

A Pérola Rara de Bizet

Sergio Casoy

O olhar misterioso com que Greta Garbo seduz o Napoleão de Charles Boyer no filme *Madame Walewska* (Conquest, no original) é um dos grandes momentos da história do cinema. Protagonista inesquecível graças à interpretação da mítica atriz sueca, a condessa polonesa romantizada pelos magos de Hollywood existiu realmente, e foi um dos grandes amores de Napoleão Bonaparte. Sabemos que Marie Walewska deu um filho natural ao imperador dos franceses em 1810.

Nascido na Polônia com o nome de Alexandre Florian Colonna, o filho de Marie e Napoleão herdou o título de Conde Walewski. Naturalizou-se francês e, após servir o exército, tornou-se diplomata. Sua brilhante carreira ganhou grande impulso quando seu primo Luis Napoleão, presidente da segunda república, se autoproclamou imperador com o título de Napoleão III e o nomeou para o cargo de Ministro das Relações Exteriores da França. Anos depois, o Conde Walewski seria guindado a Primeiro-Ministro do Império.

Apaixonado pelas artes – quando moço, tinha escrito peças de teatro, uma das quais em colaboração com Dumas pai –, o conde era membro influente da Académie des Beaux-Arts, entidade que administrava o cobiçado Prix de Rome. Essa premiação contemplava, entre outros artistas, jovens compositores, que ao vencer um concurso anual, ganhavam o direito de aperfeiçoar-se na Académie de France, instituição de belas-artes que o governo francês mantinha em Roma.

Walewski também amava a ópera. Uma de suas preocupações era proporcionar aos jovens compositores que voltavam de Roma a possibilidade de desenvolver seus talentos profissionalmente no teatro lírico. Por isso, um dos últimos decretos que firmou antes de deixar o ministério em 1863 dotava o Théâtre Lyrique de Paris de um subsídio anual de cem mil francos. Essa vultosa quantia deveria ser empregada por Léon Carvalho, o diretor do teatro, para encomendar anualmente uma nova ópera a um compositor francês detentor do Prix de Rome, encenando-a a seguir.

Georges Bizet, então com 24 anos, foi o primeiro escolhido. Ao voltar de Roma, esse jovem compositor parisiense, excelente pianista, granjeara rapidamente uma respeitada reputação pela imensa facilidade com que lia intrincadas partituras orquestrais à primeira vista e efetuava suas reduções para piano, num nível de qualidade que até então só tinha sido atingido por Mendelssohn e Liszt. Não fosse a visão de Walewski e a escolha de Carvalho, é muito provável que Bizet acabasse se dedicando somente àquela atividade, e o mundo jamais viesse a conhecer óperas como *Les Pêcheurs de Perles* e *Carmen*.

O universo da ópera não era estranho a Bizet. Ainda aluno do Conservatório de Paris – onde estudou contraponto com Gounod e composição com Fromental Halévy, seu futuro sogro –, ele compôs, em 1855, *La maison du docteur*. Em 1857, venceu um concurso proposto por Offenbach com uma opereta, *Le Docteur Miracle*. Já em Roma, para cumprir um regulamento que o obrigava a enviar a Paris uma composição por ano, Bizet escreveu em 1859 a ópera-bufa *Don Procopio*. Em 1862, tratativas com o Neues Theater de Baden-Baden levaram-no a aproximar-se do estilo grand-opéra com a composição de *Ivan IV*, mas a produção acabou não se materializando. Ivan teria de esperar por sua estréia até meados do século XX.

Foi apenas com o contrato oferecido por Carvalho em abril de 1863 que a carreira profissional do Bizet operista realmente teve início, embora aos trancos e barrancos. Para ganhar tempo, o afoito diretor do Lyrique já havia encomendado a Eugène Cormon e Michel Carré um libreto chamado *Leïla*, ambientado no México.

Não sabemos quais os motivos que levaram os poetas a conduzir a linda sacerdotisa velada da América para um Ceilão imemorial, ainda não conspurcado pela presença de europeus. Além de alterar a ambientação da ópera, trocaram também seu título, que passou a ser *Les Pêcheurs de Perles*. É provável que a alusão ao México criasse um certo desconforto entre as platéias parisienses ou incomodasse a censura, num momento em que um capricho de Napoleão III, ao resolver apoiar o arquiduque austríaco Maximiliano em seu intuito perverso de conquistar o México à força e tornar-se seu imperador, enviara os jovens soldados do exército francês para combater as tropas de Benito Juárez.

De qualquer maneira, o Ceilão preencheria o desejo da ambientação orientalista e exótica que fazia parte dos argumentos das óperas francesas há muitos anos, e que naquele momento se via novamente estimulado na imaginação do público pelo recrudescimento da expansão colonial européia em territórios africanos e asiáticos. É uma vertente que produziria óperas como *L'Africaine* de Meyerbeer, *Lakmé* de Delibes, *Le Roi de Lahore* e *Thais*, de Massenet e *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, entre outras.

Certo de que um compositor principiante não teria competência para julgar adequadamente a qualidade dramática de um libreto, Léon Carvalho sequer se deu ao trabalho de consultar Bizet acerca do texto ou pedir sua aprovação. Deu-o como fato consumado. Parece que fosse senso comum que, para despertar a inspiração latente de um operista iniciante, o texto deveria vir recheado da máxima quantidade possível de situações melodramáticas convencionais e conhecidas, permitindo que a partitura fosse construída a partir de modelos facilmente reconhecíveis pelo público. Isso fica evidente no comentário de Auguste de Rovray publicado em *Le Moniteur Universel* uma semana após a estréia acontecida em 30 de setembro de 1863:

“Tal como é este poema de *Os Pescadores de Pérolas*, o Sr. Bizet deve considerar-se afortunado em tê-lo obtido, e tê-lo obtido absolutamente grátis. A cavalo dado, não se olha os dentes.”

Mas a verdade é que os libretistas exageraram na dose, e se a música de Bizet não fosse magnífica como realmente é, o poema teria levado a ópera ao total esquecimento. *Os Pescadores de Pérolas* pertencem àquela categoria de óperas – na qual se incluem *I Puritani* de Bellini, o *Príncipe Igor* de Borodin e *La Rondine* de Puccini – cujo libreto raquítico é plenamente compensado pela inventividade melódica e pela beleza da música vocal, únicas responsáveis pelos seus sucesso e permanência no repertório.

Há um excesso de lugares-comuns em *Os Pescadores de Pérolas*, a começar pelo tema da sacerdotisa dividida entre os votos religiosos e o amor carnal, já fartamente utilizado tanto na *Norma* belliniana como em *La Vestale* de Spontini. Desta última, Cormon e Carré copiaram, vergonhosamente, o roteiro do segundo ato em seus mínimos detalhes, na certeza – pelo visto, equivocada – de que o público não se lembraria mais de uma ópera de 1807. Apenas o final do ato mudou: enquanto Leïla e Nadir são presos no sagrado templo hindu durante arroubos de paixão, lá na *Vestale*, Licinius conseguia escapar do templo de Vesta, deixando Julia para ser punida sozinha.

Lembrando-se que a mesma dupla de escritores havia produzido, apenas três anos antes, o libreto de uma ópera chamada *Os Pescadores de Catania* para Louis-Aimé Maillart, o crítico Charles Desolme, impiedoso com a desfaçatez de ambos, escrevia na edição de *L'Europe Artiste* de 4 de outubro de 1863 acerca de *Os Pescadores de Pérolas*:

“Desta vez, os senhores Carré e Cormon compuseram uma mistura de *Il Trovatore*, de *La Statue*, de *Lalla-Roukh* e de *Norma*, e confeccionaram os *Pescadores de Camarões*, sem que a ação fosse mais compreensível e que as situações oferecessem um interesse mais positivo.”

Outros efeitos *dèjà vu*, como a costumeira utilização, na ópera romântica, do tradicional triângulo amoroso tenor-soprano-barítono foram pontualmente criticados. Em 5 de outubro, Nestor Roqueplan anotou em *Le Constitutionnel*:

“Leïla reconhece Nadir, que ela ama porque é o tenor; ela não ama Zurga porque é barítono. Esta é a regra,

quer seja na Índia, quer seja na Europa. Pobres barítonos! Além de ganharem menos, são menos amados do que os tenores.”

Cáustico, o compositor Emmanuel Chabrier emitiu seu juízo definitivo:

“Chamem esta ópera de A Pesca dos Arenques ou Os Pescadores de Ostras, e, mesmo assim, ela nada perderá de seu interesse, já que não tem mais nada a perder.”

Embora tardiamente, os libretistas reconheceram que haviam menosprezado Bizet. Na noite de estréia, Eugène Cormon mostrou-se arrependido de não ter percebido seu verdadeiro valor, comentando com um amigo:

“Se nós tivéssemos conhecimento do talento do Sr. Bizet, jamais teríamos dado esse drama a ele”.

Além de lidar com um argumento banal, Bizet teve muito pouco tempo para compor a partitura. O libreto só foi oficialmente aprovado pela censura em princípios de Agosto de 1863, o que deixou Bizet com apenas sete semanas para completar seu trabalho. Não é de estranhar, portanto, que o compositor tenha se utilizado, com prodigalidade, de música que ele havia criado anteriormente. Sabe-se hoje que a maior parte dos temas da ópera-comique em um ato *La Guzla de l’emir* – que ele iniciara em Roma mas jamais chegou a completar –, transformaram-se em passagens dos *Pescadores de Pérolas*. Além disso, foi possível identificar a reutilização de uma série de outros trechos anteriores. O coro *Brahma, divin Brahma*, que aparece na metade do primeiro ato e é repetido no fim do segundo, era, em sua origem, a passagem profundamente católica *Pleni sunt cœli et terra gloria tua*, do *Te Deum* que Bizet compôs em Roma. Como se vê, a divindade mudou, mas o fervor permaneceu.

A barcarola *Ah! Chante, chante encore*, entoada por Leïla, Nadir e coro no final do primeiro ato, foi emprestada da serenata *Senza strepito partiamo* da ópera *Don Procopio*, estreada apenas em 1906. Já a narrativa de Leïla no início do segundo ato, *O courageuse enfant, dit-il, prends cette chaîne*, provém da cantata *Clovis et Clotilde*, que Bizet preparou em 1857 para concorrer ao *Prix de Rome*, enquanto a introdução orquestral da marcha fúnebre *Sombres divinités*, que se ouve quando Leïla e Nadir são conduzidos à execução, retoma o tema de uma *Marche funèbre* composta durante o período romano do autor.

Combinando esse material com novos temas impregnados de inspiração, Bizet logrou criar uma partitura com momentos de lirismo dignos da melhor escola romântica francesa. Basta lembrar o celebrado dueto tenor-barítono do primeiro ato, *Au fond du temple saint*, o dueto soprano-tenor *Ton cœur n’a pas compris*, do segundo ato, e a romança de Nadir do primeiro, *Je crois entendre encore*, que muitos tenores famosos imortalizaram em disco no francês original ou, como o grande Beniamino Gigli, em sua versão italiana *Mi par d’udir ancora*.

Diligente e preocupado, Bizet esforçou-se por revestir a obra de cor local, concebendo harmonias exóticas que embora nada tivessem a ver com a real música folclórica do Ceilão, soavam, para o espectador europeu de 1863, indiscutivelmente “orientais” ou “hindus”, enquanto, no palco, desfilavam turbantes, sáris e túnicas indianas contra um cenário de luxuriante vegetação. Bons exemplos são o coro de introdução *Sur la grève en feu* e a serenata de Nadir *De mon amie fleur endormie* – precedida de exóticos acordes dedilhados numa gusla –, que tem o imediato condão de evocar, a nossos ouvidos ocidentais, o mistério e a magia das noites do oriente.

Com dezoito réцитas sucessivas na temporada de estréia, não se pode dizer que *Os Pescadores* tenha sido um fracasso. Mas tampouco foi um grande sucesso. A imprensa, como vimos, criticou principalmente o libreto, mas menosprezou também a música. Uma única voz solitária se levantou em defesa da alta qualidade musical da partitura: Hector Berlioz.

Após 1863, a ópera desapareceu. Bizet, que morreu em 1875 aos 36 anos, jamais voltou a vê-la encenada novamente. Em seu funeral, com o texto de Pie Jesu, cantou-se a melodia do dueto *Au fond du temple saint*.

Curiosamente, deve-se aos italianos a recuperação de *Os Pescadores*. Após adquirir os direitos das óperas de Bizet para a Itália, o editor Edoardo Sonzogno, na esteira do grande sucesso obtido com *Carmen*, fez encenar no Teatro Alla Scala de Milão, em 20 de março de 1886, uma versão italiana intitulada *I Pescatori di Perle*. Foi recebida com tamanho entusiasmo que, em pouco tempo, os melhores tenores italianos nela passaram a se apresentar, sempre muito aplaudidos, nos mais importantes teatros peninsulares.

Isso estimulou Sonzogno a levar sua versão a Paris em 1889, apresentando-a na Expo Universelle. 26 anos depois de rejeitada, a pérola rara entre as óperas de Bizet voltava para casa cantada em italiano. Foi um duro golpe no chauvinismo francês, obrigado a assistir calado à trajetória vencedora de *I Pescatori di Perle*, a qual, discretamente, passou a figurar com regularidade no repertório dos principais teatros líricos do circuito internacional.