na ilha da Madeira, onde Rebouças se exilara e onde se suicidou. Aos seus pés, a flor que o fascinava na ilha e que descreveu no seu "Diário", a estrelítzia, que fulgura na tela no instante em que o corpo de Rebouças inicia sua trajetória rumo às pedras e ao mar. Acredito que esse último momento, quando filmado, vá além da imagem e acabe em música, uma áspera música própria.

* Publicado na *Folha de S. Paulo*, em 10/09/94.

O AUTOR

Contista, romancista, ensaísta, roteirista e “cineasta frustrado”, Rubem Fonseca precisou publicar apenas dois ou três livros para ser consagrado como um dos mais originais prosadores brasileiros contemporâneos. Com suas narrativas velozes e sofisticadamente cosmopolitas, cheias de violência, erotismo, irreverência e construídas em estilo contido, elíptico, cinematográfico, reinventou entre nós uma literatura *noir* ao mesmo tempo clássica e pop, brutalista e sutil — a forma perfeita para quem escreve sobre “pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam o arame farpado”.

Carioca desde os oito anos, Rubem Fonseca nasceu em Juiz de Fora, em 11 de maio de 1925. Leitor precoce porém atípico, não descobriu a literatura (ou apenas o prazer de ler) no *Sítio do Pica-pau Amarelo*, como é ou era de praxe entre nós, mas devorando autores de romances de aventura e policiais de variada categoria: de Rafael Sabatini a Edgar Allan Poe, passando por Emilio Salgari, Michel Zévaco, Ponson du Terrail, Karl May, Julio Verne e Edgar Wallace. Era ainda adolescente quando se aproximou dos primeiros clássicos (Homero, Virgílio, Dante, Shakespeare, Cervantes) e dos primeiros modernos (Dostoiévski, Maupassant, Proust). Nunca deixou de ser um leitor voraz e ecumênico, sobretudo da literatura americana, sua mais visível influência.

Por pouco não fez de tudo na vida. Foi office boy, escriturário, nadador, revisor de jornal, comissário de polícia — até que se formou em Direito, virou professor da Escola Brasileira de Administração Pública da Fundação Getulio Vargas e, por fim, executivo da Light do Rio de Janeiro. Sua estreia como escritor foi no início dos anos 1960, quando as revistas *O Cruzeiro* e *Senhor* publicaram dois contos de sua autoria.

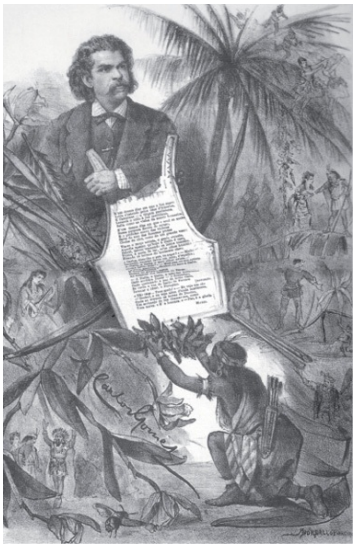
Em 1963, a primeira coletânea de contos, *Os prisioneiros*, foi imediatamente reconhecida pela crítica como a obra mais criativa da literatura brasileira em muitos anos; seguida, dois anos depois, de outra, *A coleira do cão*, a prova definitiva de que a ficção urbana encontrara seu mais audacioso e incisivo cronista. Com a terceira coletânea, *Lúcia McCartney*, tornou-se um best-seller e ganhou o maior prêmio para narrativas curtas do país.

Já era considerado o maior contista brasileiro quando, em 1973, publicou seu primeiro romance, *O caso Morel*, um dos mais vendidos daquele ano, depois traduzido para o francês e acolhido com entusiasmo pela crítica europeia. Sua carreira internacional estava apenas começando. Em 2003, ganhou o Prêmio Juan Rulfo e o Prêmio Camões, o mais importante da língua portuguesa. Com várias de suas histórias adaptadas para o cinema, o teatro e a televisão, Rubem Fonseca já publicou 13 coletâneas de contos
e 12 livros, entre romances e novelas. Em 2011, publicou *Axilas e outras histórias indecorosas* e a novela *José*.



Capas estrangeiras de O selvagem da ópera.

Carlos Gomes por Rafael Bordalo Pinheiro. Ilustração publicada no dia 19 de outubro de 1878, em O Besouro.



A ópera O guarani, de Carlos Gomes, inspirada no romance homônimo de José de Alencar, teve a sua estreia em Milão, no ano de 1870, com um êxito retumbante.



“Rubem mostra que só literatura pode dimensionar o humano sem simplificações.” Fragmento da resenha de Paulo Francis, quando da publicação de O selvagem da ópera, no Correio Popular, Campinas, em 28 de agosto de 1994.



O Selvagem da Ópera

Rubem Fonseca descreve como falsificaram as receitas dadas a Carlos Gomes, nosso melhor músico, quando morreu, para parecer que ele tinha sido bem cuidado medicamente. A fotografia, Carlos Gomes no seu leito de morte, foi encenada, ele já morto há algum tempo, mas criando a impressão de que era um instantâneo da morte. Está tudo em *O Selvagem da Ópera*, 246 págs., R$ 13, Companhia das Letras. Carlos Gomes morreu abandonado pela República. No longo parágrafo na página 242 até a 243, descrevendo as lembranças de Carlos Gomes, antes de sua morte violenta (parecida com a de Oscar Wilde, que também explodiu, por assim dizer), Rubem mostra que só literatura pode dimensionar o humano sem simplificações.

O livro é cheio de revelações. Vamos ao Rio imperial, em que o palácio de D. Pedro fede porque ali perto escravos despejam nas águas o excremento da cidade. Conhecemos esse negro de alma branca, André Rebouças, engenheiro, que se exilou na República na Ilha da Madeira e teve um fim trágico. A roda do Visconde de Taunay, e até o Barão de Mauá, que sonhou com o Brasil industrializado, estão entre os extras. Em Milão, encontramos boêmios boas-vidas, *os scapigliati*, da *scapigliatura*, literalmente descabelamento, com pretensões estéticas de abolir barreiras entre as artes, iconoclasmo, badernas, contestação do convencional, waal, vocês sabem como é. Continua...

O mais interessante membro do grupo é Arrigo Boito, libretista de Verdi no apogeu do seu gênio (Simon Bocanera, Otello e Falstaff). As mulheres de Carlos Gomes, desde a costureirinha que papa, virgem (os dois), no Rio, a Adelina, com quem se casa e procria à beça, Hariclée Darclée, a que menos maltratou, são críveis. Os pais de Adelina se opõem por racismo ao casamento. Carlos consegue uma carta de recomendação de D. Pedro. Casam. Morrem os filhos varões do casal. Adelina acusa-o de sangue ruim. Ele bate nela.

"O público aplaude, em pé. O maestro não aparece. Continua no passadiço do Scala, onde Mariani e D'Ormeville o encontram. Os dois lhe dizem que a ópera foi um sucesso. O público o chama, grita seu nome. Ele não quer descer. Mariani e D'Ormeville praticamente o arrastam para o palco.

Ao agradecer os aplausos o rosto de Carlos muda, seus ouvidos, aguçados pelas palmas e pelos gritos, agora querem ouvir, seus olhos querem ver tudo. (Irá saborear todas as noites o seu sucesso.)"

RUBEM
FONSECA