

**Luigi Bartzago, Carlos Gomes, Paschoal Musella e *Morena***

Marcos da Cunha Lopes Virmond,  
Lenita Waldige Mendes Nogueira  
UNICAMP

A década de 1880 foi muito produtiva para Carlos Gomes, mas, paradoxalmente, significou o início do progressivo declínio que terminaria com sua morte em 1896. Nele, afora a publicação de álbuns com peças vocais, 2 obras se salientam: *Lo Schiavo* (1889), a mais divulgada e reconhecida como sua obra máxima, e *Morena* (1877), ópera inconclusa e pouco estudada. Se *Lo Schiavo* teve longa e conflituosa gestação, começando em dezembro de 1880 com as discussões sobre o esboço de Alfredo D'Escragnolle Taunay e a protelada estreia em setembro de 1889, *Morena* é uma daquelas encomendas que confirmam a capacidade de trabalho e inventividade de Gomes, quando instado concretamente a entregar uma nova ópera, aqui por iniciativa do empresário italiano Mario Paschoal Musella. Situação semelhante ocorreu em *Condor* (1891) e *Colombo* (1892): em curto tempo Gomes compôs e encenou suas 2 últimas obras. A diferença substancial é que, ao contrário dessas últimas mencionadas, *Morena* ficou inconclusa. No sentido de recuperar a música dessa ópera, uma proposta de edição do manuscrito autógrafa se encontra em fase de publicação, o que permitirá a sua divulgação e devida análise pela comunidade musicológica. Entre as obras que Gomes iniciou e não concluiu, incluindo os libretos que adquiriu e para os quais sequer escreveu música, *Morena* se destaca como a única cujo material deixado é suficiente para entender a proposta composicional de Gomes e atestar sua capacidade criativa. Subsidiariamente à edição, o presente estudo objetiva apresentar, no entorno da criação de *Morena*, a análise da iconografia cenográfica preparada por Luigi Bartzago e discuti-la em face ao libreto oferecido a Gomes, no contexto das diferenças observadas entre a estrutura do libreto e a música no manuscrito autógrafa. Tal libreto desenvolve-se em quatro atos, mas a música de Gomes resume-se, com falhas de variadas ordens, a três atos. Bartzago, importante pintor milanês que frequentemente trabalhava com desenho cenográfico e de figurinos para óperas, incluindo os costumes de *Lo Schiavo* para a Casa Ricordi, coerente com o libreto, propôs material cenográfico para os quatro atos. Conclui-se que *Morena*, mesmo inconclusa, era projeto concreto e contratado, atestado pela iconografia cenográfica de Bartzago, que foi desfeita por circunstâncias pessoais do compositor, sob as quais a difícil gestação de *Lo Schiavo* tem participação.

Nota do Editor: A apresentação deste trabalho durante o evento recebeu o Prêmio RIIdM-Brasil 2021.

## Introdução

A década de 1880 foi muito produtiva para Carlos Gomes, mas, paradoxalmente, ela significa o início de um progressivo declínio que termina com sua morte em Belém do Pará em 1896. Nesse período, afora a publicação de álbuns com peças vocais, duas obras se salientam: *Lo Schiavo* (1889), a mais divulgada e reconhecida, por alguns, como sua obra máxima, e *Morena* (1877), ópera inconclusa, pouco conhecida e ainda menos estudada na obra do compositor.

Se *Lo Schiavo* teve longa e conflituosa gestação, começando em dezembro de 1880 com as discussões sobre o esboço de Alfredo D'Escragnolle Taunay e a protelada estreia em setembro de 1889, *Morena* é uma daquelas obras de encomenda que confirmam a substancial capacidade de trabalho e inventividade de Gomes, quando instado concretamente a entregar uma nova ópera, aqui por iniciativa do empresário italiano Mario Paschoal Musella. Situação semelhante ocorre em *Condor* (1891) e *Colombo* (1892), quando, em curto tempo, Gomes compõe e encena suas duas últimas obras. Certamente, a diferença substancial é que, ao contrário dessas últimas mencionadas, *Morena* ficou inconclusa. No sentido de recuperar a música dessa ópera, uma proposta de transcrição musicológica do manuscrito autógrafo de *Morena* se encontra em fase final de publicação, o que permitirá a divulgação dessa importante obra e sua devida análise pela comunidade musicológica. De fato, entre as tantas obras que Gomes iniciou e não concluiu, ou considerando-se os vários libretos que adquiriu e sequer escreveu música, *Morena* se destaca como a única cujo material deixado é suficiente para se compreender sua proposta composicional e atestar que sua capacidade criativa permanecia intacta. Interessa, também, em oportunidade paralela, conhecer os detalhes dessa encomenda do empresário Musella e a rota conturbada que a preparação da música da ópera e sua potencial dupla estreia teria no Rio de Janeiro. Essa parte da história é reveladora da situação de vida de Gomes nesse período e suas articulações para manter-se como compositor profissional e como cabeça de família.

Entretanto, subsidiariamente à transcrição musicológica dessa obra, o presente estudo concentra-se e objetiva apresentar, no entorno da criação de *Morena*, a análise da iconografia cenográfica preparada por Luigi Bartezago para esta ópera e discuti-la em face ao libreto oferecido a Gomes no contexto das alterações identificadas ante a estrutura do libreto e a música proposta pelo compositor no manuscrito autógrafo. Para tal, usaremos os princípios analíticos sugeridos por Panofsky (1995), além de fontes bibliográficas em periódicos da época e análise de fontes primárias depositadas no Museu Histórico Nacional. Inicialmente, verifica-se que o libreto de *Morena* se desenvolve em quatro atos, mas a música de Gomes resume-se,

com falhas de variadas ordens, a três atos. Identificam-se musitas divergências entre o que está no libreto autógrafo, na distribuição da música do manuscrito de Gomes e no próprio texto do libreto entrado na partitura por mão de Gomes.

### **Cenografia e Luigi Bartzago**

Luigi Bartzago era importante pintor milanês que, frequentemente, trabalhava com cenografia e vestimentas para óperas. Seu interesse não se restringia ao teatro, tendo sido importante artista plástico e fotógrafo nos primórdios dessa arte. Bartzago desenhou os costumes de *Lo Schiavo* para a Casa Ricordi, assim como a cenografia e vestimentas de outras óperas de Gomes. De fato, a cenografia era importante elemento na construção operística e seu espaço dramático. Esse espaço está ali presente para servir como uma referência inequívoca e material para que o espectador possa fazer uma leitura complementar da ação que ocorre no palco. Ela complementa e auxilia, empresta significado adicional àquilo que o ator ou cantor empresta por sua ação e movimento. Trata-se de uma facilitação à realização interior do espectador em termos de significado. Assim, para o espaço dramático, no século XIX, a busca pela autenticidade da representação do local cenográfico era imperativo. Havia uma busca pela autenticidade, pela representação proporcional e correta. Essa autenticidade era fruto da mudança do neo-classicismo em teatro para o romantismo. Nessa fase a cenografia funcionava como um elemento evocador de um período histórico, de uma paisagem, estimulando o espectador a entender aquilo como o desejo ver algo, portanto, histórico, provável e natural (Roberts, 1966, p. 43). Ainda se usam os telões pintados, mas esta tendência começa a mudar com o avanço do tempo e, principalmente com a introdução da iluminação elétrica nos teatros. O uso dessa nova tecnologia no espaço cenográfico trouxe problemas, pois esse sistema permitia a observação dos detalhes com alguma clareza, e as imperfeições do preparo cenográfico ficavam evidentes. Auxilia essa mudança a entrada do estilo naturalista, tanto no teatro como na ópera – o verismo da Giovane Scuola -, onde a retratação da realidade dramática requer que o ambiente, o apoio cenográfico seja um coadjuvante direto e funcione de forma que determine o quadro auxiliar da realidade do drama que se desenrola. Coerente com o libreto, Bartzago propõe material cenográfico para os quatro atos.

### **O manuscrito e a análise iconográfica das pranchas cenográficas**

A análise iconográfica dessas pranchas é importante não apenas por seu aspecto artístico. Elas permitem, como fontes primárias, um melhor entendimento

da estrutura da obra musical e seu libreto, uma vez que, como dito, há perda de material do manuscrito musical autógrafo e, possivelmente, do libreto. São elas que nos asseguram que o libreto é dividido, de fato, em quatro atos, o que não ocorre com o material composicional. Este se estende, de modo incompleto, até o terceiro ato. Da mesma forma, entendemos que o segundo ato tem apenas uma cena, como reza o libreto. Surpreende o manuscrito da partitura autógrafa ao nos dar parte da música da segunda parte do terceiro ato, o que não consta do libreto. Entretanto, essa música vem a se confirmar com a prancha específica para esta cena, autorização a conclusão, pela iconografia, que essa cena existia e que Gomes não a terminou ou, se o fez, o material musical foi extraviado por diversas razões. Por seu lado, o quarto ato, presente no libreto, é corroborado pela bela prancha da prisão proposta por Bartezago. Para este ato, não há qualquer indício de música. Dentro da visão cenográfica da época, percebe-se que Bartezago pode ter utilizado referências reais para a construção de suas pranchas. Ele traz às suas pranchas cenográficas a realidade, seguindo orientação ligeiramente anacrônica da busca pelo real e o autêntico. Isto se evidencia na prancha para o segundo ato com a representação faz grutas de Sacromonte (Figura 1). Possivelmente, Bartezago baseou-se em uma gravura de Doré (Figura 2) para elaborar sua prancha, dada alguma semelhança no ordenamento das cuevas entre elas. Essa possibilidade, que também se vê na figura 2, melhor se aproxima quando comparamos uma conhecida gravura de Doré sobre a dança do flamenco, justamente aquela praticada em Granada, com a prancha para a primeira cena do primeiro ato (Figura 3). Note-se que Bartezago não deixa de incluir na parede da taberna o mesmo morcego preso com as asas abertas que se pode ver como característica do mesmo ambiente retratado por Doré em sua gravura intitulada *Gitana de Granade dansant le Zorongo*, de 1874 (Figura 4).

### Considerações finais

Conclui-se que *Morena*, mesmo inconclusa, era projeto concreto e contratado, atestado pela iconografia cenográfica de Bartezago. Sua não realização foi devida a circunstâncias pessoais do compositor, sob as quais a difícil gestação de *Lo Schiavo* tem participação. O estudo iconográfico auxiliou sobremaneira o entendimento do libreto e a distribuição das cenas, uma vez que, tanto libreto como partitura autógrafa, apresentam pedras documentais ou divergências em seu conteúdo. Assim, esse estudo permitiu esclarecer aspectos dessa obra que se apresentavam obscuros.

**Figura 1** – Prancha para a cena única do Segundo Ato. *Morena*. Luigi Bartezago.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

**Figura 2** – As cuevas de Sacro Monte na visão de G. Dorè;



Fonte: Visita al barrio de Sacromonte. Disponível em: <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/vamos-de-excursion/visita-al-barrio-del-sacromonte-granada/>

**Figura 3** – Prancha para a cena inicial do Primeiro Ato. *Morena*. Luigi Bartezago.



Fonte: Arquivo histórico. Museu Histórico Nacional.

**Figura 4** - Figura 5.6 – Gitana de Granade dansant le Zorongo, por Gustave Doré (à esquerda) e seção da prancha para a primeira cena do primeiro ato de *Morena*.



Fonte: Davillier, Jean Charle, barón. L'Espagne. Paris: Librería Hachette, 1874, p. 213

## Referências

PANOFSKY, Erwin. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

ROBERTS, Vera Mowry. New Viewpoints on Nineteenth Century Scene Design. *Educational Theatre Journal*, Mar, 1966, Vol. 18, No. 1 (Mar, 1966), p. 41-46.