

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS (PPGCS)

ALBERTO COUTINHO RABELO

O LUGAR DE CARLOS GOMES NA FORMAÇÃO SOCIAL DA MÚSICA BRASILEIRA

Guarulhos
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS (PPGCS)

ALBERTO COUTINHO RABELO

O LUGAR DE CARLOS GOMES NA FORMAÇÃO SOCIAL DA MÚSICA BRASILEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais

Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a Gabriela Nunes Ferreira

Coorientadora: Prof. ^a Dr. ^a Maria Fernanda Lombardi Fernandes

Guarulhos

2013

RABELO, Alberto Coutinho.

O lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira. -
Guarulhos: 2013.

Orientadora: Prof. ^a Dr. ^a Gabriela Nunes Ferreira

Coorientadora: Prof. ^a Dr. ^a Maria Fernanda Lombardi Fernandes

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, 2013.

Carlos Gomes' place in the social formation of Brazilian music.

1. Sociologia 2. Cultura 3. Identidade 4. Música

ALBERTO COUTINHO RABELO

O LUGAR DE CARLOS GOMES NA FORMAÇÃO SOCIAL DA MÚSICA BRASILEIRA

Guarulhos, 18 de fevereiro de 2013.

Prof. Dr. Bernardo Ricupero
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Henry Burnett
Universidade Federal de São Paulo

Prof. ^a Dr. ^a Gabriela Nunes Ferreira
Universidade Federal de São Paulo

Prof. ^a Dr. ^a Maria Fernanda Lombardi Fernandes
Universidade Federal de São Paulo

Dedico este trabalho aos meus pais pelo incondicional apoio, pela paciência e, principalmente, por sempre confiarem e acreditarem em mim.

Agradecimentos

Registro meus agradecimentos a todos que se envolveram e participaram da elaboração deste árduo trabalho. O auxílio de todos foi fundamental para a construção desta pesquisa.

Em primeiro lugar, agradeço à minha família que me apoiou desde o princípio do meu curso de Mestrado: à minha mãe e ao meu pai pela incondicional colaboração nesse longo percurso, ao Victor pela pronta disponibilidade em me auxiliar na tradução dos textos em italiano e ao Lucas que sempre me inspirou com sua lealdade. Agradeço também à Renata, que com sua paciência e comprometimento tanto me ajudou e me apoia.

Aproveito a oportunidade para agradecer às minhas orientadoras, Gabriela e Maria Fernanda, que muito me ensinaram nesse percurso. Agradeço também à professora Alessandra El Far que sugeriu que a pesquisa de fontes primárias fosse inserida nesta dissertação. Obrigado pelo apoio! Meus especiais agradecimentos ao professor Henry Burnett por ter me acompanhado em todas as etapas desse trabalho e por ter se mostrado, além de uma grande inspiração, um bom amigo. Agradeço também à professora Élide Rugai Bastos pela essencial e proveitosa participação na qualificação desta dissertação. Estendo meus agradecimentos ao professor Bernardo Ricupero que além de contribuir diretamente ao desenvolvimento deste trabalho, se prontificou a participar de minha apresentação na disciplina de Seminários de Pesquisa e na qualificação de mestrado. Obrigado pelo apoio.

Agradeço imensamente ao Sr. Sergio Casoy que tão prontamente colaborou e participou da execução deste trabalho compartilhando, em entrevista, seu vasto e nobre conhecimento sobre a ópera italiana. Aproveito também para agradecer o Sr. Marcus Góes, um dos maiores (senão o maior) especialista em Carlos Gomes. Obrigado pela entrevista.

Gostaria também de salientar minha gratidão a toda equipe do Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas. Não conseguiria um referencial bibliográfico tão rico se não fosse pelo apoio e pela atenção da equipe do Museu. Estendo meus agradecimentos às equipes do Museu Imperial de Petrópolis e do Centro de Memória da Unicamp. Obrigado.

Por fim, gostaria de agradecer ao Sr. Carlos Gomes por sua contribuição para a arte musical brasileira. Sua vida e obra estão perpetuamente marcadas em mim e devem servir como inspirações para todos aqueles que vivenciam diariamente a música e o amor pela arte.

“A música é uma revelação superior a toda filosofia e sabedoria.”

Ludwig van Beethoven

Resumo

O presente trabalho, focado na trajetória de Antônio Carlos Gomes, compositor campineiro que se tornou representante da música nacional no projeto cultural do Segundo Reinado, visa compreender seu quinhão nos pródromos da formação social da música brasileira e no programa político que objetivava a formação nacional brasileira. A segunda metade do século XIX é marcada pela empreitada política que visava endossar a independência do Brasil através da construção de uma imagem cosmopolita e séria da ex-colônia lusitana. Carlos Gomes esteve presente nesse movimento e teve seu papel no estabelecimento de uma música nacional. Assim, este trabalho visa investigar como se deu esse processo a fim de compreender o lugar e o tempo de Carlos Gomes na história social da música no país.

Palavras-chave

Carlos Gomes; música erudita brasileira; ópera; Segundo Reinado; D. Pedro II; projeto cultural; independência; cultura; identidade; nacionalismo.

Abstract

This research is focused on the trajectory of Antônio Carlos Gomes, composer from Campinas that became the representative of national music in the Second Realm's cultural project, aims at the comprehension of Gomes' role in the prodromes of the social formation of Brazilian music and in the political program that objectified the creation of the national issue in the country. The second half of the 19th Century is characterized by the political enterprise which sought to endorse Brazil's independence through the construction of a cosmopolitan and serious image of the portuguese ex-colony, Carlos Gomes was present in this venture and had his role in the establishment of a national music. Thus, this thesis aims at investigating this specific process in an attempt to comprehend Carlos Gomes' place and time in Brazilian music and social history.

Keywords

Carlos Gomes; Brazilian classical music; opera; Second Realm; D. Pedro II; cultural project; independence; culture; identity; nationalism.

Sumário

I. Introdução.....	10
II. <i>Viva la patria!</i> : O cenário da música erudita no século XIX.....	29
II.i. <i>Cosmopolitismos e regionalismos</i> : quadro de uma música em transformação.....	33
II.ii. A importância da ópera no contexto político do século XIX.....	39
II.iii. O caso brasileiro.....	44
III. <i>Né torna ancora?</i> : contexto político e o panorama do Segundo Reinado.....	48
III.i. <i>Os primeiros passos da fundação nacional</i> : 1808 a 1840.....	52
III.ii. <i>D. Pedro II</i> : entre a ciência e a política.....	59
III.iii. <i>Os alicerces da cultura nacional</i> : a construção da identidade.....	63
IV. <i>Carlos Gomes</i> : a trajetória de um músico brasileiro.....	69
IV.i. <i>Nhô Tônico de Campinas</i> : a formação do músico alfaiate	72
IV.ii. <i>Un indiano in Milano</i> : presença e produção de Carlos Gomes na Europa.....	78
IV.iii. <i>Efemérides gomesianas</i> : o respaldo e o legado de Carlos Gomes.....	88
V. O caso Gomes: o músico e seu tempo.....	93
Referências bibliográficas.....	103
Anexo I.....	108
Anexo II.....	116

I. Introdução

O poema *Ao deixar Paris*, de Domingos José Gonçalves de Magalhães (1811 – 1882), traz à tona diversas questões que são capazes de dar o pontapé inicial para a apresentação do objeto e do problema desta pesquisa; seu título, bastante sugestivo, já evoca, antes mesmo de sua primeira estrofe, uma determinada relação com a Europa – neste caso, porém, com a capital francesa. Há latentes representações políticas imbuídas entre as linhas dos versos desse poema que enaltece as ciências e as artes parisienses visando irradiá-las como modelo civilizacional e cultural. Conforme o poeta: “Paris, citar teu nome é pôr remate / Aos elogios teus; eu te venero. Lições em ti frui; como eu mil outros brasileiros, que a Pátria hoje adereçam, Em ti juvenis passos amestraram.”¹ Posteriormente, Gonçalves de Magalhães ainda destaca: “Um povo sempre é filho de outro povo; Um homem sem cultura não avança; Sem ensino os espíritos não brilham.”² A suscitação dessas ideias aponta para um processo de idealização da nação brasileira durante o século XIX. Há, portanto, no âmbito da agenda política oitocentista, uma contundente orientação à tentativa de estabelecimento de uma identidade nacional que corroborasse o processo de emancipação política de 1822. Conforme o introito de *Nações e Nacionalismo desde 1780* de Eric J. Hobsbawm, a equação “nação = Estado = povo” e o “princípio da nacionalidade” mudaram o mapa da Europa;

O “princípio da nacionalidade”, que os diplomatas debateram e que mudou o mapa da Europa entre 1830 e 1878, era portanto diferente do fenômeno político do nacionalismo que se tornou crescentemente central na era da política de massas e da democratização europeia. Nos dias de Mazzini, pouco importava para a maioria dos italianos se o *Risorgimento* tinha existido, de modo que, como Massimo d'Azeglio admitiu em sua famosa frase, “Nós fizemos a Itália, agora temos que fazer italianos.” Não importava nem mesmo para aqueles que, preocupados com “a questão polonesa”, sabiam que provavelmente a maioria dos camponeses polacos (para não mencionar o terço da população do antigo Rzeczpopolita pré 1722 que falava outros idiomas) não se sentiam ainda como poloneses nacionalistas; como reconheceu o libertador da Polônia, coronel Pilsudski, em sua frase: “É o Estado que faz a nação e não a nação que faz o Estado.” (HOBSBAWM, 2011, p. 57)

Do lado de cá do oceano Atlântico, um incipiente movimento romântico buscava fundamentos e referências a fim de idealizar uma nação brasileira no século XIX. Segundo Bernardo Ricupero, “o problema da geração romântica é, além do mais, duplo: é político e cultural. O que é, contudo, menos simples é determinar onde começa o cultural e termina o

1 MAGALHÃES, Domingos José Gonçalves de. *Suspiros poéticos e saudades*. Brasília: Editora UNB, 1999.

2 *Idem, ibidem*.

político para esses homens, que, a partir de Estados em vias de serem estabelecidos, pretendem forjar nações.” (RICUPERO, 2004, p. XX) Ou seja, como observado no poema de Magalhães, essa via de mão única entre o Velho Continente e o recém-independente Brasil, ordena e determina os primeiros passos da formação da nação brasileira afinal “(nosso problema)³ não consiste tanto em saber quando ou como os românticos estabeleceram a identidade nacional brasileira, mas que ideia de nação teriam eles (os românticos)⁴ condições de pensar para o Brasil no século XIX.” (*Idem, ibidem*). Esse breve levantamento acerca da maturação de uma identidade nacional no país é também registrado por Paulo Prado em seu *Retrato do Brasil*:

No Brasil, as primeiras tentativas nacionalistas ligaram-se à declaração da independência dos Estados Unidos, onde frutificava no campo prático a propaganda iniciada pela *Enciclopédia* e pelos livros incendiários de Voltaire, de Brisot e de Raynal, precursores da própria Revolução Francesa. De 1770 a 1800 as idéias prediletas de Jean-Jacques inspiraram e guiaram os movimentos revolucionários franco-americanos: soberania do povo, liberdade individual, igualdade racial e política, infalibilidade da nação. Apareceram na Proclamação da Independência e na Constituição da Virgínia de 1776, assim como, mais tarde, em França, na *Declaração dos direitos do homem*. Até à apagada existência do Brasil colonial chegaram os ecos dessa renovação messiânica que abalava o mundo. Precederam, como era natural num país inculto, o aparecimento do romantismo literário, que veio influenciar as idéias e os sentimentos da alma nacional. Manifestaram-se, porém, de um modo indiscutível, nas revoluções pernambucanas de 1817 e de 1824. Guiara-as o mais puro entusiasmo romântico. (PRADO, 1997, pp. 166 e 167)

Entretanto, é importante notarmos os aspectos políticos que impulsionam a questão nacional e, sobretudo, a tentativa de consolidação de uma identidade nacional no Brasil. As novas configurações de sociabilidade e de governabilidade que se estabeleciam na Europa e, em termos, nos Estados Unidos, repercutiram aqui também orientando direta ou indiretamente, voluntária ou involuntariamente, o movimento preocupado em delinear a questão nacional no país. Ainda neste mérito, conforme Prado:

Nos países da Europa, onde nasceu e medrou o romantismo, a sua ação foi intensa na vida social da época, sobretudo no período de 1830 a 1850, em que a literatura influenciou de modo tão sensível a própria sociedade e seus costumes, e foram imensuráveis as “vítimas do livro”, como dizia o revoltado Jules Vallès.. Époça dos lagos serenos, dos luars de prata, dos sinos da tarde. Foi moda que passou, Dela apenas ficaram as obras-primas que a inspiraram. No Brasil, do desvario dos nossos poetas e da

3 Acréscimo meu.

4 *Idem, ibidem*.

altiloquência dos oradores, restou-nos o desequilíbrio que separa o lirismo romântico da positividade da vida moderna e das forças vivas e inteligentes que constituem a realidade social.” (PRADO, 1997, p. 181)

O diagnóstico do romantismo (mormente focado no período do mal do século europeu) elaborado por Paulo Prado apresenta uma perspectiva específica acerca do movimento que alavancou o primeiro surto nacionalista no Brasil; o que nos interessa nos primeiros passos desta pesquisa é notarmos como se estabelece um intercâmbio constante e recorrente entre as esferas da política, da cultura e da arte. Conforme Paulo Bonavides no artigo *Reflexões sobre nação, Estado social e soberania*, “despontava o Estado sob a forma de Império, mas a nação prosseguia a caminhada rumo à definição e consolidação da identidade.” (BONAVIDES, 2008, p. 198) É justamente o século XIX, período em que se estabelece o governo mais duradouro da história do país que nos é tão importante pois “o Império constituiu a minoridade; a República, a maioria na formação do nosso povo como nação e Estado.” (*Idem, ibidem*). O problema primordial desta investigação se fundamenta, portanto, na relação entre as formações da cultura e da identidade nacionais com o programa político do Brasil imperial.

Cassiano Ricardo (1895 – 1974) aponta para um interessante questionamento identitário em seu poema *João sem terra*:

Viajar para lua? / Complexo de quem gostaria de não ter nascido / Na terra.
Não dele, para quem a lua é rural. / Tem a forma de uma foice ou de um
fruto / Não dele, João sem terra / Mas sujo de terra. / Procurar outra terra? /
Mas em outra terra a mesma lua, a mesma foice / O mesmo coice, / A
mesma condição de João sem terra / e paradoxalmente / João sem terra,
sub-João. / Enterro e Desterro / Palavras que só se escrevem na Terra /
Com Terra. / Poderia ter nascido em outro planeta. / Por exemplo: Onde não
houvesse terra. / Mas não; / Nasceu na Terra. No fundo do latifúndio, os
cães latindo / João sem terra mas sujo de terra. / Corroído pelo pó da terra. /
Vestido de chuva e de sol / Girassol que erra de terra em terra. / O seu suor
em flor mas para / O senhor feudal da terra. / Sem terra, mas na Terra / Sem
terra, mas sujo de terra / Não o João sem Terra / Da loura Inglaterra.⁵

O caso do *João sem terra* não é absolutamente particular pois atesta especificidades da constituição da identidade e da cultura brasileiras que suportam a maioria dos debates fulcrados na nossa formação social. Ora, o que há de comum e fundamental em nossas experiências histórica, sociopolítica e cultural é a busca por lugares; sejam eles em relação aos outros países sul-americanos ou diante às hegemônicas matrizes europeias, mas que

5 RICARDO, Cassiano. *João sem terra*. IN: <http://www.fccr.org.br/index.php?option=com_content&view=article&id=581%3Acoletanea-de-poemas-de-cassiano-ricardo-livro-04&catid=151%3Acassiano-ricardo&Itemid=67&limitstart=9> Acesso em: 26 de junho de 2012.

sejam capazes de refletir a existência e a importância de uma unidade nacional brasileira. Tal processo é emblemático pois estabelece, no país, um curioso formato de construção nacional. Ao se referir a suas impressões sobre sua visita aos Estados Unidos da América, Monteiro Lobato (1882 – 1948), citou: “um país se faz com homens e livros”⁶. Nota-se, porém, nos estudos sobre o Brasil, que a busca pelos lugares onde se articulam as ideias e as pedras fundamentais para a construção do país, é essencial para uma compreensão mais ampla dos movimentos e das urdiduras que caracterizaram – e continuam caracterizando – a questão nacional brasileira⁷.

Esta pesquisa, antes de mais nada, busca discorrer acerca dos pródromos da formação da música brasileira, período emancipatório em que a necessidade por síntese de uma cultura nacional era privilegiada não só no Brasil, mas também em todos governos em que programas de caráter nacionalista foram instituídos. Ainda conforme Paulo Bonavides, “o Brasil, desde a segunda metade do século XIX, deixara de ser Estado ou Império para mostrar o rosto de uma nação já constituída ou pelo menos assim encarada.” (BONAVIDES, 2008, p. 199). Neste sentido, acentuada a dimensão política que se estabelece como fio condutor do processo de constituição da nação brasileira, investigaremos os meandros da cultura durante a segunda metade do século XIX a fim de compreender a conjugação entre arte, identidade e política sob a luz do desenvolvimento da música brasileira e do protagonismo de um de seus mais importantes personagens. Em *A Produção em Massa de Tradições: Europa, 1870 a 1914*, Eric Hobsbawm ressalta que “grupos sociais, ambientes e contextos sociais inteiramente novos, ou velhos, mas incrivelmente transformados, exigiam novos instrumentos que assegurassem ou expressassem identidade e coesão social, e que estruturasse, relações sociais.” (HOBBSAWM, 1997, p. 271). Com efeito, observaremos que a demanda pela estruturação de um sentimento de nação no Brasil não era só significativa durante a fase imperial, como também necessária para a legitimação do extenso mapa político brasileiro. O Estado, sobretudo durante o Segundo Reinado, assumiu as rédeas das ciências, das artes e da cultura brasileira a fim de operá-las a favor de um programa político que objetivava a exposição de uma realidade social brasileira cosmopolita, autônoma e institucionalmente emancipada.

Conforme afirma Schwarcz, “cercado de repúblicas, o modelo monárquico brasileiro contava, portanto, com obstáculos adicionais para o seu reconhecimento: de um lado, o boicote das demais nações americanas; de outro, a difícil comunicação com os países europeus.” (SCHWARCZ, 2010, p. 18) Assim se delineava a missão imperial que objetivava a “afirmação de uma imagem que distanciasse a monarquia brasileira da ideia de anarquia – tão comumente associadas a repúblicas americanas.” (*Idem, ibidem*) Segundo Sérgio

6 LOBATO, Monteiro. *América*. São Paulo: Editora Globo, 2009.

7 Neste caso, reifico as questões social, cultural e política no âmbito da questão nacional.

Buarque de Holanda:

A imagem de nosso país que vive como projeto e aspiração na consciência coletiva dos brasileiros não pôde, até hoje, desligar-se muito do espírito do Brasil imperial; a concepção de Estado figurada nesse ideal não somente é válida para a vida interna da nacionalidade como ainda não nos é possível conceber em sentido muito diverso nossa projeção maior na vida internacional. Ostensivamente ou não, a idéia que de preferência formamos para nosso prestígio no estrangeiro é a de um gigante cheio de bonomia superior para com todas as nações do mundo. Aqui, principalmente, o segundo reinado antecipou, tanto que lhe foi possível, tal idéia, e sua política entre os países platinos dirigiu-se insistentemente nesse rumo. Queria impor-se apenas pela grandeza da imagem que criara de si, e só recorreu à guerra para se fazer respeitar, não por ambição de conquista. (HOLANDA, 2010, p. 177)

Conforme Lessa, a maior preocupação da elite era preservar o amplo território nacional através da tentativa de apaziguamento da arena política no país. Para concretizar tal tarefa nada mais efetivo que conferir a maioria ao sucessor de D. Pedro I “com o propósito de cancelar debates políticos embrionários com potenciais disruptivos no período da Regência. (LESSA, 2008, p. 244)

Ao parafrasear Roberto da Matta, Lilia Schwarcz cita: “D. Pedro II não nasceu, foi fundado; tornou-se patrimônio nacional; já nasceu como um 'rei autóctone'.”⁸

Talvez a sagração de D. Pedro II represente mesmo um primeiro momento em que se fundem duas instâncias. De um lado, era evidente o lado instrumental do ritual (de coroação)⁹ por parte das elites, que com ele recolocavam um imperador necessário de arbitramento dos conflitos entre elas. Ou seja, tomado desse ângulo, tratava-se claramente de um golpe das elites e para as elites. De outro lado, porém, a riqueza do ritual e a força de sua divulgação levaram a uma explosão do imaginário popular, que, na “chave das festas”, relia a mística desse pequeno rei brasileiro, “sagrado e encantado”. (SCHWARCZ, 2010, p. 83)

Ainda que sob o latente antagonismo perpetuado pela realidade latifundiária e escravocrata, o Segundo Reinado é ilustrado como “o apogeu do fulgor imperial” pelo historiador Capistrano de Abreu (1853 – 1927); nesse período, o mais longo de nossa história política, perdurou o relativo equilíbrio na arena política e investiu-se fortemente na criação da nação brasileira. Pedro II, que desde muito jovem foi “esculpido como monarca”¹⁰

8 Citação retirada do capítulo 3 “O Órfão da Nação: 'o céu sabe o que faz'” de SCHWARCZ, Lilia. As Barbas do Imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

9 Acréscimo meu.

10 Como afirmado por Lilia Moritz Schwarcz no capítulo 3 “O Órfão da Nação: 'o céu sabe o que faz'” de SCHWARCZ, Lilia. As Barbas do Imperador. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

através da rígida educação concedida por funcionários e intelectuais da corte como José Bonifácio e Taunay durante o período da Regência, foi responsável pela consolidação da solução monárquica no país e as medidas tomadas enquanto imperador, contribuíram para o longo período em que esteve no poder. Constatam-se avanços econômicos como o aumento considerável da demanda por café brasileiro, que colocou o Brasil como o segundo maior exportador do grão no mundo, as subseqüentes modernização dos portos e construção de estradas de ferro que visava a eficiente expansão logística da produção de café no império e, por fim, o início paulatino de uma industrialização do país. Era criada uma imagem sobre a realidade social brasileira que não era absolutamente condizente com o cotidiano escravocrata e latifundiário brasileiro. Para se ter uma ideia, Pedro Calmon, em sua *História de D. Pedro II*, cita as seguintes impressões registrada por nossos vizinhos Carlos Guido y Spano e Antonio N. Pereira: “não sabe o que é a paz quem não haja habitado a ilustrada e bela capital do Brasil, reclinada como uma sultana entre os seus bosques sempre verdes, cheia de graça oriental e esplendor americano.” (CALMON, 1975, pp. 430 e 431) Acrescenta ainda o argentino: “reina no Rio de Janeiro a mais fina cultura, e, se as relações ainda não são tão acessíveis como nos países de origem espanhola, nada há mais afável que a hospitalidade brasileira, quando se chega a merecê-la.” (*Idem, ibidem*) O quadro que se constituía a partir da noção de fastígio imperial era ideologicamente tendencioso; segundo Calmon: “respirava-se '*una suma tolerancia, y aún más libertad que em algunas repúblicas*'.” (*Idem, ibidem*) “Por outro lado, em meio aos brevemente citados “progresso econômico e as mudanças sociais (...), os temas culturais e políticos alcançaram maior visibilidade nos caminhos escolhidos pela Coroa e pelas elites para construir o Estado nacional.” (WEFFORT, 2006, p. 189) Como observado, a busca pela constituição de uma identidade e de uma nacionalidade no Brasil era item primordial na agenda política do Segundo Reinado:

Aos homens que forjaram o Estado brasileiro do século XIX, impunha-se igualmente a tarefa de forjar uma identidade cultural para o país. Antecipada em inícios do século por José Bonifácio, a preocupação com a identidade nacional tomou a escala mais ampla de uma “ideologia de Estado”, com o apoio, e em alguns casos com a iniciativa, do próprio monarca. (WEFFORT, 2006, p. 189)

Ainda sobre este movimento de construção da nação brasileira, aspecto este determinante para o delineamento do objeto e das questões centrais deste trabalho, Lilia Schwarcz salienta:

Se no plano da política externa uma monarquia encravada bem dentro do continente americano gerava desconfianças, mesmo internamente era também preciso criar uma identidade. Pode-se entender dessa maneira a fundação apressada, ainda na época de D. Pedro I, das duas faculdades de direito do país em 1827 – uma em Olinda, outra em São Paulo – , a reformulação das escolas de medicina em 1839, assim como a criação de um estabelecimento dedicado “às letras brasileiras”. Em 1838, tendo como modelo o Institut Historique, fundado em Paris em 1834 por vários intelectuais, entre eles dois velhos conhecidos do Brasil – Monglave e Debret – , forma-se o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (o IHGB), congregando a elite econômica e literária carioca. É justamente esse recinto que abrigará, a partir da década de 40, os românticos brasileiros, quando o jovem monarca D. Pedro II se tornará assíduo frequentador e incentivador, com a maioria, dos trabalhos dessa instituição. (SCHWARCZ, 2010, p. 126)

Com efeito, “para o Império, a criação e a formatação da nacionalidade impuseram a construção da história oficial como uma tarefa explícita de Estado.” (LESSA, 2008, p. 245) Não só era tarefa explícita, conforme apontado em parágrafos anteriores, mas também incumbência do governo de fundar no Brasil um conceito de nação que fosse capaz de refletir a evolução e o fortalecimento monárquico, traduzindo enfim, às hegemonias internacionais, a impressão de uma cultura nacional pautada por um “nítido caráter brasileiro” e pela noção de que era possível, ainda que na América do Sul, a consolidação de uma monarquia perene. Neste sentido a fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e a assídua participação do jovem monarca em suas sessões cooperaram para o cumprimento da “missão de delinear uma visão brasileira do Brasil, produzindo uma história nacional e uma definição da brasilidade que unificava a nação.”¹¹

Por meio, portanto, do financiamento direto, do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, D. Pedro II tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, a própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural (...) D. Pedro e a elite política da corte se preocupavam, dessa maneira, com o registro e a perpetuação de uma certa memória, mas também com a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura “genuinamente nacional”. Era assim que o imperador lançava as bases para uma atuação que lhe daria a fama e a imagem do mecenas, do sábio imperador dos trópicos. Segundo o exemplo passado de Luís XIV, o monarca formava a sua corte ao mesmo tempo que elegia historiadores para cuidar da memória, pintores para guardar e enaltecer a nacionalidade, literatos para imprimir tipos que a simbolizassem. Em uma situação de consolidação do projeto monárquico, a criação de uma determinada memória passa a ser uma questão quase estratégica. (SCHWARCZ, 2010, pp. 127 e 128)

11 Afirmação de Francisco Weffort no capítulo 8, *Segundo Reinado, de Formação do Pensamento Político Brasileiro*: idéias e personagens.

Como apontado por Bernardo Ricupero, “de maneira mais ampla, a historiografia que surge do IHGB reflete uma nova concepção de história, ligada ao fim do Antigo Regime. A partir da segunda metade do século XIX, o emprego do termo história passa a ser singular e não mais coletivo, histórias particulares juntando-se numa história comum.” (RICUPERO, 2004, p. 114) O projeto cultural romântico de Pedro II patrocinou um grande número de artistas, cientistas e literatos brasileiros julgados capazes de enriquecer a cultura nacional através de estadias na Europa e nos Estados Unidos. Em um levantamento acerca da concessão de subsídios financeiros e técnicos a esses eleitos “cérebros” brasileiros, Guilherme Auler (1914 – 1965), pesquisador membro do IHGB, em *Os bolsistas do imperador*, salienta que o citado “apadrinhamento” era também realizado às próprias custas do governante; em sua pesquisa, Auler destaca que, durante seu longo reinado, D. Pedro II manteve 151 bolsistas “a quem o monarca tudo pagou, educando-os às suas custas, protegendo e estimulando vocações em benefício da cultura nacional, criando, por assim dizer, uma civilização, num trabalho silencioso, discreto, que só agora podemos admirar no seu conjunto.” (AULER, 1956, p. 19) Não obstante a apologética referência do pesquisador pernambucano ao jovem monarca do Segundo Reinado, o estudo tem considerável importância na compreensão do quadro de fomentação cultural estabelecido por D. Pedro II e pelas elites brasileiras; cunhado nos modelos dos Estados nacionais europeus, o projeto imperial pautado pela afirmação de uma cultura própria – esta desenvolvida paralelamente ao processo de afirmação política característico da segunda metade dos anos 1800 – ampara todo um florescimento artístico brasileiro, sobretudo inserido em matrizes românticas, cuja função, primordialmente política, “aparecia como o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções que permitiam afirmar a universalidade mas também o particularismo e, portanto, a identidade em contraste com a da metrópole (...)” (SCHWARCZ, 2010, p. 128)

Do romantismo, como movimento artístico, foi importado pelo Brasil o conceito de nação. Houve toda uma geração de escritores brasileiros mobilizados pelo romantismo, para os quais a aspiração ao nacionalismo como consolidação dos Estados-nação seria responsabilidade “profissional” dos artistas. (LESSA, 2008, p. 246)

No afã de criação do Estado nacional brasileiro, era claro, durante o reinado de Pedro II, que “a hegemonia, para ser segura, para ser completa, não pode limitar-se apenas à dominação, precisa também funcionar como direção intelectual e moral.” (RICUPERO, 2004, p. XXIII) Com a apropriação desses ingredientes ideológicos, indispensáveis para a efetivação da tarefa de mostrar-se autônomo ao exterior, as décadas que precederam a

proclamação da república no Brasil voltaram-se para uma incessante busca por um lugar ao sol dentre as grandes hegemonias do século XIX. O projeto cultural do império além de interessante alternativa para a realização de tal tarefa, visava angariar investimentos à “nação” que se consolidava. As exposições universais, por exemplo, que contaram com frequente participação do governo brasileiro, bem como do próprio imperador, eram “grandes eventos que funcionavam como vitrines do mundo, por um lado, e como síntese do progresso e da integração do mundo capitalista, por outro” (FERREIRA; FERNANDES; REIS, 2010, p. 77) e apresentavam, frente às diversas representações governamentais e institucionais internacionais o retrato de um Brasil que tinha como objetivo central “apresentar os progressos empreendidos ao longo do curto período em que éramos um Estado nacional e ressaltar o papel da Monarquia – notadamente do Segundo Reinado, e da pessoa do imperador d. Pedro II – nesse processo.” (*Idem, ibidem*)

É justamente neste específico período de consolidação do projeto cultural e romântico de D. Pedro II que começa a figurar, na pequena Campinas, no interior de São Paulo, o compositor Antônio Carlos Gomes (1836 -1896):

Anos mais tarde, em 1870, estrearia, no Scala de Milão, a ópera composta por Antônio Carlos Gomes (1836-96) chamada *O Guarani*, cujo libreto foi inspirado no romance de mesmo nome de Alencar. Tendo seu trabalho financiado por D. Pedro II, a obra de Carlos Gomes combinava as normas europeias com o desejo de exprimir os aspectos considerados mais originais em nossa cultura. Compunha-se música romântica mas de base indígena, como a afirmar uma identidade ao mesmo tempo universal e particular. Na primeira apresentação o exotismo do cenário aliado às vestes dos habitantes primeiros do Brasil parece ter agradado. Os indígenas locais podiam até ser gregos em sua indumentária, assim como brancos em sua coloração. O que mais importava, porém, era a construção de uma memória para esse império americano. (SCHWARCZ, 2010, p. 139)

Ora, tendo em vista que “desde o século XIX, com o advento dos Estados-nação independentes, e com o empuxo romântico de formas mais modernas de organização e unificação nacionais, nos é permitido conhecer um pouco da cultura política dos povos a partir de suas melodias e letras oficiais” (ALMEIDA, 2011, p. 141) ressaltamos que o objeto central desta investigação concentra-se no esforço de apontar as relações estabelecidas entre Antônio Carlos Gomes e a política cultural de construção nacional perpetuada durante o Segundo Reinado, visando, em suma, compreender o lugar do compositor campineiro no processo de formação social da música brasileira, e, mais além, o quinhão de Gomes na tentativa oitocentista de afirmação de uma arte musical nacional. Cabe frisar que destacaremos, nesta investigação, um enfoque sobre a trajetória de Carlos Gomes capaz de

destacar não só seus aspectos biográficos mais comuns, mas principalmente a sua rede de relacionamentos e de influências, sobretudo políticas, durante o Segundo Reinado. O empuxo da carreira de Gomes, esta amparada pela corte e pelas elites oitocentistas brasileiras, se dá juntamente ao projeto cultural de D. Pedro II que se articulava no afã de evidenciação do Brasil no cenário internacional. Como veremos, a verve da obra gomesiana (içada no oportuno e relevante movimento romântico da ópera italiana) acontece no início dos anos 1860, quando suas *cantatas*, e, principalmente a estreia de sua ópera bufa *Sa se minga*, atraem o público lombardo e adquirem reconhecimento por parte de seus professores e colegas do Conservatório de Milão. Gomes soube ser condizente com as principais tendências do cenário musical europeu no século XIX. Tal constatação é peça chave para nossa abordagem, pois é justamente na ópera que se identifica o potencial de afirmação de uma música brasileira perante o panorama internacional. Neste sentido, o compositor campineiro representa, no campo musical, o ideal político do Brasil Império por excelência, pois, como veremos,

Na verdade, a noite de 19 de março de 1870 (estréia de *Il Guarany* no Teatro “Alla Scala”) marca uma época na história da ópera. O autor, jovem maestro brasileiro, vindo de um país desconhecido. O libreto, baseado em romance de outro brasileiro desconhecido – José de Alencar. O tema, o amor de uma branca por um índio. Lutas de tribos rivais, presença de um cacique aimoré, antropófago e que, também, se apaixona pela moça branca, filha de um fidalgo português. Era muito exotismo junto. Tudo bastante estranho; e o 3º ato – Campo dos Aimorés – com suas danças, evocações a Tupã, utilização de instrumentos exóticos e inusitados – inúbias, maracás... Tudo isto aliado a uma música que já prenunciava novos caminhos: tendência à melodia infinita; abandono gradativo do esquema de árias, duetos, trios, quartetos, alternando com recitativos; música mais adequada ao texto, num desenvolvimento natural e espontâneo; nada de “belcantismo”, ao contrário, uma forte tendência na criação de situações dramáticas com a utilização de temas recorrentes e caracterizantes de uma determinada personagem ou situação; temas musicais com grandes saltos melódicos ascendentes e descendentes realçando uma certa virilidade em seus meandros e arroubos harmônicos; tendência acentuada ao cromatismo; uso deliberado dos intervalos de quintas e sétimas, principalmente os chamados quinta aumentada e sétima diminuída, modulando com elegância e beleza; uso atrevido de nonas. Mas o grande progresso, rumo à personalíssima caracterização melódico-rítmico-harmônica de Carlos Gomes se daria em 1873 com a ópera *Fosca*, verdadeira obra-prima. Antecedendo 2 anos à *Carmen* de Bizet (1875) e de 3 anos à *Gioconda* de Ponchielli (1876), a ópera *Fosca* é um grito de alerta de uma nova tendência lítero musical – o “verismo”. E, na *Fosca*, Carlos Gomes está perfeitamente seguro de si. Nem uma nota a mais, nem uma nota a menos. Tudo em dose certa. Melodia, harmonia, ritmo se unem para a mais perfeita e bela ópera de Carlos Gomes. Tudo que havia se evidenciado, de forma discreta, em *Il Guarany* (1870), atinge seu apogeu com o enriquecimento de novas combinações tímbricas na orquestra, resultando uma instrumentação plena de matizes. Tratamento objetivo do libreto, excelente por sinal, de autoria de Ghislanzoni, sem divagações e

repetições desnecessárias. O final da ópera, a partir da frase “Non m’abborrir... compiagimi tu” é um dos mais belos momentos líricos de toda a história da ópera. “Fosca”, que fracassou na estréia em 1873, conheceu o sucesso em 1878, já reformulada. (AGUIAR, 2006, p. 57)

A despeito da composição de *Salvador Rosa* (Genova, 1874), *Maria Tudor* (Milão, 1879), *O Escravo* (Rio de Janeiro, 1889), *Condor* (Milão, 1891) e *Colombo* (Rio de Janeiro, 1892) em anos posteriores, é justamente *Il Guarany* que marca, definitivamente, o papel de Carlos Gomes no projeto cultural do Segundo Reinado. Tal estreitamento de laços com a corte e com o intuito de homologação da música nacional brasileira na arena internacional, pode ser muito bem exemplificado pelo protagonismo, durante as celebrações do centenário da independência norte-americana transcorridas na Filadélfia, de D. Pedro II e o maestro Gomes em 1876. Em referência à contribuição brasileira no cerimonial, a imprensa local frisou: “Saudação do Brasil, hino pelo primeiro centenário da independência americana, composto por A. Carlos Gomes, por ordem de S. M. Dom Pedro, foi uma das mais deliciosas peças musicais executadas nesta ocasião.”¹² Apresentações desta estirpe, apoiadas integralmente pelo governo brasileiro, ilustravam o intuito de promoção cultural engendrado pelo Segundo Reinado, na qual a participação de Carlos Gomes, após a consolidação de *Il Guarany* no cenário musical internacional, tinha um peso significativo. João Itiberê da Cunha corretamente afirma que “na verdade o *Guarany* marca uma época”¹³; o paradigma estabelecido pela ópera baseada no romance de José de Alencar (1829 – 1877), não se concentra apenas na dimensão estética da ópera – que por sua vez aliava o exotismo, comum ferramenta na cena operística do século XIX, com as últimas tendências encabeçadas pela ópera verdiana e pelo cenário de superação do *bel canto* italiano – , tampouco não só no referencial nacionalista tão comumente questionado por biógrafos e críticos do maestro campineiro, mas, principalmente, no estabelecimento de uma rede de relações políticas com o Segundo Reinado, com outros bolsistas de Pedro II, e quiçá, mais representativamente, com os mais considerados círculos artísticos e culturais das hegemonias europeias, que, por fim, garantiram grande afluência do compositor no momento em que ocupava o topo das ações do projeto cultural do império brasileiro.

A trajetória do compositor, de Tonico a Carlos Gomes, de moço do interior a gênio da música e herói das artes, serviu de representação para as aspirações daquela geração: uma história nacional de heróis e grandes homens, e uma sociedade civilizada através das artes e das ciências. *Il Guarany*, considerada a obra-prima de uma geração, é uma ópera nacional porque assim foi reconhecida pelos brasileiros na sua época. (SILVA, 2011,

12 Citação retirada do blog *Maestro Carlos Gomes* de Denise Maricato (sobrinha trineta de Carlos Gomes). *Fim de Tarde*, 20/09/2010, <http://maestrocarlosgomes.blogspot.com/2010/09/fim-de-tarde_20.html>, acesso em 13/01/2012.

13 Afirmação retirada de CUNHA, João Itiberê da. *Il Guarany* (1870): algumas palavras sobre a ópera. IN: *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória da Música Brasileira, 1987.

Em vista disso, objetivaremos contemplar a atuação de Carlos Gomes enquanto músico decanato que alicia a tradição operística – em voga na segunda metade do século XIX – ao projeto de construção da nação brasileira, ação governamental que ocupava os primeiros lugares da agenda política do Império do Brasil. Como se verá, Carlos Gomes distingue-se como participante desse projeto e assume grande representatividade como “embaixador” da música brasileira além-mar; característica esta que contribui efetivamente para os objetivos de D. Pedro II. A hipótese que aqui se esboça ancora-se no caráter conscientemente emancipador de Carlos Gomes, que soube, oportunamente, ingressar no panteão dos músicos românticos da segunda parte dos oitocentos. Pretende-se, portanto, investigar essa possibilidade, ou seja, visaremos situar Gomes nesse específico projeto, buscando apontar como o compositor campineiro soube alicerçar-se na agenda política imperial de D. Pedro II para amadurecer e expor sua arte. Em carta endereçada para o amigo baiano Theodoro Teixeira Gomes, escrita apenas dois anos antes de sua morte, o maestro discorre:

Todos sabem que eu não tenho política, que não me meto em barulho (a não ser o da música), mas que como brasileiro-patriota tenho o direito de censurar ou aplaudir os atos, os procedimentos de quem governa hoje na nossa terra, do mesmo modo que qualquer politicote dileitante da música está no direito de gostar ou não dos meus trabalhos. Cada vez me convenço ainda mais, de que a arte e os artistas de algum merecimento, todos reunidos, valem nada, em comparação a um só da política.¹⁴

A principal pergunta que empuxa esta pesquisa vai um pouco além da rede de relações políticas do compositor e da incursão do campineiro no ambiente da tradição operística italiana; em artigo sobre a influência de Gomes em diversas regiões brasileiras, Vicente Salles destaca:

Por intuição, ou não, Carlos Gomes procurou o ambiente que melhor se adaptava ao seu temperamento artístico e o gênero que, no século XIX, exprimia exatamente o nacionalismo, movimento romântico e revolucionário em todos os países. A ópera servia a esse fim estético e político. Criar a ópera brasileira, cantada em português, com tema nacional, constituiu uma aspiração do nosso romantismo. (SALLES, 1987, p. 12)

¹⁴ Carta a Theodoro Teixeira Gomes, Milão, 04 de janeiro de 1894 retirada de BOCANERA JR., Sílio. Um artista brasileiro. Bahia: Typographia Bahiana, 1913.

Isto é, a inserção do compositor no projeto romântico de criação da nação brasileira tem finalidade política de caráter emancipatório? Seria Gomes responsável pela materialização musical de um imaginário construído sobre a nação brasileira? E, por fim, o compositor conseguiu “inaugurar” uma tradição musical no país que refletia a projeção política do Brasil independente? Essas perguntas inspiram o exame da trama e do enredo que envolvem os pródromos da música no Brasil e dão luz ao papel de Carlos Gomes na agenda das artes da segunda metade do século XIX.

Para a realização desta investigação uma vasta gama de materiais bibliográficos teve que ser mobilizada. Não obstante o enfoque desta pesquisa ser a avaliação da trajetória de Carlos Gomes, as temáticas que a envolvem são mais amplas e merecem especial tratamento. Como vimos, nossa problemática se constitui a partir da colonização lusitana, ou melhor, como, mediante o processo colonizador português, foram estabelecidas, gerenciadas, dribladas e absorvidas as influências estilísticas da Europa sobre o processo de afirmação e consolidação da arte musical aqui desenvolvida. Ora, a origem de nosso problema se reifica a partir da transplantação de um aparato cultural e artístico do Velho Mundo ao Brasil através da expansão ultramarina europeia. O macrocosmo, ou seja, a moldura do objeto desta pesquisa, é estabelecida através deste específico processo histórico, que introduz o arcabouço institucional ibérico no território sul-americano. Tal justaposição interfere na construção da nação brasileira e especialmente no caso da arte, repercute em seu desenvolvimento. Mário de Andrade (1893 – 1945), por exemplo, sujeito que “tinha como preocupação central a definição de uma música brasileira, que ele gostaria de chamar de definitiva, uma vontade quase sempre movida em nome de um nacionalismo que foi se modificando com o passar do tempo (...)” (BURNETT, 2010, p. 7) também aponta para a problemática inaugurada pelo processo colonizador no Brasil como se vê nas seguintes afirmações: “A música erudita no Brasil foi um fenômeno de transplantação”¹⁵ e “A nossa música será totalmente outra, e dela os traços de Carlos Gomes têm de ser abolidos”¹⁶. O diálogo com as hegemonias culturais e artísticas europeias é elemento central para o desenvolvimento da música no país, independentemente da forma como é tratado e do período em que é analisado. Se a preocupação em definir uma música própria brasileira é grande, como exemplificado pelo protagonismo de Andrade no projeto modernista, o que se deve levar em conta é a tentativa, evidenciada em distintos momentos da história do país, de construção de uma nação que carrega uma cultura e uma arte que espelhem sua independência. Ao considerarmos o desenvolvimento da arte como reflexo da tessitura

15 Citação retirada de ANDRADE, Mário de. Capítulo XI – Música Erudita Brasileira. IN: *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

16 Citação retirada de ANDRADE, Mário de. Capítulo XI – Música Erudita Brasileira. IN: *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

política, econômica e social que a define, vemos a importância em se examinar as decorrências da articulação e do intercâmbio de ideários e influências entre metrópole e colônia. Decerto, a reflexão acerca dessas peculiaridades envolvidas na constituição de um ambiente e de um espírito artístico no país é essencial para o delineamento do objeto desta pesquisa; neste sentido, observamos que seu tratamento deve contemplar as seguintes matrizes bibliográficas: a) pensamento político-social brasileiro, b) história do Brasil imperial, c) formação da música brasileira, e, d) referencial biográfico sobre Carlos Gomes. Referências importantes neste trabalho são as obras de Antonio Candido (1918 -) e Roberto Schwarz (1938 -), que, embora se concentrem no âmbito da literatura, apresentam, em sua análise, a possibilidade de emprego do estudo da forma artística como importante ferramenta para esmiuçar as experiências histórica e cultural do país. A ponderação sobre o desenvolvimento e a articulação das artes no país enriquece efetivamente a análise atenta da história brasileira pois:

Ninguém, além de nós, poderá dar vida a essas tentativas muitas vezes débeis, outras vezes fortes, sempre tocantes, em que os homens do passado, no fundo de uma terra inculta, em meio a uma aclimação penosa da cultura europeia, procuravam estilizar para nós, seus descendentes, os sentimentos que experimentavam, as observações que faziam, - das quais se formaram os nossos. (CANDIDO, 1997, pp. 9 e 10)

Em *Linhagens do Pensamento Político Brasileiro*, Gildo Marçal Brandão (1949 - 2010) acrescenta à citação de Antonio Candido:

O que vale para a literatura vale, *a fortiori*, para o pensamento político-social, gêneros intelectuais que, salvo engano, têm sido as formas privilegiadas de se haver com a intratabilidade de nossa experiência. Ainda que a grande literatura haja lidado com esta de maneira mais ampla, aquele também produziu seus Machados de Assis, Graciliano Ramos e Guimarães Rosas. Quer isto dizer que se o lugar de onde se fala não é neutro, não há entretanto porque alimentar qualquer sentimento de inferioridade ou exibir traço de mentalidade colonizada – também no caso do pensamento político abre-se a possibilidade de que a fraqueza se converta em força, o atraso em vantagem. Dado que a aventura espiritual de que estamos falando não é a da singularidade auto-referente nem deve ser a do cosmopolitismo abstrato – esse hoje cada vez mais hegemônico -, mas sim a do “espírito do Ocidente, procurando uma nova morada nesta parte do mundo” (a formulação ainda é de Antonio Candido), o inverso também pode ser verdadeiro: a análise da parte, pode iluminar, de ângulo inusitado, a natureza e a evolução do todo, a crítica da parte pode vir a ser a crítica do todo, vale dizer, da cultura, do capitalismo e da política mundiais. Dito de outro modo, uma vez que não se pode pensar a nação nos limites da nação, não é possível pensar o Brasil sem situá-lo no mundo.

Mas a maneira de fazê-lo torna possível – ou não – pensar o próprio mundo da perspectiva da periferia. (BRANDÃO, 2010, pp. 141 e 142)

A aproximação dos estudos da literatura e de sua respectiva formação ao pensamento preocupado com a formação político-social brasileira configura-se como o pontapé inicial do estabelecimento do objeto desta investigação; mais que uma inspiração para a discussão sobre a música brasileira que aqui será colocada, o estudo sobre a formação da literatura no país, aqui restrito às principais obras de Candido e Schwarz, contribui para a ilustração do panorama que circunscreve a atuação e a trajetória do maestro Carlos Gomes. A observação que privilegia uma interface entre as telas da literatura e da música se apoia no exame do contexto que alavancou a produção literária no país, que se mostra muito semelhante àquele da música. Sobre a história da literatura latino-americana, Candido aponta para a seguinte singularidade que, segundo o autor, deve ser levada em conta: “as nossas literaturas são 'prolongamento' porque se ligam organicamente às do Ocidente, transplantadas para aqui já constituídas.”¹⁷ Assumimos, destarte, que os fenômenos decorrentes do processo colonizador se sucedem, quase que analogamente, na literatura e na música, pois fenômenos como a conjugação de influências cosmopolitas com referenciais localistas potencializados pelo surgimento do Romantismo no Brasil e suas implicações estilísticas e temáticas, são basilares para o processo de emancipação identitária tanto na literatura quanto na música.

O arcabouço teórico do exame da formação da literatura brasileira utilizado nesta investigação é capaz de oferecer condições basilares para a decodificação dos reflexos da trajetória político-social do país no desenvolvimento da arte; e, portanto, será oportunamente trazido à tona durante este trabalho.

Tal aproximação mostra-se necessária, pois, como na literatura, o romantismo e o modernismo possuem igual importância na história da música brasileira. Se, na esfera literária, José de Alencar, Machado de Assis e Oswald de Andrade desempenham substancial e prolífica função na caracterização de uma recém-nascida literatura nacional, na música:

Carlos Gomes não atravessa o rubicão do *ethos* operístico italiano; (...) reivindica o assunto da nacionalidade independentemente do seu *ethos* específico. A “universalidade” da ópera italiana seria uma forma impenetrável. Nepomuceno, pelo contrário, transpõe muitos limites: tinha como fazê-lo na medida em que o Brasil estava pronto a resolver o problema do nacionalismo também na sua forma, conforme a sentença de Marx. Quanto a Villa-Lobos, parece ter sintetizado à sua maneira as duas

17 Citação retirada de CANDIDO, Antonio. *Variações sobre temas da Formação*. IN: *Textos de Intervenção*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2002. Publicação organizada com textos selecionados por Vinícius Dantas.

tendências: tanto a “universal” (entendida como música européia) quanto a nacional, inserida num *ethos* que se limita no tempo e no espaço. (SQUEFF & WISNIK, 2004, pp. 16 e 17)

Em distintos momentos da arte musical erudita brasileira pode-se salientar que há uma dissonância entre as características nacionais de composições musicais e as especificidades da música erudita europeia. Os elementos musicais então em auge no Velho Mundo eram transubstanciados para o espectro da realidade brasileira sendo, assim, modificados e patrizados, porém sob as regras e as diretrizes de seu formato original. Este fenômeno é importante para a compreensão do início da música brasileira e, também, para a reconstituição da questão musical do país. Ênio Squeff ressalta que “o problema é todo este: na medida em que o país foi se envolvendo em sua própria condição de colônia, os modelos de fora impuseram à história artística do país um constante voltar-se para o exterior no afã de encontrar no estrangeiro (França, Inglaterra e hoje Estados Unidos) o que não vislumbrava aqui dentro.” (SQUEFF & WISNIK, 2004, p. 22). Ou seja, a história musical brasileira mostra-se conflituosa e particular, assim como a da literatura; o vai-e-vem de influências do além-mar dificulta a consolidação artística “exclusivamente” nacional e problematiza também, direta ou indiretamente, a identificação de artistas “autenticamente” brasileiros.

O que a evolução do processo sócio-cultural brasileiro no âmbito das camadas urbanas revela, realmente, após o fim da era colonial – quando a independência permitiu a irrupção, quase simultânea, do nacionalismo político do primeiro reinado e da regência, e do romantismo literário destinado a estender-se até o fim do século – foi a busca de uma pretendida identidade nacional. No plano da nascente música popular urbana dirigida a camadas sociais mais amplas, que começavam a formar-se, esse movimento de interesse romântico dos eruditos pelas manifestações consideradas 'do povo' iria resultar no aparecimento da modinha seresteira, o que se daria através do casamento da linguagem rebuscada dos grandes poetas, nas letras, com a sonoridade mestiça dos choros que traduziam para as camadas médias os novos ritmos dançantes importados da Europa, na música. (TINHORÃO, 1998, p. 129)

Como visto, os problemas em relação ao diálogo com o Velho Mundo são muito comparáveis àqueles encontrados na literatura, e impulsionam a incessante busca por uma identidade nacional, que, justaposta à emancipação política e à diversificação social dos centros urbanos do país na segunda metade do século XIX, evidencia a ânsia do recém-nascido império de mostrar-se ao exterior como país integralmente (politicamente, culturalmente e artisticamente) independente. Ora, o momento da história do país em que

tal movimento é potencializado é justamente esse que envolve o processo de formação da nação brasileira; a chegada da corte portuguesa ao Rio de Janeiro no primeiro decênio do século XIX já anuncia mudanças estruturais no cotidiano da colônia, e reflete, nos anos subsequentes, os ímpares aspectos que caracterizaram a emancipação política do país.

(...) o que importa destacar é que a vinda da família real representou um fator fundamental para que a solução monárquica criasse raízes no Brasil e garantisse a unidade territorial. Os próprios acontecimentos que envolvem o Sete de Setembro de 1822 parecem ser mais uma resposta à corte de Lisboa, e à sua tentativa de recolonização, do que a expressão de uma vontade nacionalista e separatista (...). O novo império, contudo, não só dialogaria com a tradição: introduziria elementos de cultura local. Construía-se, a partir de então uma cultura imperial pautada em dois elementos constitutivos da nacionalidade emergente: “o estado monárquico, portador e impulsionador do projeto civilizatório, e a natureza, como base territorial e material deste Estado”¹⁸. (SCHWARCZ, 2010, pp. 36, 37 e 39)

Assim, subsidiada pelas matrizes bibliográficas anteriormente frisadas, esta pesquisa buscará dar tratamento adequado à análise da constelação de Gomes e de sua condição como protagonista e representante da ação política do Segundo Reinado voltada ao processo de homologação de uma cultura nacional capaz de refletir a ideologia de estabilidade e de consolidação monárquica no vasto território brasileiro na América do Sul. Por conseguinte, os capítulos a seguir contemplarão, respectivamente, o panorama da música no século XIX, a conjuntura política durante o Segundo Reinado e, por fim, a constelação de Carlos Gomes e sua relação com a política oitocentista. Há uma conhecida citação atribuída ao maestro campineiro que muito revela sobre sua trajetória; a frase “Escrevi *Il Guarany* para os brasileiros, *Salvator Rosa* para os italianos e a *Fosca* para os entendidos” aponta para um intrigante posicionamento do compositor perante sua obra e, sobretudo, seu público. Não é nosso propósito tentar interpretar ou decifrar os motivos que inspiraram essa observação imputada a Carlos Gomes, mas, no contexto desta pesquisa, a incutiremos como mote, a fim de nortearmos os esforços da busca pelo lugar de Gomes na formação social da música brasileira. Neste sentido, como se poderá observar, os capítulos subsequentes apresentarão referências às três óperas ressaltadas nessa citação. Tal medida não só aproximará a pesquisa de seu objeto como também poderá nos direcionar ao âmago da discussão aqui proposta.

Primeiramente, no tocante ao levantamento da história da música, nos voltaremos mormente à importância da ópera romântica no estabelecimento de um nacionalismo musical, interpelando os fatores referentes ao universo do Romantismo literário. “A demanda

18 Referência de Lília Moritz Schwarcz à R. Salles, “Nostalgia Imperial”, p. 74.

pela ópera, entretanto, faz-se como expressão de um mundo progressista em todos os termos: na independência nacional, no progresso material e na síntese de todas as artes. A ópera realiza o ideal burguês por excelência: é o domínio absoluto sobre as artes e, por extensão, a natureza.” (SQUEFF e WISNIK, 2004, p . 35) Visaremos identificar as referências estilísticas e temáticas que nortearam a produção musical erudita durante os meados do século XIX, objetivando não só mapear o terreno por onde Carlos Gomes figurou, como também as características que fizeram da ópera ferramenta chave de expressão nacional e identitária no campo da música; ou melhor, buscaremos salientar as dimensões políticas da ópera. Nossa referência, neste primeiro capítulo, será realizada a partir da ópera *Salvator Rosa* do maestro Carlos Gomes, que, estreada em 1874 em Gênova na Itália, foi dedicada ao povo italiano.

Em um segundo momento, percorrendo sucintamente a conjuntura do Brasil Império, sobretudo do Segundo Reinado, trataremos de investigar como se deu o privilegiamento de questões concernentes à invenção e consolidação de uma cultura brasileira capaz de reproduzir e refletir o cosmopolitismo de nações hegemônicas no século XIX. Para a construção deste capítulo faremos referência à ópera mais conhecida de Carlos Gomes, // *Guarany*, que, segundo a frase atribuída ao compositor campineiro, foi dedicada ao povo brasileiro. Destarte, buscaremos compreender como a agenda política de D. Pedro II favoreceu os esforços de emancipação política brasileira por meio de um projeto cultural capaz de expor o Brasil na Europa e nos Estados Unidos. Segundo José Murilo de Carvalho,

Seu apoio (o de D. Pedro II)¹⁹ à ciência, às letras e às artes, à educação e à técnica foi um exemplo importante num país de 80% de analfabetos. O pouco que se fez no Brasil no século XIX nesses campos deve muito a ele. Serviu também para projetar no exterior a imagem de um chefe de Estado culto e mecenas, em contraste com a dos generais e caudilhos toscos que povoavam a América Latina. Pode-se imaginar a surpresa de intelectuais europeus, como Nietzsche, com quem se encontrou casualmente na Áustria, ao descobrirem que vinha do Brasil um dos soberanos mais ilustrados do século. Em suas exéquias, boa parte do mundo intelectual e científico de Paris estava presente. (CARVALHO, 2007, p. 233)

Por fim, em terceiro lugar, nos concentraremos sobre a figura de Antônio Carlos Gomes, protagonista do projeto cultural do Segundo Reinado na esfera musical. Buscaremos refletir como, perante sua trajetória e sua rede de relacionamentos com membros da corte brasileira e da escola romântica italiana, com os *veristas* e com compositores alemães, com integrantes da elite paulista oitocentista e com artistas boêmios

19 Acréscimo meu.

do Rio de Janeiro; o compositor campineiro se inseriu no processo de formação social da música brasileira. Tentaremos desvendar o papel de Gomes na emancipação e na construção da arte musical nacional, a fim de compreender que “bastava aos brasileiros que um patricio seu – Carlos Gomes – tivesse vencido no mundo idealizado das potências europeias para que desse seu quinhão no processo de independência nacional.” (SQUEFF e WISNIK, 2004, p. 35) Nosso desafio será, nesta etapa, descobrir em que medida o compositor campineiro apresenta, através de sua trajetória e de sua carreira, um projeto de emancipação musical e nacional. Portanto, as referências deste terceiro capítulo serão norteadas pela ópera *Fosca* de Gomes estreada em 1873; os quatro atos desta sofisticada obra representam o emprego de uma aprimorada linguagem musical pelo compositor; segundo Sergio Casoy:

A linguagem musical que Carlos Gomes emprega na *Fosca* é ousada, e absolutamente nova. Hoje, musicólogos internacionalmente respeitados, entre os quais cito o inglês Julien Budden, são unânimes em reconhecer que a partitura da *Fosca* representa o real elemento de ligação entre Verdi e a nova escola verista que, a partir de 1890, com sua forte lufada renovadora, varreria a estagnação em que a ópera italiana mergulhara na última década. (CASOY, 2010, p. 2)

Nosso primordial interesse em destrinchar esse específico período histórico sob a luz da avaliação do protagonismo de Carlos Gomes, não é delimitar graus de brasilidade ou de originalidade na obra do compositor ou no cerne do projeto cultural do Segundo Reinado; o que realmente almejamos é identificar a importância desse movimento para o processo de formação político-social da arte, sobretudo da música, brasileira. cremos que esta análise permitirá um aprofundamento teórico-metodológico acerca dos pródromos da música nacional, período de grande relevância que equaciona as representações de uma identidade em construção junto a uma agenda política e um incipiente, porém concreto, movimento artístico brasileiro.

II. *Viva la patria!*¹: o cenário da música erudita no século XIX

SALVATOR ROSA

Sublime cor!... nobile spirito!... E un figlio

Del popolo è costui...

Di quel popolo onesto e generoso

Che per dispregio suol a chiamarsi plebe...

*Si compia il fato omai!*²

A questão concernente à elaboração de um imaginário nacional é bastante ampla e abstrata. Durante o século XIX uma vasta gama de intelectuais de diferentes países empreendeu na reflexão acerca dos fatores que corroboram a consolidação de manifestações populares e eruditas dirigidas à confirmação de um corpo nacional e identitário em suas respectivas nações. Segundo Sílvio Romero (1851 – 1914):

Indicar no corpo das tradições, contos, canções, costumes e linguagem do atual povo brasileiro, formado do concurso de três raças, que há quatro séculos se relacionam, mostrar o que pertence a cada um dos fatores, quando muitos fenômenos já se acham baralhados, confundidos, amalgamados; quando a assimilação de uns por outros é completa aqui, e incompleta ali, não é tão insignificante, como à primeira vista pode parecer. Quais são na poesia os agentes criadores e quais os transformadores? O agente *transformador* por excelência tem sido entre nós o mestiço, que por sua vez já é uma transformação; ele porém tem por seu lado atuado também como criador. Os *criadores* são diretos e indiretos e são as três raças e o mestiço. Mas será verdade, repito, que os Tupis e os africanos tivessem uma viva poesia rudimentar, que haja passado às nossas populações atuais? Eu o creio, mas eis aí uma grande dificuldade. Fala-se muito da poesia dos índios dos três primeiros séculos da conquista; mas mui poucos e insignificantes são, como já se viu, os fragmentos coligidos; e quanto aos africanos nada se tem colhido. Demais, os hinos líricos e épicos, cantados pelo povo brasileiro, são, como disse, vazados nos moldes da língua portuguesa. Como marcar o veio negro e o vermelho em canções que afetam uma só forma? As dificuldades abundam. Incontestavelmente o português é o agente mais robusto de nossa vida espiritual. Devemos-lhe as crenças religiosas, as instituições civis e políticas, a língua e o contato com a civilização européia. Na poesia popular a sua superioridade como contribuinte é, portanto, incontestável. (ROMERO, 1902, p. 34)

Romero foi homem do século XIX, período este de grande relevância para a

-
- 1 “Viva a pátria!” - trecho retirado da fala de Mesaniello no Primeiro Ato de GOMES, Carlos, 1836 – 1896. Salvator Rosa / Carlos Gomes; – Milano: Edizioni Ricordi.
 - 2 Diálogo entre Salvator Rosa e Mesaniello retirado de: GOMES, Carlos, 1836 – 1896. Salvator Rosa / Carlos Gomes; – Milano: Edizioni Ricordi. Tradução: SALVATOR ROSA Sublime coração! Nobre espírito! E um filho do povo ele é, daquele povo honesto e generoso, que por desprezo sói chamar de plebe. Doravante se completa o destino.

composição da cultura e das artes brasileiras; o intelectual que refletiu sobre a tentativa de construção da identidade nacional (sobretudo no âmbito da literatura), aponta, nesse curto trecho do primeiro capítulo de sua *História da Literatura Brasileira*, primeiramente publicado em 1888, para os entraves encontrados na delimitação de uma estilística e de um temário na produção artística brasileira.

Além de respaldarmos esta nossa primeira análise nas principais características da música erudita brasileira produzida na segunda metade do século XIX, é importante notarmos como o desenvolvimento da linguagem artística de nosso país se remete constantemente aos resquícios da colonização portuguesa, da preexistência de populações ameríndias no território nacional, e, por fim, das influências trazidas da África por meio dos incontáveis navios negreiros que pelo Brasil passaram durante a ordem escravocrata.

Compreendemos, portanto, que uma das principais premissas a ser considerada ao analisarmos o cenário da música nos oitocentos, é o malabarismo realizado na construção de uma arte musical capaz de refletir essas influências sem se desviar do hegemônico *modus operandi* europeu; ao privilegiar o endossamento de sua emancipação política e a definição de sua “ideia de nação”, os intelectuais, as elites e a Coroa ocuparam-se com o estabelecimento da nação. Ora, conforme Bernardo Ricupero, “para os homens e algumas poucas mulheres que começam a ter atuação política e literária na época que se segue à independência da maior parte das antigas colônias ibéricas na América, a tarefa principal que se impõe é definir mais precisamente a identidade política e cultural desta parte do globo tão recentemente colocada em contato com as outras.” (RICUPERO, 2004, p. XIX) Como apontado pelo autor, a questão da identidade nacional é, no Brasil, bastante característica pois é simultaneamente política e cultural. Quando nos referimos a essa observação, queremos nos atentar à relevância do Romantismo e do projeto governamental do Segundo Reinado na definição do ambiente e das entidades artísticas durante a maior parte do século XIX. Portanto, há um duplo esforço de se definir a nação brasileira neste específico período histórico: um esforço político, sobretudo subserviente às hegemonias europeias, e um esforço cultural que precisava mostrar-se autônomo a despeito da inerente obrigação de manter-se dentro dos restritos formatos artísticos estabelecidos no Velho Continente. Conforme Bruno Kiefer,

A manifestação primeira do Romantismo na música brasileira talvez seja a autoafirmação nacional através de uma produção respeitável de hinos. Os momentos históricos favoreceram, muito naturalmente, essa produção que se intensificaria a partir da abdicação (1831). Impõe-se, sob este aspecto, um paralelo entre a eclosão do Romantismo na Alemanha e no Brasil. Tanto de um lado como do outro, numerosos poetas e compositores puseram o seu talento a serviço de movimentos patrióticos (no caso da Alemanha, a libertação do jogo napoleônico). Essa produção de hinos que poderia ser

omitida numa história puramente estética, é, no entanto, importante do ponto de vista sociológico. (KIEFER, 1976, p. 76)

Ora, ainda sobre essa esteira, é válido ressaltar que:

Claro, a emergência do nacionalismo artístico tem relação frequente com a solidificação de uma consciência nacional, dos direitos de uma classe sobre o resto da nação. Há uma relação íntima entre a consciência do direito de propriedade com o “direito” sobre o mando do país. Não é por nada que a apropriação dos meios de produção se confunde com o “direito” de governo, o qual, por sua vez, enseja o nacionalismo etc. etc. Sob este aspecto, o nacionalismo é o problema enquadrado, por excelência, na rasteira da independência política. Mas se manifesta enquanto ideologia generalizada em seu alvo exclusivista, contra os “estrangeirismos”, na medida em que se desliga da problemática imediata da dominação da metrópole. Enquanto a luta pela independência brasileira se dá contra Portugal e exclusivamente contra a metrópole, importa desligar-se do país colonial seja em que medida for. (SQUEFF & WISNIK, 2004, p. 34)

Se o contexto artístico desse período se delinea a partir dos esforços nacionalistas embasados na afirmação cultural e identitária enquanto pretendido espelho de uma autonomia política, o que nos interessa, nesta primeira etapa de nossa investigação, é realizar um levantamento acerca do panorama musical nos anos 1800. É de suma importância que nos direcionemos à compreensão do caráter político e/ou ideológico por detrás da produção musical; ora pois, pretendemos, portanto, salientar os fundamentais elementos da música erudita oitocentista que cooperam, direta ou indiretamente, na execução de projetos nacionalistas tal como o brasileiro, do Segundo Reinado, e o alemão, empuxado, no campo da música, por Richard Wagner (1813 – 1883). Ainda em referência à produção musical germânica, Rita Iriarte, na apresentação do livro *Música e literatura no Romantismo alemão*, destaca que “o Romantismo a partir de aí (da ocupação napoleônica na Alemanha)³ assume, voltando-se para a tradição nacional, para a procura das próprias origens culturais nas variadas formas da literatura popular, verdadeira réplica a contrapor ao invasor estrangeiro.” (IRIARTE, 1987, pp. 8 e 9)

Nosso interesse aqui é salientar que o caso do Brasil não é absolutamente isolado, muito pelo contrário, está inserido em um período da história do ocidente de grandes transformações nas dimensões do nacionalismo e da afirmação simbólica dos Estados. Ademais, também pretendemos transparecer, assim como apontado por Eric Hobsbawm, o fato de que “o nacionalismo requer muita crença naquilo que, obviamente, não é assim. Como disse Renan, 'o erro histórico é parte da formação de uma nação.'” (HOBSBAWM, 2011, p. 23) É em virtude disso que nos concentraremos em realizar um mapeamento da música no século XIX, a fim de encontrar a força motriz do processo de formação social da

3 Nota minha.

música brasileira.

Fato é que a realidade política e social se alterava bruscamente nos oitocentos;

Ao detonar os processos de unificação e independência de nações que, até então, ainda não existiam como Estados autônomos, o nacionalismo decorrente dos movimentos liberais da virada dos séculos XVIII-XIX traz consigo também, no plano estético, uma outra consequência: a necessidade de criação de uma arte que rejeite as influências estrangeiras e reflita, não só do ponto de vista da temática mas também dos meios de expressão, a índole específica de cada povo. No caso da ópera, é nos territórios alemães que se registrará primeiro essa preocupação em criar uma linguagem própria, livre dos modelos vindos do exterior. (COELHO, 2000, p. 161)

A leitura dessa citação evidencia a problemática da constituição nacional no caso brasileiro. A princípio, porém, ao nos atentarmos às questões levantadas por Lauro Machado Coelho, podemos perceber que apesar de todos os empecilhos enfrentados pela cultura brasileira no processo de busca por autoafirmação nacional e identitária, o nacionalismo frisado pelo autor é determinante para a formalização da estética, da política e, sobretudo, no fomento a uma produção artística no país que pudesse circular pelos ambientes europeu e norte-americano. Trataremos posteriormente dos assuntos relativos ao incentivo governamental para as artes e para a cultura; é importante, todavia, ressaltarmos que esses aspectos mais próximos à esfera da política são essenciais para compreendermos as diretrizes que nortearam a produção artística, especialmente musical, durante o longo século XIX. Portanto, nos concentraremos, a seguir, em três pontos desse período histórico: 1) principais matrizes e vogas estilísticas; 2) música erudita e ópera como ferramentas políticas; e, por fim, 3) o caso do Brasil. Acreditamos que o tratamento destas três temáticas corroborará um maior entendimento acerca do panorama artístico e cultural do período em que viveu Carlos Gomes, contribuindo, assim, para notarmos o ambiente e a urdidura de ideias em que se inseriu o compositor durante a consolidação de sua carreira.

II.i. *Cosmopolitismos e regionalismos: quadro de uma música em transformação*

CORO

A festa! A festa! Tutti accorriam!

Al prode Masaniel - una corona offeriam!

A lui che i dritti ognor - del popolo affermò...

E in Napoli l'amor - di libertà destò.

Riposta è in Masaniel - del popolo la fè,

Ei nostro duce sol - ei sol fia nostro re.⁴

É sabido que desde a transição do Classicismo para o Romantismo na música erudita ocidental, muitas transformações estéticas e temáticas reorientaram a produção artística. Fato é que, como anteriormente apontado, uma série de mudanças nos cenários político e econômico passou a influenciar diretamente os ambientes musicais europeus e, subsequentemente, latino-americanos, onde a herança colonial era ainda latente. Sobre esse detalhe, achamos relevante trazeremos à tona o artigo *La "Aurora" de la identidad*, da argentina Marisa Vázquez⁵; os oitocentos, marcados pela evolução do modo de produção capitalista e pela consolidação de um liberalismo no campo das ideias e da política, constituíram um cenário de readequação identitária e nacional em diversos países ocidentais, dentre eles a nossa vizinha Argentina. Em seu artigo, Vázquez trata da ópera *Aurora*, de Hector Pannizza que, segundo a autora, “respondeu à necessidade de construir e consolidar uma identidade nacional, submetida ao impacto de milhares de estrangeiros de diferentes origens que chegavam a Argentina.” (VÁZQUEZ, 2006, p. 353) Muito embora esta obra tenha sido composta em 1908, conforme Vázquez, todo seu referencial ancora-se no conjunto de demandas da Geração de 80 e do Centenário de nossos vizinhos, cujo principais modelos se remetem ao Romantismo e à busca por uma identidade nacional. Desviamo-nos brevemente de nossa principal questão, pois cremos que nossa problemática se assemelha aos embates elucidados pela autora argentina:

A história da ópera argentina está intimamente ligada à história da italiana e às ideologias dos poderes políticos que se sucederam no século XIX. A política cultural do presidente Bernardino Rivadavia pôs Buenos Aires, a

4 Coro que abre o Segundo Ato de: GOMES, Carlos, 1836 – 1896. *Salvator Rosa / Carlos Gomes*; – Milano: Edizioni Ricordi. Tradução: CORO À festa! À festa! Todos accorriam! Ao corajoso Masaniel - uma coroa ofereciam! A ele, que as honras justas – do povo afirmou ... E em Nápoles – o amor à liberdade despertou. A solução é Masaniel – a fé do povo, E o nosso líder sol - sol é nosso rei.

5 Todas as citações desse específico artigo foram por mim traduzidas ao português. O texto original se encontra em espanhol como se vê nas Referências Bibliográficas desta dissertação.

partir de 1820, em contato com a ópera italiana; esta política continuou e se cristalizou na geração de 80. É nesses anos que a produção operística nacional, sempre usando o italiano, se assegura; nela pode-se apontar diferentes fontes temáticas: dramaturgia universal, mitologia grega, temática ameríndia, história americana, história argentina e temas tradicionalistas e gauchescos populares argentinos. Contudo, é necessário destacar que apesar dessa diversidade temática, a ópera argentina se estrutura em duas grandes tendências: a nacionalista e a universalista. (VÁZQUEZ, 2006, p. 355)

Bem, podemos nos estender por páginas e mais páginas se pretendermos apontar as similaridades e as aproximações cabíveis entre as músicas brasileira e argentina ao levarmos em conta apenas o trecho supracitado. Porém, o que deve nos chamar a atenção nessa referida citação, é a caracterização do cenário musical europeu como principal matriz e fonte de influências e de referências estilísticas e ideológicas para países colonizados como a Argentina e o Brasil. Reconhecemos, de antemão, que há, com a ebulição de novas configurações econômicas e políticas na Europa, um movimento de solidificação das artes nacionais que objetiva autoafirmação e legitimação identitárias; ora, o caso de nossos vizinhos sulistas, como apontado por Vázquez, aponta exatamente para esse processo: o recurso a moldes e formatos artísticos então hegemônicos com o intuito de preenchê-los com doses de um regionalismo que remeta ao imaginário local – simbólico e representativo. No caso argentino, aqui tão brevemente salientado, além da busca por identificação, a realização da ópera em território platino era fundamental para “situar Buenos Aires como uma capital cosmopolita e culta.” (VÁZQUEZ, 2006, p. 356) Interessante é, portanto, salientar o paralelo dessa missão argentina com o nosso caso; no Brasil, a segunda metade do século XIX, como observaremos, foi determinante para a oficialização e centralização de um projeto que se pautou no alavancamento das artes e da cultura brasileiras, com o intuito de lançar luz ao país que se emancipara em 1822. O panorama que a seguir traçaremos abasteceu esse programa, que embora inteiramente destinado às artes e às ciências, tinha cunho absolutamente político.

Um dos ecos da Revolução Francesa na Europa, o Romantismo, enquanto reflexo de um ambiente marcado pela ascensão de um liberalismo político-econômico e pelo surgimento de novas demandas sociais, se opôs rigorosamente aos formatos classicistas, exacerbando, portanto, um espírito transformador capaz de inverter as ordens estabelecidas na vida pública e na esfera política. Ao constatar as influências do Romantismo francês na arte literária latino-americana, Bernardo Ricupero ressalta:

Esses temas articulam-se, de maneira notável, no romantismo. A nação, em particular, terá o papel de fornecer, nas modernas condições, uma base de

legitimidade para a vida política e cultural diferente do Antigo Regime. Ela, entretanto, não poderá ser a mesma da Revolução Francesa, substituindo o cosmopolitismo pela valorização da particularidade local. As referências românticas repercutirão enormemente na América Latina. Em particular, a idéia de que as formas antigas seriam diferentes das modernas, até porque os românticos latino-americanos também vivem o fim de seu Antigo Regime e farão questão de estar sintonizados com os desenvolvimentos mais gerais da época. Filhos do Novo Mundo, terão consciência, porém, da especificidade de sua situação, o que favorecerá que selecionem certos temas do romantismo, como o índio em detrimento de outros. (RICUPERO, 2004, p. 57)

Notemos, portanto, na literatura do país, que há uma conjugação entre a incorporação de dados locais e os “moldes herdados da tradição europeia”, tensão esta que define a dialética do localismo e do cosmopolitismo, fenômeno que identificado por Antonio Candido e Roberto Schwarz, é essencial para a formação da arte no país. Segundo Pierre Rivas em *Paris como a Capital Literária da América Latina*, esse processo possui identidade marcada por uma “dupla origem mítica”; por um lado, é nutrida por uma “regressão mítica”, embasada na idade de ouro dos povos indígenas pré-ibéricos, por outro, pela busca de um “projeto utópico”, endossado pela busca de uma sociedade ideal, como aquela pregada pela Revolução Francesa; o resultado traduz, enfim, uma latente disparidade entre a sociedade, sobretudo marcada pela ordem econômica vigente, e as ideias do liberalismo europeu. Este cenário é retratado por Roberto Schwarz como uma “comédia ideológica, diferente da europeia” e configura-se como cerne de *As ideias fora do lugar*.

Como é sabido, éramos um país agrário e independente, dividido em latifúndios, cuja produção dependia do trabalho escravo por um lado, e por outro do mercado externo. Mais ou menos diretamente, vêm daí as singularidades que expusemos. Era inevitável por exemplo, a presença entre nós do raciocínio econômico burguês – a prioridade do lucro, com seus corolários sociais – uma vez que dominava no comércio internacional, para onde a nossa economia era voltada. A prática permanente das transações escolava, neste sentido, quando menos uma pequena multidão. Além do que, havíamos feito a Independência há pouco, em nome de ideias francesas, inglesas e americanas, variadamente liberais, que assim faziam parte de nossa identidade nacional. Por outro lado, com igual fatalidade, este conjunto ideológico iria chocar-se contra a escravidão e seus defensores, e o que é mais, viver com eles. (SCHWARZ, 2000, p. 13)

Este quadro é montado através da percepção de que, “ao longo de uma reprodução social, incansavelmente, o Brasil põe e repõe ideias europeias, sempre em sentido impróprio” (SCHWARZ, 2000, p. 29), influenciando, não só o *ethos* da produção literária no país mas, também, o espírito ideológico da nação em formação. “Assim, o que estivemos

descrevendo é a feição exata com que a História mundial, na forma estruturada e cifrada de seus resultados locais, sempre repostos, passa para dentro da escrita, em que agora influi pela via interna – o escritor saiba ou não, queira ou não queira.” (SCHWARZ, 2000, p. 30). Pierre Rivas, ainda em referência ao diálogo entre Europa e Brasil, atenta ao fato de que:

Como as revoluções nacionais se faziam contra a península e sobre o modelo francês de ruptura violenta, do “Novo Mundo”, do início absoluto, impunha-se a homologia francesa. Cortar o cordão umbilical ibérico devia conduzir à elaboração de uma nova filiação, adotiva, para a construção da identidade nacional. Assim se constrói uma genealogia mítica, diferente do modelo ibérico renegado, mas necessariamente próxima do modelo requerido, em seus fundamentos e em seu imaginário (...) A latinidade permite pensar a diferença na identidade, a especificidade americana na cultura europeia. Tal é a significação do modelo francês: a função do *détour* para permitir o *contour* ibérico e a autonomia. (RIVAS, 2001, p. 100)

A formação da literatura brasileira, apresenta “(...) essa dupla polaridade – diástole e sístole – que está no coração do sistema americano, entre o Espaço do Novo Mundo e o Templo do Antigo Mundo, entre Utopia do Novo Mundo e Mito das Origens.” (RIVAS, 2001, p. 103) Como visto, esse processo que integra a incorporação das diretrizes estilísticas europeias e a busca por temários que expressem aspectos locais e regionais, é potencializado no Romantismo de nossa história literária. A construção da nação brasileira, iniciada após a emancipação política de 1822, rege as demandas por constituição de uma arte literária que seja capaz de refletir a formalização do Brasil enquanto estado nacional em vias de consolidação.

Entretanto, realizada a interpelação dessa singularidade da arte literária brasileira, cabe salientarmos os principais aspectos constituintes do Romantismo europeu, que como observado, serviu de modelo para a construção do movimento romântico no Brasil. Ademais, considerada a interface entre a literatura e a música, nos focaremos no levantamento das premissas basilares que impulsionaram o Romantismo na música erudita europeia, potencializada na tradição operística.

Segundo Vinicius Pereira:

Uma das características do movimento marcado pela ascensão do homem burguês na sociedade europeia foi a busca de novas formas de expressão, principalmente na Arte. Marcado pelas idéias de “justiça social”, “liberdade” e “revolução”, o século XIX viu um intenso florescer das artes, em geral, tendo como destaque os romances literários, a pintura e a ópera. A grande maioria das obras refletia as características do indivíduo burguês, a fim de rupturas com as tradições do Antigo Regime e atento a valores mais subjetivos como o sentimentalismo e o egocentrismo. Porém, não só pelo

destaque da classe burguesa, o Romantismo também foi relevante ao destacar a idéia de nacionalismo, que surgia ligada à construção do Estado-Nação e à nova sociedade que se configurava. A idéia de “nação” e a exaltação do “povo” foram destacadas de diferentes formas, mas tiveram especial atenção nas óperas. A idéia de nacionalismo é fundamental para a compreensão da história do século XIX, por ter sido um dos protagonistas do cenário político. Não algo “dado” ou “acontecido”, o nacionalismo foi construído e a divulgação do ideal nacional foi fundamental para isso. (PEREIRA, 2011, pp. 2 e 3)

Ora, as transformações são evidentes; a efervescente readequação e reconfiguração do mapa político europeu, principalmente se levarmos em conta os acontecimentos que anteciparam as unificações italiana e alemã, e as novas divisões populacionais oriundas do surgimento de uma classe média organizada e do início da industrialização, delinearam a história da Europa oitocentista. Tais modificações são cruciais na definição do Romantismo europeu. Itália e Alemanha, ao inspirarem-se na cultura francesa, principal epicentro artístico do Velho Continente, tiveram maior importância – ao menos no âmbito da música – na produção romântica de meados do XIX; não à toa, ambos os Estados foram forjados nesse período marcado pela busca de autoafirmação política e legitimação. Em entrevista concedida para a realização desta pesquisa, o intelectual Sergio Casoy ressalta:

Em termos italianos, não apenas o XIX, mas também os dois séculos anteriores foram extremamente profícuos para a afirmação, desenvolvimento e consolidação da ópera (...) Evidentemente, um dos principais aspectos que norteiam a consolidação do Romantismo é a mudança, a evolução do gosto do público. Se quisermos encontrar uma data emblemática para a mudança de parâmetros da ópera italiana, podemos adotar 14 de junho de 1800, dia da batalha de Marengo, vencida pelas tropas de Napoleão, que duas semanas antes havia capturado Milão. Com a presença francesa vitoriosa na península italiana, os governos que se criaram, por influência de Bonaparte, em vários estados da bota, adotaram gostos que refletiam a influência da cultura francesa. No teatro lírico, sem ir muito longe, isso resultou no abandono gradativo das óperas de estilo metastasiano, características do classicismo, assim como a rejeição dos castrati, que os franceses abominavam. Além disso, passou-se, a partir desse início de século, a associar o timbre do cantor ao sexo do personagem, coisa que não era obrigatória no barroco e nem mesmo no classicismo. Assim, é o romantismo nascente que associa aos jovens enamorados os timbres de tenor e soprano agudo (vide, por exemplo, *I Puritani* de Bellini e *Lucia di Lammermoor* de Donizetti), assim como ao velho sacerdote que também é uma espécie de líder militar o registro de baixo (como Orovoso em *Norma* de Bellini e Zaccaria no *Nabucco* verdiano). Como a ópera, a partir desses anos, busca seus argumentos nas peças de teatro ou nas novelas, que desde o advento de Goethe e Schiller são francamente românticos por toda a Europa, não há falta de tramas que satisfaçam o novo gosto do público. A mudança é fundamental: se, numa ópera do classicismo, a mocinha resolve fugir de casa por amor, ao fim da narrativa ela enxerga o caminho justo, algum personagem conta ou canta a

moral da história e nossa heroína vai para o convento. Mas se a mesma história se der no âmbito de uma ópera romântica italiana, a moça, após fugir com seu amado e viver uma série de peripécias, seguramente morrerá por amor, de preferência após uma longa cena repleta de coloratura composta por *recitativo*, *aria* e *cabaletta*.⁶

Veremos, destarte, como a ópera (privilegiada pelas escolas românticas italiana e alemã) e a música erudita – de câmara – oitocentista obedecem as diretrizes políticas então em voga. O motivo da constante referência às produções musicais nessas regiões é histórico; sabemos a importância da música camerística alemã ao considerarmos as trajetórias de Mozart e Beethoven por exemplo, ou a relevância da música italiana desde a consolidação do gênero operístico. A história da música ocidental deflagra justamente este processo: uma irradiação da escola francesa em países como Áustria, Alemanha, Itália e, posteriormente, pelo leste europeu. Tendo isso em vista, é fundamental que notemos como a música passa a desempenhar grande papel político em diferentes localidades do globo; neste caso os movimentos românticos são elementares pois aproximam a produção artística erudita às feições mais populares e políticas das novas fronteiras que então se conformavam. Neste sentido, compreendidos os elementos centrais que empuxaram a consolidação do Romantismo na Europa e sua influência no surgimento de movimentos artísticos em países colonizados, nos esforçaremos para salientar os principais aspectos que politizam a arte musical e a tornam chave para o processo de construção nacional através da cultura e da identidade.

6 Versão integral da entrevista realizada com o Sr. Sergio Casoy se encontra em: Anexo 1.

II.ii. A importância da ópera no contexto político do século XIX

DUCA

(abbracciando Masaniello e mal celando l'ironia)

Vieni, o di popoli - invitto duce...

Da te avran luce - i miei pensier...

Presso il mio trono - tu regnerai...

Sarai tu l'arbitro del mio poter.⁷

Escrita em 1842, *Nabucco*, ópera em quatro atos do italiano Giuseppe Verdi (1813 – 1901), representa por excelência as motivações que circundavam o cenário musical e político do século XIX. Embora a obra retrate a história do rei Nabucodonosor da Babilônia, o *Coro dos Hebreus*, presente no terceiro ato da ópera, transformou-se em canção símbolo da resistência italiana frente a ocupação austríaca ocorrida no mesmo período:

Vá, pensamento, sobre as asas douradas; Vá, e pousa sobre as encostas e as colinas. Onde os ares são tédidos e macios; Com a doce fragrância do solo natal! Saúda as margens do Jordão; E as torres abatidas do Sião. Oh, minha pátria tão bela e perdida! Oh lembrança tão cara e fatal! Harpa dourada de desígnios fatídicos, Porque você chora a ausência da terra querida? Reacende a memória no nosso peito, Fale-nos do tempo que passou! Lembra-nos o destino de Jerusalém. Traga-nos um ar de lamentação triste, Ou o que o senhor te inspire harmonias Que nos infundam a força para suportar o sofrimento. (SOLERA, 1842)

Reflexos do engajamento político na música oitocentista podem ser identificados em diversas obras de compositores inseridos (voluntária ou involuntariamente) no movimento romântico, segundo Pereira: “A música nesse momento sofreu uma intensa politização, já que procurava representar os ideais do povo contra a opressão de estrangeiros e a valorização da vontade daquele.” (PEREIRA, 2011, p. 1)

No caso de *Va pensiero*, a questão nacionalista é bastante clara, não apenas quando analisamos seu conteúdo, mas principalmente ao percebermos que foi composta e estreada em um momento de intensa ebulição liberal na Itália. Para se ter uma ideia, os anos que antecederam 1850 foram marcados pelas revoluções na Sicília e em Veneza em 1848, pela constitucionalização da Toscana e do Piemonte, e pela expulsão dos austríacos de Milão; a

⁷ Trecho retirado do diálogo entre o Duque e Salvator na segunda cena do Segundo Ato de: GOMES, Carlos, 1836 – 1896. *Salvator Rosa / Carlos Gomes*; – Milano: Edizioni Ricordi. Tradução: DUCA (abraçando Masaniello e mal ocultando a ironia) Vem, oh aquele do povo* - invicto comandante... De ti terão luz - os meus pensamentos... Junto ao meu trono - tu reinarás... Serás tu o árbitro/soberano do meu poder.

Itália, enfim, se transformava e redesenhava suas soberanias e legitimidades.

Sergio Casoy é firme ao avaliar a relação entre o *Risorgimento* e o Romantismo na Itália. O musicólogo declara:

Tomo a liberdade de afirmar que ao menos em sua fase inicial, o *Risorgimento* é ele próprio uma das grandes expressões do Romantismo, um movimento feito mais de paixão do que de racionalidade. Basta ler a biografia de Mazzini ou a história dos carbonários. Não podemos esquecer que a linguagem que se identifica, na Itália, com o chamado *Risorgimento letterario*, é aquela do Romantismo (...) Após a derrota definitiva de Napoleão em 1815, e a consequente saída definitiva dos franceses da Itália, a península está dividida entre territórios ocupados pelo Império Austro-húngaro e uma miríade de pequenos estados, muitos deles consistindo apenas de uma cidade e seus entornos, cujos governos, simpatizantes com os austríacos, são reacionários e absolutistas. A censura é total e a reunião entre cidadãos, via de regra, é proibida. O único ponto de encontro dos italianos, independente de sua classe social é o teatro de ópera. Ali, sob o pretexto de ver o espetáculo, os italianos socializam, conversam, discutem e conspiram. E o teatro musical, sensível aos desejos da população, consegue contornar a censura e passar mensagens libertárias escondidas no texto das óperas que se cantam. Todos conhecem a história de como o coro *Va Pensiero*, do *Nabucco* de Verdi, eletrizou a plateia do Alla Scala em 1842, que a compreendeu como uma metáfora onde os hebreus escravizados representavam os habitantes da Lombardia, cuja capital era Milão, dominada pelos austríacos simbolizados pelos babilônios invasores de Nabucodonosor. Tamanho foi o sucesso que Verdi inseriu coros patrióticos em várias outras suas óperas, como *I Lombardi*, *Ernani*, *Macbeth* e *La Battaglia di Legnano*. Na verdade, a influência da política nesse momento da carreira de Verdi é total, a ponto de se chamar essa primeira de suas três fases de Nacionalista. Por outro lado, aquilo que pouca gente se lembra é que manifestações como essa começaram muito antes na ópera italiana. Em 1826, durante a estreia de *Caritea, Regina di Spagna*, de autoria de Saverio Mercadante, um aplauso extraordinário saudou o coro *Chi per la patria muor vissuto è assai* (Quem morre pela Pátria viveu muito), cantado pelos soldados portugueses. Os bolonheses o adotaram como “hino nacional” em 1831, e, em 1844, condenados à morte pelo governo de Nápoles por tentar subverter a Calabria, os irmãos Bandeira, revolucionários mazzinianos, marcharam para o cadafalso entoando o coro. Antes de Mercadante, porém, Rossini já havia se expressado, aproveitando o final de sua ópera buffa *L’Italiana in Algeri* para inserir, intencionalmente uma mensagem patriótica na última ária de Isabella, a protagonista:

*“Patria, dovere e onore, dagli altri apprendi
A mostrarti Italiano; e alle vicende
Della volubil sorte
Una donna t’insegni ad esser forte.
Pensa alla patria, e intrepido
Il tuo dover adempi:
Vedi per tutta Italia
Rinascere gli esempi
D’ardir e di valor.”*

(Pátria, dever e honra, aprende com os outros / a mostrar-te Italiano; e com os fatos de um destino volúvel/ que uma mulher te ensine a ser forte. / Cumpre o teu dever: / vê por toda a Itália / renascerem os exemplos de ousadia e de valor) Essa inserção adquire um valor ainda maior ao

lembrarmos que a ópera estreou em Veneza em 1823, ou seja, em pleno domínio austríaco. E para que não haja dúvidas de que Rossini tenha criado essa cena por acaso e realmente desejava passar uma mensagem relativa ao *Risorgimento*, basta ouvir o coro que precede à ária de Isabella: no momento em que se canta *Quanto valgan gl'italiani* (Quanto valem os italianos), o bem-humorado compositor escreveu, para o primeiro violino, uma pequenina variação da primeira frase musical de *A Marselhesa*.⁸

O caso italiano é emblemático como apontado por Sergio Casoy; já frisamos na introdução desta dissertação que “a ópera realiza o ideal burguês por excelência” (SQUEFF & WISNIK, 2004, p. 35) pois, no século XIX, a produção operística assume feições determinantemente políticas. Segundo Pereira, ao avaliar a relação entre Verdi e a política nacionalista oitocentista, “não bastava apenas o elemento territorial. Conforme o italiano Massimo d’Azeglio disse em 1860, havia-se feito a Itália e agora era preciso fazer os italianos” (PEREIRA, 2011, p. 6). Neste sentido, nos voltemos inteiramente ao véu cultural que cobre os processos de formação das nações nos oitocentos; ora, pelo que temos observado, as nações forjadas nesse período (novamente insistimos em centralizar os casos da Itália e da Alemanha) necessitavam de elementos culturais, artísticos e mormente identitários, para assegurar-lhes soberania, reconhecimento e legitimidade perante os Estados que as cercavam ou que com elas se relacionavam. O nacionalismo que paulatinamente surgia na metade do século XIX fecundou movimentos culturais e artísticos que ao seu serviço, cunhavam por todo o ocidente temários épicos capazes de mobilizar, do ponto de vista ideológico, comunidades inteiras; como foi o caso da estreia de *Nabucco* no Scala de Milão.

O exemplo verdiano ilustra essas características com excelência, mas essa nova feição da música erudita começou a ser definida na Europa desde a virada do século XVIII para o XIX com, por exemplo, Beethoven, que segundo Wagner foi “o grande precursor no deserto de um paraíso desacreditado.” (WAGNER, 2010, p. 100) Pois é justamente a partir dos oitocentos que nos deparamos com o fortalecimento de movimentos comprometidos com a formalização e a institucionalização nacionais. Wagner, como pontuamos, propõe um programa de cunho político e ideológico que tem por principal meta a confirmação e a legitimação da nação alemã. É clara sua tentativa de elucidar em *Beethoven* as principais diretrizes de seu projeto cultural; Wagner vê em seu conterrâneo o ápice da transformação da música alemã, e, por conseguinte, da manifestação de um espírito germânico. Conforme Wagner,

Foi através deste músico, Beethoven, que fala a mais pura linguagem de

8 Versão integral da entrevista realizada com o Sr. Sérgio Casoy se encontra em: Anexo 1.

todos os povos, que o espírito alemão salvou o espírito humano de seu profundo opróbrio. Pois, ao elevar a música, rebaixada à mera condição de arte agradável, de sua essência mais íntima à altura de sua sublime missão, ele nos revelou um modo de compreensão desta arte que torna o mundo tão nitidamente claro à consciência quanto a mais profunda filosofia é capaz de esclarecê-lo ao pensador versado em conceitos. *E é nisto, unicamente, que se baseia a relação do grande Beethoven com a nação alemã* (WAGNER, 2010, p. 42)

Como frisado, o caso da Alemanha antecede um pouco o desenvolvimento do Romantismo na Itália; segundo Lauro Coelho: “na Itália, criadora do gênero e exportadora hegemônica das fórmulas operísticas durante os séculos XVII e XVIII, a questão do nacionalismo só vai se colocar um pouco mais tarde: na fase do Risorgimento.” (COELHO, 2000, p. 161). É, todavia, importante ressaltarmos que as questões que propiciaram a consolidação de uma música capaz de acompanhar o ímpeto nacionalista em ambos os países são bastante semelhantes; ora, se no caso da Itália a ópera foi peça fundamental para o confronto com os austríacos,

É, portanto, na Alemanha – que só começará a existir como país unificado a partir de 1871 – , que o sentimento nacionalista vai nutrir, no campo da arte, a busca de uma identidade própria, que resultará na criação de uma Escola Nacional de ópera. Esta, por sua vez, influenciará o aparecimento de movimentos análogos em países do Leste e do Norte europeus. Mas em pleno século XVIII, já vamos encontrar, no movimento pré-romântico *Sturm und Drang*, prenúncios muito claros desse nacionalismo germânico, que se tornará muito forte e definido após a vitória da aliança contra Napoleão – de que os Estados alemães participam. (COELHO, 2000, p. 161)

Coelho realiza ainda uma interessante observação acerca dos compositores românticos: “o compositor do século XIX é um homem que pensa a sua música – assim como o fazem o poeta, o dramaturgo, o artista plástico – como um meio de exprimir o que há de mais íntimo em seu ser, como uma projeção dos seus sentimentos e ideias.” (COELHO, 2000, p. 162) O Romantismo é fundamental na história da música e na construção da questão nacional por esse específico motivo: ao remeter-se a um ideário, ou melhor, ao refletir os sentimentos mais viscerais da existência humana e da vida pública, a música do século XIX torna-se ponte capaz de conectar a população à ideia de nação que neste específico momento histórico era aperfeiçoada.

Os bastidores desses movimentos eram determinantemente marcados por uma orientação, ou melhor, uma força motriz de ordem política, afinal, no caso dos teutões:

Onde povos com raízes comuns, mas pertencentes a unidades políticas provisoriamente independentes, podem buscar uma identidade especificamente germânica? Na língua, nos costumes, nas tradições na visão do mundo que os aproxima. E isso vai influenciar diretamente a escolha dos temas romanescos, teatrais, operísticos. Abandonando os assuntos mitológicos ou da história antiga, que tinham predominado nos séculos anteriores, o artista romântico vai dar preferência aos episódios folclóricos, legendários ou medievais. E é numa série de obras literárias e estudos etnográficos fundamentais, cuja influência sobre o teatro musical da época é nítida, que encontraremos as raízes dessa temática. (COELHO, 2000, p, 165)

A chave da música oitocentista está nesta particular capacidade que desenvolveu desde os primeiros passos do pré-romantismo alemão e da ópera bufa em Veneza nos séculos anteriores. Percebemos que durante o XIX, ao avaliarmos rasteiramente os aspectos da *Grand Opéra* francesa, da ópera romântica italiana, e das músicas camerística e operística alemãs, a arte musical adquire facetas específicas que, como observado, contribuem para a afirmação de movimentos nacionalistas. A onda liberal que se espalha pelo Velho Continente após a Revolução Francesa é notória pois afeta não só a história política dos países europeus, mas também, de países colonizados como o Brasil. O caso da música aqui desenvolvida, como veremos, retrata este dilema: a tentativa de ilustrar questões regionais, importantes para a consolidação de uma cultura local e de uma identidade nacional, referindo-se, obrigatoriamente, aos programas político-culturais e aos formatos europeus.

II.iii. O caso brasileiro

GENARIELLO

(a Salvatore)

Fuggiam da queste porte...

Qui sotto è infamia e morte...

Vivi.. alla patria... all'arte...

Ella lo impone a te!⁹

Em sua dissertação de mestrado *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma Ópera Nacional*, a musicóloga Olga Sofia Freitas Silva realiza um interessante levantamento acerca do contexto musical vigente no Brasil durante o século XIX. Segundo a autora:

Esta obsessão dos diletantes cariocas pela música, essa fascinação tão grande por Bellini, Donizetti e Verdi refletia o gosto musical da burguesia brasileira do período, que chegava junto com os pacotes das modas européias. O “gosto” é uma categoria de distinção antiga. Dalhaus lembra que, no século XVIII, o “gosto” era uma categoria distintiva da nobreza, e indissociável das artes. Embora ilustrado como uma espécie de “sentimento” ou “sentido”, o gosto era primeiramente uma categoria social – Kant definia o gosto como um senso comum manifestado e mantido na relação com os outros, e Rousseau afirmava que havia uma ligação íntima entre o gosto e os costumes. Dalhaus define algumas características do gosto enquanto categoria estética, dentre as quais: “mais decisivo do que o trabalho individual ou condição estética do espectador, é a sua educação estética e a sua cultura” e “o gosto pressupõe uma validade universal”. Portanto, o aparentemente desinteressado amor dos diletantes pela ópera italiana, expresso em suas críticas musicais, carrega consigo a distinção social do gosto refinado. Se a nobreza no século XVIII se distinguia da ralé pelo seu gosto, que indicava a distinção do nascimento, no século XIX o gosto burguês pressupunha uma educação especial, elitizada, um apreço e amor às belas artes, e a demonstração desse apreço através do envolvimento em atividades culturais, criando uma imagem de civilização e progresso nacionais. A burguesia brasileira desejava fazer parte do “mundo civilizado” e, para tal, absorvia todos os referenciais de cultura e arte escoados no Brasil, entre eles, a obsessão pela ópera italiana. (SILVA, 2011, p. 28)

Veremos posteriormente como o Segundo Reinado foi determinante para o estabelecimento de um ambiente musical brasileiro. O caso de nossa sociedade é bastante específico pois, como afirma Silva: “reproduzir os hábitos, os costumes, as ideias francesas,

⁹ Trecho retirado do diálogo entre o Genariello e Salvatore na última cena do Quarto Ato de: GOMES, Carlos, 1836 – 1896. *Salvator Rosa / Carlos Gomes*; – Milano: Edizioni Ricordi. Tradução: GENARIELO (a Salvatore) *Fuggiam destas portas. Aqui embaixo é infâmia e morte. Vive pela pátria e pela arte. Ela o impõe a ti.*

enfim, 'civilizar-se' à francesa, era levar o seu próprio país, também, um passo à frente no sentido do progresso. Assim, a capital do Império tomou para si a missão de “civilizadora” da nação.” (SILVA, 2011, p. 32) Observaremos que a urgência em consolidar a emancipação política de 1822 perante os países vizinhos, a Europa e mesmo as elites brasileiras com o intuito de manter incólume o território nacional, caracterizou determinantemente a agenda política do Império. Todavia, no campo da música, a questão era complexa pois envolvia a difícil tarefa de se fomentar uma produção artística autóctone que tivesse bojo para figurar dentre as grandes hegemonias oitocentistas. Isto é, o dilema que estamos delineando se constitui basicamente da necessidade de se criar e de se fomentar no Brasil uma música nacional que, tal como na Alemanha e na Itália, fosse capaz de suscitar um espírito de união e de pertencimento comunitários e identitários com os objetivos de: 1) construir uma cultura nacional; 2) criar a imagem de um Brasil cosmopolita; e, 3) mostrar que o país tinha possibilidade de ingressar no rol das potências políticas do século XIX.

Segundo Silva, “desde o reinado de D. José I, o teatro lírico desempenhou papel político fundamental para a monarquia portuguesa e, depois, para a brasileira. Com a chegada da Corte no Brasil, D. João VI inaugurou uma verdadeira política do espetáculo.” (SILVA, 2011, p. 29) A importância política da ópera, portanto, foi também absorvida pela “diletante” aristocracia brasileira que via no gênero dois significativos adjetivos: primeiramente o *glamour* europeizado e cosmopolita imputado à ópera (sobretudo a italiana e a francesa) e, em segundo lugar, o fato do operismo ter se mostrado emancipador e engajado na Alemanha e na Itália. Em virtude dessas características, podemos afirmar que a importação da tradição operística ao Brasil deu-se, principalmente, por mostrar-se capaz de representar efetivamente a política imperial, norteada, como observaremos, por um programa de consolidação cultural e identitária no país.

A política do espetáculo chegaria ao ápice no Segundo Reinado. O teatro de ópera era o lugar onde D. Pedro II se mostrava ao público. Ali, celebrava-se seu aniversário, o aniversário da imperatriz, e todas as efemérides importantes da terra. Todo ano, o imperador encomendava cantatas celebrativas, nas quais se representavam alegoricamente as virtudes da política imperial. Retratos do imperador e de homens “notáveis” eram descortinados em cena (...) De fato, toda a cerimônia em torno da figura do Imperador, desde o início do seu governo, era uma espécie de “teatro da corte”, um elemento básico para o fortalecimento do poder real. Procissões, beija-mãos, bailes, récitas especiais no teatro... Tudo faz parte de um jogo ritual que evidencia e põe em visibilidade a realeza. “Ver e ser visto: eis uma nova lógica que implica unificar, também, a nação”. A política imperial era um teatro, e o teatro, uma importante ferramenta política. O teatro “civilizador” ensinava os indivíduos a adquirir determinadas posturas no espaço do teatro público, a respeitar certas regras de convivência, e educava-os através dos dramas encenados. Era preciso vestir-se adequadamente para frequentar esses espaços, saber os momentos de se calar e de se manifestar. Era preciso aprender como se comportar na

presença do imperador, demonstrando o devido respeito. Não apenas uma ferramenta ideológica, como “escola dos povos” para ensinar-lhes a moral e os bons costumes, imputar virtudes e repelir vícios, mas uma ferramenta civilizadora pela própria natureza do evento teatral enquanto agregador social. (SILVA, 2011, pp. 29 e 30)

A tradição operística – sobretudo a presença do movimento romântico no Brasil – suscita ainda outro importante detalhe acerca do desenvolvimento da música nacional. Como veremos, o país sofreu, no decorrer do século XIX, um tímido crescimento urbano movimentado principalmente pela ascensão da produção cafeeira no sudeste. Ora, o Romantismo europeu engajou-se em exprimir temários oriundos das classes que ascendiam após a deflagração das revoluções na Europa; reflexo dessa característica do movimento artístico está, como apontado, marcado em obras como a *Pastoral* de Beethoven, a *Oberon* de Carl Maria von Weber (1786 - 1826), o *Barbeiro de Sevilha* de Gioachino Rossini (1792 - 1868) e *La Traviata* de Verdi. Não obstante o fato de essas obras não serem necessariamente contemporâneas, observamos que todas se inserem no campo da música que espelha as transformações sociais, econômicas e políticas do século XIX. Do lado de cá do Atlântico, apesar das evidentes diferenças com a Europa, a chegada do Romantismo impactou a arte musical que aqui se produzia e se reproduzia; seu público, extremamente restrito e elitista por quase todos os oitocentos, frequentava as óperas no Rio de Janeiro e em São Paulo para acompanhar as tendências italianas e francesas na música. Porém, é também nesse período que com a diversificação urbana que paulatinamente se alastra pelo sudeste brasileiro, elementos dessas óperas como o *bel canto*, as *arias* e as modas, começam a ser reproduzidas em contextos populares, com instrumentos populares. Conforme Marcos Napolitano, em seu *Música e História*,

A música popular urbana reuniu uma série de elementos musicais, poéticos e performáticos da música erudita (o lied, a chançon, árias de ópera, bel canto, corais etc.), da música “folclórica” (danças dramáticas camponesas, narrativas orais, cantos de trabalho, jogos de linguagem e quadrinhas cognitivas e morais e do cancionero “interessado” do século XVIII e XIX (músicas religiosas ou revolucionárias, por exemplo). Sua gênese, no final do século XIX e início do século XX, está intimamente ligada à urbanização e ao surgimento das classes populares e médias urbanas. Esta nova estrutura socioeconômica produto do capitalismo monopolista, fez com que o interesse por um tipo de música, intimamente ligada à vida cultural e ao lazer urbanos, aumentasse. (NAPOLITANO, 2002, p. 8)

Embora nosso foco primordial não esteja na esfera da música popular, cabe salientar que o movimento romântico no país é importante pois estimula a criação de novos e

diferentes públicos. Ressaltaremos posteriormente como Carlos Gomes, por exemplo, principiou sua carreira num contexto musical absolutamente popular; sua participação na banda marcial de Campinas presidida por seu pai e o conjunto de suas primeiras obras, como a curta canção *Quem sabe*, já são ecos das transformações que o Romantismo instaurou na incipiente produção musical brasileira. O apelo popular romântico era também presente no Brasil, a despeito das claras diferenças com o Velho Continente, principalmente quanto ao público, ainda muito pequeno e cerceado embora em crescimento. Sem embargo, é dever nosso reconhecer que a despeito dos paradoxos envolvidos na constituição de um Romantismo sob os moldes europeus em terras tupiniquins, a formação da música nacional materializada sob a égide do Segundo Reinado contribui para a fecundação de um ambiente musical no país. Sabemos que seria leviandade equipararmos os movimentos românticos europeu e brasileiro, mas, como vimos, o Brasil emancipado, ao buscar alicerces culturais e identitários para definir sua busca por uma específica nacionalidade, ancora-se nos formatos europeus que mostraram-se, na história, eficientes esteticamente e, quiçá aqui mais relevante, politicamente. Neste caso, não convém realizarmos um levantamento acerca das inúmeras peculiaridades evidenciadas no panorama artístico e social brasileiro, mas é importante termos em mente que durante o governo de D. Pedro II, a Coroa e as elites brasileiras depositaram no campo da cultura a missão de ocultar os diversos calcanhares de Aquiles do Brasil independente e de, por conseguinte, construir uma imagem do país cosmopolita e em franco desenvolvimento.

III. *Né torna ancora?*¹: contexto político e o panorama do Segundo Reinado

GONZALES

*Senza tetto, senza cuna,
Vita abbiamo nel gioir;
Lieta o avversa la fortuna
Non c'importa di morir.
Chi ne impera sola ed una.
È la donna del sospir.
Senza tetto, senza cunna, ecc.*²

Uma página especial do jornal *Correio Popular* de Campinas do dia 14 de julho de 2004, sob a manchete “Com pompa, Teatro São Carlos abre as portas para a cultura”³, reapresenta uma reportagem que foi primeiramente vinculada ao periódico em 1850. O texto se refere ao evento que marcou a inauguração do Teatro São Carlos considerado à época “um acontecimento de proa, a engalanar a tradição cultural cada vez mais reconhecida na cidade de Campinas.”⁴ Segundo o autor:

A ideia da construção de um teatro à altura da força econômica de Campinas, extraída de seus campos de café, data da primeira passagem do Imperador D. Pedro II pela cidade, a 26 de março de 1846. Os homens de bem sentiram naquela efeméride que Campinas merecia um teatro para grandes ocasiões festivas, onde pudesse receber a contento ilustres visitantes (...) O Theatro São Carlos, como esta folha acredita, é mais um passo galgado por Campinas, que caminha largamente para ser cada vez mais uma das mais reconhecidas cidades da província de São Paulo e de todo o nosso Brasil.⁵

Tal elogiosa menção não é despropositada: a cidade de Campinas, e o Brasil de um modo geral, atravessavam, na segunda metade do século XIX, um período de crescimento econômico, de estabilidade política e de estruturação de um ambiente cultural e artístico. O cultivo extensivo do café, como apontado na citação do *Correio Popular*, foi um dos maiores

- 1 “Não volta mais?” - trecho retirado do *Coro dos Aventureiros* do Quarto Ato de GOMES, Carlos, 1836 – 1896. O Guarani / Carlos Gomes; [tradução Roseli Dormelles dos Santos e Ernesta Ganzo]. – São Paulo: Moderna, 2011. – (Coleção Folha grandes óperas; v. 7).
- 2 *Canção do aventureiro* de Gonzales retirada do Segundo Ato de GOMES, Carlos, 1836 – 1896. O Guarani / Carlos Gomes; [tradução Roseli Dormelles dos Santos e Ernesta Ganzo]. – São Paulo: Moderna, 2011. – (Coleção Folha grandes óperas; v. 7). Tradução: GONZÁLES Sem teto, sem berço, Nossa vida é a alegria; Sorridente ou adversa a sorte não nos importa a morte. Quem impera, sozinha e única, É a mulher dos suspiros. Sem teto, sem berço etc.
- 3 *Com pompa, Teatro São Carlos abre as portas para a cultura. Correio Popular. Campinas 14 de julho de 2004. Caderno Artes. p. 2.*
- 4 *Idem, ibidem.*
- 5 *Idem, ibidem.*

responsáveis para o alavancamento dessa sensação de progresso econômico e político tão comum durante os meados dos anos 1800. Ademais, mediante uma base social marcada pela priorização da lógica latifundiária e pela perpetuação da mão de obra escrava por quase todo o século XIX, coube ao governo brasileiro centralizar os esforços de construção da nação; processo esse que não só exigia a consolidação institucional do país como também a criação de uma identidade nacional e a exportação de um aparato cultural e científico capaz de refletir uma imagem séria e consolidada da ex-colônia lusitana. Conforme José Murilo de Carvalho em seu livro *D. Pedro II*:

D. Pedro II governou o Brasil de 23 de julho de 1840 a 15 de novembro de 1889. Foram 49 anos, três meses e 22 dias, quase meio século. Assumiu o poder com menos de quinze anos em fase turbulenta da vida nacional, quando o Rio Grande do Sul era uma república independente, o Maranhão enfrentava a revolta da Balaiada, mal terminara a guerra sangrenta da Cabanagem no Pará, e a Inglaterra ameaçava o país com represálias por conta do tráfico de escravos. Foi deposto e exilado aos 65 anos, deixando consolidada a unidade do país, abolidos o tráfico e a escravidão, e estabelecidas as bases do sistema representativo graças à ininterrupta realização de eleições e à grande liberdade de imprensa. Pela longevidade do governo e pelas transformações efetuadas em seu transcurso, nenhum outro chefe de Estado marcou mais profundamente a história do país. (CARVALHO, 2007, p. 9)

Decerto, o governo de D. Pedro II é fundamental para as transformações evidenciadas no decorrer dos oitocentos. No âmbito político, “entre a Maioridade e a Conciliação, a corte transformou-se como se a tivesse tocado a vara mágica de um progresso jovial e ousado,” (CALMON, 1975, p. 423), fenômeno que, amparado pelo empuxo econômico oriundo do cultivo e da exportação do café, ecoou em diversos setores do Brasil oitocentista, aliando o progresso econômico ao progresso político da recém-independente nação. Tais avanços, ainda conforme Pedro Calmon, “corresponde(m) à metamorfose; transporta a zoadá da colmeia que se ajeita em cidade nova; onde se aprende a morar, vestir, conversar, viver, e conviver à luz do sol, ou das bugias do teatro, quando não à claridade dos candeeiros no sarau frequente” (CALMON, 1975, p. 424). Como observado no artigo do periódico campineiro, é notória a existência de um processo de cosmopolitização de cidades como Campinas, onde a ascensão da elite latifundiária era de fato marcante; tal fenômeno, espelhado nos modelos citadinos europeus, colaborou para a paulatina construção de um incipiente movimento cultural e artístico nos poucos centros urbanos que então se expandiam no sudeste brasileiro. A capital do país representava por excelência esta diversificação cultural que começou a irradiar durante o Segundo Reinado; a atmosfera da Coroa no Rio de Janeiro era rica em referências e em símbolos que remetiam ao cotidiano europeu com certa frequência, segundo Lilia Schwarcz,

Coube à monarquia brasileira seguir um trajeto ao mesmo tempo próprio e comum, que correspondeu à essência de uma cultura enxertada mas que acompanhou a diferenciação da sensibilidade local. Aí estaria “uma cópia bastante original”; uma cultura que se construiu com base em empréstimos ininterruptos, os quais, no entanto, incorporou, adaptou e redefiniu ao justapor elementos externos a um contexto novo.” (SCHWARCZ, 2010, p. 19)

As mesmas peculiaridades apontadas por Schwarcz são também denotadas na alegoria sobre os espetáculos teatrais apresentados na sede do Império realizada por Pedro Calmon em seu *História de D. Pedro II*:

Na plateia, cheia de franceses, fazia-se barulho de ensurdecer, “*charivari entrecoupé de sifflets*”, num ambiente de taberna, que só se modificou ao anunciar-se, com estrondo, a família imperial. No meio de grande silêncio subiu o pano. “O Imperador Dom Pedro, que sabe perfeitamente francês, parecia vivamente interessado no espetáculo. Nos entreatos retirava-se com a comitiva para o salão junto do camarote e a zoada recomeçava.” No São Pedro, levava-se *Ana Bolena*, de Donizetti, “de quem vivíamos demasiadamente saudosos”, disse Martins Pena. No centro da fila, o camarote de Estado era como “uma sala em outra”. “A família imperial assistiu à representação em traje comum, enquanto atrás os altos dignatários envergavam as fardas de corte, os generais o uniforme. Vistos em conjunto, refulgiam os camarotes com as *toilettes magníficas*.” O teatro italiano não arredou o francês; conviveram. Aqui, *Les Diamants de la couronne*, acolá, a *Figlia del Regimento*. Até vir a Candiani. (CALMON, 1975, p. 438)

O problema central desta investigação é primeiramente ilustrado a partir desse cenário, isto é, diante das particularidades do processo de independência de 1822⁶ e do estabelecimento de um Império em um continente povoado por repúblicas politicamente tumultuadas, coube ao governo de D. Pedro II formular uma agenda política que tivesse bojo para confirmar a emancipação de Portugal através da criação de uma nação e de uma identidade nacional no Brasil e, por fim, da estruturação de um aparato institucional referendado e homologado interna e externamente. Conforme Carvalho, “do governo do jovem imperador esperava-se muito. A elite política esperava que a figura suprapartidária de d. Pedro II reduzisse os conflitos que a dividiam. Esperava, ainda, que a legitimidade centenária da monarquia congregasse a população do país.” (CARVALHO, 2007, pp. 42 e

⁶ “De forma irônica e imprevista, Portugal completou o ciclo de sua criação nos trópicos: descoberto em 1500 graças ao espírito de aventura do povo lusitano, o Brasil foi transformado em 1808 em razão das fragilidades da Coroa portuguesa, obrigada a abandonar para não cair refém de Napoleão Bonaparte; e finalmente, tornado independente em 1822 pelas divergências entre os próprios portugueses” (GOMES, 2010, p. 22)

43) O autor ainda acrescenta que “as duas coisas, redução do conflito intra-elite e adesão popular, eram condição para a manutenção da ordem social e política e da integridade nacional.” (*Idem, ibidem*).

Com efeito, esta análise será concentrada na investigação das primordiais características da política cultural do Segundo Reinado; é sabido que as ações governamentais no âmbito das ciências e da cultura deflagradas durante a segunda metade do século XIX objetivavam criar uma nacionalidade e uma identidade que contribuíssem para a legitimação da monarquia brasileira. Assim, entendemos que a realização de um levantamento da conjuntura política do século XIX, sobretudo do governo de Dom Pedro II, torna-se necessário para a avaliação dos processos históricos que colaboraram para a construção do imaginário monárquico do Brasil oitocentista. Nosso propósito, neste específico capítulo, é justamente refletir sobre o cenário, os fatores, os agentes, os fatos sociais e históricos que afetaram, porventura, direta ou indiretamente, o maestro Gomes, visando não só compreender o que o circunscreveu, mas, principalmente, os processos que engendraram a cultura e a arte nos pródromos do Brasil independente.

O período compreendido entre 1830 e 1889 foi para o Brasil, como para toda a América hispânica, a continuação do longo e doloroso parto de seus respectivos Estados-nação iniciado na primeira década do século. Nele forjaram-se os traços marcantes de cada país, a natureza da sociedade, do governo e da cultura. (CARVALHO, 2012, p. 19)

III. i. Os primeiros passos da fundação nacional: 1808 a 1840

GONZALES

(com ironia a Pery)

Ma ehi sei tu? Rispondi, tu che a noi tutti ammirazione infondi?

PERY

(lo guarda, indo com fierezza)

Pery m'appella

In sua favella

L'eroico popolo

Dei Guarani.

Di regi figlio,

Non v'ha periglio

Che arretrar pavido

Vegga Pery.⁷

Como esclarecido por Pedro Calmon em sua descrição acerca do teatro no Rio de Janeiro durante o Segundo Reinado, havia a isolada manifestação, nos círculos da elite e da Coroa, de um cenário artístico e cultural de características cosmopolitas – europeizadas enfim. O desenvolvimento da estrutura que viabilizou esse cenário é decorrente da diversificação urbana que passou a tomar forma após a translocação da família real portuguesa ao Brasil em 1808. Embora nossa maior preocupação esteja na segunda metade dos século XIX, é importante percebermos que foi a partir deste acontecimento histórico (afinal inverte a relação entre metrópole e colônia perpetuada por séculos de exploração no Brasil), que se estabelece um aparato institucional que proporciona visíveis mudanças no cotidiano colonial. Raymundo Faoro em *Os pródromos da independência*, capítulo de *Os donos do poder*, destaca o seguinte fenômeno ocasionado pela chegada da corte lusitana em 1808:

O desembarque na Bahia traz a primeira consequência da transmigração: fechados os portos da metrópole, a monarquia não podia exportar sua produção e adquirir os bens necessários à sua subsistência. A abertura dos

7 Diálogo entre Gonzales e Pery retirado do Primeiro Ato de GOMES, Carlos, 1836 – 1896. O Guarani / Carlos Gomes; [tradução Roseli Dormelles dos Santos e Ernesta Ganzo]. – São Paulo: Moderna, 2011. – (Coleção Folha grandes óperas; v. 7). Tradução: GONZÁLES (*com ironia para Pery*) Afinal, quem és? Responde, Tu que inspiras admiração em nós? / PERY (*olhando-o, então, altivo*) O heroico povo dos Guaranis, em sua língua, chama-me Pery. Filho de reis, não há perigo de ver Pery recuar com medo.

portos, repellido o alvitre de um empório inglês localizado e exclusivo da Grã-Bretanha, quebra o pacto colonial, inútil a reserva de provisoriedade inscrita na carta de 28 de janeiro de 1808. Conquista na verdade ferida com as tarifas preferenciais de 1810, que garantem o mercado brasileiro às manufaturas inglesas por quinze anos. A outra conseqüência, está caracterizada com o desembarque no Rio de Janeiro, a 8 de março de 1808, teria profunda projeção interna: as capitanias, dispersas e desarticuladas, gravitariam em torno de um centro de poder, que anularia a fuga geográfica das distâncias. A capital, no espaço de dez anos, sai da categoria da aldeia dos 50.000 habitantes e conquista os 110.000, que a lança entre as grandes cidades do mundo. O comércio estrangeiro, subitamente admitido na colônia, moderniza a acanhada vida colonial com o padrão de costumes e idéias novas. A corte aglutina, no Rio de Janeiro, a camada funcionária e faminta de empregos, sob o patrocínio do estado-maior de domínio, reunindo explorados e exploradores no mesmo solo. O nascente antagonismo entre colônia e metrópole quebra-se sob a mole devoradora de fidalgos, concentrando a soberania, a velha e emergente, sob o trono. A nobreza burocrática defronta-se aos proprietários territoriais, até então confinadas às câmaras, em busca estes de títulos e das graças aristocráticas. A corte está diante de sua maior tarefa, dentro da fluida realidade americana: criar um Estado e suscitar as bases econômicas da nação. (FAORO, 2000, p. 282)

A transplantação do aparato estatal português ao Brasil em 1808, fato então inédito na história do colonialismo europeu, modificou estruturalmente os âmbitos organizacional, urbanístico e administrativo do reino lusitano.

O plano se faz realidade, com o furacão napoleônico desencadeado sobre a Europa, no momento em que muitos reis perdem o trono ou o entregam à voracidade das armas francesas (...) O povo, bestializado diante da cena como bestializado assistiria a outra, em outro palco, quase um século depois, o povo não acreditava no que via, entre lágrimas e imprecções, a dar vazão ao seu melhor sentimento, a saudade. Emigrava a corte, seu ouro e seus diamantes, com metade do dinheiro circulante, frustrada por não arrecadar a prata das igrejas⁸. Entre 10.000 e 15.000 pessoas acompanham o rei, sem contar os militares, embarcados em vinte vasos de guerra, sob a escolta da marinha inglesa⁹. Portugal ficaria entregue a uma regência, o Brasil seria, desde logo, um “novo império”, de acordo com a força dos acontecimentos e a expressa vontade régia. (FAORO, 2000, pp. 281 e 282)

A translocação do governo joanino – movimento que o levou da metrópole à colônia – balizou a conjuntura política dos primórdios do século XIX e, em contrapartida, se responsabilizou por uma brusca mudança no *status quo* da colônia; a abertura dos portos, o remodelamento citadino do Rio de Janeiro, a aparelhagem das Forças Armadas, a criação das Academias de Marinha e Militar, a construção de indústrias – que embora de pequena

8 Referência de Raymundo Faoro à MONTEIRO, Tobias. *História do Império. A elaboração da independência*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1927, p. 56 e 57.

9 Referência de Raymundo Faoro à MANCHESTER, Alan K. “A Transferência da corte portuguesa para o Rio de Janeiro.” IN: *Conflito e continuidade na sociedade brasileira*.

representatividade e com baixa contingência, eram desconhecidas no Brasil – e a inauguração de um semblante de um espírito cultural na capital, são reflexos do legado deixado por D. João VI e sua corte no país, que embora possa ser submetido a análises mais cautelosas e ponderadas, é fundamental para o entendimento dos processos políticos deflagrados nos períodos históricos subsequentes, e mais especificamente, para o cerne desta investigação. Lilia Schwarcz aponta para as seguintes transições observadas no contato da colônia com o reinado português:

A partir de então o Rio de Janeiro será a capital de Portugal e de suas possessões na África e na Ásia, e os portos brasileiros se abrirão ao comércio britânico (...) alterando radicalmente a situação da colônia portuguesa na América. Entraria no Brasil, também, toda uma agenda de festas e uma etiqueta real que, abaixo do equador, ganhou um colorido ainda mais especial. Com efeito, vêm junto com a burocracia lusitana os te-déuns, as missas de ação de graças, as embaixadas, as grandes cerimônias da corte. A construção de monumentos, arcos do triunfo e a prática das procissões desembarcaram com a família real, que tentou modificar sua situação desfavorecida repatriando o teatro da corte e instaurando uma nova “lógica do espetáculo” que tinha entre outros, os objetivos de criar uma memória, dar visibilidade e engrandecer uma situação, no mínimo paradoxal. (SCHWARCZ, 2010, p. 36)

A vida colonial foi então abalada sob distintas frentes: em primeiro lugar, a refração do pacto colonial e a inauguração do Rio de Janeiro como nova sede do maquinário régio lusitano, contribuíram, no âmbito da política, para o endossamento da solução monárquica, característica esta que, interessante às elites políticas latifundiárias brasileiras, garantiu a unidade territorial e influenciou os acontecimentos dos anos subsequentes. Em segundo lugar, é importante frisar que é justamente esse fenômeno que abre as portas do Brasil para o mundo cosmopolita; neste sentido não só cabe destacar a abertura dos portos e início de um ciclo comercial regido pela Grã-Bretanha, mas também o incentivo ao ingresso de inúmeras expedições e viagens de cunho científico, artístico e cultural estrangeiras ao interior da colônia. Cabe menção às jornadas de Jean-Baptiste Debret (1768 – 1848), do Príncipe Maximilian zu Wied-Neuwied (1782 – 1867), de Johann Baptiste von Spix (1781 – 1826) e Carl von Martius (1794 – 1868), de Georg Heinrich von Langsdorff (1774 – 1852) e, por fim, de Hercule Florence (1804 – 1879). Tais incursões ao interior brasileiro colaboraram para lançar luz à colônia portuguesa, propiciando pesquisas, retratos e interpretações de um local que até o princípio dos anos 1800 era tido como misterioso e inóspito. Em terceiro lugar, mas não menos importante (principalmente para o direcionamento desta pesquisa), salienta-se que a convivência da população com os costumes reais europeus afetou o cotidiano no Rio de Janeiro – na capital mais acentuadamente, mas reflexos deste

fenômeno podem ser evidenciados em outros pontos da colônia – gerando, direta ou indiretamente, o desenvolvimento de uma cultura imitada nos trópicos, cultura esta moldada através de apresentações teatrais, cerimoniais religiosos e reproduções musicais com os instrumentos europeus trazidos pela corte que até então eram raros no Brasil. Os reflexos desta nova “lógica do espetáculo” podem ser observadas na moda, nas artes visuais, e, aqui com seu devido destaque, na música. D. João trouxe ao Brasil a biblioteca musical dos Bragança que, naquele período, era considerada uma das mais completas do continente europeu; importa assinalar que com o estabelecimento da corte no Rio de Janeiro, investiu-se consideravelmente na criação de uma arena musical no Brasil que expressasse as mais importantes tendências classicistas europeias do século XIX. A repatriação da Capela Real e a construção do Real Teatro São João em 1813 estimularam apresentações de artistas locais, mas também as reproduções de peças de já renomados músicos europeus como Joseph Haydn (1732 – 1808) e Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) na nova sede real lusitana. A música popular também começava a se formalizar com o aparecimento de compositores como o português Marcos Portugal (1762 - 1830), o austríaco Sigismund von Neukomm (1778 – 1858) e José Maurício Nunes Garcia (1767 – 1830), sacerdote e compositor de música sacra considerado um dos primeiros músicos brasileiros a adquirir notoriedade por suas obras; sobre o padre musicista e, mais amplamente, sobre o quadro da música no início dos oitocentos, o pesquisador André Egg destaca que:

Imaginou-se que José Maurício fosse produto espontâneo, gênio brotado de uma terra sem tradição. Isso mostra o quanto a chegada da corte ao Rio de Janeiro representou uma severa ruptura com tudo de vida autóctone que tinha sido construído em 300 anos de colonização. O Rio de Janeiro tentaria ser uma impossível metrópole européia nos trópicos, de costas para o passado colonial, olhos fixos na Europa. A descoberta da tradição mineira do século XVIII por Curt Lange, na década de 1940, era a primeira pista da rica vida musical anterior à chegada da corte. José Maurício seria o herdeiro desta tradição, segundo o musicólogo alemão. Até então, José Maurício foi o primeiro compositor cuja memória não se perdeu no Brasil. Não que sua memória tivesse recebido o tratamento merecido: somente não tinha sido ignorado de todo. Um seu filho (naquela época os padres tinham filhos sem muito escândalo), que se tornou médico, foi um que trabalhou contra o esquecimento. (EGG, 2010, p. 1)

Também em referência a este fundamental período para a vida artística brasileira, Ricardo Bernardes, regente e pesquisador de música brasileira nos séculos XVIII e XIX, cita:

Esses anos foram intensos também para as artes plásticas no Brasil, com a vinda da Missão Artística Francesa de 1817 e de músicos como o

compositor austríaco Sigismund Neukomm – que veio na missão diplomática do Duque de Luxemburgo a serviço de Luís XVIII de França – e que permaneceu no Rio de Janeiro por cinco anos, sofisticando a produção de música para piano, de câmara e até mesmo sinfônica. Graças à presença desse compositor, os músicos atuantes na cidade puderam travar contato com o que havia de mais relevante da produção centroeuropeia, como a *Missa de Réquiem* de Mozart, regida por José Maurício em 1819, e os oratórios *As Estações* e *A Criação* de Joseph Haydn, este último também comprovadamente regido por José Maurício em 1821. (BERNARDES, 2006, p. 8)

Os anos que antecederam a independência do Brasil foram marcados por um tímido processo de diversificação cultural e artística, evidenciada nos centros urbanos, e por um certo amadurecimento estrutural e institucional no cenário político-social do país. A movimentação das elites políticas locais, que por sua vez eram em sua maioria educadas e letradas em Portugal, face às tarefas de “manter a unidade política, de um lado, garantir a ordem social, de outro” (SCHWARCZ, 2010, p. 37) era intensa. O fantasma da separação territorial, como evidenciado na América Espanhola, assombrava as elites regionais e moldava o contexto político da segunda década do século XIX. Segundo José Murilo de Carvalho, “no início do século XIX a colônia espanhola dividia-se administrativamente em quatro vice-reinados, quatro capitanias gerais e 13 que no meio do século se tinham transformado em 17 países independentes. Em contraste, as 18 capitanias gerais da colônia portuguesa, existentes em 1820 (excluída a Cisplatina), formavam já em 1825, vencida a Confederação do Equador, um único país independente.” (CARVALHO, 2007, p. 11)

Como símbolo da união, a realeza parecia ser a melhor saída possível para evitar a autonomia e possível separação das províncias; somente a figura de um rei congregaria esse território gigantesco, marcado por profundas diferenças. É assim que as elites locais optam pela monarquia, na esperança de ver no jovem rei um belo fantoche (...) A independência do Brasil era obtida, dessa maneira, valendo-se de compromissos intercontinentais. (SCHWARCZ, 2010, p. 38)

Tal questão é também suscitada por João de Scantimburgo, que aponta para os principais aspectos que moldaram os eventos que precederam a emancipação política brasileira. Segundo Scantimburgo:

O vendaval da Revolução Francesa abalara todas as instituições europeias, estáveis durante mais de mil anos. Portugal não escapara ao furacão. Voltara D. João VI para a metrópole, deixando no Brasil seu filho, o príncipe do poder reinol. As Cortes, a Assembleia Nacional portuguesa, vieram a predominar sobre o poder do monarca, e coletivamente, com desabrida

insolência, expediam ordens, como se o soberano e seu filho fossem simples fâmulos, dos quais podiam dispor. Filho e herdeiro do rei de Portugal, D. Pedro hesitava nas atitudes a assumir, embora enérgico e decidido. (SCANTIMBURGO, 2006, p. 205)

A emancipação política brasileira, ao contrário do que ocorrera nos processos de independência de países sul-americanos, foi amparada pelo Estado português que, a despeito da desvinculação territorial de sua maior colônia, via na independência do Brasil uma viável e favorável alternativa para manter a unidade territorial entre as províncias da colônia e para manter a influência política sobre o país através da nomeação de D. Pedro I como príncipe regente. O caso de nossa emancipação política foi peculiar; “Uma transação ocupa o lugar das soluções extremas, entre o exagero jacobino e liberal e o absolutismo, que reorganizaria o país de cima para baixo, com transigências e tergiversações, até a hora do desquite em 1831.” (FAORO, 2000, p. 309) Ora, o que de fato motivou a elucubração deste plano nada mais era que a tentativa manutenção da lógica patrimonialista perpetuada pelo processo colonizador português; ainda segundo Faoro, “o centro de poder volta às mãos do príncipe, agora Defensor perpétuo, em obra da magnitude de outro rei, o bastardo de Avis, no século XIV.” (FAORO, 2000, p. 309)

À geração que fez a Independência competia criar as instituições do sistema representativo, matéria na qual não dispunha da menor experiência. A presença da Corte no Brasil durante mais de um decênio permitira que se estruturasse a última instância das diversas agências governamentais, antes sediadas em Lisboa. Mas essa máquina administrativa refletia uma longa tradição na qual o Estado era virtualmente tudo, cabendo-lhe até mesmo instaurar atividades econômicas que davam nascedouro ou sustentavam grupos sociais. (BARRETTO & PAIM, 1989, p. 99)

Com efeito, a transmigração estatal portuguesa não só representa uma rearticulação política na relação entre metrópole e colônia, mas, principalmente, corrobora a estruturação de instituições administrativas que até então inexistiam no Brasil. Este processo de politização da urbe, no caso do Rio de Janeiro, tem uma série de conseqüências no dia a dia da colônia e, sobretudo, do espírito dos brasileiros da época; é justamente essa nova configuração social e política que faz brotar, como visto, um latente cosmopolitismo, que embora restrito à Coroa e às elites, lança luz ao nascimento de uma vida cultural mais estruturada na capital da colônia, e, do ponto de vista político, prepara o terreno para a consolidação da independência do país. O que realmente merece destaque é que as questões da emancipação política, dos primórdios da institucionalização do Brasil independente e do processo de criação da nação e da identidade brasileiras são bastante

peculiares e se desviam do curso histórico observado nas nações vizinhas. Isto é, o caso brasileiro é particular e, por isso, realizamos esse pequeno levantamento acerca dos primeiros decênios do século XIX.

A formação da nação brasileira tem um curso político radicalmente distinto das hispano-americanas. Igualmente, deriva de circunstâncias engendradas pela onda revolucionária europeia, porém é uma réplica lusitana inteiramente divorciada da retórica iluminista e da ideologia republicana. O império nacional brasileiro não permite a fragmentação da América lusa. Não incorpora o conteúdo, quer da industrialização, quer da modelização institucional, daquelas duas revoluções. O ideal republicano não prospera em meio século e somente se explicita com o Manifesto Republicano de 1871. O Brasil independente preserva e revigora o instituto da escravidão e instala uma monarquia encabeçada pelo herdeiro da Coroa lusitana. (LESSA, 2008, pp. 237 e 238)

III. ii. D. Pedro II: entre a ciência e a política

ANTONIO

(a Cecília)

Cecília, esulta. Reso ai nostri lari. Vedi lo sposo che tu scelse il padre.

(indica Alvaro.)

CECILIA

(confusa e impallidendo)

*Egli!...*¹⁰

A despeito de resumirmos cronologicamente a sucessão de governantes que participaram do processo emancipatório do Brasil, o que merece destaque é o fio condutor deste levantamento histórico; o século XIX abriga as principais modificações nos âmbitos político-econômico, cultural e, sobretudo, institucional no país. Como já apontado diversas vezes, nossa maior atenção deve voltar-se à segunda metade dos oitocentos pois,

Nessas primeiras décadas do Segundo Reinado, em que o progresso econômico e as mudanças sociais caminhavam tão lentamente, os temas culturais e políticos alcançaram maior visibilidade nos caminhos escolhidos pela Coroa e pelas elites para construir o Estado nacional. Aos homens que forjaram o Estado brasileiro do século XIX impunha-se igualmente a tarefa de forjar uma identidade cultural para o país. (WEFFORT, 2006, p. 188)

Nosso maior interesse é compreender como o jovem imperador brasileiro articulou sua agenda política com questões concernentes à criação de uma “ideologia de Estado”¹¹ capaz de atender ao processo de invenção e afirmação de uma identidade nacional no Brasil. Neste sentido, nos concentraremos a seguir em alguns aspectos do governo de D. Pedro II, visando apontar as características que marcaram sua trajetória política e o processo de construção de um ideário nacionalista no país. Entendemos que as principais características e peculiaridades de nosso mais importante recorte temporal (1830 – 1889),

10 Diálogo entre Antonio e Cecília retirado do Primeiro Ato de GOMES, Carlos, 1836 – 1896. O Guarani / Carlos Gomes; [tradução Roseli Dormelles dos Santos e Ernesta Ganzo]. – São Paulo: Moderna, 2011. – (Coleção Folha grandes óperas; v. 7). Tradução: ANTÔNIO (*para Cecília*) Cecília alegre-te. De volta aos nossos lares. Vê o esposo que teu pai escolheu. (*indica Alvaro.*) / CECÍLIA (*confusa e empalidecendo*) Ele!...

11 Referência à citação que Francisco C. Weffort faz da obra de Bolívar Lamounier, como observado em WEFFORT, Francisco C. *Formação do pensamento político brasileiro: ideias e personagens*. São Paulo: Editora Ática, 2006. p. 189.

estão absolutamente enraizadas nos processos históricos predecessores à regência e à coroação de D. Pedro II; assim como apontado por José Murilo de Carvalho na introdução de *A Construção Nacional*, uma série de questões chave contribuem para a interpretação e para a análise deste específico período histórico, “a saber, a unidade política, a continuidade econômica e social, a monarquia presidencial e uma cultura partida.” (CARVALHO, 2012, p. 19) Esses grandes temas, além de se estenderem por todas as fases políticas do Brasil durante os “longos” decênios dos mil e oitocentos, são fundamentais para: 1) a caracterização e definição das principais diretrizes da agenda política e econômica do Segundo Reinado, 2) a constituição do estereótipo de D. Pedro II como mecenas, e, 3) a promoção do projeto cultural que, vinculado à delimitação da questão nacional no país, se inspirava em modelos externos para tentar criar uma identidade nacional condizente com os principais interesses do governo e das elites da segunda metade do século XIX. Ainda conforme Carvalho:

Entre 1831 e 1889, o Brasil consolidou sua independência, garantiu a unidade da antiga colônia portuguesa, definiu suas relações com os países vizinhos do rio da Prata, fundou uma monarquia constitucional representativa, manteve a liberdade de imprensa e a competição partidária, deu os primeiros passos na industrialização e, embora muito lentamente, livrou-se do trabalho escravo, compensando-o com a imigração em três fases. A primeira, turbulenta, em que a unidade do país esteve seriamente ameaçada, vai de 1831 e 1850, graças às reformas introduzidas, é o grande marco divisório. A segunda corresponde ao também marcado por grandes reformas. Finalmente, a terceira, de lenta e progressiva perda de legitimidade da Monarquia, que culminou com a intervenção militar que implantou a República em 1889. (CARVALHO, 2012, p. 83)

De qualquer forma, o cenário “entre a Maioridade e a Conciliação”¹² era dinâmico. As transformações alcinadas pelo governo de D. Pedro II indicavam certa prosperidade no âmbito econômico. Ora, conforme Pedro Calmon,

Fatos econômicos convergentes explicam em parte a mudança: a cultura do café refazendo e completando, ao longo do Paraíba, o quadro próspero da zona do açúcar; a libertação dos capitais, que o tráfico retivera até 1850, a conseqüente animação dos negócios, com o surto bancário; a indústria que ampara à proteção (tarifa de 1844), o *Código Comercial*, a irrupção das “associações anônimas para isto e aquilo”, “o jogo das ações”, como diz Alencar, “sociedades em comandita, eis a questão do dia”. (CALMON, 1975, p. 423)

12 Referência ao Capítulo III, Brasil Novo, de *História de D. Pedro II* de Pedro Calmon.

No âmbito econômico, a manutenção (sobretudo a continuidade) da estrutura colonial portuguesa – baseada sobremaneira na centralização latifundiária e na externalização da produção agrícola – foi elementar para os empreendimentos do governo e da elite durante o Segundo Reinado. Para se ter uma ideia da importância deste prolongamento da lógica econômica colonial em pleno Brasil Império, “durante a década de 1830, quando o país corria o risco de se fragmentar, o café transformou-se no principal produto de exportação e o porto do Rio de Janeiro tornou-se o mais importante do país.” (CARVALHO, 2012, p. 22) Compreendemos que o capital investido e gerado com o extensivo plantio do café no Vale do Paraíba e a continuação da lógica mercantilista e estamental tão comuns durante os primeiros séculos de colonialismo na América ibérica, serviram como rejunte para a permanência da unidade política do país, para a consolidação da questão monárquica e, quiçá principalmente, para o alavancamento da questão nacional no país. Ainda segundo Calmon, “o barco de vapor aproximou a Europa, a paz política facilitou-lhe o desembarque, o apetite de reforma implantou-a – àquela Europa liberal, parlamentarmente britânica, idealmente parisiense – uma cidade que rompera o casulo colonial. E saía à rua, rodava de carro, descia do morro, ia ao espetáculo, falava diferente.” (CALMON, 1975, p. 424) Ora, sob a luz dos processos políticos, conforme José Murilo de Carvalho:

O feito de 1808 foi reafirmado em 1822 pela independência da parcela americana do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves sob o regime de Bragança. Foi inequívoca nesse momento a atuação de lideranças políticas brasileiras, sobretudo das províncias centrais: Rio de Janeiro, Minas Gerais e São Paulo (...) A independência em setembro de 1822, sob a liderança do príncipe, foi decorrência dessa opção. Além da pressão das lideranças políticas, as decisões de ficar e proclamar a independência também contaram com forte apoio popular na capital (...) A agitada fase regencial interrompida pela antecipação da maioria de D. Pedro II, em 1840. O fato de ter sido promovida, ao arrepio da Constituição, pelo Partido Liberal, e com apoio da população da capital, foi claro indício da força do unitarismo. Oito anos depois fracassa a última grande rebelião, de novo em Pernambuco, e a unidade do país estava consolidada. (CARVALHO, 2012, pp. 21 e 22)

Como vimos, quando D. Pedro II assume a coroa do Império do Brasil, a urgência das demandas das elites políticas e econômicas é evidente; “era muita coisa para um garoto de catorze anos, cujo aprendizado político tinha sido até então puramente teórico.” (CARVALHO, 2007, p. 44) Nos primeiros anos do Segundo Reinado, o jovem Habsburgo teve contato direto com as principais questões que o acompanhariam até a proclamação da república em 1889; se de um lado a debilidade institucional no país explicitava a

desarticulação política entre os partidos e as elites oitocentistas, do outro, era necessário garantir a legitimação da política brasileira diante os credores e investidores europeus e norte-americanos. Isto posto, mediante a tarefa de investigar o papel de Carlos Gomes na emancipação e na consolidação da música brasileira, e a fim de compreendermos a intrincada relação entre os pródromos da formação social da música nacional e a agenda política do Brasil imperial, nos voltaremos, por fim, em como “o imperador passa a tomar parte de um projeto maior: assegurar não só a realeza como destacar uma memória, reconhecer uma cultura.” (SCHWARCZ, 2010, p. 126)

III. iii. Os alicerces da cultura nacional: a construção da identidade

ALONSO

Attendere. Non vi sia grave; ei solo

Salvarci potrà dal barbaro

*Fato che a noi sovrasta.*¹³

Em 1870, no princípio da Guerra Franco-Prussiana na Europa, o compositor alemão Richard Wagner (1813 – 1883), em comemoração ao centenário do nascimento do romanesco Ludwig Van Beethoven (1770 – 1827), discorre, em tom de homenagem, acerca da contribuição beethoveniana para a música. O ensaio porém, extrapola uma mera análise ou crítica musical e aprofunda-se na questão do germanismo e da unificação alemã; através de sua perspicaz articulação com a filosofia e com a política, Wagner apresenta, por intermédio do músico de Bonn, as diretrizes ideológicas de um projeto cultural e artístico nacional alemão. Em Wagner, as linhas que demarcavam as fronteiras entre a música e sua função política eram bastante tênues; segundo o compositor, “quanto ao músico, este não está ligado a seu país ou a seu povo nem através da língua, nem através de alguma forma perceptível aos olhos. Admite-se, por conseguinte, que a linguagem dos sons é comum a toda humanidade e que a melodia é a língua absoluta pela qual o músico fala aos corações.” (WAGNER, 2010, p. 9) Daí, através dessa homenagem a missão de explicitar o papel das artes, sobretudo da música, para a “transformação do mundo moderno, inserindo Beethoven num movimento político-cultural existente na Alemanha desde Goethe e Schiller principalmente”¹⁴ como apontado por Roberto Machado na apresentação desta obra. O filósofo ainda acrescenta: “Wagner critica a moda, o gosto francês e a sociedade alemã que seguiu seus ditames sem criar o novo. E, além de defender a afirmação cultural alemã, procura, antes de tudo, mostrar que, irrompendo do caos, a música é a força artística capaz de transformar a civilização moderna.”¹⁵

Não obstante pareça que tenhamos nos desviado de nosso principal foco de atenção, há uma série de questões inseridas nessas citações do projeto político-cultural alemão e da filosofia wagneriana que merecem destaque. Curioso é também o contato que D. Pedro II manteve com o compositor germânico e Friedrich Nietzsche (1844 – 1900) – crítico de Wagner e do projeto político-cultural alemão – através de uma série de

13 Afirmação de Alonso retirada do Quarto Ato de GOMES, Carlos, 1836 – 1896. O Guarani / Carlos Gomes; [tradução Roseli Dormelles dos Santos e Ernesta Ganzo]. – São Paulo: Moderna, 2011. – (Coleção Folha grandes óperas; v. 7). Tradução: ALONSO Que esperar não vos oprima; Só ele poderá nos salvar do bárbaro. Esse fato nos domina.

14 Apresentação do filósofo Roberto Machado de: WAGNER, Richard. *Beethoven*. São Paulo: Zahar, 2010.

15 *Idem, ibidem*.

correspondências e, após o exílio do monarca brasileiro, pessoalmente no festival de Bayreuth na Alemanha. Cogitações à parte, essa observação colabora para que compreendamos como D. Pedro II dirigiu grande parte de seu governo a questões concernentes a um programa de cunho nacionalista; acreditamos ainda que essa rede de contatos colaborava diretamente como inspiração para a constituição do projeto brasileiro focado na consolidação da questão nacional através da cultura e da ciência.

O Brasil, como todos os países egressos do sistema colonial, era uma nação à procura de identidade. Era imperioso à geração que fizera a independência a aos seus imediatos descendentes identificar a diferença em relação à metrópole que os dominara e os forjara por três séculos. Essa necessidade de autoafirmação se exprimiu mediante duas direções principais: uma, prospectiva, que partia do presente e delineava o futuro; e outra, retrospectiva, que olhava para o passado. (BOSI, 2012, p. 232)

Segundo Lilia Schwarcz,

Por meio, portanto, do financiamento direto do incentivo ou do auxílio a poetas, músicos, pintores e cientistas, d. Pedro II tomava parte de um grande projeto que implicava, além do fortalecimento da monarquia e do Estado, à própria unificação nacional, que também seria obrigatoriamente cultural. Coube ao monarca, em uma de suas primeiras participações efetivas no IHGB, em 1849, a seguinte proposta de debate: “O estudo e a imitação dos poetas românticos promovem ou impedem o desenvolvimento da poesia nacional?”. (SCHWARCZ, 2010, p. 128)

D. Pedro II articulou, juntamente com as elites políticas e econômicas da segunda metade do século XIX, todo um plano de construção identitária, cultural e artística que se inspirava em iniciativas europeias para se colocar como alternativa para a afirmação da ideia de nação no Brasil. Conforme Ricupero, “não por acaso, a maior parte da historiografia brasileira do século XIX, assim como a latino-americana, é, nesse momento, de construção nacional, laudatória.” (RICUPERO, 2004, p. 113) O autor ainda acrescenta: “encara como sua tarefa a busca, na história, da legitimação do Brasil como entidade separada de Portugal e com organização política baseada no Rio de Janeiro. Complementariamente, elabora uma imagem da nação brasileira como formada pela relação harmônica entre brancos, índios e negros.” (*Idem, ibidem*)

Atentemos, portanto, aos principais aspectos constituintes do projeto cultural idealizado e executado durante as últimas décadas dos oitocentos. Sabemos que o Brasil,

após sua emancipação política precisou definir-se enquanto nação soberana com o principal intuito de distinguir-se de seus vizinhos americanos. Compreendemos também que a priorização desse plano de cunho nacionalista na agenda política do Segundo Reinado só foi possível com os subsídios garantidos através da produção e da comercialização do café. A fundação do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e o fomento à pesquisa historiográfica e geográfica atendiam as diretrizes de uma configuração política amparada na autoafirmação nacional e na busca por soberania e legitimidade dentro das fronteiras brasileiras. Conforme Alfredo Bosi:

Um programa nacionalista que não se esgotasse, porém, na expressão desse ideal e explorasse cientificamente nosso espaço físico e cultural. Um projeto ao mesmo tempo ilustrado e romântico, numa palavra, eclético. Nascia o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, “debaixo da imediata proteção de S.M.I. o Senhor D. Pedro II”, como se lê na capa do primeiro número da revista do Instituto, publicada em 1839 (...) O ecletismo, que vimos notando como selo ideológico da primeira geração romântica deu bons resultados em termos de variedade de temas versados no Instituto. A tônica continuou sendo a do conhecimento e exaltação do país, o que rendeu biografias de escritores coloniais e edições de relatórios de viajantes estrangeiros pelo nosso território. Vários trabalhos etnográficos propiciaram a pesquisa da vida dos silvícolas, largamente aproveitada pelo indigenismo dos anos 1840. O mesmo ecletismo operava no campo dos valores. O passado era celebrado romanticamente, o que não impedia que o porvir fosse pronunciado como fase superior da humanidade garantido pelo progresso material e pela ciência. Se não entendermos essa fusão de romantismo e ideais ilustrados, tampouco compreenderemos boa parte da produção intelectual do nosso século XIX. (BOSI, 2012, p. 234)

Ressaltamos que a maior parte dessa produção intelectual se concentrou sobremaneira sob a tutela do Segundo Reinado, que monopolizava o fomento à construção da ideia de nação no país. De certa forma, podemos afirmar que as influências do monarca e das elites políticas na criação de um movimento cultural e artístico brasileiro, ao serem catalisadas e institucionalizadas pelo IHGB, são determinantes não só para os esforços de lançar luz ao Brasil em pleno século XIX, mas, também, para a constituição de um ideário acerca de uma brasilidade que se perpetua até hoje entre nós. Segundo Bernardo Ricupero, “a maior prova do sucesso do IHGB é que hoje, mais de 150 anos depois de sua fundação, ideias como o papel benévolo da unidade e da relação das três raças no que somos, são para nós tão óbvias que praticamente não conseguimos imaginar como podem ser questionadas” (RICUPERO, 2004, p. 151). Ora, se conforme Benedict Anderson a nação é “uma comunidade política imaginada – e imaginada como implicitamente limitada e soberana”¹⁶, podemos sustentar que a execução desse programa cultural lançava as bases

16 Definição de nação em: ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p. 14.

para a fundação nacional; através do romantismo, o projeto incitava nos intelectuais, artistas e literatos brasileiros a necessidade de “se pensarem como brasileiros e não mais como portugueses, portugueses-americanos ou mesmo pernambucanos, paulistas, rio-grandenses, etc., o índio ou, ao menos a ideia que se decide fazer dele, lhes oferece para isso múltiplas possibilidades.” (RICUPERO, 2004, p. 153)

Modelos não faltavam, mas havia originalidade na cópia. O romantismo aparecia como o caminho favorável à expressão própria da nação recém-fundada, pois fornecia concepções que permitiam afirmar a universalidade mas também o particularismo, e portanto a identidade, em contraste com a metrópole, mais associada nesse contexto à tradição clássica. O gênero vinha ao encontro, dessa maneira, e do desejo de manifestar na literatura uma especificidade do jovem país, em oposição aos cânones legados pela mãe-pátria, sem deixar de lado a feição oficial e palaciana do movimento. (SCHWARCZ, 2010, p. 128)

E, nesses esforços, D. Pedro II desempenhava importante e assíduo papel; o imperador participava diretamente deste processo, fato que o concedia a condição de mecenas. Ainda segundo Schwarcz:

O próprio imperador, inspirado por essa voga, além de propor a criação de gramáticas e dicionários, começa a estudar o tupi e o guarani, que lhe seriam úteis durante os litígios com o Paraguai, na década de 60, e mesmo para que ganhasse uma espécie de liderança do movimento romântico. Cunhava-se então a representação do sábio mecenas. Era d. Pedro II quem patrocinava, particularmente, projetos de pesquisa de documentos relevantes à história do Brasil, no país e no estrangeiro. Ele também se interessou pelas pesquisas de etnografia e linguística americana (...) D. Pedro financiou ainda profissionais de áreas diversas, como advogados, agrônomos, arquitetos, um aviador, professores de escolas primárias e secundárias, engenheiros, farmacêuticos, médicos, militares, músicos, padres e muitos pintores. Não é a toa que nessa época tenha ficado famosa a frase proferida pelo jovem monarca brasileiro nos recintos do IHGB: “A ciência sou eu”. Sem dúvida, uma clara alusão ao dito de Luís XIV; uma referência ao momento em que d. Pedro passa a ser artífice de um projeto que visava, por meio da cultura, alcançar todo o Império. (SCHWARCZ, 2010, p. 131)

É possível compreendermos com maior clareza a citação utilizada no princípio deste capítulo sobre o projeto germânico e seus alicerces culturais no século XIX. Segundo Eric Hobsbawm os objetivos do processo de invenção de tradições no Império Alemão,

eram primordialmente duplos: estabelecer a continuidade entre o Primeiro e o Segundo Império Alemão, ou, de modo mais geral, estabelecer o novo Império como realização das aspirações nacionais seculares do povo

alemão; e enfatizar as experiências históricas específicas que ligavam Prússia ao restante da Alemanha na construção do novo Império, em 1871. Ambas as metas, por sua vez, exigiam a convergência da história prussiana e alemã, coisa a que se dedicaram por algum tempo os historiadores imperiais patriotas. (HOBSBAWM, 1997, p. 282)

É difícil nos contermos e não traçarmos paralelos com as particularidades do governo de D. Pedro II. Se na Alemanha o projeto nacionalista se amparou na esfera da cultura com a filosofia e ideologia wagnerianas, no âmbito das tradições com a historiografia patriota, e, na tela da literatura com o romantismo de Johann Gottfried von Herder (1744-1803), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Friedrich von Schiller (1759-1805); no Brasil visa-se consolidar um programa de cunho nacionalista que “em meio a um momento de grande estabilidade, assegurada a monarquia, (...) ganhou força na política imperial.” (SCHWARCZ, 2010, p. 149). Ainda conforme a autora:

Dedicando-se à astronomia, engenharia, medicina, hebraico e à tradução de textos clássicos, d. Pedro II abria os salões literários no Palácio de São Cristóvão, dirigia as reuniões do Instituto Histórico, ia à ópera, acompanhava exames no Colégio Pedro II e inaugurava as exposições anuais da Academia de Belas Artes. Aí estavam as colunas de sua construção. A imagem eram os trópicos e o indígena idealizado. (SCHWARCZ, 2010, p. 154)

Penetrados nessa agenda estão os românticos e os apadrinhados do monarca. “durante vinte anos esse grupo se ocupará em criar uma cultura nacional, no plano das artes plásticas, da literatura e da música.” (SCHWARCZ, 2010, p. 155) Utilizando-se do romantismo – sobretudo do indianismo – como ferramenta para copiar originalmente moldes que alavancavam a fundação nacional, o programa político-cultural de D. Pedro II aglomera quase que unanimemente os esforços para a criação de um imaginário capaz de refletir a coesão histórica, ideológica e filosófica de um Brasil nacionalmente consciente e autônomo. Considerando este viés, nos mostramos simpáticos à afirmação de Marcus de Lontra Costa em sua apresentação da mostra *Imagem e identidade* realizada pelo Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro e em São Paulo em 2002; segundo o curador, “o principal papel dos artistas, sejam eles oriundos do século XIX, como foram alguns acadêmicos, do século XX, como alguns modernistas e, hoje, como alguns contemporâneos, é descobrir nas frestas do poder a possibilidade de criação de uma linguagem que seja ao mesmo tempo universal e regional, que proponha soluções e esquemas de olhar, de sentir e de pensar que reflitam a maneira do povo brasileiro.” (COSTA, 2002, p. 8) Logo, sob essa chave ideológica, percebemos que o empreendimento cultural do Segundo Reinado, apesar de restrito (afinal

sua administração era monopólio do Estado), objetivava a consolidação de um ideário sobre a arte, os costumes e o cotidiano do Brasil que embora não fosse reflexo da realidade social oitocentista, tinha cunho nacionalista e objetivos políticos bastante específicos. Lançar luz ao Brasil a fim de angariar investimentos e legitimação política eram, quiçá, os primordiais intuítos da agenda política de D. Pedro II; é a partir dessas demandas que a maior parte das ações do monarca se concentraram no investimento “mais e mais, em uma imagem 'progridida' para o país no exterior. O 'monarca inventor' e adepto das vogas científicas combinava com o cidadão do mundo que viajava como um 'turista, que se quer, qualquer'.” (SCHWARCZ, 2010, p. 385) Lilia Schwarcz frisa ainda que “essa imagem civilizada, que o monarca tanto queria passar no exterior, era também divulgada e apreciada na corte brasileira, igualmente dada a estrangeirismos”. (*Idem, ibidem*) É curioso observarmos como o funcionamento desse complexo projeto cultural “vencia” diversos obstáculos sociais e problemáticas históricas latentes na esmagadora maioria das cidades e regiões brasileiras; isto é, a tentativa de afirmação da cultura e da identidade, seja através dos artistas e profissionais financiados por D. Pedro II ou das participações em eventos como as exposições universais, se compactuava com a apresentação, além mar, de um Brasil que perseguia, através de um processo civilizatório, a cosmopolitização e a legitimação política necessárias para poder figurar entre as grandes hegemônias do século XIX. Por fim, conforme José Murilo de Carvalho:

É dentro dessa complexa dialética do nacional e do universal que se deve interpretar a rica produção cultural do Segundo Reinado. Mesmo imbuídas do propósito de exercer missão civilizatória, não se pode acusar de alienadas as elites política e cultural da época. No caso do abolicionista Joaquim Nabuco o nacional e o universal fundiam-se na adesão ao valor da liberdade. Havia ainda, no mundo da cultura, uma cisão entre o erudito e o popular. Com um índice de analfabetismo de 85% da população, o Brasil constituía uma ilha de letrados num mar de analfabetos (...) Povo e elite mantiveram-se em mundos à parte no campo cultural, assim como no mundo social e político. (CARVALHO, 2012, p. 35)

IV. Carlos Gomes: a trajetória de um músico brasileiro

PAOLO

(con gioia)

Mio padre... hai detto?

Quel santo veglio al petto

fra poco io stringerô!

(con entusiasmo)

Cara città natia,

Bella Venezia mia.

Sull'ali dell'amor

A te già vola il cor! ¹

Em diversas oportunidades Carlos Gomes destacou em suas cartas, composições e dedicatórias um grande apreço pela arte musical. Reflexos desse engajamento gomesiano no âmbito da música sobressaem-se em diversos artigos, crônicas e críticas a seu respeito. Em fevereiro de 1873, por exemplo, em crônica acerca da *Fosca* – a ópera de Gomes que apresenta maior grau de sofisticação –, o diretor da *Gazzetta Musicale di Milano*, Giulio Ricordi, apresenta o compositor campineiro de forma elogiosa. Segundo Ricordi,

Antes de tudo, devo dizer que Gomes me é muito simpático: de caráter independente, honesto, ele não se curva à direita, à esquerda (tampouco ao centro) em busca de proteção, mas vive e luta pela arte, que é tudo para ele: Enfim, para dizer brevemente, Gomes é um artista no verdadeiro sentido da palavra. (RICORDI, 1873, p. 57)²

Sentido semelhante às observações do diretor do periódico musical lombardo se vê na carta que Carlos Gomes redigiu ao seu pai quando, às escuras, saiu de sua casa em Campinas para estudar e buscar apoio no Rio de Janeiro. Em tom emocionado, como facilmente se denota, o compositor escreve:

Uma ideia fixa me acompanha como o meu destino! Tenho culpa,

1 Trecho retirado do diálogo entre Paolo e Fosca no Primeiro Ato de GOMES, Carlos. *Fosca* / Carlos Gomes; – Milano: G. Ricordi & C., 1873. Tradução: Paolo (com alegria) Meu pai... disseste? Aquele santo velho ao peito apertarei daqui a pouco! Querida cidade natal, minha bela Veneza. Sobre as asas do amor, a ti voa o coração.

2 Tradução realizada por mim. Lê-se, na versão original em italiano: *E innanzi tutto bisogna ch'io dica che Gomes mi è molto simpatico: carattere indipendente, onesto, egli non s'inchina a destra, a sinistra (ed anche al centro) in cerca di protezioni, ma vive e combatte per l'arte, ch'è tutto per lui: infine, a dir breve, Gomes è un artista, nel senso vero della parola.*

porventura, por tal cousa, se foi vossemecê que me deu o gosto pela arte a que me dediquei e se seus esforços e sacrifícios fizeram-me ganhar ambição de glórias futuras? (...) Não me culpe pelo passo que dei hoje. [...] Nada mais lhe posso dizer nesta ocasião, mas afirmo a que as minhas intenções são puras e espero desassossegado a sua benção e o seu perdão.³

Ora, notamos que os pontos de vista sobre Carlos Gomes tendem a ser polarizados. De um lado, percebemos que um nacionalismo ufanista, um conservadorismo e/ou um elitismo o caracteriza como símbolo áureo do monarquismo e do programa político-cultural do Império. De outro lado, contudo, uma visão decorrente do movimento modernista do início do século XX e uma tentativa de se analisar Gomes apenas sob a luz da música e da estética, classificam o compositor através de uma nebulosa escala pautada pela tal “brasilidade” e pela originalidade composicional absolutamente estéticas. Ora, se denotamos a predominância de ambas essas visões na análise acerca da vida e da obra de Antônio Carlos Gomes, nosso principal intuito é justamente examiná-las sob outro prisma. Ao realizarmos o levantamento da trajetória do compositor campineiro, teremos como norte a tentativa de pesquisar o lugar de Carlos Gomes num processo mais amplo ao qual esteve inserido durante a segunda metade do século XIX. Por “lugar”, compreendemos os ambientes que o abrigaram, as redes de contatos e de relacionamentos que criou e, quiçá principalmente, o papel desempenhado por Gomes no processo de apresentação de uma música efetivamente brasileira – isto é, uma música oriunda do Brasil emancipado – em território nacional e também em outros países. Todavia, não é objetivo desta pesquisa realizar uma classificação de Carlos Gomes sob a perspectiva das peculiaridades que compõem uma abstrata entidade brasileira; tampouco pretendemos restringir a trajetória do compositor aos processos políticos que a circunscreveram. Nosso intuito é esboçado através da tentativa de mapear Gomes e seu *opus* no período da história do Brasil em que se privilegiou a tentativa de criação de uma cultura e de uma identidade nacionais.

Este capítulo pretende trazer à tona questões não necessariamente dependentes dos fatores e aspectos tratados em capítulos anteriores. A principal meta que aqui vislumbraremos é examinar brevemente a trajetória de Carlos Gomes para que possamos, em última instância, compreender os pontos de encontro entre a história do compositor, a execução do projeto cultural do Segundo Reinado, e, por fim, os primeiros passos de uma música intitulada, neste caso, de música brasileira. Ora, acreditamos que a chave mestra para a compreensão da formação social da música brasileira está situada nesses enlaces (pontos de encontro). Porém, se pretendemos entender como se dão essas sínteses, é preciso que tratemos as diferentes esferas envolvidas nesta pesquisa separadamente. As

3 Citação retirada do texto realizado em colaboração para a *Folha Online* disponível no volume n. 20 da *Coleção Folha de Música Clássica* e no site <<http://musicaclassica.folha.com.br/cds/20/biografia-3.html>> Acesso em 29 de agosto de 2012 às 11:02:00.

páginas a seguir, portanto, se concentrarão na ilustração das diferentes fases da trajetória de Antônio Carlos Gomes; realizaremos, com o conteúdo adquirido através de uma mobilização bibliográfica de fontes primárias e secundárias, um mapeamento da constelação do compositor campineiro. cremos, em suma, que a execução deste exercício, combinado com os panoramas político e artístico do século XIX traçados em capítulos anteriores, seja capaz de clarear os aspectos que caracterizam a principal pergunta desta investigação: qual o papel, qual o lugar e qual a importância de Carlos Gomes no princípio da formação social da música brasileira?

IV.i. *Nhô Tônico de Campinas: a formação do músico alfaiate*

DUE

Si...da un celeste palpito.

Inebbriati i cori.

Percorrere la terra

Cogli occhi intenti al ciel...

Vivrem corne due fiori

*Congiunti in uno stel.*⁴

Em artigo que celebra o centenário do nascimento de Carlos Gomes, Christovam de Camargo tece uma comum porém interessante questão ao abordar a biografia do músico em seu artigo *Carlos Gomes, ou o extranho destino dos Genios*, publicado no jornal *A Comarca* de Mogi-Mirim em 9 de julho de 1936. Segundo Camargo, “com ser a maior glória artística do Brasil, é inquestionavelmente, Carlos Gomes a grande expressão musical da America.” (CAMARGO, 1936, p. 1) Porém, o fim da vida do compositor foi marcado pela “melancolia da pobreza, quasi abandonado” (*Idem, ibidem*) no então esquecido norte do território nacional.

A trajetória de Gomes é de fato intensa; nascido em 1836, o compositor pertencia a uma família “de artistas operarios. Seu pae, que era musico de relevo em Campinas, ascendeu, mais tarde, no Rio, a Mestre da Capella Imperial. Todos seus irmãos tocavam instrumentos e trabalhavam numa officina. Carlos Gomes era pianista e alfaiate.” (*Idem, ibidem*) Desde então, já se inclinava para a vida artística de forma contundente, sendo capaz de acompanhar, desde os seus primeiros passos, as tendências musicais que desembarcavam mais ostensivamente no Brasil durante os meados do século XIX. A produção gomesiana, desde o princípio, foi marcada pelos gêneros musicais mais populares que, nesse período histórico, como observado anteriormente, ganhavam maior expressão no Brasil; conforme afirma Lorenzo Mammì, a partir da década de 1850, “Carlos parece decididamente orientado para as novas práticas musicais. Tem pouca ou nenhuma propensão para a música sacra, como demonstra seu *opus*, muito escasso nesse campo. Sente-se mais à vontade na musica de salão: danças, modinhas, pequenas peças sentimentais para piano, ocasionalmente acompanhadas por outro instrumento.” (MAMMÌ, 2001, p. 19) Como se pode observar, o contato da família Gomes com o hegemônico repertório erudito europeu era direto; sob a custódia de seu pai, Carlos Gomes conheceu e

4 Trecho retirado do dueto entre Paolo e Delia no Segundo Ato de GOMES, Carlos. *Fosca* / Carlos Gomes; – Milano: G. Ricordi & C., 1873. Tradução: Due – Sim... de uma palpação celeste. Inebriados os corações. Percorrer a terra. Com os olhos fixos no céu... viveremos como duas flores, unidas em uma estrela.

escutou, desde a sua infância, diversos compositores e músicos brasileiros e estrangeiros. Segundo José Penalva em *Carlos Gomes, o compositor*,

A maior fonte de inspiração, entretanto, encontrou-a no repertório que os conjuntos de seu pai executava. Surpreende verificar no arquivo do Museu Carlos Gomes de Campinas a presença de um acervo preciosíssimo que remonta àqueles tempos, com partituras de Boccherini, Stradella, Giordani, Haydn, Weber, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Mercadante e Strauss; autores do chamado Barroco Mineiro como Manuel Dias, João de Deus e Prisciliano da Silva; compositores de São Paulo e do Rio de Janeiro, Elias Lobo, Jesuíno do Monte Carmelo, Anré da Silva Gomes, José Maurício, Sigismundo e Fortunato Mazziotti. Além da música ligeira, há quartetos, quintetos, sinfonias, aberturas, semanas santas, ofícios, novenas, paixões, Te Deum, credos, missas para coro a 4, 5, e 8 vozes mistas, com orquestra de câmara ou sinfônica. Muitas dessas obras foram copiadas pelo próprio pai de Carlos Gomes em viagens que empreendeu à capital do Império. As do Barroco Mineiro poderiam ter provindo, segundo hipótese não improvável, da primeira esposa de Manuel José, Maria Inocência do Céu, originária de São João del Rey, Minas Gerais. (PENALVA, 1986, p. 12)

Engana-se quem restringe a gama de influências sofridas por Nhô Tonico apenas à Escola Italiana de música. Como apontamos anteriormente, o cenário musical campineiro começou a ganhar maior relevância na metade dos oitocentos devido a ascensão da produção cafeeira, e é justamente neste período que Carlos Gomes começa a se destacar em sua cidade natal. Reflexos do progresso da cidade em termos artísticos e culturais podem ser evidenciados, por exemplo, na inauguração do Teatro São Carlos em 1850, e no aparecimento de lojas, sociedades e grupos musicais na cidade. Nessa mesma esteira, o piano, como já ressaltamos, passou a ser comercializado e difundido entre os cidadãos mais endinheirados, fenômeno este que descentralizou a prática do instrumento que até então só era realizada na Corte. Nesse sentido, a influência familiar sobre o músico é determinante; a despeito da precária condição financeira dos Gomes, a inserção no cerne da produção musical de Campinas era praticamente inevitável. Por outro lado, como ressaltado por Penalva, o referencial musical da banda da família era bastante abrangente: compreendia não só os maiores nomes da música europeia da virada dos séculos XVIII e XIX, como também as composições de conterrâneos como Elias Lobo e Pe. José Maurício. Acreditamos que essa heterogênea formação musical de Carlos Gomes seja relevante para uma mais clara compreensão acerca de sua trajetória. Sobre esse contexto, o musicólogo Marcus Góes, em entrevista realizada durante a confecção desta pesquisa, ressalta: “Carlos Gomes é musicalmente filho de si mesmo, inclusive autor de várias modinhas, único tipo de música, sem forma definida, que o influenciou, o que marcará toda sua obra.”⁵ As opiniões

5 Versão integral da entrevista realizada com o Sr. Marcus Góes se encontra em: Anexo 2.

sobre a questão concernente à sedimentação do referencial composicional e estilístico de Gomes são bastante desconstruídas; ainda sobre as influências sofridas por Gomes, Luiz Aguiar ressalta: “Que Verdi foi o grande ídolo e modelo de Carlos Gomes, não resta a menor dúvida. Mas não podemos esquecer – isto é muito importante – da influência francesa de Gounod, no detalhe orquestral e, muito especialmente, de Meyerbeer, na grandiloquência da ‘Grand Opera’” (AGUIAR, 2006, pp. 54 e 55) Nossa insistência nessa problemática não é à toa: almejamos exprimir que não só de cantatas e árias operísticas viveu Carlos Gomes; sua formação musical foi abrangente e heterogênea. Em interessante artigo escrito para o *Correio Paulistano* de São Paulo em 4 de junho de 1950, Pelágio Alvares Lobo discorre sobre um certo bairrismo inerente à personalidade e ao conjunto de obras de Carlos Gomes; P. Lobo aponta para as raízes do compositor campineiro a fim de demonstrar um certo engajamento (ou melhor, comprometimento) de Gomes com os particularismos de sua Campinas e, mais amplamente, do Brasil.

Esses dias de infância lançaram em sua personalidade raízes poderosas que nenhuma outra força ou circunstância na sua agitada carreira artística pôde destruir nem, mesmo, deformar. Quem quiser conhecer cabalmente a personalidade do autor do “Guarani” e nela descobrir o sentido brasileiro da sua música, com seus ímpetos e seus defeitos, não pode desprezar o cenário em que o artista passou sua meninice e plasmou sua personalidade artística de tão forte envergadura. (LOBO, 1950, p. 1)

Em clara contestação às opiniões oriundas das releituras do movimento modernista da década de 1920, Pelágio Lobo ainda acrescenta, no final de seu ensaio a seguinte sugestiva observação:

Ninguém como ele foi mais “nacional” na sua obra artística, que está impregnada desse apego à terra que, como me dizia outrora um amigo, ao descrever com dedos espalmados as últimas linhas de seus cafezais, e para me dar idéia do que era, para esses lavradores forjados na terra a atração que por ela sentiam - “é tão forte como o amor dum mulher”. No Gomes essa afeição foi das mais vibrantes e das mais duradouras. (*Idem, ibidem*)

Seja no campo ideológico, no campo das ideias ou no referencial musical de Gomes, as afirmações de Lobo são bastante reveladoras. Em linhas gerais, mesmo que consideremos que essa observação esteja inserida na questão da polarização das opiniões e críticas do compositor campineiro, podemos notar que há, em sua formação musical, uma

clara tensão entre as fontes temáticas e culturais de sua terra natal com as condições e os requisitos necessários para construir uma carreira renomada dentro e fora do país. Destacamos que o desenvolvimento de Gomes se pautou sempre por distinções como essa. A busca por lugares sempre lhe foi bastante importante; Gomes, como se verá, procurou estabelecer-se em lugares propícios para o reconhecimento de sua arte e de sua condição de caipira, caboclo e brasileiro nos ambientes centrais da produção musical ocidental.

Ecos da evolução do compositor campineiro no campo da música são facilmente identificados a partir da década de 1850. Campinas era incapaz de oferecer uma prolífica vida artística e cultural como São Paulo e Rio de Janeiro, e em busca desses ambientes, Carlos Gomes começou a se envolver com os ricos e influentes bacharéis do Largo São Francisco em São Paulo. Além da abertura em recitais e em reuniões dos estudantes de direito da capital da província, Carlos Gomes passou a vincular-se com um grupo que redesenhava o quadro social brasileiro; essa nova elite, amiga e apoiadora do compositor campineiro foi determinante no impulsionamento de sua carreira. Segundo Mammì:

Cidade universitária, sede de uma faculdade de direito à qual concorriam jovens do país inteiro, São Paulo era então, junto com Olinda, a forja de uma nova elite nacional, relativamente independente dos costumes e dos interesses regionais. Em música, esse processo de nacionalização, fundamental para a formação do gosto musical brasileiro, assumia diferentes aspectos. Seria preciso recuperá-lo sem simplificações apressadas, lembrando sobretudo que, nesse caso, “nacional” não se opõe a “internacional”, e sim a “regional”, implicando uma ruptura com as tradições localizadas, com a música de devoção religiosa, com o folclore – em suma, com tudo aquilo que o nacionalismo do fim do século tentou recuperar como fundamento de uma linguagem especificamente brasileira. De um lado, as formas musicais burguesa, vindas da Europa – árias de ópera, danças de salão e etc – eram importantíssimas para a formação de um gosto médio que permitisse à nova elite não apenas o diálogo de vários grupos regionais entre si. Por outro lado, era necessário, para a definição de uma identidade, que essas formas fossem não só importadas, mas recriadas de dentro para fora, a partir de uma tradição específica. Por falta de um repertório erudito consistente, essa tradição deveria ser encontrada no folclore idealizado e sublimado, para não ser confundido com a simples continuação dos hábitos incultos. (MAMMÌ, 2001, p. 21)

A proximidade com o ambiente da faculdade de direito paulistana endossava a rede de contatos que alavancaria a carreira de Carlos Gomes no final da década de 1850; as circunstâncias de sua mudança para a sede do império, em 1859, evidenciam que “Carlos Gomes foi para o Rio não como um iniciante desejoso de aprimorar sua instrução, mas como um artista já próximo da afirmação definitiva.” (MAMMÌ, 2001, p. 30) Ademais, “Carlos Gomes instala-se na corte no exato momento, em que despontava o movimento da ópera

nacional, movimento de 'vanguarda' na época, tornando-se ele um dos mais ativos participantes.” (SALLES, 1987, p. 13) Naquele momento, a constatação de que a ópera era ferramenta imprescindível para a “realização do ideal burguês por excelência”, garantia o investimento governamental no impulsionamento da representação brasileira perante a arena política dos países europeus, através de um processo de explicitação de uma música nacional que se encaixasse nas métricas da voga operística. É por essa primordial razão que sua permanência na capital do Império se mostra tão relevante para a consolidação de sua carreira e de sua obra: é lá que Carlos Gomes afiliou-se à Coroa – sob intermédio da Condessa de Barral que o apresentou pessoalmente a D. Pedro II – e estendeu sua rede de contatos com as elites que circundavam a família real.

Dois anos após o desembarque no Rio de Janeiro, Carlos Gomes apresentou exitosamente sua primeira ópera, *A Noite do Castelo*, baseado da obra de Antônio Feliciano de Castilho, no Teatro da Ópera Nacional em 1861, conquistando não só o clamor da plateia como também o entusiasmo da Corte do Brasil. Anos depois, André Rebouças (1838 – 1898), amigo pessoal do compositor, aclamou a estreia afirmando: “em todo caso, a efêmera Ópera Nacional tem um grande título na história artística do Brasil: 'foi o generoso berço do gênio de Carlos Gomes'.”⁶ Sua primeira ópera além de render-lhe a condecoração da Ordem da Rosa, lançou-o como o grande nome da música brasileira durante o governo de D. Pedro II.

A importância da *Noite do Castelo*, portanto, é histórica; certamente não estética. A segunda ópera composta no Rio, *Joana de Flandres*, parece manifestar progressos, pelo menos no julgamento de quem a estudou de perto, mas é a mais esquecida das obras do compositor. Estreou em 1863, quando a Ópera Nacional, após o abandono de Amat, já estava em plena decadência. Logo depois o autor zarpava para a Europa, e nunca mais se interessou por suas obras juvenis. (MAMMI, 2001, p. 35)

Ainda sobre a *Noite do Castelo*, Silva endossa:

É visível, portanto, que o reconhecimento de Carlos Gomes, e o grande alarde de sua figura nos jornais da corte, não eram necessariamente dependentes da qualidade artística de sua música, pois seu reconhecimento foi cerceado pela análise dos entusiastas do projeto de canto lírico nacional. Não havia nenhuma dúvida, para seus compatriotas, de que o jovem compositor era um gênio elevado acima dos simples mortais, com todas as cores românticas que o termo havia adquirido. (...) Em 23 de outubro do mesmo ano, Carlos Gomes é nomeado, com todas as honras, Cavaleiro da Ordem da Rosa pelo imperador D. Pedro II. E assim, o jovem compositor

6 Revista Musical e de Bellas Artes, 14 de junho de 1879.

fora oficialmente promovido a herói da pátria. (SILVA, 2011, p. 50)

Em artigo intitulado *Nos dias de Carlos Gomes* publicado pela *Revista da Semana* do Rio de Janeiro em 1942, Escragnolle Doria resume a presença de Gomes na então capital imperial da seguinte forma: “Carlos Gomes não ficou em primeiro estadio de carreira promissora. Escreveu duas óperas, representadas no Rio de Janeiro, as quais lhe valeram sucessivamente o hábito e o oficialato da Rosa e a nomeação do pae, a pedido do filho ao imperador, para Mestre da Capela Imperial.” (DORIA, 1942, p. 18)

Com o patrocínio do governo imperial, que buscava representação no estrangeiro e, sobretudo, legitimação artística do Brasil, Gomes mudou-se para Milão, onde pôde prosseguir com seus estudos e com a consolidação de sua carreira musical.

IV.ii. *Un indiano a Milano*: presença e produção de Carlos Gomes na Europa

DELIA

Ahimè!... Dove sono?...

Le orribili voci.

Le larve feroci

Nell'ombre svanir...

Ma all'anima smarrita,

Ohe torna alla vita,

Si schiude un abisso

D'immenso martir!...⁷

Como vimos, a ópera italiana no século XIX, embora em transição estilística, já tinha papel hegemônico no universo da música ocidental. A tradição operística que se desenvolvera na península itálica durante os anos 1700 amadureceu paralelamente aos eventos políticos que redefiniam as diretrizes institucionais e sociais na Europa durante os oitocentos. Conforme Lauro Machado Coelho, a ópera “que, desde os tempos da inauguração dos primeiros teatros públicos em Veneza, constitui a primeira manifestação de cultura de massa.” (COELHO, 2001, p. 17) O autor ainda acrescenta que é justamente a ópera romântica que se torna “um veículo privilegiado para que os intelectuais façam chegar ao povo as suas ideias sobre liberdade, nacionalismo, necessidade de autonomia para os Estados italianos.” (*Idem*, *ibidem*) Nesse sentido, fica evidente que não só a estilística e o formato empregados pela tradição operística italiana se tornaram modelos para processos artísticos em vias de consolidação, mas, o aspecto político da ópera ultrapassou as fronteiras da Itália, chegando até as mais inóspitas localidades, dentre elas, Campinas. Marcus Góes, ao analisar a exposição de Carlos Gomes à ópera italiana, salienta que:

Gomes já era, havia muito tempo, sido "direcionado" à tradição operística italiana, tocando vários instrumentos e principalmente fazendo arranjos do Barbeiro de Sevilha, da Norma, do Elixir de Amor, dos Puritanos, etc, para a banda do pai Maneco. Aliás, naquele exato momento (década de 50), todo mundo no Brasil era direcionado à ópera italiana, dado o extraordinário sucesso de Verdi. A ópera francesa atraía certa parte do público, mas era vista quase sempre como coisa de vaudeville, de burlesco, dado o sucesso gigantesco das bufonarias de Offenbach.⁸

7 Trecho retirado da abertura da quarta cena do Terceiro Ato de GOMES, Carlos. *Fosca* / Carlos Gomes; – Milano: G. Ricordi & C., 1873. Tradução: DELIA Ai de mim!... Onde estou?... As horríveis vozes. Os fantasmas ferozes Nas sombras desaparecer... Mas à alma perdida, Oh retorna a vida, Abre-se um abismo De imenso martírio.

8 Versão integral da entrevista realizada com o Sr. Marcus Góes se encontra em: Anexo 2.

Todavia, o panorama musical dos meados do século XIX, como vimos, é peculiar e tem grande influência na iniciativa governamental que patrocinou a ida de Carlos Gomes a Europa. Segundo Sergio Casoy:

A conjuntura geral, no que se refere ao teatro lírico italiano do período, era totalmente decadente. Após a unificação da Itália – feita de forma politicamente repulsiva para muitos que dela participaram de corpo e alma – a nova geração de músicos e poetas se viu completamente desorientada. Não havia mais uma causa no horizonte e, sem saber o que fazer, tiveram – embora intelectuais brilhantes – uma típica reação subdesenvolvida: resolveram rejeitar tudo que era italiano, e portanto antigo, e importar, da França e principalmente da Alemanha, os modelos musicais e literários, considerados “modernos” e “progressistas”. Um dos grupos que particularmente vestiu essa camisa foram os *scapigliati* (despenteados). Os membros da *scapigliatura* apresentavam-se em público com o cabelo revoltado como uma forma de afirmar sua juventude e desafiar o *status quo*. Levavam uma vida boêmia e amavam Wagner sobre todas as coisas. As óperas que compuseram, usando modelos literários alemães, assim como harmonias e orquestrações de influência wagneriana, embora tenham feito um certo furor, não sobreviveram. Lógico que Verdi, a tradição encarnada, ainda existia, mas quase não compunha, ou compunha muito lentamente. Entre *Aida* (1871) e *Otello* (1887), transcorrem dezessete anos. De todas as óperas compostas nesse período, apenas *La Gioconda* (1876), de Ponchielli, que não era *scapigliato*, sobrevive hoje em dia. Todas as outras desapareceram. Nesse período são as casas editoras as grandes promotoras das óperas, pois além de encomendar títulos novos e publicar as partituras também tratavam de sua estreia, fazendo na prática o trabalho dos empresários. Seu local natural é Milão, donde irradiam seus contatos por toda a Itália e por outros países da Europa. A líder de mercado, detentora da obra de Rossini e Verdi, é a potente Casa Ricordi. Mas agora, surgiram no horizonte dois concorrentes de peso, a Casa Lucca e a financeiramente potente Casa Sonzogno. Sem obras de repertório, sem compositores de prestígio, as duas novas empresas agem com velocidade e compram os direitos de compositores franceses e alemães, traduzem-nas para o italiano e as oferecem, com muito sucesso, ao mercado. Óperas como *Carmen*, *Werther*, *Faust*, *Os Pescadores de Pérolas* e *Lakmé*, com seu exotismo e seus cenários suntuosos característicos da *grand-opéra* francesa, ganham o coração do público, enquanto óperas alemãs como *Martha* e *O Franco Atirador* também são muito apreciadas. Entre 1871 e 1877, Bolonha, a primeira cidade italiana a apresentar ópera de Wagner, encena nessa ordem *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *O Navio Fantasma*. Nesse período, o único nome a produzir óperas de apelo popular é Carlos Gomes, que faz um sucesso enorme com sua italianíssima *Salvator Rosa*. Pela sua forma de harmonizar e de escrever música vocal, o campineiro hoje é reconhecido como uma ponte entre a *scapigliatura* e aquele grupo chamado de *Giovane scuola italiana*, formado por autores que começaram a compor na última década do século XIX e terminaram suas carreiras nas décadas de 1920 a 1940, e em cujo seio nasceu o movimento verista que finalmente renovou a ópera italiana.⁹

9 Versão integral da entrevista realizada com o Sr. Sergio Casoy se encontra em: Anexo 1.

Nosso principal intuito ao reproduzir a detalhada e esclarecedora observação de Casoy é ilustrar o cenário em que se inseriu Carlos Gomes ao desembarcar na Itália como enviado do projeto cultural do governo imperial brasileiro. Merece destaque e maior atenção o conjunto de influências que cercou Gomes durante sua estada em Milão; os novos paradigmas da produção musical, sobretudo marcados pelos quadros políticos que delimitaram as artes durante os oitocentos e modificaram a história da música ocidental. Como muito bem observado por Casoy, o período que antecipou a virada do século foi marcado por uma ostensiva presença franco-germânica na produção musical. Assumimos que essa conjuntura influenciou a trajetória do compositor campineiro, que, ao visar a consolidação de sua carreira além-mar, destacou-se nesse agitado momento da formação da música. É como Lorenzo Mammì retrata: “Carlos Gomes surgiu nas cenas italianas bem no meio dessa crise.” (Mammì, 2001, p. 40) Conforme salientamos no início desta investigação, identificamos em Gomes uma capacidade de se adequar a diferentes circunstâncias. Ainda segundo Mammì,

Inteligente e curioso como era, Carlos Gomes percebeu as inquietações de seus coetâneos e a decadência do ambiente, que não deixou de apontar em suas cartas. Inseriu-se no círculo dos *scapigliati*, dedicou-se a estudar não apenas Meyerbeer, que influenciaria sua orquestração, mas também Mendelssohn (1809 – 47) e Beethoven (1770-1827). Por enquanto, seus objetivos eram diferentes dos de seus colegas italianos. Como vimos, partiu do Rio já com a intenção de escrever uma ópera de assunto brasileiro, destinada principalmente ao Brasil. A praxe, de fato, era essa: o intelectual brasileiro viajava para a Europa, a fim de adquirir conhecimentos e prestígio, e logo depois voltava ao Brasil, onde se tornaria o representante de uma política cultural de cunho liberal, mas centralizada de fato pela corte. (MAMMÌ, 2001, pp. 43 e 44)

Tudo isso seria exatamente como planejado e esperado pelo Império, mas, uma específica ópera de Gomes modificou por completo a condição e as circunstâncias do campineiro na Itália. Mammì conclui afirmando que:

Esse teria sido também o destino de Carlos Gomes, após a estréia do *Guarany* no Scala, em 19 de março de 1870, se essa ópera não tivesse sido um sucesso estrondoso, inaudito, talvez o maior do teatro lírico italiano desde *Il Trovatore*. De repente, por força das circunstâncias, o projeto cultural que sustentava o trabalho de Carlos Gomes foi posto de ponta-cabeça: ele deixou de ser o jovem bacharel encarregado de importar a linguagem musical européia para o teatro brasileiro e se tornou, muito antes do esperado, o representante brasileiro entre as nações líderes da produção cultural mundial. A mudança de escala que o prestígio do *Guarany* acarretou foi um choque para todos os envolvidos. (Mammì, 2001, p. 44)

Carlos Gomes, desde o princípio de sua carreira como músico, sempre contou com o apoio de terceiros que viam nele um promissor futuro. Assim, afirmamos que o compositor não se aventurou como tantos outros contemporâneos; Gomes soubera apoiar-se em seus contatos para difundir e consolidar a música que produzia. Ora, em Campinas, o contato estabelecido com Henrique Luís Levy, músico alsaciano exilado no Brasil em meados do século XIX e responsável pela fundação da famosa editora Casa Levy, já prenunciava o estabelecimento de uma concreta rede de relacionamentos que se perpetuou até pouco tempo antes da proclamação da república em 1889. Já em São Paulo, com a então constante companhia do irmão, o também compositor Sant'Ana Gomes, e Levy, Carlos, como já destacamos, se inseriu nos círculos dos estudantes da Faculdade de Direito e fez importantes amizades como, por exemplo, com Salvador Mendonça. O musicólogo Marcus Góes, maior autoridade no que diz respeito à vida e obra de Carlos Gomes, ressalta durante a entrevista realizada para esta pesquisa que: “na faculdade, Carlos Gomes fez grandes amizades, principalmente com Salvador de Mendonça. Era visto pelo grupo como um exótico caipira paulista, hábil no piano e na composição. Nessa área era muito admirado, e por isso os alunos o convenceram a partir para o Rio de Janeiro, o que fez.”¹⁰ Mendonça, posteriormente, se tornaria diplomata colaborador do movimento republicano no país e um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

É sob esse viés que salientamos que Gomes não se aventurou para tentar a sorte no Rio de Janeiro. Notamos que há uma consciência (aliada a uma obstinação) do campineiro em mover-se de acordo com as oportunidades que o cercavam. Para se ter uma ideia do ambiente que favoreceu a carreira de Gomes, antes mesmo de chegar à capital imperial, “suas músicas passam a ser editadas por uma casa de renome no Rio de Janeiro, a de Arthur Napoleão. Em São Paulo, os jornais anunciam a venda de suas obras pela loja Bouquet de Brilhantes, embrião da futura Casa Levy. É com esse cartão de visita que o compositor parte em busca de fortuna na corte.” (MAMMÌ, 2001, p. 28) A trajetória de Carlos Gomes sempre foi a de um artista; é nesse sentido que trazemos à tona aquilo que compreendemos por uma intrincada rede de contatos e relacionamentos que, aliada ao incontestável talento musical do campineiro, exacerba sua exposição dentro e fora do país e o torna candidato perfeito para ocupar a vaga de transmissor, no campo da música, de uma cultura brasileira que naquele momento era cautelosamente fabricada pelo Segundo Reinado. Talvez seja esse um importante fator a ser considerado ao avaliarmos as razões pelas quais justamente Gomes foi o aluno do Conservatório de Francisco Manuel eleito para ser patrocinado no Velho Continente. A afirmação definitiva de Carlos Gomes como artista, salientada por Mammì, provém dessas duas forças: a primeira oriunda da rede de contatos de Gomes e, a segunda, fruto de uma consciência obstinada e emancipadora do alfaiate

10 Versão integral da entrevista realizada com o Sr. Marcus Góes se encontra em: Anexo 2.

que nascera artista. Não à toa, a viagem de Gomes à Itália diferenciou-se dos tantos intercâmbios de brasileiros na Europa e nos Estados Unidos. Já em Milão, Gomes não cursou regularmente as aulas do Conservatório, muito pelo contrário, tornou-se aluno particular de Lauro Rossi, então diretor da entidade. A presença de Carlos Gomes na Itália não se restringiu à sua formação musical; havia nesse intercâmbio um caráter político e diplomático. Esse caráter potencializou-se após a estreia de *Il Guarany* no Scala e tornou essencial a atuação do compositor no cerne da *produção* artística ocidental da segunda metade dos oitocentos. Os bastidores políticos são, como se denota, determinantes na manutenção da carreira de Carlos Gomes além-mar; seu protagonismo no ambiente italiano comprovam e atestam essa constatação. Verdi, por exemplo, principal fonte e inspiração do campineiro afirmou: “*Questo giovane comincia dove finisco io.*”¹¹ Carlos Gomes então assumiria – direta ou indiretamente – uma missão que fora imposta pela rede que ele mesmo criou; afinal, sua arte passara a representar politicamente um Império que precisava de autoafirmação e legitimação na arena internacional.

Na revista comemorativa do centenário de nascimento de Antônio Carlos Gomes do Centro de Ciências Letras e Artes de Campinas, é possível ter contato com inúmeros textos que além de exaltar o compositor, apontam para os amigos, colegas e companheiros que apoiaram e protegeram sua carreira; entre as mais constantes menções a André Rebouças e ao Visconde de Taunay, Itala Gomes Vaz de Carvalho – filha de Carlos – reserva um ensaio destinado inteiramente ao apoio do Imperador D. Pedro II. Segundo a herdeira, a vida de Carlos Gomes na Europa era constantemente subsidiada por uma frente que o apoiava e o incentivava financeiramente através do projeto cultural do Segundo Reinado; por outro lado, parte da elite brasileira julgava serem desnecessários tais investimentos. Tentaremos abordar posteriormente essa questão com mais cautela, mas os altos e baixos da carreira de Gomes foram empuxados por esse impasse: “Lamentável incompreensão que todavia não conseguiu refrear os arremessos de ilimitada gratidão que meu pae sempre alimentava pelo seu grande amigo, o Imperador D. Pedro II.” (CARVALHO, 1936, p. 64) Fato é que a despeito do crescimento paulatino das críticas à permanência subsidiada de Carlos Gomes em território italiano devido, principalmente, ao descenso do monarquismo no Brasil, a rede de apoiadores de Gomes era ainda suficientemente ampla e influente, e serviu como mola mestre para a protagonização do compositor no projeto cultural do Segundo Reinado. O gatilho dessa condição de protagonista foi, portanto, *Il Guarany* que, segundo Octavio Netto em artigo na mesma revista comemorativa, ressalta: “O 'Guarany' é a voz da terra 'graciosa' e forte que canta dentro da sua natureza esplendorosa. Tudo, nessa pagina immortal da nossa arte, é força, vida e amor. É a alma de Carlos Gomes. É o Brasil.”

¹¹ “Este jovem começa de onde eu termino!” - frase dita por Giuseppe Verdi no final da estreia de *Il Guarany* no Teatro Scala de Milão a 19 de março de 1870.

(NETTO, 1936, p. 98) Concluimos, portanto, que há por detrás da permanência de Gomes na Europa, forças políticas que, na maioria das vezes, sobrepõem-se à estética e à produção artística do compositor. Mammi aborda claramente essa questão ao frisar que:

Il Guarany é importante não tanto pela influência que exerceu sobre o teatro lírico europeu – que houve, mas foi marginal – quanto por ter sido a primeira tentativa de síntese abrangente a partir do material heterogêneo que constituía, e em parte ainda constitui, a base da sensibilidade musical brasileira. Se o Segundo Reinado se caracteriza justamente pela tentativa de construir um perfil cultural nacional, cimentando traços locais com uma linguagem internacional mais ou menos atualizada, pode-se dizer que *Il Guarany* é seu produto artístico mais bem sucedido. (MAMMI, 2001, p. 51)

A musicóloga Olga Sofia Freitas Silva conclui sua extensa análise da mais conhecida (e mais política) obra de Carlos Gomes destacando que:

Portanto, torna-se evidente que o “nacional” de *Il Guarany* depende de dois aspectos principais: a temática indianista de cunho exótico, ligada ao Romantismo nacionalista brasileiro – um movimento literário que toma aspectos de política de Estado sustentada pelo próprio imperador – e a aceitação da obra como um espelho da civilização brasileira e do progresso das artes no país. O fato de que a ópera não tinha um libreto em língua vernácula não foi um obstáculo para a aceitação da mesma como uma obra-prima nacional. O projeto da ópera nacional cantada em língua pátria foi, no fim de tudo, um fracasso, mas o triunfo de Carlos Gomes em sua primeira ópera de tema nacional justificou o projeto romântico daqueles que haviam nutrido o sonho de ver a pátria glorificada através da arte e do melodrama lírico. A trajetória de Carlos Gomes de Campinas ao Rio de Janeiro, triunfando na Ópera Nacional, e do Rio a Milão, entrando em contato com as novas questões musicais do melodrama, desenvolvendo seu estilo de composição, e apresentando um drama de tema nacional bem-aceito, justificam o “nacional” atribuído à sua obra. É um valor atribuído, e não uma nacionalidade inerente na essência musical, retomando ritmos populares, acentos modinheiros, ou o que quer que seja. Julgar um sistema de representação de um determinado momento histórico com valores de outro momento, posterior ao primeiro, é anacronismo, falta de método historiográfico, e simplesmente ilógico. A trajetória do compositor, de Tônico a Carlos Gomes, de moço do interior a gênio da música e herói das artes, serviu de representação para as aspirações daquela geração: uma história nacional de heróis e grandes homens, e uma sociedade civilizada através das artes e das ciências. *Il Guarany*, considerada a obra-prima de uma geração, é uma ópera nacional porque assim foi reconhecida pelos brasileiros na sua época. (SILVA, 2011, p. 157)

Bruno Kiefer, em sua *História da Música Brasileira* também trata dessa questão política ao realizar um levantamento biográfico de Antônio Carlos Gomes. Segundo Kiefer:

Carlos Gomes foi o primeiro compositor brasileiro cuja obra alcançou larga repercussão na Europa. Numa época em que ainda se media a grandeza de uma nação pelos feitos de seus pensadores, cientistas, inventores, artistas e escritores, o êxito de Carlos Gomes era muito mais do que um sucesso individual: era a exaltação de um país recém-emancipado, preocupado em desenvolver as suas próprias potencialidades, em se afirmar perante as demais nações; Que a música do compositor paulista fosse essencialmente italiana, que ele vivesse parte da sua vida na terra de Verdi, não tinha a menor importância diante do fato do reconhecimento pela velha mãe Europa, do qual tanto dependíamos, do talento de um filho nosso. Era a afirmação do Brasil, país jovem, empenhado em sua autodescoberta, inseguro ainda em relação às suas próprias forças, dependente, em muitos sentidos, de nações mais fortes. Não há necessidade de muita imaginação para poder conceber que predominassem razões psicológicas e sociológicas na exaltação da figura de Carlos Gomes. Criou-se, assim, um verdadeiro mito. (KIEFER, 1970, pp. 83 e 84)

Como já frisamos, a maioria das ressalvas atribuídas à trajetória de Gomes se hospedam ou no âmbito da estética – no que tange a suscitação de uma abstrata brasilidade e sua incompatibilidade com a tradição operística (sobretudo fulcrada pelo *Risorgimento* italiano) e, por conseguinte, com a maior parte da obra do campineiro – ou no campo da política, neste último caso como se a relação de Gomes com o Segundo Reinado representasse um impropério para a república e, por conseguinte, para os movimentos culturais e artísticos que surgiram após a virada para o século XX. É como o próprio Kiefer define: “Não podiam faltar em contrapartida, os iconoclastas, dispostos a derrubar de seu pedestal a figura mítica. Encontramos, de um lado, um Carlos Gomes gênio indiscutível; de outro lado, um 'Carlos Gomes horrível' (Oswald de Andrade).” (KIEFER, 1970, p. 84) O mais interessante todavia, é notarmos como *Il Guarany*, a primeira ópera do campineiro na Itália, teve papel importantíssimo para a definição dessas questões. A adaptação operística do romance alencarino, se avaliada esteticamente e estilisticamente dentro do conjunto de obras de Carlos Gomes, está longe de ser sua obra-prima. O detalhe que realmente se sobressai nesta observação talvez esteja inserido naquela frase atribuída a Gomes que citamos no princípio desta investigação: “Escrevi *Il Guarany* para os brasileiros, *Salvator Rosa* para os italianos e a *Fosca* para os entendidos.” O que pretendemos trazer à tona aqui é o fato de que essas três obras simbolizam a trajetória de Gomes por excelência. *Il Guarany* não só foi um divisor de águas para a participação política de Carlos Gomes no cerne do projeto cultural do Segundo Reinado, como também alavancou sua carreira artística para o restante da Europa. Neste sentido, tomamos a liberdade de parafrasear a menção realizada por Itala Gomes e afirmar que sem *Il Guarany*, Carlos Gomes não seria Carlos Gomes; isto é, a despeito de sua inferioridade estética comparada ao restante da

ampla obra gomesiana, a ópera composta especificamente para o povo brasileiro possui grande, quiçá a maior, relevância na trajetória de Carlos Gomes. Foi essa obra que cunhou sua carreira e o determinou como artista para o Brasil, e sobretudo, para a Europa. Conforme Kiefer, “impõe-se nesta fase da história da música brasileira, situar a figura de Carlos Gomes e sua obra de um modo realístico: impõe-se uma reação contra os aspectos extramusicais que fundaram o mito; impõe-se uma avaliação estritamente estético-musical da produção de nosso *Tonico*.” (KIEFER, 1970, p. 85)

Após o estrondoso sucesso de *Il Guarany*, a vida do compositor na Itália foi marcada por uma série de altos e baixos. Carlos Gomes voltou ao Brasil em 1870 para estrear a ópera no Rio de Janeiro sendo recebido honrosamente em sua terra natal. Ainda segundo Bruno Kiefer,

De volta à Itália, inicia a composição da *Fosca*. Sua primeira encenação teve lugar a 16 de fevereiro de 1873. Recebida mal, acarretou ao autor acusações de wagnerianismo! Entrementes *Tonico se casara* (1871) com Adelia del Conte Peri, de família bolonhesa. *Salvator Rosa* foi uma reação ao fracasso anterior e uma volta aos esquemas italianos. O sucesso foi imediato, a ponto de esta ópera tornar-se a mais popular de Carlos Gomes na Itália. Sua estréia deu-se em Gênova, a 21 de março de 1874. Segue *Maria Tudor*, levada à cena no Scala de Milão no dia 27 de março de 187-9. A estréia foi um fracasso. O conceito da obra, no entanto, melhorou a seguir. Em 1880 Carlos Gomes, saudoso, volta ao Brasil, acompanhando uma companhia lírica. Em Salvador rege *Il Guarany e Salvator Rosa*; no Rio é aclamado, representando-se, com grande sucesso, a última destas duas óperas. “Carlos Gomes estava consagrado músico brasileiro, e como poucos artistas nossos, conseguia comover profundamente, embora nem tudo fosse sensibilidade estética. Havia muito calor de patriotismo.” Esteve ainda em São Paulo. No mesmo ano volta à Itália onde inicia a composição de *Lo Schiavo*. Esta nova ópera teve, por razões que serão expostas mais adiante, a sua estreia – exitosa – no Rio, a 27 de setembro de 1889, no Imperial Teatro D. Pedro II. A seguir descansa em Campinas, pensando em vir assumir a direção do Conservatório do Rio de Janeiro, logo após, conforme promessa do Imperador. A história do Brasil, no entanto, sofreu, durante aqueles dias, violenta mudança de rumo. Veio a República e com ela o exílio do Imperador. Carlos Gomes, leal a D. Pedro II que o favorecera tanto, não pôde ter, é óbvio, os favores da República. O Conservatório do Rio de Janeiro é transformado em Instituto Nacional de Música, tornando-se seu primeiro diretor Leopoldo Miguez. Desgostoso e abatido pelos problemas, Carlos Gomes volta à Itália (1890). A pensão que esperava receber do Governo não vinha nunca. Em compensação recebe, em boa hora, do Scala de Milão, a encomenda de uma nova ópera. Surge assim *Condor*, cuja estréia deu-se a 21 de fevereiro de 1891. O êxito de óperas anteriores, porém, não se repetiu mais. (KIEFER, 1970, pp. 88 e 89)

Embora Carlos Gomes tenha se inserido na vida artística e cultural de Milão com considerável facilidade, sua trajetória, desde sua chegada ao Velho Continente, sempre esteve muito atrelada ao Segundo Reinado – sob o ponto de vista político-institucional – e

ao sucesso de *Il Guarany*. Ora, já na penúltima década do século XIX, a monarquia brasileira se encontrava ameaçada pelo movimento republicano que passara a questionar as suas bases de legitimidade de forma mais contundente; com a proclamação de 1889, a situação do compositor complicou-se por completo no que tange seu apoio governamental e, por conseguinte, seus subsídios financeiros. Segundo Mammì, “toda a ilusão de voltar à corte como a um refúgio aconchegante se desfaz definitivamente” após a proclamação da república. Ainda segundo o autor, “Gomes, coerente com suas ideias e com todo o seu percurso, recusa-se a compor o hino republicano e devolve o dinheiro da encomenda, apesar das dificuldades financeiras em que se encontra.” (MAMMÌ, 2001, p. 80) Se o Império foi um dos maiores responsáveis pela projeção política e diplomática de Carlos Gomes além-mar, a República sacramentou a desvinculação do compositor com quaisquer planos e programas governamentais que ainda remanesciam da herança de Pedro II e seu governo.

Grande parte da produção musical de Carlos Gomes se prendia, do ponto de vista da aceitação por parte do público, ao êxito da adaptação operística da obra de José de Alencar. Ao analisarmos inúmeras fontes primárias brasileiras e estrangeiras do século XIX e do século XX, notamos um palavra-chave que surgia constantemente nas crônicas, reportagens e artigos acerca da carreira de Carlos Gomes: *Il Guarany*. Isto é, embora as décadas de 1870 e 1880 tenham sido de grande relevância para a obra gomesiana (estreias da *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Il Schiavo*) e para o engajamento do compositor com o alto escalão da escola musical italiana, sua produção artística passava invariavelmente pelo crivo de sua mais famosa ópera. Parte dessa “dependência” talvez se resulte do aspecto político direta ou indiretamente ligado à obra de 1870. Exemplo disso pode ser levantado através da “incompreensão” e do “insucesso” da estreia da *Fosca* em 1873; fato é que o protagonismo de *Il Guarany* nas arenas da música italiana e do incipiente movimento musical brasileiro ofusca a trajetória de Carlos Gomes no que diz respeito à sua permanência na Itália, às suas constantes viagens ao Brasil e, sobretudo, à sua evolução estética e estilística explicitada, por exemplo, nas partituras da *Fosca*. Como definimos nos primeiros parágrafos deste capítulo, a vida de Carlos Gomes foi intensa; o “caipira”¹² do interior paulista, obstinado pela sua projeção artística, a despeito de seu talento musical, se esbarrou com um programa que, de cunho político, encobria, na maioria das vezes, seu mais simples e objetivo propósito: compor e apresentar sua música.

Os últimos anos da vida do campineiro foram marcados pela explicitação desse embate; não obstante tenha contribuído musicalmente e esteticamente com um sólido conjunto de peças e obras, o que parece prevalecer na vasta gama de análises acerca de

12 Carlos Gomes fazia questão de referir-se à si mesmo como “caipira”, numa tentativa de afirmação identitária como se pode observar na maioria da literatura biográfica a seu respeito.

Antônio Carlos Gomes, é o restrito e insuficiente filtro do exame político de sua vida e obra. Conforme Lutero Rodrigues, em seu *Carlos Gomes um tema em questão*, “por conseguinte, Carlos Gomes está presente também nas grandes obras dedicadas ao estudo da cultura brasileira; entretanto pode ser constatado que essas obras de maneira nenhuma se mantiveram refratárias ao pensamento modernista.” (RODRIGUES, 2011, p. 281) Ora, mais uma vez remetemos à dupla perspectiva da trajetória de Gomes ressaltada anteriormente: ambas vinculadas ao cerne da discussão político-cultural brasileira, as visões de um lado ufanista e elitista e de outro, modernista e novecentista, polarizam-se radicalmente e ignoram, na maioria das vezes, a aura artística do compositor campineiro, privilegiando, por fim, o caráter artístico do político e não o caráter político do artista, como julgamos ser mais adequado.

IV.iii. *Efemérides gomesianas: o respaldo e o legado de Carlos Gomes*

GAJOLO

Venezia... ora ti sfido...

Su questa salma un grido

Di vendetta innalziamo: all'armi! Al mar.

TUTTI

*Vendetta! All'armi! Al mar!*¹³

Como é de se imaginar, tendo em vista que Carlos Gomes participou da transição sofrida pela ópera italiana, o cenário musical se transformou no último decênio do século XIX. Segundo Mammì, “o ano de 1890 é um marco na história da ópera italiana (...) o público estava mudando, tornando-se mais popular, enquanto as classes altas começavam a privilegiar as temporadas de concertos instrumentais de molde norte-europeu e se apaixonavam pela música francesa ou por Wagner.” (MAMMÌ, 2001, p. 81) Gomes, atrelado, direta ou indiretamente com o apelo nacionalista¹⁴ perdeu, até mesmo na Itália, o respaldo positivo de outrora. “Com o verismo, a ópera italiana perdeu seu caráter de síntese da cultura nacional e tornou-se entretenimento de massa, capaz de competir, por breve período com o teatro de variedade e com o cinema em seus primórdios. Simplificou-se, popularizou-se, vulgarizou-se até.” (*Idem, ibidem*) Curiosamente, Carlos Gomes havia sido, como observado, recriminado em 1873 pelas evidentes referências germânicas, sobretudo wagnerianas, empregadas na *Fosca*. Interessante é também o fato de que o compositor campineiro embora não tenha participado ativamente, contribuíra com o movimento dos *Scapigliati* que, como salientamos, renunciou o realismo musical do *verismo*. Decerto, o contexto musical vivido por Gomes na Itália era efêmero, a música que havia servido ao propósito de unificação da península itálica enfrentava, nas últimas décadas dos oitocentos, mudanças no que diz respeito às temáticas e aos formatos adotados. Já nos anos que seguiram a estreia da *Cavalleria Rusticana* (1890) de Pietro Mascagni (1863 – 1945) e *Pagliacci* (1892) de Ruggero Leoncavallo (1857 – 1919), “o próprio sistema de produção sofreu uma transformação: encenações ágeis, que apostavam na atualidade dos argumentos e na sedução dos enredos, passaram a prevalecer sobre os mastodontes da *opera ballete*.” (*Idem, ibidem*) O descenso de Carlos Gomes, portanto, marcado pela

13 Trecho retirado da última cena do Quarto Ato de GOMES, Carlos. *Fosca* / Carlos Gomes; – Milano: G. Ricordi & C., 1873. Tradução: GAJOLO Venezia... agora te desafio... Sobre este corpo um grito De vingança lancemos: às armas! Ao mar. TODOS Vingança! Às armas! Ao mar!

14 Curiosamente com as sínteses da questão nacional no Brasil com *Il Guarany* e com a italiana, com *Salvator Rosa*.

dissociação ao governo Brasileiro e pela incompatibilidade de seu repertório aos novos formatos que pipocavam pela Europa, foi inevitável.

No ponto final de sua parábola descendente, entre 1894 e 1895, ainda tinha nome para que dois dos mais antigos e prestigiosos conservatórios italianos, Pesaro e Veneza, lhe oferecessem o cargo de diretor. No Brasil, não havia lugar para ele no Conservatório do Rio, nem foi possível criar em Campinas uma escola de música que pudesse dirigir. Sobrou a oferta de Belém, um conservatório que ainda não existia, num lugar que, apesar da prosperidade do ciclo da borracha, era na época um verdadeiro fim do mundo. No entanto, Carlos Gomes escolheu Belém. Durante a viagem, em Lisboa, foi operado de câncer na boca. Seu navio fez escala em Funchal, na Ilha da Madeira, onde Gomes se avistou com o velho amigo André Rebouças, que ali consumava seus últimos dias em exílio voluntário – dois dos maiores representantes do bacharelismo do Segundo Reinado, que morreram escondidos, mais do que exilados. Não sabemos qual foi a impressão de Carlos Gomes ao rever o amigo; a de Rebouças, pode-se deduzir de suas cartas, foi penosa. Em 21 de maio de 1896, Carlos Gomes chegou a Belém quase moribundo. Morreu no dia 16 de setembro. (MAMMI, 2001, pp. 86 e 87)

Ademais, embora pertença a um lado nebuloso da biografia do compositor, uma série de problemas de foro pessoal e íntimo contribuíram para seu distanciamento da arena musical no final dos oitocentos. Segundo Paulo Cerquera, em sua breve análise biográfica de Carlos Gomes: “As vitórias artísticas e as viagens triunfais ao Brasil se mesclam depois aos problemas domésticos, às insídias e aos ataques de inveja. Morrem-lhe, no intervalo de 5 anos, três filhos em tenra idade. Vêm a República, o exílio de D. Pedro II, a mal disfarçada intransigência para com o maestro protegido do imperador...” (CERQUERA, 1944, p. 22) O opulento Segundo Reinado com seus bacharéis, artistas e cientistas se esvaiu rapidamente com a transição republicana no Brasil. O exílio de D. Pedro II, o esquecimento de André Rebouças e a falta de espaço de Carlos Gomes nos novos capítulos da história da música, acabaram com o programa cultural focado na invenção do Brasil nação. Carlos Gomes, voluntaria ou involuntariamente atrelado às redes de relacionamentos por ele perpetuadas que se intrincavam nos âmbitos das políticas cultural e externa brasileiras e da ópera romântica italiana, esgotou suas possibilidades de manter-se ativo enquanto artista na década de 1890. É importante destacarmos que o período de decadência de Carlos Gomes e sua obra acompanham três importantes esferas que outrora foram essenciais para sua consolidação enquanto artista do Império brasileiro na Europa: a) primeiramente apontamos para a questão política que amparada totalmente na agenda do Segundo Reinado, se deteriorou com a transição regimental no Brasil após 1889; b) em segundo lugar cabe ressaltarmos a vinculação imputada ao compositor no que diz respeito ao verdismo e ao gênero operístico em voga durante o *Risorgimento* italiano. Esta segunda esfera também

tem cunho político além, é claro, de sua dimensão estética; c) por fim, salientamos as condições pessoais do compositor que o influenciaram a reduzir sua produção na Itália. A separação de sua esposa bem como a morte prematura de seus filhos (fatos esses que não nos são absolutamente claros) corroboraram o isolamento de Gomes na Europa, distanciando-o de contatos com gravadoras e com os editores musicais.

Como apontamos, Nhô Tonico de Campinas foi homem de um específico tempo, sua fácil adaptação ao ambiente europeu durante seus anos de êxito e seu bom relacionamento com o Segundo Reinado marcaram determinadamente sua história. Resultado disso é que Carlos Gomes é primordialmente suscitado como fruto do Segundo Reinado, algo a ser superado ou até mesmo esquecido; como afirma o modernista Mário de Andrade, “a nossa música será totalmente outra, e dela os traços de Carlos Gomes têm de ser abolidos.”¹⁵

A ótica modernista, como diversas vezes frisado, é ainda bastante recorrente. Segundo Lutero Rodrigues,

Carlos Gomes, mais que ninguém, tinha seu nome associado aos literatos do século XIX; no momento em que o modernismo, movimento liderado por literatos, decidiu combater seus antecessores, o compositor, com eles identificado, tornou-se um alvo privilegiado. O alcance desse ataque, porém, teve maior significado do que as fronteiras da vida literária poderiam conter. Carlos Gomes era o maior nome do passado cultural brasileiro, verdadeiro símbolo desse passado; combatê-lo significava combater todo o passado contra o qual se insurgiram os modernistas. Entretanto, ao contrário dos literatos do passado que lograram disseminar a imagem do compositor entre o povo – para isso também contaram com muito mais tempo –, os literatos modernistas, representantes de um movimento de origem elitista que partiu de um grande evento patrocinado pela aristocracia paulistana, não conseguiram afetar a popularidade de Carlos Gomes junto ao povo. Porém, sua ação foi eficaz entre a intelectualidade brasileira, transmitindo às gerações futuras seu julgamento, segundo sua ótica, tal como o fizeram com as obras e intelectuais que os precederam. (RODRIGUES, 2011, pp. 299 e 300)

De fato a abordagem modernista da obra de Carlos Gomes trouxe à tona assuntos ligados ao compositor que foi negligenciado durante os primeiros anos da república. Porém, o tratamento absolutamente preso ao programa modernista, por vezes trazendo uma pejorativa e jocosa imagem do compositor, marca uma vasta produção acadêmico-científica que se preocupa em examinar a trajetória do compositor. Conforme citado no livro de Lutero Rodrigues, o musicólogo Curt Lange é pontual ao explicitar que:

15 Citação retirada de ANDRADE, Mário de. Capítulo XI – Música Erudita Brasileira. IN: *Pequena História da Música*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2003.

A estética desse tempo era outra; a universalidade da ópera, cobrindo o mundo civilizado, era uma só, aceita por todos; e Carlos Gomes, estabelecido na Meca operística do Ocidente, já nutrido no Brasil, desde o estudo da partitura de *O Trovador*, até suas experiências práticas com a ópera italiana no Rio, e posteriormente com as representações que viveu e assimilou avidamente em Milão, não podia, nem pretendia fugir delas, ou modificá-las segundo concepções que não nasceram em sua cabeça. Existia uma só meta: integrar-se no movimento presidido soberanamente por Verdi, vencer e ganhar consideração pública. (LANGE, 2003, p. 403)

Ora, é como afirma Luiz Heitor em *Carlos Gomes: projeção no exterior*:

Na Itália, Carlos Gomes viveu toda a sua existência de adulto, de 1864, quando contava 28 anos, a 1896, quando, velho e doente, regressa ao Brasil para assumir a direção do Conservatório de Música de Belém, que para ele havia sido criado, e morrer, poucos meses depois. Na Itália completou os seus estudos, obteve em 1870, o fabuloso triunfo do *Guarani*, casou-se, viu nascer os seus filhos e lá os educou. Foi a sua segunda pátria, onde foram criadas quase todas as partituras líricas que escreveu, do *Guarani* ao *Condor*, de 1891. Em número de 11 (contando com a música ligeira e de seu grande sucesso das duas revistas de Antonio Scalvini, apresentadas no Teatro Fossati e no Teatro Carcano, da capital lombarda em 1866 e 1867, respectivamente), houve sete estréias na Itália e no Brasil. E, de um lado e de outro, algumas tiveram sucesso e outras foram rejeitadas pelo público. No Brasil, como na Itália, Carlos Gomes tinha amigos fiéis e detratores. Eram esses países, o terreno em que pelejava, com seus riscos inevitáveis. (HEITOR, 1987, p. 69)

Luiz Heitor dá especial e detalhado tratamento do respaldo da obra de Carlos Gomes em seu texto, fato este que apesar de não ser central nesta investigação, aponta para a constatação de que além do amparo institucional e diplomático fundamentais para o alavancamento de sua carreira em outros países, seu conjunto de obras apresentava grande relevância em diferentes cenários da história da música ocidental. Conforme o autor, a presença de Gomes em outras localidades não só se restringiram à comemoração do centenário da independência americana em 1876, mas também constata que Gomes fora interpretado por diversas vezes em Portugal, na Espanha e na França. Ademais, segundo citação de Lenita W. M. Nogueira:

Pesquisas publicadas por Marcus Góes no excelente livro “A força indômita” comprovam que, na década de 1870, Carlos Gomes foi o segundo compositor que mais apresentou obras no Teatro alla Scala de Milão, só perdendo para Giuseppe Verdi, deixando para trás nomes como Rossini, Bellini, Donizetti. Mas para reforçar os baixos padrões de estima do povo brasileiro, que sempre enfatiza a incapacidade de um brasileiro de ombrear-se a um similar europeu, como poderia um caipira do interior paulista,

apreciador de virado e paçoca, filho de um músico pobre e medíocre ter sido um grande compositor, chegando mesmo a influenciar a ópera italiana? Mas as pesquisas, inclusive de musicólogos italianos como Marcello Conatti, Giampiero Tintori e Gaspare Nello Vetro, vêm demonstrando que a realidade é essa. (NOGUEIRA, 2005, p. 249)

Carlos Gomes foi importante para o programa político do Segundo Reinado voltado para a questão nacional no Brasil. O compositor campineiro, como apontado na emblemática afirmação de Marcus Góes salientada no início dessa investigação, é, antes de tudo, “filho de si mesmo” e soube figurar conscientemente nos contextos político e estético que o abrigavam. Se por um lado Carlos Gomes apoiou-se no Estado para afirmar-se enquanto artista, por outro adaptou-se e antecipou-se musicalmente no transitório cenário operístico italiano na segunda metade do século XIX. Seu protagonismo na história da música oitocentista dá-se devido a esse engajamento. Há, portanto, um lado político no artista Carlos Gomes que é refratário aos determinismos ufanistas e/ou modernistas que insistem em encaixá-lo numa unilateral perspectiva de cunho identitário. Veremos a seguir como tratar, portanto, do lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira, privilegiando, por fim, sua trajetória e sua colaboração para os primeiros passos de uma arte musical que no Brasil paulatinamente se desenvolvia e se emancipava.

V. O caso Gomes: o músico e seu tempo

*Suspiro que nasce d'alma
Que à flor dos lábios morreu
Coração que o não entende
Não o quero para meu.
Falou-te a voz da minha alma
A tua não na entendeu
Coração não tens no peito,
Ou é dif'rente do meu.
Queres que em língua da terra
Se digam coisas do céu?
Coração que tal deseja,
Não o quero para meu.¹*

Ao tratarmos da formação social das artes, ao nos referirmos à constituição de uma cultura, ao nos debruçarmos sobre os elementos que colaboraram para a consolidação de uma produção artística em um determinado país, nos deparamos com a questão nacional. O desenvolvimento histórico e político das sociedades se intrincam, nesse sentido, com a expressão artística; afirmamos, portanto, que a arte é capaz de espelhar integralmente as dimensões sociais que regem e impulsionam os cotidianos dos mais diferentes agrupamentos de pessoas. É sob a égide da conformação artística no ambiente social brasileiro que esta pesquisa se desenrola, visando, sobremaneira, apontar para as principais características que delimitaram o cenário do país após a emancipação política de Portugal em 1822. Ao se deparar com a tarefa de examinar a formação da literatura no Brasil, Antonio Candido apontou para as especificidades de dois momentos em nossa história literária: o Romantismo e o Modernismo; ambas as correntes representaram com maior contundência a tentativa de emancipação literária. Segundo Candido, “na literatura brasileira, há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o Romantismo, no século XIX (1836 – 1870) e o ainda chamado Modernismo, no presente século (1922 – 1945).” (CANDIDO, 1976, p. 112). Ainda conforme o sociólogo, “ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolita; ambos se inspiram, não obstante, no exemplo europeu.” (*Idem, ibidem*) Tendo em vista tais afirmações, mormente fulcradas na existência e na vigência de um prolongamento dos

1 Modinha romântica intitulada *Suspiro d'Alma* composta por Antônio Carlos Gomes entre 1858 e 1859. Partitura e letra são encontradas entre as páginas 72 e 75 de: TANK, Niza de Castro. *Minhas pobres canções*: Antônio Carlos Gomes. São Paulo: Algor Editora, 2006.

formatos europeus no âmbito da produção artística brasileira, convém ressaltarmos, mais uma vez, que nossa condição de país colonizado determina, recorrentemente, certas peculiaridades no tocante às estilísticas e aos modelos instaurados e evidenciados na história de nossa cultura. Exemplo dessa referência é ilustrado por Alfredo Bosi ao destacar que, após 1822: “no Brasil, novo Estado-nação que se separava de Portugal, as letras e as artes pautaram-se pelo mesmo tardio neoclassicismo, conservando os clichês mitológicos e a retórica das palavras e imagens que se prolongou até o advento dos primeiros românticos.” (BOSI, 2012, p. 227) O campo e o objeto de estudo de Bosi nesse texto, se constitui do mesmo exame realizado por Antonio Candido, Roberto Schwarz, Pierre Rivas, Roger Bastide, e tantos outros autores que se debruçaram sobre a temática da construção e da formação da literatura no Brasil e foram brevemente citados nesta pesquisa. Ora, como já afirmamos, estendemos essa linha de pesquisa para a esfera da música com o intuito de verificar, nos paralelos estabelecidos entre ambas as formas artísticas, matrizes de estudo capazes de subsidiarem a análise da produção musical brasileira durante a segunda metade do século XIX sob a luz da trajetória de Antônio Carlos Gomes.

É no Modernismo, pouco mais de 20 anos após a morte do compositor campineiro, que se nota a maturação de um movimento preocupado com a renovação literária e com a busca por outros prismas de nossa subjetiva identidade nacional. Já frisamos que muitas das opiniões e do invólucro ideológico sobre os românticos originam-se a partir do despontamento do movimento modernista na segunda década dos noventa. O paralelo com a música é, sob esta perspectiva, bastante claro; ao avaliar a contribuição de Mário de Andrade para o estudo da música popular brasileira, Burnett salienta:

Mário de Andrade, por sua vez, desenvolveu análises marcantes a respeito da música brasileira num momento paralelo à própria formação de nossa musicalidade, ou, talvez seja mais preciso falar, de nossa estilística musical. Seus estudos, ainda hoje, são importantes para quem se debruça sobre a história e a teoria da arte musical popular e erudita, ainda que sua visão a respeito da então nascente música comercial tenha sido contaminada por algum excesso de zelo e possa ser revista em muitos pontos, especialmente no que concerne ao pendor nacionalista com que lidou com domínios do folclore, imaginando ser possível quase “domesticá-lo” para fazer dele fonte das criações eruditas. (BURNETT, 2010, p. 2)

É interessante observarmos como o movimento modernista, a despeito de seu posicionamento absolutamente contrário às diretrizes românticas empregadas pelo Brasil imperial, trabalha com os mesmos dados que outrora seus predecessores levantaram. Isto é, assim como ressaltado por Candido, fica evidente que ambas as escolas se preocuparam em mapear uma produção artística que fosse conivente com o desenvolvimento e com a

história de uma cultura dita brasileira. O caso dos novecentistas é interessante pois engloba mais compactadamente um programa que contempla distintas formas artísticas com a mesma missão: renunciar o passado romântico. Lutero Rodrigues, em seu *Carlos Gomes: um tema em questão*, realiza um amplo mapeamento da perspectiva modernista sobre o compositor campineiro, um dos principais símbolos do projeto cultural do Segundo Reinado e, conseqüentemente do Romantismo brasileiro. Conforme o autor:

Em 1920, o grupo modernista de São Paulo já estava “decidido ao rompimento”. Após insurgir-se contra as posições conservadoras na pintura, por ocasião da polêmica gerada pela exposição da pintora Anita Malfatti, em 1917, que é considerada o marco inicial do movimento, e a “descoberta” do escultor Victor Brecheret, no início de 1920, que motivou vários artigos de jornais divulgando as novas ideias, era chegada a hora de “abalar as tradições literárias”. (RODRIGUES, 2011, p. 133)

Ora, como já ressaltamos, Carlos Gomes foi alvo fácil dessa empreitada e foi constantemente item principal da pauta de artigos modernistas que visavam desconstruir a arte oitocentista. Rodrigues traz à tona inúmeras referências que endossam essa enviesada² postura do Modernismo brasileiro, dentre eles, achamos pertinente citar a seguinte opinião expressa por Menotti Del Picchia:

Em artigo assinado por Menotti del Picchia, de 10 de abril de 1920, “Da estética, seremos plagiários?”, no *Correio Paulistano*, o autor investe contra o indianismo, a “única coisa verdadeiramente plagiada que tivemos no país”, atribuindo a Lobato a origem dessa afirmação. Cita diversos nomes de personagens indígenas de obras literárias brasileiras, entre eles Pery, e afirma que o índio “não passou de ser um errante” que não deixou sequer um traço estético no Brasil. Combate também o regionalismo: “Morreu Pery. Morre Jeca Tatu”. Anuncia, porém, o nascimento de uma raça forte, resultante do cruzamento de diversos povos, que terá sua própria estética, sem necessidade de ser imitadora, para criar “a arte brasileira independente”. (RODRIGUES, 2011, p. 133)

Posteriormente, Picchia se juntaria a Cassiano Ricardo e Plínio Salgado, para formar o Movimento Verdeamarelo, que a despeito de suas tendências extremamente nacionalistas, negava a questão nacional tal como apresentada durante o século XIX. O momento era outro na década de 1920, e nele não cabiam sequer os resquícios do projeto cultural perpetuado pelo Império tampouco da arte brasileira constituída e divulgada durante

² Ao afirmarmos que a postura do Modernismo é enviesada, queremos significar que grande parte das críticas realizadas se ancoram no âmbito da tentativa de renúncia do Romantismo enquanto formato artístico-cultural.

os meados dos oitocentos. No entanto, o levantamento desse período do desenvolvimento artístico do Brasil merece destaque pois, ao refutar as matrizes do Romantismo, os modernistas emplacaram voluntaria ou involuntariamente um prevalecente preconceito no que diz respeito à forma e ao conteúdo da arte oitocentista. Preconceito esse que se polariza radicalmente como apontamos no último capítulo. Ainda conforme Lutero Rodrigues,

Tal como em outras áreas, novamente é a visão modernista que se impõe nesse caso, a visão pessoal de um dos modernistas – que é passada adiante, de forma quase irresponsável, dando à imagem do compositor forte significado pejorativo. Toda a distensão verificada nos anos seguintes nunca chegou a ter o mesmo alcance e nem conseguiu refrear os efeitos danosos, já em curso, que se tornariam irreparáveis. (RODRIGUES, 2012, p. 301)

Por outro lado, como também já salientamos, há uma corrente igualmente forte que, de cunho absolutamente ufanista, se contrapõe à ótica oriunda do Modernismo da Semana de 1922 e, da mesma forma, restringe e delimita a vida e a obra de Antônio Carlos Gomes. Frisamos anteriormente que *Il Guarany*, a mais famosa obra do compositor, é protagonista nessa problemática. Ou seja, na medida em que a ópera de 1870 foi escolhida como alabastro do programa cultural da Coroa brasileira perante a arena internacional, o restante do conjunto de obras gomesiano manteve-se ofuscado, negligenciado enfim. Segundo Lutero Rodrigues:

A depreciação das óperas desconhecidas, ou que não alcançaram sucesso popular, e o enaltecimento exclusivo do *Guarany* são heranças mais do nacionalismo que do modernismo. O nacionalismo enfatiza o valor patriótico das óperas em detrimento de seu valor musical; acaba sendo tão prejudicial ao compositor quanto a oposição que lhe foi feita pelos wagnerianos. A mais nefasta consequência dessa corrente é o desestímulo ao estudo musical das óperas. O wagnerismo, quase imperceptível nos textos inicialmente estudados aqui, mostra-se em evidência a partir de então, tornando-se um dos possíveis fatores que agiram, conjunto com o modernismo, com o propósito de atingir Carlos Gomes durante os embates da Semana. (RODRIGUES, 2012, p. 304)

Concordamos com o autor quando afirma que “se deve buscar conhecer o 'valor estritamente musical de criação' da obra de Carlos Gomes, livrando-a dos liames de todos os prejuízos extramusicais que tanto a envolveram para o bem ou para o mal.” (RODRIGUES, 2012, p. 304)

Então nos defrontamos com a questão concernente ao problema inicial desta pesquisa: se Carlos Gomes representa, para o Modernismo, o símbolo áureo do atraso e do passado monárquico brasileiro e, para os nacionalistas ufanistas, um músico de uma só relevante e emblemática obra, *// Guarany*, qual é o lugar do compositor campineiro na formação social da música brasileira?

No percurso do desenvolvimento desta investigação, nos foi apresentada uma crônica do poeta Manuel Bandeira (1886 – 1968) em que constam interessantes observações acerca da apoteótica recepção de Carlos Gomes em 1880, quando regressara ao Brasil após um longo tempo na Europa. Mais curiosa porém, é a comparação que Bandeira efetua no que concerne o respaldo do público referente ao desembarque de Gomes em detrimento do regresso de Heitor Villa-Lobos (1887 - 1959), já no século XX, após um *tour* realizado pelo Velho Continente. Não obstante tenhamos ciência da parcialidade ensaística do poeta modernista, cremos que suas considerações finais são relevantes para o escopo desta pesquisa no que diz respeito à possível construção de uma ponte capaz de ligar os polos opostos suscitados nos capítulos anteriores desta investigação. Manuel Bandeira principia sua crônica destacando que:

A leitura dos velhos almanaques proporciona muitas vezes à gente surpresas bem curiosas. Quem diria, vendo o pouco-caso com que hoje tratam aqui um Villa-Lobos, quem diria que esta cidade do Rio de Janeiro já vibrou durante dois dias inteiros de puro entusiasmo por um artista? Pois foi lendo a *Folhinha dramática para o ano de 1881, contendo a comédia em um ato O segredo de uma fidalga, assim como a crônica nacional de 1870 a 1880*, publicada e à venda em casa de Eduardo & Henrique Lammert, rua do Ouvidor 60, que tomei a consciência da decadência artística em que andamos nesta República Nova, toda voltada para a conquista dos bens materiais em detrimento das glórias espirituais que outrora alvorçavam a pátria de Carlos Gomes! Porque se trata de Carlos Gomes, precisamente. Naquele ano de 1880 o autor *d'O Guarani* regressava ao Brasil, depois de uma longa ausência, durante a qual tanto elevara no estrangeiro o nome da sua terra. A nossa mocidade acadêmica, bem diversa da de agora, que deserta os prélios intelectuais para correr aos encontros de boxe e jiu-jitsu, preparou-se com grande antecedência para honrar na pessoa do cisne de Campinas o maior gênio musical do Brasil. E eis como os festejos, que segundo o *Jornal do Commercio*, de 19 de julho, chegaram a exaltação, “ao delírio mesmo”, se desenrolaram. (BANDEIRA, 1958, p. 154)

Assim como a maior parte das fontes primárias do século XIX consultadas, estudadas e revisadas durante a realização desta pesquisa, a crônica levantada por Manuel Bandeira é extremamente laudatória e apologética pois se refere ao compositor campineiro como verdadeiro herói nacional brasileiro. Em um certo trecho, lê-se:

A cada passo o cortejo parava para que se prestasse ao maestro uma homenagem. Aqui era “uma distinta senhora” que lhe oferecia dois ramalhetes. Ali era uma comissão de tipógrafos da casa dos srs. Leuzinger que lhe trazia um ramo de flores de pena. Das redações dos jornais partiam idênticas homenagens. E em frente à Notre-Dame não só lhe foi recitada uma poesia, como lhe fizeram presente de uma rica bengala de unicórnio com castão de ouro (...) Só às duas e meia é que pôde ele retirar para o Engenho Velho, hospedando-se em casa do sr. Castelões. E à noite as principais ruas e muitos estabelecimentos iluminaram-se festivamente. No coreto do largo de São Francisco uma banda tocava. Parecia uma data nacional. (BANDEIRA, 1958, p. 89)

Finalizada a crônica, Manuel Bandeira observa:

Como os tempos mudaram! Quando Villa-Lobos voltou da Europa não teve nada disso. Não ganhou bengala de unicórnio com castão de ouro, nem chapéu de seda com a respectiva dedicatória. Nenhum sr. Estudante fez discurso. Os seus concertos estiveram às moscas. No entanto ele também é o maior gênio musical de nossa terra... Tomara que Villa-Lobos não leia esta minha crônica: tudo isto é muito triste! (BANDEIRA, 1958, p. 91)

Em tom de desabafo, o ensaio de Bandeira nos leva a refletir sobre algumas perspectivas sobre a história da música brasileira. Primeiramente é importante salientar que, sob o ponto de vista de Manuel Bandeira, um dos principais pontos de convergência entre os mais conhecidos compositores do Romantismo e do Modernismo (Carlos Gomes e Villa-Lobos respectivamente), é o respaldo do público no que concerne o sentimento de pertencimento suscitado pelas trajetórias e pelas obras de ambos os compositores. Além de sabermos que as escolas em que se inseriram Gomes e Villa-Lobos, têm grande relevância para a concretização da vida artística no país, ressaltamos que o público desempenha também um determinante papel na conceituação de uma formação social da música brasileira. No Segundo Reinado, por exemplo, vimos como se maquinou a construção da nação brasileira sob a tutela da Coroa a partir da elaboração e execução de um projeto cultural de cunho primordialmente nacionalista. Carlos Gomes esteve inserido neste contexto e o público que de longe o observava, o via como principal comunicador de uma ainda disforme entidade brasileira. É verdade que o público que de fato acompanhava a trajetória do campineiro era bastante restrito em vista da centralização perpetuada pelo governo do Segundo Reinado no que tange à execução do projeto cultural; mas, bestializado ou não, o público depositou em Carlos Gomes o título de porta-voz de uma música nacional, ou melhor, de celebridade capaz de realizar exitosamente a travessia da periferia para a metrópole, do rudimento para a sofisticação, do arcaico para o civilizado. Era

esse o movimento pregado por D. Pedro II e seu programa de invenção da nação: lançar, além-mar, uma imagem de um Brasil cosmopolita e ocidentalizado e politicamente forte em detrimento das vizinhas e vulneráveis repúblicas sul-americanas. É como Candido ilustra o cenário do Romantismo brasileiro; nossa grande questão se pautava pelo enfrentamento da condição do país de ex-colônia lusitana; para tal, os esforços academicistas artísticos e científicos do país durante o Império “procuravam superar a influência portuguesa e afirmar contra ela a peculiaridade literária do Brasil.” (CANDIDO, 1976, p. 112) No campo da música esse embate se materializou na estreia de *Il Guarany* no Scala de Milão; nesse caso não nos interessa o propósito de Carlos Gomes ao compor a ópera, mas sim o respaldo que obteve enquanto incorporação nas suas partituras das principais ideologias que norteavam o programa político-cultural do Segundo Reinado. A obra de Gomes foi um divisor de águas no que diz respeito à sua repercussão perante o desorientado público brasileiro e o pragmático governo de D. Pedro II. Segundo Lilia Schwarcz:

Nada, porém, mais próximo das vogas da corte do que os projetos oficiais desses românticos. Durante vinte anos esse grupo se ocupará em criar uma cultura nacional, no plano das artes plásticas, da literatura e da música. O lado de estrategista de Magalhães, o teatro e a arquitetura “miscigenada” de Porto Alegre, a atividade indigenista de Gonçalves Dias são facetas de um romantismo reformista, mas coadunado com a “onda tropical” que se afirmava como projeto nacional. Em lugar dos cativos, o Império oficializava acima de tudo seu lado tropical. O indianismo salta dos romances e das telas, ganha a iconografia política e até os anúncios de jornais para se tornar um modismo que atacou umas das famílias “patrióticas” brasileiras, levando-as a trocar seus nomes lusitanos tradicionais – Sousa, Pereira, Almeida e Oliveira – por outros de clara inspiração indígena: Caramuru, Acaiaba, Tibiriçá, Periassu e tantos outros. (SCHWARCZ, 2010, p. 155)

Il Guarany coube como uma luva para o ambiente em que figurou Antônio Carlos Gomes na segunda metade dos oitocentos. Oportunamente ou não, o músico campineiro que já havia sido condecorado pelo Império e vivia na Itália com os subsídios do governo brasileiro, assumiu a condição de carro chefe de divulgação da música brasileira. Fato é que após a ópera de temário tupiniquim, a trajetória e as subsequentes obras de Carlos Gomes, se mascararam por detrás do viés político e nacionalista indiretamente incorporados pelo *Guarany*.

Portanto, recorreremos pela última vez à frase atribuída a Antônio Carlos Gomes: “Escrevi *Il Guarany* para os brasileiros, *Salvator Rosa* para os italianos e a *Fosca* para os entendidos.” Ora, se *Il Guarany* e *Salvator Rosa* restringem o compositor campineiro e sua produção musical no sentido de posicioná-lo num panteão de artistas preocupados primordialmente com a consolidação de entidades de cunho político-cultural, quiçá seria a

Fosca (ao analisarmos primeiramente seu valor estritamente musical) a obra capaz de situar Carlos Gomes como pioneiro de uma tradição musical brasileira em busca de afirmação estética e identitária. Talvez seja possível afirmarmos que Carlos Gomes não é atualmente considerado como um eventual redentor da música brasileira devido à sombra do desígnio nacionalista imposto sobre sua carreira. O problema é todo este: se por um lado Carlos Gomes tinha a possível capacidade de cunhar uma prodromica arte musical brasileira em âmbito internacional, como o faria sem o incentivo governamental e sem o acatamento aos termos e às diretrizes do programa cultural que embalava os campos das artes e das ciências no Segundo Reinado?

As questões suscitadas no percurso desta investigação nos mostram que grande parte da bibliografia acerca do compositor campineiro delimitam o lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira apenas à esfera da política, restringindo sua trajetória e boa parte de seu *opus* ao projeto cultural do Segundo Reinado. Nossa principal conclusão se ancora na necessidade de se fomentar pesquisas acerca da vida e da obra de Carlos Gomes que não sejam absolutamente presas aos bastiões do determinismo modernista, da exacerbação ufanista e da ótica político-institucional da análise social da arte. Devemo-nos atentar contra as armadilhas que enganam o pesquisador preocupado em examinar os fenômenos que corroboraram a construção da cultura e da identidade brasileiras. O caso Gomes é bastante específico, mas os paralelos com *O Caso Wagner* de Friedrich Nietzsche são razoáveis, afinal:

Perceber que nossos atores são mais dignos de admiração do que nunca não significa ignorar-lhes a periculosidade... Mas quem ainda tem dúvidas quanto ao que quero – quanto às *três exigências* a que desta vez minha ira, minha preocupação, meu amor à arte deram voz? *Que o teatro não se torne senhor das artes. Que o ator não se torne sedutor dos autênticos. Que a música não se torne uma arte de mentira.* (NIETZSCHE, 2009, p. 33)

Ora, se levarmos em consideração a tensão explicitada entre as visões modernista e ufanista acerca da vida e da obra de Antônio Carlos Gomes, podemos assimilar nosso problema às questões suscitadas por Nietzsche nessa breve citação. Compreendemos que talvez a maior dificuldade em encontrar o lugar de Gomes na formação social da música brasileira esteja nos anacronismos e nas parcialidades de ambos os pontos de vista que utilizaram o compositor para exemplificar (ou personificar) suas ideologias ou seus preceitos político-culturais. No caso do modernismo, Gomes, como já apontado, é alvo fácil para ataques pois representa por excelência as diretrizes do projeto cultural do Segundo Reinado. Já no âmbito do ufanismo, o sucesso de Gomes como precursor de um Brasil que

passava a ser conhecido entre as hegemonias oitocentistas, pessoaliza uma agenda política embasada na consolidação da questão nacional e da identidade no país.

Conforme Paulo Cerquera “Carlos Gomes revelou à Europa o potencial artístico das nações americanas. Afirmação de sensibilidade de um povo, o gênio musical brasileiro é a glória incontestada e perene da América.” (CERQUERA, 1944, p.23) Chama nossa atenção, afora o conteúdo apologético desta citação, o fato de que Gomes foi um porta-voz de um específico tempo histórico brasileiro na arena mundial do século XIX. Tal observação é um primeiro passo para ir além das interpretações acerca da obra gomesiana aqui suscitadas. Isto é, se levarmos em conta a relação que Carlos Gomes perpetuou em seu tempo político e histórico com o desenvolvimento da música nacional, talvez tenhamos maior clareza na identificação de seu papel e de seu lugar no processo de emancipação e de construção da arte musical brasileira.

O maior erro que identificamos nos trabalhos acerca do compositor campineiro está na imortalização de Gomes como o autor de *Il Guarany*. Até os dias de hoje nos deparamos cotidianamente com a reprodução original ou de adaptações do tema da principal profonia de Carlos Gomes no programa *Voz do Brasil*. A mais famosa ópera de Carlos Gomes o prendeu determinantemente na história da música brasileira ao processo político-cultural encabeçado pelo Segundo Reinado e assim perdura até a atualidade; vítima de sua mais conhecida obra, Gomes é apenas lembrado por sua convivência com o Império e pela incorporação de um temário indianista no rol das principais obras artísticas na história do Brasil independente. É como se toda a trajetória e a carreira musical de Carlos Gomes fosse fulcrada e baseada apenas nas partituras e no libreto de *Il Guarany*. Como observamos, paradoxalmente, o êxito da ópera garantiu sua estada e seu reconhecimento na Europa; seu respaldo enquanto artista brasileiro, porém, se prende a uma específica composição e não à sua trajetória, seu conjunto de obras e sua evolução estético-musical como cremos ser mais adequado.

As armadilhas para a análise do lugar de Carlos Gomes no processo de formação da música nacional são construídas a partir de uma série de anacronismos que ofuscam a relevância do *opus* do compositor em relação a arte musical brasileira que se desenvolvia paulatinamente durante o século XIX. Os debates acerca da manifestação de “brasilidade” na obra de Gomes muitas vezes ignoram a compreensão do papel desempenhado pelo compositor em um período em que se forjava a questão nacional no Brasil. Analisando sua trajetória é possível perceber que Carlos Gomes foi responsável por uma síntese musical, original e brasileira.

Em suma, o engajamento de Carlos Gomes no projeto cultural do Segundo Reinado foi feliz na tarefa de firmar-se em território estrangeiro como porta-voz de um país que buscava as bases para constituir-se enquanto nação politicamente e culturalmente

emancipada. Neste sentido, sob a ótica do tempo em que figurou como músico oficial do Império, Carlos Gomes foi extremamente brasileiro; sua trajetória e sua obra cruzaram as fronteiras da periferia latino-americana e foram muito mais além de *Il Guarany*.

A inserção do compositor campineiro nos principais círculos musicais europeus permitiu que seu trânsito por diferentes escolas musicais fosse possível. Como vimos, desde o início de sua carreira, Gomes buscou diversas referências na música camerística alemã, bem como na ópera e na música francesas. Tal heterogênea formação é pouco explorada e, cremos que merece maior atenção; foram justamente essa diversificação estilística e sobretudo a incorporação de diversos formatos em seu *opus*, que o mantiveram ativo durante boa parte da cena musical europeia na segunda metade do século XIX. Salientamos também como Carlos Gomes tentou se adequar à efêmera arena musical italiana após o *Risorgimento*, fato que o colocou em contato com os *scapigliati* e com os primeiros indícios do *verismo* italiano. Sua atuação e sua produção após o estrondoso sucesso de *Il Guarany* denotam justamente essa transição; se por um lado o compositor apresentara sua *Fosca* com traços germânicos, por outro, a estreia de *Condor*, sua última ópera, anunciava, com requintes da nova música, uma consciência de que os parâmetros artísticos de seu tempo passavam por estruturais transições. Gomes foi homem de seu tempo; soube beneficiar-se das diretrizes e conjunturas oitocentistas e perdeu destaque e espaço devido ao esgotamento desse cenário, tanto no terreno musical quanto no político. Aliados aos problemas pessoais e de saúde do compositor, escoaram-se os últimos grãos de areia da ampulheta do século XIX, tempo este crucial para a vida e obra de Gomes e para o amadurecimento de uma incipiente arte musical brasileira.

Referências bibliográficas

AGUIAR, Luiz. Considerações sobre Carlos Gomes. *Revista Textos do Brasil*. Ministério das Relações Exteriores, v. 12, pp. 54 – 59, 2006.

ALMEIDA, Rodrigo Estramanho de. Cultura política no hino nacional. *Revista Aurora*. Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política do Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais da PUC – SP, n. 12, pp. 141 – 144, 2011

AMORA, Antônio Soares. *Classicismo e Romantismo no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

ANDRADE, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Villa Rica, 1991.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. Belo Horizonte e Rio de Janeiro: Editoras Reunidas Limitada, 1999.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.

ANDRADE, Mario de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins, 1963.

ARRIGHI, Giovanni. *O longo século XIX – Dinheiro, poder e as origens do nosso tempo*. Rio de Janeiro e São Paulo: Contraponto, 1996.

AULER, Guilherme. *Os bolsistas do imperador*. Petrópolis: Tribuna de Petrópolis, 1956.

AZEVEDO, L. H. C. *150 anos de música no Brasil (1800-1950)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Biblioteca Luso-Brasileira, 1958.

BARRETTO, Vicente; PAIM, Antonio. *Evolução do pensamento político brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Ilimitada, 1989.

BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1971.

BERNARDES, Ricardo. Música Erudita Brasileira. *Revista Textos do Brasil*. Ministério das Relações Exteriores, v. 12, pp. 5 – 11, 2006.

BESOUCHET, Lídia. *D. Pedro II e o século XIX*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BOCANERA JR., Sílio. *Um artista brasileiro*. Bahia: Typographia Bahiana, 1913.

BOSI, Alfredo. Cultura. IN: CARVALHO, José Murilo de (COORD.). *A construção nacional: 1830 – 1889*. São Paulo, Fudación Mapfre e Objetiva, 2012.

BURNETT, Henry. Adorno e Mário de Andrade: duas visões da criação pela música. *Viso: cadernos de estética aplicada*. Universidade Federal Fluminense e Associação Brasileira de Estética, v. 8, pp. 1 – 23, 2010.

CALMON, Pedro. *A História de D. Pedro II*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1975.

CAMARGO, Christovam de. Carlos Gomes, ou o extranho destino dos Genios. *A Comarca*, Mogi-Mirim, 9 de julho de 1936.

- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Nacional, 1976.
- CARVALHO, Itala Gomes Vaz de. D. Pedro II. *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*. Centro de Ciências, Letras e Artes, a. XXII, n. 56, pp. 63 – 64, 1936.
- CARVALHO, José Murilo de. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de Sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CARVALHO, José Murilo de (COORD.). *A construção nacional: 1830 – 1889*. São Paulo, Fundação Mapfre e Objetiva, 2012.
- CARVALHO, José Murilo de. *D. Pedro II*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CASOY, Sergio. *Fosca: a ópera dos entendidos*. 2010. Disponível em: <<http://www.sergiocasoyopera.com.br/fosca-a-opera-dos-entendidos/>>. Acesso em: 10 de maio de 2012, 16:30:30.
- CERQUERA, Paulo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Inteligência Edições Culturais, 1944.
- COLI, Jorge. *Música final: Mário de Andrade e sua coluna jornalística Mundo Musical*. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- CUNHA, João Itiberê da. *Il Guarany (1870): algumas palavras sobre a ópera*. IN: *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória da Música Brasileira, 1987.
- CSAMPAI, Attila; HOLLAND, Dietmar. *Guia básico dos concertos: música orquestral de 1700 até os nossos dias*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- DORIA, Escragnoille. Nos dias de Carlos Gomes. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1942.
- EGG, André. Blog História da Música Brasileira [Internet]. André Egg. 25 de abril de 2010. Disponível em: <<http://historiadamusicaabrasileira.wordpress.com/2010/04/25/jose-mauricio-nunes-garcia-1767-1830/>>. Acesso em 19 dez. 2011.
- ELLMERICH, Luis. *História da música*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1977.
- FERREIRA, Gabriela Nunes; FERNANDES, Maria Fernanda Lombardi; REIS, Rossana Rocha. O Brasil em 1889: um país para consumo externo. *Revista Lua Nova*. CEDEC, n. 81, pp. 75 – 113, 2010.
- FERREIRA, Maria Celeste. *O Indianismo na literatura romântica brasileira*. Tese apresentada ao Instituto Superior de Filosofia, Ciências e Letras Sedes Sapientiae, 1949.
- FRANCO, Affonso Arinos de Mello. *O índio brasileiro e a Revolução Francesa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1937.
- GELLNER, E. *Nacionalismo e democracia*. Brasília: Editora UnB, 1981.

- GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: Secult, 1996.
- GRAHAM, Richard. *Clientelismo e política no Brasil no século XIX*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.
- HEITOR, Luiz. Carlos Gomes: projeção no exterior. IN: *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória da Música Brasileira, 1987.
- HOBBSAWM, Eric. A Produção em Massa das Tradições: Europa, 1870 a 1914. In: HOBBSAWM, E. & RANGER, T. (org.) *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997, p. 271-316.
- HOBBSAWM, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1780*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2011.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- IGLÉSIAS, Francisco. *Trajetória política do Brasil – 1500-1964*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- IRIARTE, Rita (Org.). *Literatura e música no Romantismo alemão*. Lisboa: Materiais Críticos, 1987.
- KIEFER, Bruno. *História da música brasileira, dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- LANGE, Francisco Curt. A música erudita na Regência e no Império. IN: HOLANDA (Org.), *História geral da civilização brasileira*, v.3. São Paulo: Editora Record, 2003.
- LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. *Revista Estudos Avançados*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo, v. 22, n. 62, pp. 237 – 255, 2008.
- LOBO, Pelágio Alvares. O nacionalismo rubro de Carlos Gomes. *Correio Paulistano*, São Paulo, 4 de junho de 1950.
- MAMMÌ, Lorenzo. *Carlos Gomes*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- MEGHREBLIAN, Caren Ann. “Art, politics and historical perception in imperial Brazil – 1854-1884.” Dissertação de Mestrado. Michigan, 1994.
- NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NETTO, Octavio. O “Guarany”, voz da terra brasileira. *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*. Centro de Ciências, Letras e Artes, a. XXII, n. 56, pp. 97 – 98, 1936.
- NEWMAN, Ernest. *História das grandes óperas*. Rio de Janeiro: Editôra Globo, 1954.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O caso Wagner: um problema para músicos*. São Paulo: Companhia das Letras. 2009.
- NOGUEIRA, Lenita W. M. Música e política: o caso de Carlos Gomes. IN: XV CONGRESSO DA ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. *Anais da ANPPOM*, Rio de Janeiro: 2005, pp. 243 – 249.
- PENALVA, José. Carlos Gomes: o compositor. Campinas: Papyrus Editora, 1986.
- PEREIRA, Vinicius. *Giuseppe Verdi e o nacionalismo italiano*. 2011. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/nec/autor/vinicius-pereira>>, Acesso em 17 de junho de 2012, 08:26:00.

- PRADO, Paulo. *O retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- RICORDI, Giulio. Fosca: melodramma in quattro atti. *Gazzetta Musicale di Milano*, Milão, 23 de fevereiro de 1873. pp. 57 – 62.
- RICUPERO, Bernardo. *O Romantismo e a Ideia de Nação no Brasil (1830-1870)*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- RODRIGUES, Lutero. *Carlos Gomes um tema em questão: a ótica modernista e a visão de Mário de Andrade*. São Paulo, Editora Unesp, 2011.
- ROMERO, Sílvio. *História da literatura brasileira (1888)*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Garnier, 1902.
- RUBERTI, Salvatore. *O Guarani e o Colombo de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Laudes, 1972.
- SALLES, Vicente. Carlos Gomes: passagem e influência em várias regiões brasileiras. IN: *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Projeto Memória da Música Brasileira, 1987.
- SANTOS, F. Quirino dos. Antonio Carlos Gomes. *Gazeta de Campinas*, Campinas, pp. 1 e 2, 24 ago. 1870.
- SCANTIMBURGO, João de. *Os Paulistas* IN: Coleção Paulística. São Paulo, Imprensa Oficial, 2006.
- SILVA, Olga Sofia Freitas. *Il Guarany de Antônio Carlos Gomes: a história de uma ópera nacional*. 2011. 174 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, Curitiba. 2011.
- SOLERA, Temistocle. *Nabucco*. 1842. Disponível em <<http://opera.stanford.edu/Verdi/Nabucco/libretto.html>>, Acesso em 29 de agosto de 2012, 15:45:00.
- SCHWARCZ, Lilia. *As Barbas do Imperador*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- SCHWAMBORN, Ingrid. A recepção do Romance indianista de José de Alencar. Trad. Carlos Almeida Pereira. Fortaleza: Edições UFCE, 1990.
- SQUEFF, Enio; WISNIK, José Miguel. *Música: o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense: 2004.
- TANK, Niza de Castro. *Minhas pobres canções: Antônio Carlos Gomes*. São Paulo: Algor Editora, 2006.
- TREECE, David H. Victims, allies, rebels: towards a new history of nineteenth century Indianism in Brazil. *Portuguese Studies*, 1986, v. ii.
- VAZQUEZ, Marisa. La “Aurora” de la identidad. *Revista Escuela de Historia*. UNSa, año 5, vol. 1, n. 5, pp. 354 – 361, 2006.
- VETRO, Gaspare Nello. *Antônio Carlos Gomes: Il Guarany*. Parma, 1996.
- VIANNA FILHO, Luís. *A vida de José de Alencar*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; NOGUEIRA, Lenita W. M.; MARÍN, Rosa Maria Tolón;

CORRADI, Cláudio José. Carlos Gomes e a Exposição Colombiana Universal. IN: XVIII CONGRESSO DA ANPPOM, 2008, Salvador. *Anais da ANPPOM*, Salvador: 2008, pp. 140 – 144.

VIRMOND, Marcos da Cunha Lopes; NOGUEIRA, Lenita W. M.; MARÍN, Rosa Maria Tolón. Exoticismo e orientalismo em Antônio Carlos Gomes. IN: XVI CONGRESSO DA ANPPOM, 2006, Brasília. *Anais da ANPPOM*, Brasília: 2006, pp. 535 – 541.

WEFFORT, Francisco C. *Formação do pensamento político brasileiro: idéias e personagens*. São Paulo: Editora Ática, 2006.

ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1983.

Acervos consultados

- Hemeroteca – CMU (Unicamp), Campinas, São Paulo;
- Museu Carlos Gomes, Campinas, São Paulo;
- Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;
- Museu Nacional, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;
- Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;
- Museu da República, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;
- Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;
- Museu Imperial, Petrópolis, Rio de Janeiro;
- Biblioteca Alberto Nepomuceno – Escola de Música (UFRJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro;
- Biblioteca Florestan Fernandes – FFLCH (USP), São Paulo, São Paulo;
- Biblioteca Instituto de Artes – IA (Unicamp), Campinas, São Paulo;
- Discoteca Oneyda Alvarenga – CCSP, São Paulo, São Paulo;
- Biblioteca Cassiano Ricardo, São José dos Campos, São Paulo.

Anexo I

Entrevistado: Sergio Casoy ¹

Entrevistador: Alberto C. Rabelo ²

Detalhes:

Entrevista realizada em abril de 2012, via e-mail, para a composição do referencial bibliográfico da dissertação de mestrado intitulada “O lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira”.

Apresentação:

A pesquisa “O lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira” concentra-se, primordialmente, na identificação e na investigação do quinhão do compositor campineiro no projeto cultural do Segundo Reinado; esse empreendimento tinha como central intuito o endossamento da emancipação política do país através da evidência da cultura e das artes brasileiras além-mar. Tal processo, empuxado pela tentativa de criação de uma identidade nacional, foi essencial na agenda política de D. Pedro II na última metade do século XIX, configurando-se, em suma, como problemática fundamental desta pesquisa. Carlos Gomes teve sua carreira alicerçada nesta específica conjuntura política e desenvolveu seu *opus* em Milão com o auxílio financeiro da corte brasileira. Neste sentido, visamos, através da realização desta entrevista, contextualizar o ambiente musical e operístico italiano, ou, mais especificamente, lombardo, a fim de ilustrar o panorama que circunscreveu a trajetória do compositor entre 1863 e 1895. A contextualização dessa urdidura colaborará para um maior entendimento acerca da constelação de Gomes e subsidiará a discussão a ser desenvolvida nessa dissertação de mestrado.

Entrevista:

Alberto C. Rabelo - O século XIX caracteriza-se como profícuo período da história da ópera. Mediante as inúmeras mudanças nas tramas política e econômica europeia, como, por exemplo, os reflexos liberais da revolução francesa e a ascensão de novas classes médias, o ambiente musical passava também por grandes mudanças. Como se deram tais transições na arena da música? Quais são os principais aspectos que nortearam a consolidação do Romantismo na arte musical durante a primeira metade dos oitocentos?

¹ Pesquisador especializado em música lírica e ópera. <<http://www.sergiocasoyopera.com.br>>

² Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo. Orientado pela Prof. ^a Dr. ^a Gabriela Nunes Ferreira e coorientado pela Prof. ^a Dr. ^a Maria Fernanda Lombardi Fernandes.

Sergio Casoy - Em termos italianos, não apenas o XIX, mas também os dois séculos anteriores foram extremamente profícuos para a afirmação, desenvolvimento e consolidação da ópera. Após um período de 150 anos (1600-1750), o Barroco, decorridas suas fases, dá lugar ao Classicismo, cujo início os historiadores costumam assinalar – apenas como um marco aproximado – a partir do ano da morte de Bach, 1750. O surgimento do Classicismo na música de concerto e na ópera não surge exatamente ao mesmo tempo em todos os lugares. Será função do gosto específico, da cultura e das condições conjunturais de cada um dos públicos europeus. O mesmo se dá com o advento do Romantismo. Situamos seu início num período difuso que se estende pelas duas primeiras décadas do XIX, momento de profunda transição durante o qual autores protorromânticos como Paer e Mayr coexistem com Rossini, que mesmo tendo sido o último dos classicistas italianos teve seus lampejos de pré-romantismo em *La Donna del Lago* e *Guillaume Tell*. Evidentemente, um dos principais aspectos que norteiam a consolidação do Romantismo é a mudança, a evolução do gosto do público. Se quisermos encontrar uma data emblemática para a mudança de parâmetros da ópera italiana, podemos adotar 14 de junho de 1800, dia da batalha de Marengo, vencida pelas tropas de Napoleão, que duas semanas antes havia capturado Milão. Com a presença francesa vitoriosa na península italiana, os governos que se criaram, por influência de Bonaparte, em vários estados da bota, adotaram gostos que refletiam a influência da cultura francesa. No teatro lírico, sem ir muito longe, isso resultou no abandono gradativo das óperas de estilo metastasiano, características do classicismo, assim como a rejeição dos castrati, que os franceses abominavam. Além disso, passou-se, a partir desse início de século, a associar o timbre do cantor ao sexo do personagem, coisa que não era obrigatória no barroco e nem mesmo no classicismo. Assim, é o romantismo nascente que associa aos jovens enamorados os timbres de tenor e soprano agudo (vide, por exemplo, *I Puritani* de Bellini e *Lucia di Lammermoor* de Donizetti), assim como ao velho sacerdote que também é uma espécie de líder militar o registro de baixo (como Oroveso em *Norma* de Bellini e Zaccaria no *Nabucco* verdiano). Como a ópera, a partir desses anos, busca seus argumentos nas peças de teatro ou nas novelas, que desde o advento de Goethe e Schiller são francamente românticos por toda a Europa, não há falta de tramas que satisfaçam o novo gosto do público. A mudança é fundamental: se, numa ópera do classicismo, a mocinha resolve fugir de casa por amor, ao fim da narrativa ela enxerga o caminho justo, algum personagem conta ou canta a moral da história e nossa heroína vai para o convento. Mas se a mesma história se der no âmbito de uma ópera romântica italiana, a moça, após fugir com seu amado e viver uma série de peripécias, seguramente morrerá por amor, de preferência após uma longa cena repleta de coloratura composta por *recitativo*, *aria* e *cabaletta*.

ACR - Observo que o desenvolvimento da ópera no início dos oitocentos reflete diferentemente na Itália, na França e na Alemanha, as particularidades que dirigiram as contexturas políticas nesses três ambientes. Na península itálica, o movimento de unificação denominado *Risorgimento* estende-se entre 1815 e 1871, caracterizando-se como fenômeno de grande importância para o delineamento político da Europa no século XIX. Como se deu a relação entre a consolidação do Romantismo na música e a unificação italiana? É possível identificar influências do quadro político no desenvolvimento da ópera italiana no século XIX?

SC - Tomo a liberdade de afirmar que ao menos em sua fase inicial, o *Risorgimento* é ele próprio uma das grandes expressões do Romantismo, um movimento feito mais de paixão do que de racionalidade. Basta ler a biografia de Mazzini ou a história dos carbonários. Não podemos esquecer que a linguagem que se identifica, na Itália, com o chamado *Risorgimento letterario*, é aquela do Romantismo. Não é à toa que *I Promessi Sposi*, publicado por Alessandro Manzoni em 1823, se tornou o romance italiano mais famoso de todos os tempos. Ambientado na Lombardia em 1628, durante a ocupação espanhola, o livro foi interpretado, sob a óptica *risorgimentista*, uma alusão cifrada ao domínio austríaco do norte da Itália.

Após a derrota definitiva de Napoleão em 1815, e a consequente saída definitiva dos franceses da Itália, a península está dividida entre territórios ocupados pelo Império Austro-húngaro e uma miríade de pequenos estados, muitos deles consistindo apenas de uma cidade e seus entornos, cujos governos, simpatizantes com os austríacos, são reacionários e absolutistas. A censura é total e a reunião entre cidadãos, via de regra, é proibida. O único ponto de encontro dos italianos, independente de sua classe social é o teatro de ópera. Ali, sob o pretexto de ver o espetáculo, os italianos socializam, conversam, discutem e conspiram. E o teatro musical, sensível aos desejos da população, consegue contornar a censura e passar mensagens libertárias escondidas no texto das óperas que se cantam. Todos conhecem a história de como o coro *Va Pensiero*, do *Nabucco* de Verdi, eletrizou a plateia do Alla Scala em 1842, que a compreendeu como uma metáfora onde os hebreus escravizados representavam os habitantes da Lombardia, cuja capital era Milão, dominada pelos austríacos simbolizados pelos babilônios invasores de Nabucodonosor. Tamanho foi o sucesso que Verdi inseriu coros patrióticos em várias outras suas óperas, como *I Lombardi*, *Ernani*, *Macbeth* e *La Battaglia di Legnano*. Na verdade, a influência da política nesse momento da carreira de Verdi é total, a ponto de se chamar essa primeira de suas três fases de Nacionalista. Por outro lado, aquilo que pouca gente se lembra é que manifestações como essa começaram muito antes na ópera italiana. Em 1826, durante a estreia de *Caritea, Regina di Spagna*, de autoria de Saverio Mercadante, um aplauso extraordinário

saudou o coro *Chi per la patria muor vissuto è assai* (Quem morre pela Pátria viveu muito), cantado pelos soldados portugueses. Os bolonheses o adotaram como “hino nacional” em 1831, e, em 1844, condenados à morte pelo governo de Nápoles por tentar subverter a Calabria, os irmãos Bandeira, revolucionários mazzinianos, marcharam para o cadafalso entoando o coro. Antes de Mercadante, porém, Rossini já havia se expressado, aproveitando o final de sua ópera buffa *L’Italiana in Algeri* para inserir, intencionalmente uma mensagem patriótica na última ária de Isabella, a protagonista:

*“Patria, dovere e onore, dagli altri apprendi
A mostrarti Italiano; e alle vicende
Della volubil sorte
Una donna t’insegni ad esser forte.
Pensa alla patria, e intrepido
Il tuo dover adempi:
Vedi per tutta Italia
Rinascere gli esempi
D’ardir e di valor.”*

(Pátria, dever e honra, aprende com os outros / a mostrar-te Italiano; e com os fatos de um destino volúvel/ que uma mulher te ensine a ser forte. / Cumpre o teu dever: / vê por toda a Itália / renascer os exemplos de ousadia e de valor)

Essa inserção adquire um valor ainda maior ao lembrarmos que a ópera estreou em Veneza em 1823, ou seja, em pleno domínio austríaco. E para que não haja dúvidas de que Rossini não criou essa cena por acaso e realmente desejava passar uma mensagem relativa ao *Risorgimento*, basta ouvir o coro que precede à ária de Isabella: no momento em que se canta *Quanto valgan gl’italiani* (Quanto valem os italianos), o bem-humorado compositor escreveu, para o primeiro violino, uma pequenina variação da primeira frase musical de *A Marselhesa*.

ACR - Ainda no âmbito das relações entre Itália, França e Alemanha, existia o trânsito de compositores, libretistas e companhias operísticas entre esses três ambientes artísticos? Havia o intercâmbio de influências estilísticas e temáticas na música produzida nessas três localidades?

SC - O intercâmbio é muito grande e constante. No século XVIII – com exceção da França, que sempre teve sua escola nacional própria – todos os países utilizam o modelo italiano

para suas óperas de corte. Em Viena, o idioma oficial para a ópera era o italiano, e o imperador mantém sempre contratado um *poeta cesareo*, ou libretista oficial da corte. Importantes nomes italianos ocuparam esse cargo. Entre eles, Pietro Metastasio, Apostolo Zeno e Lorenzo Da Ponte. Para essa corte, tanto compositores alemães como Gluck quanto italianos como Salieri escreveram óperas em italiano. Handel, durante os quatro anos em que residiu na Itália, compôs óperas de puro estilo italiano, e, durante sua longa permanência em Londres, compôs numerosas óperas sobre libretos em italiano. Haydn e Mozart também compuseram óperas de texto e de modelo italiano.

A península em forma de bota também exportou compositores: Paisiello, Sarti e Cimarosa foram, nessa ordem, *maestri di capella*, ou seja compositores oficiais da Corte de Catarina a Grande em São Petersburgo. Embora não tivesse ido residir em Lisboa, o compositor Nicolò Jommelli foi contratado por Dom José I, rei de Portugal, para produzir, durante alguns anos, duas novas óperas por ano para estreia em Lisboa. Outro caso é o do compositor Luigi Cherubini, que embora tenha nascido em Florença, desenvolveu toda sua carreira na França, começando antes da Revolução, trabalhou durante e depois do período napoleônico, sendo sempre muito respeitado pelos franceses.

Por outro lado, vários compositores estrangeiros mudaram-se para a Itália no século XIX. Como é o caso de Johann Mayr, que italianizou seu nome para Giovanni. Muito famoso na Itália, introduziu novos modelos de orquestração onde se notam certos traços de Gluck e Haydn. Além da importância de suas composições, Mayr passou a história por ter adestrado de forma perfeita, durante anos um seu aluno chamado Gaetano Donizetti. Rossini, que amava estudar a música de Mozart, foi chamado pelos membros das orquestras que tocaram suas primeiras óperas de *il tedesco*, o alemãozinho. Devido às dificuldades de execução, acreditavam que o então jovem compositor sofria de influência alemã, sinal que as partituras germânicas não eram desconhecidas em Veneza. No final da década de 1830, em Milão, um compositor alemão havia granjeado um certo nome compondo óperas italianas: era Otto Nicolai, hoje principalmente lembrado por ter recusado o libreto de *Nabucco* que Verdi musicou logo em seguida. Não nos esqueçamos do nosso Carlos Gomes, um brasileiro que se tornou importante autor de óperas italianas, e de toda influência da música alemã – leia-se wagneriana – durante o período da *scapigliatura* milanesa.

Uma última menção deve ser feita ao ambicionado *Prix de Rome*, que garantia, ao jovem músico que vencesse o concurso de composição proposto, uma bolsa de estudos na Villa Medici em Roma por dois anos. O Prêmio de Roma para a música durou de 1803 até 1968.

ACR - Historicamente, entre os séculos XVI e XVIII, os epicentros da produção lírica e

operística italiana eram Veneza, Roma e Nápoles. No século XIX, porém, nota-se uma diversificação desse eixo. Como se deu o desenvolvimento da ópera romântica nessas novas localidades, especialmente em Milão?

SC - Uma das consequências trazidas pelos franceses foi o aumento dramático do número de teatros por toda a península. Em 1800, Milão tinha apenas dois teatros, o Alla Scala e o Canobbiana. Em 1815, havia 24 casas, que na maior parte do ano, encenava óperas. Esse efeito multiplicador se manifestou mais nas cidades do norte do que naquelas ao sul da península, embora cidades como Nápoles tenha criado mais teatros dedicados à ópera durante a primeira metade do século XIX.

Ora, mais teatros significa mais necessidade de novas óperas. No início dos anos 1800, raramente se encenava uma ópera com mais de vinte anos. Não havia, por parte do público, o desejo de cultivar ou imortalizar – sempre com raras e honrosas exceções – obras-primas. O público era ávido de novidades. A ópera era, independente da grande qualidade atingida, artigo de consumo.

ACR - Em *Carlos Gomes*, Lorenzo Mammì cita: “O ambiente da ópera italiana atravessava um período de transição. As décadas de 1860 e 1870 foram dominadas pelo assim chamado *grand opéra* italiano, ou *opera balletto*. O próprio Verdi inaugurara o gênero quando, após o sucesso da 'trilogia popular' (*Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore*), passara a produzir obras mais complexas, destinadas a um mercado internacional, fundindo seu característico estilo narrativo e melódico com recursos cênicos e musicais ampliados, derivados do teatro francês de Meyerbeer, Halévy e Auber. O primeiro trabalho dessa nova fase foi *I Vespri Siciliani* (1855), pensada especificamente para o Opéra de Paris. *La Forza del Destino*, *Il Ballo in Maschera* e *Aida* são as obras-primas do gênero.”³ Como o Sr. analisa o cenário da ópera italiana na segunda metade do século XIX? Quais elementos e fenômenos caracterizaram essas transições apontadas por Mammì?

SC - A conjuntura geral, no que se refere ao teatro lírico italiano do período, era totalmente decadente. Após a unificação da Itália – feita de forma politicamente repulsiva para muitos que dela participaram de corpo e alma – a nova geração de músicos e poetas se viu completamente desorientada. Não havia mais uma causa no horizonte e, sem saber o que fazer, tiveram – embora intelectuais brilhantes – uma típica reação subdesenvolvida: resolveram rejeitar tudo que era italiano, e portanto antigo, e importar, da França e principalmente da Alemanha, os modelos musicais e literários, considerados “modernos” e “progressistas”. Um dos grupos que particularmente vestiu essa camisa foram os *scapigliati*

³MAMMÌ, Lorenzo. Um Índio em Milão. IN: *Carlos Gomes*. pp. 41 – 42. São Paulo: Publifolha, 2001.

(despenteados). Os membros da *scapigliatura* apresentavam-se em público com o cabelo revoltado como uma forma de afirmar sua juventude e desafiar o *status quo*. Levavam uma vida boêmia e amavam Wagner sobre todas as coisas.

As óperas que compuseram, usando modelos literários alemães, assim como harmonias e orquestrações de influência wagneriana, embora tenham feito um certo furor, não sobreviveram. Lógico que Verdi, a tradição encarnada, ainda existia, mas quase não compunha, ou compunha muito lentamente. Entre *Aida* (1871) e *Otello* (1887), transcorrem dezessete anos. De todas as óperas compostas nesse período, apenas *La Gioconda* (1876), de Ponchielli, que não era *scapigliato*, sobrevive hoje em dia. Todas as outras desapareceram.

Nesse período são as casas editoras as grandes promotoras das óperas, pois além de encomendar títulos novos e publicar as partituras também tratavam de sua estreia, fazendo na prática o trabalho dos empresários. Seu local natural é Milão, donde irradiam seus contatos por toda a Itália e por outros países da Europa. A líder de mercado, detentora da obra de Rossini e Verdi, é a potente Casa Ricordi. Mas agora, surgiram no horizonte dois concorrentes de peso, a Casa Lucca e a financeiramente potente Casa Sonzogno. Sem obras de repertório, sem compositores de prestígio, as duas novas empresas agem com velocidade e compram os direitos de compositores franceses e alemães, traduzem-nas para o italiano e as oferecem, com muito sucesso, ao mercado. Óperas como *Carmen*, *Werther*, *Faust*, *Os Pescadores de Pérolas* e *Lakmé*, com seu exotismo e seus cenários suntuosos característicos da *grand-opéra* francesa, ganham o coração do público, enquanto óperas alemãs como *Martha* e *O Franco Atirador* também são muito apreciadas. Entre 1871 e 1877, Bolonha, a primeira cidade italiana a apresentar ópera de Wagner, encena nessa ordem *Lohengrin*, *Tannhäuser* e *O Navio Fantasma*.

Nesse período, o único nome a produzir óperas de apelo popular é Carlos Gomes, que faz um sucesso enorme com sua italianíssima *Salvator Rosa*. Pela sua forma de harmonizar e de escrever música vocal, o campineiro hoje é reconhecido como uma ponte entre a *scapigliatura* e aquele grupo chamado de *Giovane scuola italiana*, formado por autores que começaram a compor na última década do século XIX e terminaram suas carreiras nas décadas de 1920 a 1940, e em cujo seio nasceu o movimento verista que finalmente renovou a ópera italiana.

ACR - Em sua opinião, como se deu o protagonismo do operismo italiano e suas influências em diversos ambientes intelectuais e artísticos do século XIX? Quais as principais particularidades da ópera italiana que inspiraram a produção musical de diversos países, dentre eles o Brasil?

SC - Protagonismo me parece a palavra correta. A ópera italiana é, independente de sua época histórica, a celebração absoluta do canto. Se em Wagner, por exemplo, as vozes são pouco mais de instrumentos da orquestra, na Itália, mesmo em composições de autores fortemente influenciados pela estética wagneriana, o canto, no sentido correto e forte da palavra, jamais foi abandonado. Mesmo depois do advento de Verdi, que tornou a parte teatral muito mais importante do que era antes, essa representação teatral é feita partindo da escolha das vozes adequadas ao papel. Então, embora Alfredo em *La Traviata* e o mouro em *Otello* sejam ambos tenores verdianos, são tenores completamente diferentes, porque o primeiro tem não mais de 23 anos de idade, portanto com a voz leve e lírica, enquanto Otello, com seus mais de cinquenta anos e com o dobro da idade de sua esposa – assim como Canio em *Pagliacci* – forçosamente é um tenor dramático, com voz pesada que expressa ódio e ciúme.

Resultado, não é necessário curso superior, pseudo-intelectualidade ou estudos avançados de música para que óperas de corte italiano como *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Il Guarany*, *Cavalleria Rusticana* e *Tosca* sejam adoradas pelo público, e suas árias sempre assobiadas e repetidas. É a mágica do canto que faz isso.

Anexo II

Entrevistado: Marcus Góes ¹

Entrevistador: Alberto C. Rabelo ²

Detalhes:

Entrevista realizada em abril de 2012, via e-mail, para a composição do referencial bibliográfico da dissertação de mestrado intitulada “O lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira”.

Apresentação:

A pesquisa “O lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira” concentra-se, primordialmente, na identificação e na investigação do quinhão do compositor campineiro no projeto cultural do Segundo Reinado; esse empreendimento tinha como central intuito o endossamento da emancipação política do país através da evidência da cultura e das artes brasileiras além-mar. Tal processo, empuxado pela tentativa de criação de uma identidade nacional, foi essencial na agenda política de D. Pedro II na última metade do século XIX, configurando-se, em suma, como problemática fundamental desta pesquisa. Carlos Gomes teve sua carreira alicerçada nesta específica conjuntura política e desenvolveu seu *opus* em Milão com o auxílio financeiro da corte brasileira. Neste sentido, visamos, através da realização desta entrevista, contextualizar o posicionamento político do compositor mediante sua rede de relacionamentos com a corte brasileira e com os círculos e ambientes musicais que o circunscreveram durante sua carreira. A contextualização dessa urdidura colaborará para um maior entendimento acerca da constelação de Gomes e subsidiará a discussão a ser desenvolvida nessa dissertação de mestrado.

Entrevista:

Alberto C. Rabelo - Observo que o século XIX representa um período de extrema relevância para a história da música brasileira. Como o Sr. analisa o cenário da música brasileira neste específico período, isto é, como o Sr. avalia o panorama musical que abarcou os primeiros passos de Carlos Gomes como compositor?

Marcus Góes – O século XX é que é de “extrema” (atenção às aspas) relevância para a história da música brasileira. O século XIX ainda é, fora as modinhas, o século da imitação,

¹ Musicólogo especializado em Carlos Gomes. Autor do livro *Carlos Gomes: uma força indômita*.

² Mestrando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo. Orientado pela Prof. ^a Dr. ^a Gabriela Nunes Ferreira e coorientado pela Prof. ^a Dr. ^a Maria Fernanda Lombardi Fernandes.

dos pianeiros, dos italianizados. A primeira execução de uma sinfonia de Beethoven no Rio de Janeiro data dos anos 40, segundo Ayres de Andrade.

Carlos Gomes é musicalmente filho de si mesmo, inclusive autor de várias modinhas, único tipo de música, sem forma definida, que o influenciou, o que marcará toda sua obra. Os primeiros passos de Carlos Gomes como compositor, foram dados ainda em Campinas, com as missas de São Sebastião, 1854, e de Nossa Senhora da Conceição, 1859.

ACR - Carlos Gomes endossou uma rede de relacionamentos e de contatos que se estende desde a amizade com Henrique Luís Levy e sua inserção no círculo de bacharéis da Faculdade de Direito de São Paulo até o contato com o tutor musical Francisco Manuel da Silva e com a Condessa de Barral, que intermediou sua apresentação à D. Pedro II. Como se deu o alavancamento da carreira de Gomes neste contexto? Como o Sr. avalia a importância dessa rede na trajetória do compositor?

MG – Na faculdade, Carlos Gomes fez grandes amizades, principalmente com Salvador de Mendonça. Era visto pelo grupo como um exótico caipira paulista, hábil no piano e na composição. Nessa área era muito admirado, e por isso os alunos o convenceram a partir para o Rio de Janeiro, o que fez.

Sua carreira é devida a ele mesmo. Foi para a Europa por ter sido o primeiro aluno medalha de ouro do conservatório de Francisco Manuel, e não por Pedro II tê-lo enviado ou ajudado. Em meu livro, *A força Indômita*, explico isso com documentos

ACR - Como o Sr. analisa a inserção do compositor campineiro no “breve” movimento de criação da Ópera Nacional? Quais características desse movimento influenciaram as obras e o direcionamento de Gomes à tradição operística italiana? Em segundo lugar, qual era a importância política e cultural do operismo no cerne da produção musical brasileira? Seria a ópera uma ferramenta capaz de impulsionar a música do Brasil evidenciando-a além-mar?

MG - Gomes não se inseriu na criação da Ópera Nacional. Chegou a ela em 1859, e ela começou a funcionar em 1857. Gomes já era, havia muito tempo, sido "direcionado" à tradição operística italiana, tocando vários instrumentos e principalmente fazendo arranjos do Barbeiro de Sevilha, da Norma, do Elixir de Amor, dos Puritanos, etc, para a banda do pai Maneco. Aliás, naquele exato momento (década de 50), todo mundo no Brasil era direcionado à ópera italiana, dado o extraordinário sucesso de Verdi. A ópera francesa atraía certa parte do público, mas era vista quase sempre como coisa de vaudeville, de burlesco, dado o sucesso gigantesco das bufonarias de Offenbach.

O que foi muito importante para Gomes na Ópera Nacional foi ter ali servido de faz-tudo: foi regente, arranjador, redutor de partituras, copista, compositor, arquivista, etc.

ACR - Em 1863, tutorado por Lauro Rossi, Carlos Gomes deu continuidade a sua produção operística no ambiente musical lombardo que “atravessava um período de transição. As décadas de 1860 e 1870 foram dominadas pelo assim chamado *grand opéra* italiano, ou *opera balletto*. O próprio Verdi inaugurara o gênero quando, após o sucesso da 'trilogia popular' (*Rigoletto*, *La Traviata* e *Il Trovatore*), passara a produzir obras mais complexas, destinadas a um mercado internacional, fundindo seu característico estilo narrativo e melódico com recursos cênicos e musicais ampliados, derivados do teatro francês de Meyerbeer, Halévy e Auber. O primeiro trabalho dessa nova fase foi *I Vespri Siciliani* (1855), pensada especificamente para o Opéra de Paris. *La Forza del Destino*, *Il Ballo in Maschera* e *Aida* são as obras-primas do gênero.”³ Como o Sr. analisa as influências deste cenário da ópera italiana na trajetória de Carlos Gomes?

MG - Foi em 1864 que Carlos Gomes conheceu Rossi. Não é necessária uma "análise" de influências do cenário operístico italiano na trajetória de Gomes. É coisa óbvia. Era um fato natural. Carlos Gomes gostava da ópera italiana, a conhecia bem, foi morar em Milão, vivia na Scala e no Conservatório, via Verdi, Ponchielli, Franco Faccio, Boito, Marchetti, de perto, compunha revistas musicais de sucesso, uma em dialeto, namorava Adelina Peri. As ideias dos scapigliati vieram logicamente entrar em suas cogitações, principalmente teorias wagnerianas, o que originou a Fosca, de 1873.

3 MAMMÌ, Lorenzo. Um Índio em Milão. IN: *Carlos Gomes*. pp. 41 – 42. São Paulo: Publifolha, 2001.