

Dimensão estética em torno da produção lírica de Gama Malcher

Marcio Páscoa
Universidade do Estado do Amazonas
e-mail: marciopascoa@uol.com.br

O descobrimento de meios tecnológicos que favorecessem o uso da borracha silvestre, impulsionaram a economia do norte brasileiro a partir de meados do século XIX até seu declínio em finais da primeira década do século XX. Os recursos financeiros recebidos anualmente pelas províncias do norte se multiplicaram de maneira impressionante. Desta forma, criaram-se as condições para fazer reformas urbanas significativas. Foi intentada uma política de colonização de terras nas províncias do Pará e Amazonas, causando grande imigração interna e externa, especialmente do nordeste do Brasil, e de pessoas oriundas da Europa. Os programas educativos que se empregaram para que a instrução pública alcançasse altos níveis de inclusão social lograram êxito, especialmente na recentemente criada província do Amazonas, outrora uma capitania cujas terras estavam dentro do Grão Pará.¹

Pará, por sua vez mais antigo, contava com uma vida cultural muito antes do ciclo gomífero começar a modernizar a Amazônia. É muito provável que tenha recebido em seu passado setecetista, óperas diversas nos sabidos teatros de sua capital Belém.²

Com a retomada de funções operísticas no Rio de Janeiro a partir de 1844, começaram também as citações de que aqui e ali se apresentaram cantores que facilmente se relacionam com o impulso dado pela capital do novo império. Efetivamente foram vistos em Belém alguns cantores em datas similares e posteriores, que haviam circulado por Recife, talvez Salvador, seguramente Rio de Janeiro e até mesmo Buenos Aires. O jovem imperador esteve sempre desejoso de dialogar com as primeiras nações do mundo ocidental em condições de igualdade e intentou uma política cultural que pode ser relacionada com o que se passou nas províncias prósperas do país. Assim como Pedro II deu atenção a criação de uma Ópera Nacional, começaram a abrir suas portas muitos teatros provinciais. Como disse o eminente botânico Barbosa Rodrigues que viveu em Manaus no século XIX, as nações não se julgam somente por seus poderes bélicos, mas por seu desenvolvimento cultural.³

Este pode ser um dos motivos para o surgimento do Theatro da Paz, de Belém do Pará, mas certamente é necessário pensar em uma demanda pública por espetáculos teatrais de diversos gêneros que já não podiam ser colocados em pequenos espaços, sem as condições necessárias que exigiam as companhias itinerantes. Sua inauguração, em fevereiro de 1878, foi seguida de uma larga temporada de teatro declamado, gênero que dominou a casa até o surgimento da ópera para ameaçar sua posição.

¹ Uma efetiva política no ensino público do Amazonas foi iniciada em 1870. As crianças em idade de aprender as primeiras letras, que mais se destacavam em cada escola, obtinham subvenções para lograr estudos até a etapa liceal. Nesta fase, o aluno podia obter também subvenções para a conclusão do curso e escolher onde desejasse fazer sua graduação superior, dentre faculdades do Brasil ou de outros países. A província lhes custeava tudo. Depois de graduar pessoas em Direito e Medicina, dentre outros cursos, o Amazonas criou a primeira universidade do Brasil em 1909, a Universidade de Manaus.

² Há notícias de teatros em Belém, desde 1762/3. A apresentação de alguns títulos supostamente operísticos tiveram data na última década do século XVIII.

³ Barbosa Rodrigues, 1892, p.V: «A força moral de uma nação não se determina só pelo número de seus soldados ou de seus vasos de guerra, pelo incremento de seu comércio e de sua indústria, mas principalmente pelo gráo a que teem atingido as sciencias, as letras e as artes».

A primeira temporada lírica deste teatro foi em 1880. A esta lhe seguiram outras quatro estações anuais de grupos operísticos. Depois de uma reforma de poucos anos, em fins desta mesma década, voltaram as temporadas líricas, agora já em uma etapa republicana, a partir de 1890. Outros grupos líricos estiveram no Theatro da Paz até 1907, com poucos interregnos. O mesmo aconteceu em Manaus, a partir de 1890, com o Theatro Édén, e posteriormente no Theatro Amazonas, cuja inauguração ocorreu em 1896.

As companhias tinham quase sempre cantores famosos e experientes para atrair os subsídios públicos diretamente da província ou do estado, e também da respectiva associação lírica, de Amazonas e Pará. Assim a região assistiu a intérpretes excepcionais como Adele Bianchi Montaldo, Franco Cardinali, Francesco Bonini e Gino Martinez Patti, ou o maestro Giorgio Polacco, dentre outros nomes reconhecidos da lírica internacional daqueles dias. Sem embargo, também era importante que estas companhias tivessem jovens cantores, saídos dos teatros italianos e europeus de porte médio ou superior, de onde se destacavam por seus dotes musicais e dramáticos. Eram certamente os que se dispunham a cantar a forte demanda de espetáculos. Estas temporadas das capitais do norte brasileiro tinham como uma dúzia ou uma vintena de títulos apresentados em cinco, seis, sete dezenas de recitais em um espaço de tempo que podia ser como de dois a cinco meses. Por vezes uma temporada tinha vinte títulos em menos de dois meses, sem repetições, o que já é uma façanha.

Cada temporada tinha um acertado equilíbrio estético. No século XIX seguiu sendo assim: uma parte de óperas de Verdi⁴ e outra parte de óperas de compositores de *primo ottocento*, especialmente Donizetti, mas também Bellini e Rossini,⁵ havendo eventualmente poucos contemporâneos de Verdi que foram trazidos a estes espectadores, como Marchetti e Petrella. Posteriormente, a partir de 1900, Puccini passou a ocupar um espaço preferencial no gosto do público de Manaus e Belém.⁶ Com ele, alguns dos produtos de Mascagni, Leoncavallo e Giordano.⁷ As últimas temporadas (1906 e 1907) foram de óperas em língua francesa, originais de autores italianos ou não, exceto *La bohème* e *Il Guarany* que eram traduções. A preferência do *capolavoro* pucciniano é muito explicável. Mas a presença da bem sucedida ópera de Gomes está relacionada com outros elementos de suas próprias belezas.

Desde a primeira temporada oficial do Theatro da Paz, que uma ópera de autor brasileiro esteve incluída nos cartelões. Gomes e *Il Guarany* foram a primeira opção, repetindo-se em várias ocasiões.⁸ Os autores amazônicos foram estimulados a incluir suas produções, porque os contratos com os empresários teatrais exigiam uma ópera nacional,⁹ ou porque o compositor era ao mesmo tempo o empresário da companhia.

Este último caso foi a circunstância de José Cândido da Gama Malcher (1853-1921). Filho de um médico que havia governado a província interinamente em três ocasiões desde finais da década de 1870 até princípios da década seguinte, Malcher cumpriu desejo paterno cursando engenharia em uma universidade da Pensilvânia, Estados Unidos, de onde saiu em 1877 para estudar música em Milão. Estava de regresso a Belém em fins de 1881, havendo obtido a subvenção para a temporada lírica de 1882 no Theatro da Paz. Este sucesso não se deu somente por suas

⁴ Em quase 30 anos foram somente sete óperas de Verdi, seu trabalho central: *Il trovatore*, *Ernani*, *La traviata*, *Rigoletto*, *La forza del destino*, *Macbeth* e *Otello*.

⁵ De Bellini somente *Norma* e *Sonnambula*, assim como de Rossini somente *Il barbiere di Siviglia*.

⁶ *La bohème* foi sua primeira ópera nos palcos do norte, estreando-se em Belém em 1900 e Manaus em 1901.

⁷ Destes três autores não mais do que seus *capolavori*, respectivamente *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci* e *Fedora*. De Mascagni foi à cena também *Iris*.

⁸ *Il Guarany* foi assistido em Belém nas datas de 1880, 1883, 1892, 1894, 1896, 1900, 1901, 1905 e 1907.

⁹ Em 1881, *Idália*, de Henrique Eulálio Gurjão (1834-1885) estreou-se depois de duas décadas de espera, amparada por acordos da Associação Lírica Paraense com a empresa lírica daquele ano.

condições políticas e artísticas. Além de tudo, havia prometido estrear uma ópera de Carlos Gomes sob a direção do próprio autor. A presença de Gomes em Belém neste ano foi de tal modo bem sucedida, que este compositor tornou-se *impresario* e montou uma companhia para divulgar suas óperas. Esta começou a se exhibir em 1883 no Theatro da Paz, onde também fracassou por causa de dívidas e desacertos internos.

Gama Malcher partiu novamente para Milão, com a idéia de concluir sua primeira ópera, intitulada *Bug Jargal*. Uma fonte afirma que foi terminada de escrever em 1885.¹⁰ Uma ária e uma romanza foram cantadas em concerto no Hotel Milan, da mesma cidade, em 1888 (ante a família real do Brasil) e sua estréia mundial foi em 1890, quando Malcher surgiu como empresário da companhia da temporada desse ano no Theatro da Paz. A ópera seguiu para São Paulo (Teatro São José), depois para o Rio de Janeiro (Teatro Lírico), mas os demais projetos de Malcher com esta empresa fracassaram por causa das dificuldades econômicas e a conseqüente bancarrota que sofreu.

Malcher tornou a escrever uma ópera nos anos seguintes. *Yara* tem a data de 1893, mas estreou somente em 1895 na temporada oficial do Theatro da Paz. Com seu fracasso empresarial, esta companhia não seguiu viagem para outro teatro e a segunda ópera de Malcher não alcançou nem sequer os caminhos da primeira.

As partes musicais de ambas sobreviveram e hoje se encontram respectivamente na Biblioteca Alberto Nepomuceno, da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (*Bug Jargal*: versões de canto e piano, orquestra e partes separadas) e no Instituto Carlos Gomes, conservatório musical do Pará (*Yara*: somente partitura de orquestra).¹¹

As duas óperas têm fortes compromissos com a inquietude estética da lírica de seu tempo. Mas diferente do que se disse das temporadas e seu elenco de peças muito regular e certamente educativo desde o ponto de vista da formação do gosto de uma nova platéia, as óperas de Malcher adotam valores que mostram que a criação lírica do norte brasileiro intentava buscar padrões de linguagem próprios. Escrita em italiano, *Yara* tem um elemento curioso ao adotar em certos trechos o idioma *nheengatu*.¹² Isto pode ser interpretado como um elemento naturalista, mas deve ser ressaltado que possivelmente ninguém falava o *nheengatu* nas platéias que assistiram *Yara*. Poucas pessoas cidadinas talvez falassem. Então o *nheengatu* nesta ópera tem uma função proto-simbólica de diferenciar as linguagens e os povos, assim como suas condições existenciais.¹³ Esta dualidade não é um mero acaso.

Em *Bug Jargal* Malcher construiu muitos dualismos, talvez influenciado em sua juventude pelo célebre poema de Arrigo Boito, que foi o iniciador de uma nova corrente estética que alcançou Malcher.¹⁴ O tema de sua ópera de estréia se inspira no primeiro romance de Victor Hugo, sobre o episódio histórico da independência do Haiti, sob um severo conflito de brancos e negros, tema atual ao Brasil escravagista daqueles dias..

¹⁰ Artigo de Oscar Guanabara no periódico carioca *O Paiz*, de 27 de fevereiro de 1891.

¹¹ *Bug Jargal* tem cotas 3269 y 3270 no citado arquivo, mas *Yara* não tem registro, somente o carimbo de propriedade.

¹² *Nheengatu* era a língua geral dos índios da Amazônia. É uma criação dos colonizadores em épocas antigas, que desejavam unificar o idioma a partir das correntes linguísticas principais dos povos autóctones e facilitar a comunicação.

¹³ Fazendo igual uso de uma lenda campesina, Bartók com seu *Castelo de Barbazul* escreveu música pentatônica para um dos personagens quando o outro recebeu música cromática. Simbolizam então as diferenças entre o mundo primitivo e o culto.

¹⁴ *Dualismo* causou influências nas gerações de novos compositores a partir da década de 1870, chamados *scapigliati*. Kimbell, p.571

Malcher e seu libretista, Vincenzo Valle (1857-1890)¹⁵ adotaram a forma do melodrama em quatro atos. A estrutura dos dois atos externos são semelhantes e configurados ao contrário dos dois atos internos.¹⁶ Isto garante que os atos I e IV partem das tensões coletivas para tentar resoluções individuais, enquanto os atos II e III fazem o caminho oposto, saindo de um conflito individual crescendo para o coletivo. Sem dúvida os atos internos são o ápice de toda a tensão e o mais curioso é que a ópera não se encerra com um coro, uma ação heróica ou mesmo uma participação do personagem principal. Na verdade, quando chega a última cena ele já morreu e seus exemplos são recordações dos sobreviventes. Há aqui uma visão naturalista muito particular, de que a vida não se acaba em grande, mas permanece na memória daqueles que nos recordam. O dualismo, seja ou não de tensão/resolução foi explorado de muitas maneiras em *Bug Jargal*. Há as diferenças da sociedade branca, baseada em uma ordem familiar¹⁷ e da sociedade negra mais heterogênea, unida por uma causa ideológica coletiva, que é a liberdade dos negros. Há os bons contra os maus, os puros contra os impuros, que são as vozes agudas (heróicas) contra as vozes graves (sombrias), ou inclusive na divisão numérica de personagens, três de cada parte.¹⁸

Malcher e Valle criaram uma personagem que não se encontra em Hugo. É a escrava Irma, um papel de mezzo que está escrito contralto na parte, e que às vezes tem saltos e agilidade mais comuns a uma soprano. Talvez esta seja uma das partes transicionais da literatura operística em que se vê o nascimento da soprano dramática naturalista. Há mais neste sentido para explicar. A parte poético-musical de Irma tem frases inacabadas, soltas, a farfalhar, e mesmo com gritos; tem cantáveis originais, construídos em ritmos de danças da região do Pará (lundum e carimbó), com requebros e com uns detalhes harmônicos fora da tradição tonal, insinuando o uso de pentatônicas. Este personagem telúrico é sobretudo um representante da vontade de escrever um naturalismo nacional.

Esta elaboração com profundidade estético-filosófica tem sua razão de ser. Malcher foi um admirador confesso de Richard Wagner.¹⁹ Mais que declarar isto, ele escreveu um *leitmotiv* para cada um dos personagens de *Bug Jargal*, em certos casos até mais de um tema condutor. O conceito não deve aqui ser confundido com os temas recorrentes em uso na ópera italiana de seus antecessores mais conhecidos. Trata-se de um artifício de identidade emotiva, que logra atribuir à orquestra um papel semelhante de construção de caráter. A orquestra em *Bug Jargal* descreve uma guerra, as paixões, os rituais de sacrifício.

A orquestra também é fundamental em *Yara* pois toda a descrição da natureza é ela quem a representa, porque é a natureza a dimensão emotiva de *Yara*. Este tema pode ser uma intenção naturalista, mas tem contornos simbolistas muito fortes. A lenda da Yara é muito conhecida hoje, mas restrita aos camponeses e índios da Amazônia no século XIX. Malcher tomou como base uma publicação italiana pioneira, fruto do trabalho do geógrafo Ermanno Stradelli. Este conde nascido em Borgotaro viveu pelos rios da Amazônia por décadas e compilou lendas indígenas, dando-lhes

¹⁵ Vincenzo Valle foi libretista e também tradutor de óperas e operetas francesas. Seu libreto mais famoso é de *Labilia*, que obteve com a música de Niccola Spinelli o segundo prêmio do célebre concurso da Casa Sonzogno, em que a vitoriosa *Cavalleria rusticana* começou fulgurante carreira.

¹⁶ O ato I começa com coro e encerra com dueto, assim como ato IV. Atos II e III começam com solos e terminam com coros.

¹⁷ Os personagens brancos são todos de uma mesma família.

¹⁸ Os brancos Maria (soprano), Leopoldo (barítono) e Antonio (baixo) são da família D'Auvergney. Antonio, colono tirânico, é pai de Maria, que é prometida de seu primo Leopoldo, um tenente das tropas francesas na possessão de Santo Domingo. Bug Jargal (tenor) é um líder negro desde seus tempos de África, mas cai apaixonado por Maria depois de uma atitude de bondade dela para com ele. Irma (mezzo-soprano) é uma escrava enamorada de Bug Jargal e Biassu (baixo) é o vingativo líder negro.

¹⁹ Há um artigo que escreveu para publicação depois destas óperas, em que afirma ser Wagner «O maior vulto da música do nosso tempo». In Salles, p.243.

formato narrativo. *Eiara*²⁰ conta que um ribeirinho amazônico a certa altura se encantou de uma visão na selva: uma sedutora mulher desconhecida e seu canto inesquecível. Desde este dia não a esqueceu mais. Com seu coração sobressaltado, uma tristeza profunda e a idéia fixa naquela aparição, se tornou facilmente prisioneiro dos encantos da Yara, que o arrasta para as profundezas das águas escuras dos rios. Yara, contam os povos da mata, é uma encarnação feminina de Boiassú ou Boiuna, uma serpente gigantesca destas terras, que por ver avançar os homens nos domínios da natureza, se transforma em uma bela mulher para destruí-los espiritual e fisicamente.

Malcher se encantou com esta trama. Havia semelhanças com as ninfas, loreleys e seres similares. Havia também elementos telúricos, muito regionais. Mas sobretudo se deve reconhecer que é uma história fantástica, com densidade psicológica e emotiva, de grande dimensão simbólica, pois encarna etapas da *anima* no imaginário primitivo. Para converter em ópera houve um tratamento de libreto por parte de Fulvio Folgoni, ainda que Stradelli em *Eiara* escreveu tudo em versos octossilábicos e com amplo sentido dramático. Malcher captou bem um aspecto da região, que Stradelli muito atentamente descreve: a pequenez e o isolamento do homem frente a grandiosidade da natureza que na Amazônia tem dimensões subjugadoras sobre tudo. A ópera tem somente quatro personagens. Yara e os índios Begiucchira, Sacchena e Ubira; este último, como Irma em *Bug Jargal*, é uma criação do compositor com vistas ao equilíbrio e ao desenvolvimento estético. É Ubira quem fala em *nheengatu* e sua presença e tessitura vocal de barítono lhe dá um reforço dramático, o temor que todos têm das forças descomunais da natureza que estão representadas em Yara. Parte desta idéia de força não é propriamente do personagem principal, ainda que seja um papel de soprano dramático. É o poder da música orquestral com aspectos descritivos muito ricos e de mais responsabilidade na compreensão da peça que em *Bug Jargal*. Há uma alvorada amazônica e diversos momentos interludiais. A escrita da parte de Begiucchira, como foi em *Bug Jargal*, é de tenor lírico *spinto*. Mas enquanto *Bug Jargal* é um herói que sucumbe para dar o amor como resposta a um mundo conflitivo, Begiucchira sucumbe porque é a perda da pureza humana frente ao descobrimento de um amor destrutivo. Enquanto *Bug Jargal* vai descobrir o amor fraternal pelas atitudes de sua heroína, Maria, o índio Begiucchira que somente amava filialmente sua mãe Sacchena, se vê, ao conhecer Yara, tomado pela chama corrosiva da paixão que o turva, como eram os pressupostos do mundo em *Bug Jargal*. A música de Begiucchira é como uma balada constante, de igualdade de formulação rítmica. Nesta ópera, Malcher tentou um melodismo mais largo que em sua primeira produção. A estrutura é de prólogo e dois atos e sua extensão é pequena para os padrões de outrora, talvez influenciada pelas produções exitosas recentes de Mascagni e Leoncavallo. O mesmo prólogo por exemplo não tem mais do que uma rica introdução orquestral, o cantabile de Begiucchira e uma parte de coro.

Nas duas óperas as árias são raras e seu conceito é diferente dos antigos modelos. Isto porque o *recitativo melodramatico* é a estrutura predominante, com *cantabili* inseridos sem divisões formais. Entretanto, enquanto *Bug Jargal* tem mudanças e agógicas em alta profusão, *Yara* é muito mais linear, ainda que isto não garante monotonia de condições dinâmicas. Especialmente em *Bug Jargal* o planeamento tonal nunca é seguido por seu autor e troca constantemente. *Yara* é algo mais monolítica neste sentido.

Bug Jargal chamou a atenção da imprensa da época, incluindo a da Itália²¹, por reunir elementos que recordavam outras óperas e autores. Não se trata de uma *bricolage* musical. Oscar

²⁰ O título da narrativa que Stradelli publicou é uma variação de Oiara ou Yara, também usados. As dificuldades com a linguagem fonética e os sinais disponíveis preocuparam Stradelli a ponto de escrever um inédito dicionário *nheengatu-italiano*. De sua lavra há também um dicionário *nheengatu-português*, publicado na *Revista do Instituto Geográfico e Histórico Brasileiro*, 1928.

²¹ A encenação no Pará foi criticada pela *Gazzeta Musicale di Milano*, publicada em 3 de novembro de 1890, por a-x.

Guanabarrino, intelectual brasileiro que escrevia como crítico em *O Paiz*, do Rio de Janeiro, admitiu que na verdade era muito difícil dizer a que escola estava filiado o autor.²²

Malcher, sem as preocupações de outros compositores europeus, escreveu suas óperas à luz do ecletismo cultural que é muito visível e característico da arquitetura das capitais amazônicas. É afinal um modo particular de ver o caminho entre a tradição romântica e o modernismo, uma transição que adotava a *scapigliatura* e o wagnerismo, mas que estava em busca de respostas de cor nacional, regional e individual, apontando ao simbolismo, sem deslocar nenhuma das muitas vertentes da cultura desta parte do Brasil.

Bibliografia e fontes

Kimbell, David – Italian opera, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

Páscoa, Márcio – Ópera na Amazônia durante a Época da Borracha, 1880-1907, Coimbra: Universidade de Coimbra, 2003 (Tese de Doutorado).

Salles, Vicente – Maestro Gama Malcher, Belém, UFPA, 2005.

Stradelli, Ermanno – Eiara: leggenda tupi-guarani, Piacenza, Vincenzo Porta, 1885

Valle, Vincenzo – Bug-Jargal : melodramma in quattro atti / parole di Vincenzo Valle ; musica del maestro J.C. Gama Malcher - Milano: Gattinoni, Alessandro, 1890

Manuscritos

Gama Malcher, José Cândido – *Bug Jargal. Melodrama in quatro atti*. Manuscrito depositado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

———. *Yara. Opera in prologo e due atti*. Manuscrito pertencente ao Instituto Carlos Gomes, de Belém, Pará.

²² Op. cit.