Gounod e os amantes de Verona

GOUNOD E OS AMANTES DE VERONA

(Publicado, de forma condensada, no programa de Roméo et Juliette – Theatro Municipal de SP - Junho/2004)

Desde 1576, quando foi comprada pelo Cardeal Ferdinando de' Medici, a imponente edificação cercada de lindos jardins que se ergue no alto da colina romana de Pincio passou a chamar-se Villa Medici. Quando Ferdinando deixou a batina e voltou para a sua Florença natal para tornar-se o Grão-Duque da Toscana, a propriedade de Roma passou a ser a residência oficial dos sucessivos cardeais que a dinastia Medici ofereceu à Cúria. Em 1803, um decreto de Napoleão Bonaparte fez com que a Villa Medici se tornasse a sede da Académie de France, instituição de belas-artes que o governo francês sempre manteve em Roma desde sua criação em 1666, durante o reinado de Luis XIV. Nessa época, o Rei-Sol havia criado um concurso muito importante para jovens pintores, arquitetos e escultores chamado Prix de Rome, cujos vencedores recebiam uma bolsa e iam para Roma estudar por alguns anos na Académie. A partir da mudança para a Villa Medici, o concurso passou a contemplar também jovens compositores. Os escolhidos passavam a residir na Villa e tinham por obrigação enviar a Paris uma nova composição a cada ano que vivessem em Roma. Ao examinarmos as biografias dos mais importantes compositores franceses do século XIX, constatamos que a maioria deles passou pela Villa Medici.

Em 1837, Charles Gounod concorreu ao Prix de Rome, mas ficou em segundo lugar. Teimoso, voltou a insistir em 1839, venceu o concurso com uma cantata chamada Fernande e partiu para Roma aos vinte anos de idade. Parisiense, Charles havia nascido em 1818, numa família de artistas. O pai, grande desenhista e pintor de certa importância, morreu quando ele tinha cinco anos. A mãe, pianista de valor, sustentou a família dando aulas, mas mesmo assim encontrou tempo suficiente para ensinar ao pequeno Charles os rudimentos da música, o que estabeleceu entre ela e o filho uma ligação muito forte que durou toda a sua vida. Foi ao lado da mãe que Gounod assistiu a um espetáculo que lhe causou uma impressão profunda: o Don Giovanni de Mozart, a grande descoberta daqueles primeiros anos, que o faria decidir-se pela carreira de musicista.

Em Roma, embriagou-se com música. Além de assistir a óperas de Bellini, Donizetti e Mercadante, o jovem estudante ficou fascinado pela música sacra. Tornando-se assíduo freqüentador das apresentações na Capela Sistina, descobriu Palestrina, cuja obra estudou em profundidade. Já se desenhava aí uma das características fundamentais da personalidade do futuro compositor, que durante toda a sua vida iria se dedicar com igual paixão ora à música litúrgica, ora ao teatro de ópera, alternando-se entre os dois extremos com a regularidade de um pêndulo. A cena da igreja em sua ópera Faust reflete bem o contraste dessas duas tendências.

Foi na Villa Medici, em 1841, que Gounod trabalhou com o tema dos amantes de Verona pela primeira vez, tentando compor uma ópera – que não completou – sobre um libreto italiano chamado Giulietta e Romeo. Seguramente inspiraram-no as lembranças da Sinfonia Dramática Romeu e Julieta de Hector Berlioz, a cujos ensaios e estréia no Conservatório de Paris teve o privilégio de assistir em 1839 quando era aluno daquela instituição.

Berlioz baseou sua obra na famosa peça Romeo and Juliet (1596) de William Shakespeare, que já era tão célebre no século XIX quanto o é hoje. Isso às vezes oculta o fato de que, quando o dramaturgo inglês retratou, com seu brilhantismo habitual, a tragédia dos dois jovens que preferem a morte à separação, a história de Romeu e Julieta já era bastante conhecida na Europa, pois havia sido narrada por vários autores

italianos anteriores.

A primeira referência que encontramos é a de uma lenda medieval transmitida oralmente, recolhida por Masuccio Salernitano (1415-1476) em uma novela chamada I due amanti senesi. Os dois amantes de Siena, onde a história originalmente transcorria, chamavam-se Mariotto e Ganozza, ele filho de uma família guelfa e ela, gibelina. Guelfos e gibelinos foram dois partidos cuja rivalidade ensangüentou a Toscana durante décadas. Baseado nesse texto, o autor Luigi da Porto (1485-1529), um nobre de Vincenza, escreveu a Istoria novellamente ritrovata di due nobili amanti, publicada dois anos depois de sua morte. Da Porto introduziu várias modificações na história, a mais importante das quais foi a de chamar os namorados, pela primeira vez, de Romeu e Julieta. Além disso, deslocou a narrativa para Verona e fez com que os dois jovens pertencessem a famílias que realmente existiram e que, em sua opinião, eram antagônicas. Para tanto, interpretou um verso contido no Canto VI da Divina Comédia (1321) de Dante Alighieri, no âmbito de uma crítica que o sumo poeta faz às mesquinhas rivalidades que dividiam a Itália:

"Vieni a veder Montecchi e Cappelletti,

Monaldi e Filippeschi, uom senza cura!

Color già tristi, e costor con sospetti".

("Venha ver os Montecchi e os Cappelletti,/ Os Monaldi e os Filippeschi, homens sem cuidado! / Aqueles já tristes / e estes, suspeitosos".) [1]

Em 1539, a novela de Da Porto, com leves modificações, foi publicada novamente, com o título mudado para La Giulietta.

Não sabemos ao certo em que ano Matteo Bandello (1485-1561), utilizando Bocaccio como modelo, publicou Novelle, uma coletânea de 214 narrativas. Mas sabemos que uma delas, cujo extenso título praticamente narra a história inteira, La sfortunata morte di due infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti, retomava o tema de Romeu e Julieta. Como em 1550 Bandello tornou-se Bispo de Agen, teve a sorte de ver seu conto traduzido para o francês, forma na qual Pierre Boisteau o levou para a Inglaterra, onde se tornou muito popular e foi vertida para o idioma inglês por William Painter. Em 1562, Arthur Broocke reescreveu, com algumas variações, a história dos infelizes amantes e a publicou sob o título de The tragical historye of Romeo and Juliet. Foi esse poema a principal fonte utilizada por William Shakespeare.

O drama dos amantes de Verona incendiou a imaginação de muitos compositores através dos séculos. Além da citada obra de Berlioz, da Ouverture para Orquestra Romeu e Julieta (1869) de Tchaikovsky e do balé de Serguei Prokofieff de 1940, o tema serviu de argumento para o libreto de nada menos que 41 óperas. A primeira, composta em 1773 pelo alemão Johann Gottfried Schwanenberger, recebeu o título de Romeo e Giulia; a última, de 1991, é Julia, do suíço Rudolf Kelterborn. Embora muitas delas tenham se inspirado em Shakespeare – como a de Gounod, a décima-nona da fila - -–, outras, como I Capuleti e I Montecchi (1830) de Vincenzo Bellini e as Giulietta e Romeo de Nicola Vaccai (1825) e de Riccardo Zandonai (1922), basearam-se diretamente no texto de Bandello.

Em 1865, Gounod se encontrava num momento de crise profissional. Embora lento a princípio, o enorme sucesso de Faust (1859) acabara por firmar definitivamente seu nome entre os compositores de primeira linha, mas gerara uma forte expectativa por outras obras-primas que o autor entretanto não conseguira mais criar. As óperas seguintes, Philémon et Baucis (1860), La colombe (1860), La Reine de Saba (1862) e Mireille (1864), não conseguiram empolgar o público e tiveram recepções pífias que variaram desde a indiferença até a rejeição total. Gounod sabia perfeitamente que bastaria apenas mais um fracasso para liquidar definitivamente sua carreira como operista. Muito preocupado, foi buscar inspiração e conforto nas lembranças felizes de Roma e resolveu retomar o projeto abandonado de Romeu e Julieta, um argumento sob medida para suas

habilidades. Afinal, ele sabia que tramas nos quais um amor não plenamente realizado acaba por conduzir a heroína à morte eram alimento vital para sua fantasia criativa. Essas almas femininas que se debatiam nas garras do destino tinham o condão de inspirar-lhe belíssimas melodias, como já acontecera em Sapho, sua primeira ópera, e também em Faust e em Mireille.

Para começar, era necessário um bom libreto. Gounod, prudente, encomendou-o a seus bons amigos Jules Barbier e Michel Carré, respeitados autores do meio teatral parisiense aos quais o compositor devia o texto de Faust que o tornara famoso.

Barbier e Carré tomaram por base a tradução francesa recém-publicada que Victor Hugo fizera da peça de Shakespeare. Seguiram-na de perto, mas utilizaram apenas onze cenas[2], condensando-as de forma a concentrar a ação totalmente no aspecto amoroso da trama original em detrimento das outras considerações. Uma das mais importantes modificações aconteceu no final da ópera. Em Shakespeare, Romeu, ao acreditar Julieta morta, toma veneno. Quando a jovem desperta de seu sono letárgico, encontra seu amado morto. Mas Gounod, Barbier e Carré sabiam que não presentear o público com um inspirado dueto de amor final, permitindo aos amantes morrer um nos braços do outro, levaria a ópera ao fracasso. Assim, os libretistas eliminaram todos os outros personagens da peça original, deixaram Romeu e Julieta sós em cena e escreveram os versos com os quais Gounod criou um dos momentos mais sublimes da história da ópera francesa, granjeando a eterna gratidão dos aficionados da música lírica.

Em busca da tranqüilidade espiritual que lhe permitisse levar a cabo a grande obra que se propunha compor, Gounod trocou a frenética agitação de Paris pela calma da Riviera francesa. Em início de abril de 1865, chegou à Saint-Raphäel, encantadora cidade balneária da Côte d'Azur, e alugou uma casa conhecida como Oustalet dou Capelain - a Morada do Capelão -, cuja localização, de frente para o Mediterrâneo, evocava na psique do compositor fortes recordações da Itália. As cartas que enviou durante esse período à esposa, que ficara em Paris, constituem uma documentação valiosa sobre a gestação da obra. Pouco tempo após instalar-se, ele escrevia:

"As campinas de Fréjus [a região de Saint-Raphäel] com seus remanescentes de antigos aquedutos recordam muito a zona rural romana. [...] Hoje, o mar é um lápis-lazúli líquido, como em Paestum. Eu me levantei com o sol e passei algumas horas à beira-mar, com meu caderno embaixo do braço. Instalei-me naquela pequena cabana a vinte passos das ondas que vinham rebentar diante de mim e lá trabalhei com amor...Tu não podes imaginar o quanto esta existência tranqüila me permite e me ajuda a refletir. Isso é o que eu chamo de trabalhar, de uma maneira que ao menos para mim seria impossível em Paris, onde somos atormentados e esmagados pelos detalhes, onde não existe o silêncio do espírito. Aqui, nada me perturba, eu continuo, continuo sem descanso, sem que nada possa impedir o germinar do broto nutrido pela incessante reflexão, que jamais poderia desabrochar em meio aos tantos conflitos da vida na cidade. E por falar em brotos, queres saber quantos já despontaram ? Vejamos:

1 – Toda a introdução do primeiro ato;

2 – O scherzo da Rainha Mab;

3 – O primeiro dueto de amor entre Julieta e Romeu, no seu primeiro encontro no baile;

4 – O coro dos monges, na coxia, com o qual o terceiro ato começa;

5 – A cantilena de Frei Lourenço, seguida da retomada de um novo canto dos monges e de Frei Lourenço. [3]

Eu te asseguro que é muito trabalho; a introdução é muito ampla, compreende três motivos para o coro, uma ária para o Capuleto pai e a frase de abertura de Julieta com um tema orquestral de dança que envolve tudo. Quanto ao scherzo da Rainha Mab, não é necessário que eu te diga como enfatizei o aspecto sinfônico; você já terá adivinhado, era uma ótima oportunidade para deixá-la escapar. Portanto, excetuando os dois

motivos que eu já tinha composto em Paris (aquele da dança e o do breve dueto entre Julieta e Romeu), todo o resto é fruto do trabalho de quatro dias, ou cinco, se incluirmos o de hoje. Mas estes quatro ou cinco dias equivalem a quarenta ou cinqüenta dias de trabalho aí em Paris. [...] Hoje, tive um bom dia musical. Sinto que todos os meus poros se abrem a Romeo e parece-me ter encontrado a expressão, creio ter deslanchado."

Quase um mês depois, Gounod escrevia novamente à esposa, expressando suas dúvidas acerca do dueto de amor Nuit d'hyménée do ato IV:

"Finalmente eu o tenho, este bendito dueto do quarto ato. Oh, como gostaria de saber se é ele realmente! Parece-me que sim. Eu vejo os dois, ouço-os, estou próximo deles, mas será que os vi bem, será que escutei bem esses dois amantes? Oh, se ao menos eles mesmos pudessem me responder e fazer-me um gesto de aprovação! Leio e releio este dueto, ouço-o com toda a atenção, procuro achá-lo feio e estou apavorado com a idéia de, achando-o belo, cometer um engano. Não obstante, ele me incendiou, me queima: é sincero! E, sobretudo, ACREDITO NELE! Vozes, orquestra, todos participam: os violinos apaixonados, os ímpetos de Julieta, a ânsia de Romeu, seus abraços enlouquecidos, as inflexões improvisadas de quatro a oito compassos em meio a esta luta entre amor e irreflexão; creio que isso é tudo. Veremos".

A intensidade com que Gounod se dedicou ao trabalho durante aquele mês, compondo ininterruptamente desde as primeiras horas da manhã até o anoitecer, e a tensão nervosa gerada pelo desejo de acertar acabaram cobrando do autor um preço alto. Esgotado, ele teve uma das habituais crises de neurastenia que o acometiam durante o processo criativo e, em meados de maio, foi forçado a regressar a Paris, onde seu médico, o Doutor Blanche, prescreveu-lhe repouso absoluto por duas semanas. Recuperado, Gounod voltou ao trabalho e terminou a ópera na bucólica aldeia de Buc, próxima a Versalhes, em 10 de julho de 1865.

Por insistência de Léon Carvalho, o diretor do Théâtre-Lyrique, que havia adquirido os direitos de estréia da nova ópera, Gounod fez a primeira das muitas revisões sofridas pela partitura de Roméo et Juliette. Carvalho temia que a ópera fosse muito intimista e insistiu na criação de uma cena espetacular que agradasse o grande público. Para satisfazê-lo, Gounod ampliou o quarto ato, que originalmente terminava com a grande ária Amour ranime mon courage, na qual Julieta toma a poção sonífera, e compôs, em julho de 1866, todo o segundo quadro do quarto ato, constituído do Cortejo Nupcial, do Epithalame, do Coro e Dança e do Final, "66 páginas de escrita orquestral" – como comentou com um amigo –, "mas do tipo de página que consome uma hora de trabalho cada uma".

Mas essa não seria a única modificação feita antes da estréia. Os ensaios já se encontravam adiantados quando o soprano lírico Marie-Caroline Miolan-Carvalho, esposa do empresário e intérprete de Julieta, percebeu que a ária do quarto ato, à qual nos referimos há pouco, era, além de difícil, muito pesada para sua voz e pediu a Gounod que lhe compusesse um outro solo onde ela pudesse brilhar. Como é sempre prudente agradar a mulher do chefe, o compositor resolveu contentá-la logo no primeiro ato, criando uma valse-ariette fadada a tornar-se o trecho mais famoso da ópera. É a "Valsa de Julieta", Je veux vivre, imortalizada no disco por algumas das maiores vozes de soprano do século XX como Nellie Melba, Amelita Galli-Curci, Geraldine Farrar, Lucrezia Bori, Lily Pons e Bidu Sayão, entre tantas outras. Amour ranime mon courage foi eliminada da estréia e ainda hoje é raramente apresentada.[4]

Empresário arguto, Carvalho programou a estréia da ópera para 1867, ano em que a Exposição Universal de Paris estimularia um grande afluxo de turistas à cidade. A produção foi muito bem cuidada, com um elenco excelente. Além de Miolan-Carvalho, a cuja qualidade artística se deveu grande parte da ótima recepção da nova ópera, outros cantores muito conhecidos fizeram parte da companhia, como o grande tenor Pierre-Jules Michot no papel de Roméo, o barítono Auguste-Armand Barre no de Mercutio e o baixo M.Czaux, que interpretou Frei Lourenço. O sucesso foi extraordinário, com 102 récitas apenas nessa primeira temporada. Aos 49 anos, Gounod via finalmente dissipados seus temores e recebia o justo reconhecimento por seu esforço e inspiração. A partitura de Roméo et Juliette é rica em invenções melódicas, mas equilibrada e sem exageros. Sua música, impregnada de uma sensualidade elegante e delicada, celebra o amor. É por isso que seus melhores momentos são os quatro duos entre os amantes, quantidade de duetos de amor até então inusitada na

ópera francesa.

Embora Roméo et Juliette tenha sido a única ópera de Gounod a fazer um sucesso imediato tanto de público quanto de crítica, tal fato não impediu que, como já havia acontecido em algumas de suas outras composições, ela sofresse uma série de readaptações e mudanças posteriores, muitas das quais o autor foi forçado a realizar contra sua própria vontade. Além da substituição gradativa dos diálogos falados originais por recitativos, as mudanças mais significativas aconteceram nas ocasiões em que a ópera foi montada por dois dos mais importantes teatros de Paris. Para a produção inicial no Opéra-Comique, em 1873, as alterações pedidas pelos cantores e sugeridas pelo autor foram feitas por Georges Bizet, pois Gounod estava residindo provisoriamente em Londres. Em 1888, quando Roméo et Juliette tornou-se oficialmente parte integrante do repertório do Opéra de Paris no palácio Garnier, Gounod foi obrigado, além de efetuar cortes e inserções, a escrever o balé --– hoje abandonado – que era de praxe nas apresentações daquela casa, colocando-o no quarto ato. Naquela ocasião, o autor comentou sardonicamente que estava se dedicando "à humilhante tarefa de decompositor musical"! Ao todo, até 1888, haviam sido publicadas cinco versões diferentes da ópera.[5]

O carinho do público francês para com Roméo et Juliette jamais diminuiu. Até 1887, contabilizaram-se 291 apresentações no Opéra-Comique. No Opéra de Paris, um levantamento feito na década de 1960 mostrava que a ópera havia ultrapassado a marca de 600 representações naquela casa.

Dentro da orientação adotada a partir da temporada lírica do ano passado, quando se propôs encenar títulos inéditos em São Paulo, o Theatro Municipal de São Paulo presenteia agora a cidade com aquela que Charles Gounod considerava a melhor de todas as suas óperas. Tomara seja a primeira de muitas produções dessa obra-prima.

[1] Os Montecchi e os Cappelletti (que acabaram se transformando em "Capuleti") eram duas famílias gibelinas de Verona. Os Monaldi e os Filippeschi eram duas famílias nobres de Orvieto.

[2] Do ato I: cenas 3, 4 e 5; do ato II: cenas 1, 2 e 4; do ato III: cena 5; do ato IV: a segunda parte da cena 1 e o final da cena 3; do ato V: cenas 2 e 3.

[3] Com o tempo, Gounod substituiu a cantilena do Frei Lourenço e os coros dos monges (itens 4 e 5 da carta à esposa) por um interlúdio sinfônico ou entracte

[4] Felizmente, para essa ocasião histórica que é a primeira apresentação paulistana de Roméo et Juliette, o maestro Jamil Maluf fez questão de reabrir a maioria dos cortes tradicionalmente feitos e restaurou a grande ária de Julieta do quarto ato.

[5] Quem quiser aprofundar-se nos detalhes de todas as alterações ocorridas em Roméo et Juliette deverá recorrer ao brilhante estudo comparativo publicado por Joël-Marie Fauquet no número 41 da revista francesa L'Avant-scène Opera, de 1982.