A CRIAÇÃO DE NORMA

Em uma das noites de abril de 1828, durante as encenações de sua ópera Bianca e Fernando no Teatro Carlo Felice de Gênova, Vincenzo Bellini visitou a Marquesa Lomellini em seu camarote e foi apresentado a Giuditta Cantù Turina.

Foi como atirar palha ao fogo. Vincenzo, aos 27 anos, não soube – nem quis – resistir às apaixonadas promessas daqueles olhos faiscantes, grandes e profundos, tão negros quanto os cabelos de sua dona. Ela era apenas dois anos mais nova do que Vicenzo, e aos dezesseis se havia casado sem amor com um riquíssimo comerciante de sedas com o qual não tivera filhos.

Giuditta e Vincenzo iniciaram um tórrido caso de amor. A ela, Bellini dedicou a partitura de La Straniera, estreada em 1829. E a seu lado, em puro idílio sob o clima ameno do Lago de Como, encontrou inspiração suficiente para compor La Sonnambula. O estrondoso sucesso que este novo melodrama alcançou ao estrear no Teatro Carcano de Milão em março de 1831 inscreveu o nome de seu autor no panteão dos grandes compositores italianos, além de abrir-lhe as últimas portas para o convívio com a alta sociedade milanesa.

Filosoficamente complacente, o excêntrico Ferdinando Turina, marido de Giuditta, sabia de tudo o que se passava entre Vincenzo e sua esposa. Entretanto, fez questão absoluta de convidar o compositor para completar o grupo que se hospedaria em sua propriedade rural de Casalbuttano, nas vizinhanças de Cremona, para passar o verão de 1831.

Bellini podia viajar tranqüilo, pois já tinha trabalho assegurado para a volta das férias. Assinara um vultoso contrato comprometendo-se a compor uma nova ópera para a inauguração da temporada do Teatro Alla Scala de Milão, fixada – como ainda acontece hoje – para 26 de dezembro, dia de Santo Stefano, e já naquela época um dos eventos mais importantes do mundo lírico europeu. Essa escolha nos dá a medida exata do prestígio que Bellini granjeara entre os milaneses. No contrato, ele se comprometia a escrever música que respeitasse as características vocais dos membros da companhia de cantores escolhidos pelo teatro: o baixo Vincenzo Negrini, o tenor Domenico Donzelli, o soprano Giulia Grisi, e como prima-dona, o famoso soprano Giuditta Pasta, que embora tivesse triunfado em Paris, Londres, Viena e Milão – fora a criadora de La Sonnambula no Teatro Carcano – ainda não cantara no Scala.

Antes de partir em veraneio, Bellini pediu a seu libretista, Felice Romani, que pesquisasse possíveis argumentos para a nova obra.

Romani e Bellini eram amigos íntimos. Tinham sido apresentados pelo compositor Savério Mercadante em 1827, assim que Bellini se mudara para Milão em busca de novas oportunidades para seu talento. Embora tivesse vivido algum tempo em Nápoles após deixar sua Sicília natal, Bellini era ainda ingênuo, de modos um tanto rústicos, e seu trato social deixava um pouco a desejar. Foi Romani, homem de profunda cultura, que chamou a si a tarefa de orientar o jovem Bellini e introduzi-lo na sociedade milanesa. A partir de Il Pirata, estreada ainda em 1827 no Scala de Milão, escreveram sete óperas em conjunto.

Felice Romani foi o libretista mais importante de sua época. Poeta inspirado, excelente profissional, procurava manter-se sempre atualizado. Acompanhava atentamente a vida teatral de Paris, fonte inesgotável de argumentos para óperas, recebendo com regularidade, naqueles anos em que os direitos autorais não existiam, os textos das novas peças que iam surgindo na capital francesa. Entre elas, Romani não hesitou em escolher uma tragédia recém-estreada, Norma ou L’Infanticide, da autoria do respeitado dramaturgo Alexandre

Soumet, cujo nome os estudiosos de ópera conhecem por ter sido co-libretista de La Siège de Corinthe de Rossini.

Ambientada entre os druidas da Gália Transalpina à época da invasão de Julio César, a Norma de Soumet narra o romance proibido entre a sacerdotisa do título e um oficial romano que depois a abandona por outra. Para vingar-se, Norma mata os filhos que tivera com o romano, e enlouquecida de remorso, se suicida atirando-se do alto de uma montanha. De roupagem ainda neo-clássica, mas com conteúdo já romântico, a tragédia transformou-se numa das favoritas das platéias parisienses desde sua estréia no Théâtre Royal de l'Odéon em abril de 1831, com Madame Georges, famosa atriz, no papel-título.

Várias resenhas vêem na habilidade de Soumet em entretecer três núcleos temáticos que eram familiares aos espectadores de então o principal motivo para a excelente acolhida da peça. O primeiro deles – a mãe que assassina os próprios filhos como vingança por uma traição amorosa – tinha raízes na clássica tragédia grega de Eurípides, Medéia, cuja história foi várias vezes adaptada e transformou-se no argumento de duas óperas francesas chamadas Médée, compostas respectivamente por Marc-Antoine Charpentier (1693) e Luigi Cherubini (1797).

Depois, vinha o tema da sacerdotisa consagrada que rompe seus votos por um amor secreto e proibido, popularizado a partir de 1807, quando a ópera La Vestale, de Gasparo Spontini, estreou em Paris. Segundo seu libretista Etienne de Jouy, o argumento também provinha de uma fonte clássica, pois se baseava num evento ocorrido em 269 A.C. no templo da deusa Vesta em Roma. À época do surgimento de Norma, a estima do público por Julia, a heroína de La Vestale, continuava intacta enquanto a ópera atingia a marca das duzentas representações só em Paris.

Em terceiro lugar, tão caro aos franceses daquele período, havia o motivo temático de entorno celta, descrevendo os antigos ritos praticados nas profundezas das sagradas florestas dos druidas. Basta examinar o décimo livro do romance épico Les Martyrs (1809), de François-Renée de Chateubriand para encontrarmos, além da descrição das plantas e dos espíritos mágicos que povoam os bosques gauleses, a pequena história da sacerdotisa druida Velléda, que depois de se apaixonar por um romano, corta a própria garganta com sua foice de ouro. Como se vê, a Norma de Soumet nasceu com tripla personalidade, influenciada ao mesmo tempo por Medéia, Julia e Velléda.

Ao receber a sugestão de Romani, Bellini apaixonou-se instantaneamente pela Norma, e concordou com o argumento. Enquanto o compositor ia passando os meses estivos em doce ócio ao lado de sua amada, o poeta, que havia permanecido em Milão, arregaçou as mangas e pôs mãos à obra. Esforçando-se para adaptar o argumento ao gosto do público italiano, Romani não utilizou apenas o texto francês, mas combinou-o com outras fontes, principalmente os libretos com assuntos correlatos que ele mesmo havia escrito para as óperas Medea in Corinto, de Giovanni Simone Mayr (1813) e La Sacerdotessa d'Irminsul, musicada por Giovanni Pacini em 1817.

Bellini regressou sozinho a Milão em fins de agosto de 1831. No dia 31, teve a primeira das inúmeras reuniões que faria com Romani até que Norma ficasse definitivamente pronta, e logo no dia seguinte escreveu a Giuditta Pasta:

"Devo agora dedicar-me à ópera, da qual só ontem Romani me forneceu a trama. Espero que este argumento seja de vosso gosto. Romani o considera de grande efeito, e justamente pelo vosso caráter enciclopédico, porque tal é o caráter de Norma. Ele construirá as situações de tal forma que elas não evoquem reminiscências de outros argumentos, e retocará sempre que necessário os personagens, chegando inclusive a altera-los se tal providência se fizer necessária para a obtenção de um melhor efeito".

A elaboração de Norma foi feita passo a passo, com inúmeras negociações entre os dois autores. Como bem observou William Weaver, um dos mais respeitados estudiosos daquele período,

“Bellini era um romântico, mas não amava as violentas tensões do romantismo. Por outro lado, em sua intimidade, Romani era um classicista (embora quando requerido, pudesse produzir libretos românticos, inclusive violentos, como o de Lucrezia Borgia). Mas a veia do compositor parecia coincidir com a mais profunda natureza de Romani, e os dois provavelmente uniram seus esforços para amenizar a tragédia de Soumet”.

A transformação em ópera introduziu muitas modificações na trama original, como a eliminação de todos os elementos fantásticos do drama francês e a sensível ampliação da parte de Adalgisa, para permitir um maior destaque à intérprete Giulia Grisi.

Uma importante decisão conjunta foi a de não terminar a ópera com uma cena de loucura. Hipersensível a comparações, Bellini não queria nada em Norma que pudesse lembrar o final aclamadíssimo de Anna Bolena, ópera que, também com libreto de Romani e interpretada pela mesma Pasta, fora responsável pela consagração definitiva de Gaetano Donizetti ao estrear na temporada do Teatro Carcano no ano anterior.

Foi Romani o idealizador do novo final. Fazendo o instinto materno de Norma mais forte que seu desejo de vingança, o poeta poupou os filhos da sacerdotisa e eliminou a causa de sua loucura original. Em seu lugar, ele conduziu Norma, já de consciência aplacada, ao supremo e solene sacrifício da morte na fogueira, ao qual se juntou um arrependido Pollione. Este novo final, eternizando a união dos amantes pela morte purificadora, seria muitas vezes retomado ao longo da história da ópera romântica, em obras como Poliuto de Donizetti, Aida de Verdi e O Crepúsculo dos Deuses de Wagner, para chegar depois ao verismo com Andrea Chénier de Giordano.

Cônscios da importância da ocasião, libretista e compositor não mediram esforços para criar as melhores condições, tanto dramáticas quanto musicais, para que Giuditta Pasta pudesse utilizar sua vasta gama de recursos interpretativos na criação de Norma no palco do Scala.

A Norma que emerge do libreto é muito mais humanizada do que a semi-deusa enlouquecida do original francês. Embora nascida e criada entre druidas numa floresta gaulesa, a Norma da ópera é italianíssima em suas atitudes, presa das mesmas violentas paixões meridionais que os futuros operistas do verismo viriam a descrever tão bem. Dentro dela, alternam-se sentimentos contraditórios que acabarão por levá-la corajosamente à catarse do generoso auto-sacrifício final. Os contrastes de amor e ódio, melancolia e alegria feroz, instinto maternal e desejo de vingança são magnificamente descritos por um Bellini que atingiu sua plenitude como compositor. Suas melodias inspiradas e sublimes, de grande carga emocional, são desprovidas de artifícios e de retórica vazia, e nos falam diretamente ao coração. Não há música mais italiana do que essa.

Bellini levou pouco mais de três meses para terminar a partitura. Os ensaios começaram em meados de dezembro e avançaram muito mais lentamente do que se esperava. Embora já familiarizados com outras óperas do autor, os cantores principais, pertencentes a uma geração ainda formada no classicismo, encontravam certas dificuldades técnicas e expressivas no novo tipo de canto romântico idealizado por Bellini. Vários trechos musicais, com conseqüentes alterações no libreto, tiveram de ser refeitos para contornar os problemas que iam surgindo. Casta Diva, a ária de entrada de Norma que se tornaria o trecho mais famoso da ópera, foi reescrita oito vezes até que Giuditta Pasta a considerasse adequada à sua voz e ao seu temperamento. A última das versões ficou pronta pouco antes da estréia e nela, a pedido do soprano, a ária baixava um tom inteiro, passando do sol maior original para fá maior, e assim foi apresentada pela primeira vez ao público. De tanto estudar Casta Diva por insistência de Bellini, Pasta, que a princípio não suportava a ária, acabou por gostar muito dela, e no dia da estréia mandou ao maestro uma lanterna e um buquê de flores de pano acompanhados de um bilhete onde dizia que ambos os objetos, o primeiro de noite e o segundo de dia, “foram as mudas testemunhas de meus estudos de Norma, e também do desejo que nutro de ser digna de vossa estima”.

A noite da estréia não transcorreu tão bem quanto se esperava. O público do Scala acolheu Norma com certa frieza na primeira noite, e Bellini, que tinha uma tendência a interpretar todas as adversidades como grandes

desgraças e enxergava conspirações contra ele em todos os lugares, regressou do teatro mortificado, e escreveu imediatamente a seu bom amigo Florimo:

“Escrevo-te sob a impressão da dor, de uma dor que não posso exprimir, mas que só tu podes compreender. Venho do Scala, primeira apresentação da Norma. Tu não acreditarias...Fiasco !!! fiasco!!! Solene fiasco !!! Para dizer a verdade, o público foi severo, parecia ter vindo para julgar-me, e com precipitação (creio), quis que minha pobre Norma sofresse o mesmo destino da Druidesa. Não pude reconhecer aqueles queridos milaneses que acolheram com entusiasmo, com rostos alegres e júbilo no coração, Il Pirata, La Straniera e La Sonnambula; e a quem pensava em apresentar uma digna irmã na Norma! Mas, desgraçadamente, não foi assim, enganei-me, errei; meus prognósticos mostraram-se falhos, frustraram-se minhas esperanças. Em meio a toda essa vergonha, digo somente a ti, com o coração na boca (se a paixão não me engana) que a introdução, a entrada e a cavatina de Norma, o dueto entre as duas mulheres, o terceto que se segue, final do primeiro ato; depois o outro dueto das duas mulheres e o final inteiro do segundo ato, que começa com o Hino de Guerra, são tais trechos de música, e eu gosto tanto deles (modéstia), que te confesso, eu seria feliz se pudesse escrever similares em toda minha vida artística”.

Muito se discutiu sobre as causas do fracasso. Houve quem afirmasse que se exigiu demasiado dos cantores durante os ensaios, e eles teriam chegado à noite de 26 de dezembro de 1831 muito cansados e nervosos.

Bellini por sua vez, com sua eterna mania de perseguição, não tardou a identificar uma torpe conspiração orquestrada pela enciumada condessa Samoyloff, a quem abandonara depois de um curtíssimo romance. Atual amante de Giovanni Pacini, a condessa teria pago uma claque para que o possível sucesso de Norma não empanasse o de Il Corsaro, que Pacini se preparava para estrear no Teatro Carcano. Mas a história não parece digna de crédito, e se tal claque realmente existiu, seu mentor foi com toda certeza o duque de Litta, o administrador do Carcano, rival do Teatro Alla Scala.

Além disso, o público estranhou o final do primeiro ato. Era de praxe encerrá-lo com o chamado finale grande, com todos os solistas e coro lotando o palco e somando-se aos esforços da orquestra na realização de um concertato majestoso e vibrante. Terminando o ato com um terceto que visava sobretudo a atender razões dramáticas, Bellini e Romani romperam pela primeira vez com uma tradição imutável que remontava à ópera Orazi e Curiazi (1797) de Cimarosa, definitivamente consolidada pelo sumo Rossini a partir da Semiramide em 1823.

Mas não foi preciso muito tempo para que Bellini percebesse que se angustiara sem razão. Após quatro ou cinco récitas, o público se deu conta que tinha diante de si uma obra-prima, e acolheu Norma com crescente entusiasmo. Só naquela temporada, foi apresentada 39 vezes. Vejamos o testemunho de Gaetano Donizetti, cujas óperas também faziam parte da programação daquele ano:

“Norma teve uma acolhida um pouco fria, ou para dizer a verdade, hostil, por parte de um numeroso público na primeira noite em que foi apresentada no Alla Scala. Nas últimas quatro noites, porém, uma imensa multidão toma de assalto camarotes, galerias, poltronas, a platéia; e enche a vastíssima sala de modo inacreditável”.

Quando comparado com a quantidade de sopranos que associaram seus nomes às heroínas de outras grandes óperas italianas como La Traviata, Tosca ou Madama Butterfly, o número de cantoras que ligamos a Norma é diminuto, devido às terríveis dificuldades que o papel da sacerdotisa impõe. Lilly Lehmann, a famosa cantora alemã do final do século XIX, afirmou uma vez, com toda a autoridade que lhe conferia o fato de ter sido um dos poucos sopranos da história a viver os dois papéis, que preferia cantar três Isoldas a uma só Norma.

Uma intérprete ideal, além da resistência física exigida pela grande duração dessa ópera na qual poucas são as cenas em que a protagonista não intervém, deve ao mesmo dispor de agilidade suficiente para executar as passagens de coloratura e os portamentos previstos e ser dona de grande potência vocal, distribuída nos três registros, pois o papel de Norma é ao mesmo tempo muito grave e muito agudo, e demanda grande energia.

Como argutamente observou o crítico italiano Elvio Giudici,

“...a parte de Norma nasce do tronco neo-clássico (sinônimo de Rossini e de sua intérprete ideal, Isabella Colbran) para depois estender seus ramos e folhagens românticas na exigência de acentuar, com autoridade imperiosa o setor central da voz”.

Grandes nomes se destacaram como Norma no século XX. Cláudia Muzio e Rosa Ponselle nos anos 20, Gina Cigna nos 30 e Zinka Milanov na década de 40. Os anos 50 assistiriam a chegada da maior Norma do século, Maria Callas, cuja visão cênica e vocal da personagem era tão intensa que criou sérias dificuldades para as intérpretes posteriores, em função das inevitáveis comparações que os melômanos amam fazer. Na era pós-Callas, notabilizaram-se no papel Joan Sutherland e Montserrat Caballé.

O fato de Norma ser o personagem mais importante da ópera não torna comprimário o papel de Adalgisa. A jovem sacerdotisa, por quem o volúvel Pollione se apaixona, rivaliza com Norma em termos de intensidade vocal e dramática, com uma extensão vocal que não é pequena.

Os leitores habituados às gravações da ópera existentes no mercado já terão se perguntado por que, sendo no mínimo quinze anos mais nova do que Norma, Adalgisa tem a voz mais escura do que a dela, com o registro vocal de meio-soprano, quando as convenções do romantismo exigiriam justamente o contrário. A resposta é simples: a obra não foi concebida assim. Adalgisa também nasceu soprano, embora mais leve do que Norma, justamente para estabelecer a comparação à qual o público estava acostumado. Bellini, como vimos, escreveu a parte para Giulia Grisi, cuja voz clara e suave era do tipo que na época se associava às personagens ditas “ingênuas”.

Para entendermos melhor como era a Adalgisa original, basta lembrar que Giulia Grisi foi também a primeira intérprete de Elvira em I Puritani do próprio Bellini e de Norina, no Don Pasquale donizettiano. Mas os meio-sopranos tomaram de assalto o papel de Adalgisa poucos anos depois, e como uma vez firmada a tradição fica muito difícil contrariá-la, raríssimas foram as ocasiões no século XX que se ouviu Adalgisa em seu registro genuíno.

Sergio Casoy