

**Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Mestrado em História**

Denise Scandarolli Inacio

**ÓPERA E REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA NA OBRA
DE CARLOS GOMES**

Campinas, fevereiro de 2008

DENISE SCANDAROLLI INACIO

ÓPERA E REPRESENTAÇÃO HISTÓRICA NA OBRA DE CARLOS GOMES

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de História, do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - Universidade Estadual de Campinas, realizada sob a orientação do Prof. Dr. Edgar Salvatori de Decca.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 28 / fevereiro / 2008

Banca examinadora:

Prof. Dr. Edgar Salvatori de Decca (orientador)

Prof. Dr. Leandro Karnal (membro)

Prof. Dr. Eduardo Augusto Ostergren (membro)

Prof. Dra. Maria Stella Bresciani (suplência)

Prof. Dra. Iara Lis Franco Schiavinatto (suplência)

Campinas, fevereiro de 2008

In18o

Inácio, Denise Scandaroli
Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes /
Denise Scandaroli Inacio. - - Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Orientador: Edgar Salvadori De Decca.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Gomes, Carlos, 1836-1896. 2. Música - História.
3. Identidade. 4. Brasil – História. 5. Ópera I. De Decca, Edgar
Salvadori. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(crl/ifch)

Palavras chaves em inglês (keywords) : **Gomes, Carlos, 1836-1896**
Music - History
Identity
Brazil – History
Opera

Titulação: Mestre em História

Data da defesa: 28-02-2008

Programa de Pós-Graduação: História

Resumo

Dentre os grandes nomes da arte brasileira, mais precisamente da música, se encontra o de Antônio Carlos Gomes. Suas composições, cujo estilo operístico é o mais consagrado, e sua trajetória como artista foram apontados em vários discursos de diferentes épocas como exemplo de êxito da arte brasileira e, em alguns deles, utilizado como representação do “nacional” ou exaltação do mesmo. Essa visão da existência de uma postura ideológica “nacionalista”, sem uma definição clara do que significa o termo, permeia a análise de suas obras até os dias atuais. Mas, em meio aos vários discursos sobre o compositor, esta dissertação busca compreender qual foi o discurso estruturado por seus conterrâneos no decorrer de seu percurso profissional, enfocando a relação entre seu trabalho e a crítica musical, além da construção de sua própria imagem como compositor, ou seja, uma releitura da trajetória do compositor a partir dos textos críticos publicados nos jornais da Corte brasileira (Rio de Janeiro) e das correspondências deixadas pelo artista.

Palavras-chave: História da Música, Identidade, Carlos Gomes, História do Brasil.

Abstract

Among the greatest names of the Brazilian art, most precisely in music, there is Antonio Carlos Gomes. His compositions, whose operistic style is the most consecrated, and his course as an artist were appointed in several discourses from different times as examples of the success of the Brazilian art and, in some of them, he was used as a representation of the “nation” or as it’s exaltation. This view of the existence of a nationalist ideological posture, without a clear definition of the meaning of this term, has been found in analysis about his works until today. But, among this many discourses about the composer, this dissertation seeks a comprehension about what was the discourse structured by his fellow countrymen during his professional course, focusing the relation between his work and his music’s reviews, besides the construction of his own image as a composer, meaning a new reading of the composer’s course from the critic’s texts published in the Brazilian’s Court newspapers in Rio de Janeiro and from the letters that were left by the artist.

Keywords: History of Music, Identitty, Carlos Gomes, History of Brazil

Agradecimentos

Se houvesse espaço e tempo suficiente para que eu pudesse agradecer a cada um da maneira mais justa, sendo coerente com sua importância, provavelmente esses agradecimentos teriam mais que o dobro do tamanho da dissertação. Mas, como é necessário ser conciso, o que tenho a dizer é que esse trabalho também pertence um pouquinho a cada um de vocês que fizeram parte da minha vida nesses dois anos de muito estudo e dedicação.

Embora tenha sido uma aventura chegar ao fim desse trabalho, posso dizer que o momento mais emocionante está sendo o de escrever esses agradecimentos, talvez porque seja os últimos parágrafos de todo o trabalho – espero! – ou porque é o momento de relembrar todo o caminho que percorri até aqui, relembrar uma parte de minha vida, já que como disse Gabriel Garcia Marques em *Viver para Contar*, “a vida não é a que a gente viveu, e sim a que a gente recorda, e como recorda para contá-la”. Então, recordando devo em primeiro lugar e acima de tudo agradecer os grandes culpados por eu ter conseguido chegar até aqui. Apesar de óbvio em agradecimentos, são aos meus pais que devo todas as minhas conquistas, frutos de todo o apoio, carinho e confiança que sempre dedicaram a mim.

Seguindo a linha genética, sou grata a todos da minha família que apesar das piadinhas sempre acreditaram em mim e me ajudaram a seguir em frente, sendo mesmo as menores atitudes de importância grandiosa, como os bons conselhos e colo seguro da Verusca, ou os telefonemas de horas do Glauco.

Tenho muito a agradecer também a meus amigos e sou muito feliz por ter muitos que mereciam ter o nome citado aqui, pela paciência para me ouvir falar sobre o meu tema sendo que muitas vezes não tinham a menor idéia do que eu estava falando, pelos “não tem problema depois da qualificação a gente resolve”, pelos “tenho certeza que você vai conseguir terminar, não importa como, mas vai”, e até pelos “iii, acho que seu computador está com vírus. Você tem a dissertação salva em outro lugar, senão perdeu tudo”, porque me mostra que mesmo nos momentos de terror tenho amigos para me ajudar a ficar mais nervosa.

Falando em momentos de terror tenho que agradecer a uma pessoa em especial, pela mistura de esforço, paciência e superação necessária para as horas intermináveis de análise musical. Muito obrigada mesmo Gilson pelo seu auxílio para assuntos musicais, mas acima de tudo pela sua amizade e companheirismo.

Agradeço também ao meu orientador Edgar Salvadori de Decca pelo empenho e paciência em me ajudar e me ensinar durante todo esse tempo.

E devo agradecer, por fim, à FAPESP, cujo importante apoio financeiro possibilitou essa pesquisa.

“Difícilimo acto é o de escrever, responsabilidade das maiores, basta pensar no extenuante trabalho que será dispor por ordem temporal os acontecimento (...) ou se tal mais convém às necessidades do efeito, o sucesso de hoje posto antes do episódio (...) o passado como se tivesse sido agora, o presente como um contínuo sem princípio nem fim (...) quem está bem são os cantores de ópera, cada um com sua parte nos concertantes, três, quatro cinco seis entre tenores baixos sopranos e barítonos, todos a cantar palavras diferentes, por exemplo, o cínico escarnecendo, a ingênua suplicando, o galã tardo em acudir, ao espectador o que lhe interessa é a música...”

*José Saramago
A Jangada de Pedra*

Índice

<i>Introdução.....</i>	15
<i>Capítulo 1: Cenários.....</i>	27
<i>De teatros, óperas e compositores.....</i>	27
<i>Canto lírico Nacional: Formação do Projeto Ópera Nacional.....</i>	41
<i>Representação e Significado do Nacional.....</i>	50
<i>Os caminhos da Ópera.....</i>	64
<i>Capítulo 2: Composições.....</i>	75
<i>Para conhecer Carlos Gomes.....</i>	75
<i>Uma ópera Nacional e 3 atos.....</i>	84
<i>Senhores, viva a Flandres.....</i>	116
<i>Capítulo 3: A Europa.....</i>	137
<i>A estréia Européia.....</i>	149
<i>Erva Fosquinha.....</i>	161
<i>Nota de falecimento.....</i>	246
<i>Considerações finais.....</i>	279
<i>Fontes.....</i>	285
<i>Bibliografia.....</i>	287

Introdução

Há vários caminhos para o estudo de temas relacionados ao compositor Antônio Carlos Gomes: a análise de suas obras, de seu estilo de composição; da importância e proporção que seus trabalhos alcançaram em períodos históricos diferentes; da sua contribuição para a música brasileira ou mesmo para a música em geral; da repercussão de sua imagem e construção de uma personagem que viria a fazer parte de um imaginário enfocando o nacional e a colocando como ícone de patriotismo. Os vários outros eixos de análise são frutos das diversas correntes interpretativas que, ao se tratar de arte, vista como tema multidisciplinar, ganham mais um leque de opções, com visões provenientes da análise puramente musical, da estética e da história da arte.

Mesmo que aparentemente similares estas áreas de estudo permanecem com seu campo de análise claramente demarcado distinguindo-se umas das outras. Em relação à estética e a história, Eduard Hanslick afirma que a “compreensão histórica e o juízo estético são coisas distintas”¹. De acordo com este autor, “para o juízo estético não existe o que vive fora da obra de arte”², mas tal ponto de vista é fundamentado para sua crítica sobre o posicionamento em reação às chamadas “estéticas do efeito” e à concepção da música como expressão dos sentimentos, pois ele procura estabelecer uma autonomia da música não em seu efeito sobre o sujeito, mas no próprio objeto de arte.³ Defende ainda que cada arte “deve ser conhecida nas suas determinações técnicas, (...) compreendida e julgada a partir de si própria, e não a partir de uma adaptação de um conceito geral (metafísico) de beleza”.⁴ Em *Do belo musical*, ele enfatiza que “as leis do belo são inseparáveis das propriedades de seu material, de sua técnica” e critica o posicionamento de Robert Schumann ao estabelecer que “o princípio estético é o mesmo em todas as artes; somente o material difere”⁵, princípio pautado numa concepção de “essência poética” comum a todas as artes.

¹ HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*, Campinas: Ed. da Unicamp, 1989, p.82.

² idem, p.80.

³ Como referência, há um artigo de Mario Videira que trata deste tema, cujo título é *Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música*.

⁴ HANSLICK, Eduard. *Vom musikalisch-Schönen: Ein Beitrag zur revision der Asthetik der Tonkunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973, p. 02. Citado em VIDEIRA, Mario, op. cit.

⁵ HANSLICK, Eduard. op. cit., p. 14-15.

O alcance da importância de Hanslick, crítico musical austríaco, na vida musical de Viena é enfatizado por Peter Gay ao compará-lo com Sainte-Beuve e ao dizer que os habitantes da cidade lhe deram a alcunha de “Czar”. Entretanto, de acordo com Gay, Hanslick estava profundamente preocupado com uma controvérsia tempestuosa da segunda metade do século XIX no mundo musical europeu e no americano, quando os partidários de Wagner e de Brahms se xingavam mutuamente. Ele buscava algo a que denominava “um mundo de pura beleza”⁶, que estava vinculada à característica própria da obra, visão comum dentro das análises estéticas, assim como a ênfase nos elementos considerados unicamente artísticos, como as técnicas de produção e estruturação da obra de arte.

Embora tenha como teoria a análise da obra por si mesma, Hanslick não descarta a importância do estudo de outros elementos que circundam a criação de uma obra de arte, mas os relegam a outras áreas de conhecimento que não à estética. Segundo ele, “a arte como manifestação do espírito humano também deve estar em relação alternante com as demais atividades: com as produções contemporâneas das artes plásticas e políticas, com as condições literárias, sociais e científicas de sua época, enfim, com as experiências e convicções do autor”, entretanto, estes questionamentos pertencem e interessam tão somente ao processo da história da arte, pois “a estética nada saberá das relações pessoais do autor, ela só ouvirá o que a própria obra de arte exprime e acredita nisso.”⁷

Já no campo da história da arte o estudo da música ainda não adquiriu arestas definidas, ou mesmo pronunciadas. A música aparece como tema proeminente da musicologia e da estética, mas permanece às margens dos estudos históricos. Essa carência de abordagem historiográfica ocasiona um vasto campo interpretativo ainda pouco explorado, o qual cria uma deficiência de visões distintas. No entanto, esta aparente falta de especificações do que viria a ser, ou seja, de uma metodologia para o estudo da música dentro da história da arte abre inúmeras possibilidades de compreensão do tema, pois torna viável a utilização de outras correntes interpretativas como mesmo a estética e musicologia. No entanto, também ocasiona deslizos teóricos que podem ser fatais para as análises de um historiador, principalmente ao se tratar da análise de fontes ainda não muito comuns dentro do estudo da história, como são as partituras musicais.

⁶ GAY, Peter, *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 – 1914*, São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 261 – 262.

⁷ HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 80.

Em relação ao maestro Carlos Gomes há pouca bibliografia que analisa suas obras e outras que, muitas vezes, se caracterizam mais como biografia do “gênio compositor brasileiro”⁸. Além disso, há uma divergência sobre o lugar pertencente à obra do compositor, se ela faz parte da trajetória musical brasileira ou italiana. Os estudos mais recentes, como o de Lauro Machado Coelho, a coloca como pertencente à história da música italiana, posição também aderida pelo musicólogo inglês Julian Budden, em “Problem of Identity”, vol. 3 de *The Operas of Verdi*. Nas obras mais gerais sobre história da ópera o nome do maestro brasileiro aparece muitas vezes de forma pouco acentuada, como no texto de David Kimbel, bibliografia de referência sobre esse tema, em que Carlos Gomes é mencionado superficialmente. Mas dentre os vários caminhos possíveis de análise, o estudo da trajetória de Carlos Gomes abre precedentes também para a observação de outros elementos que são, de certa forma, indissociáveis dela como todo um contexto cultural e social, base de formação do futuro maestro e que abrange ainda atitudes maiores, como a tentativa de estruturação de uma escola operística brasileira, formada por interesses distintos como o da criação de um caráter nacional, a estruturação de um cenário cultural, cujos moldes são estrangeiros, o patrocínio para a produção da arte nacional, com o incentivo direto para a formação de artistas do país.

Todavia, é nesse aspecto que pode estar a armadilha interpretativa no caminho da estruturação de uma história da música, a tendência de tentar compreender a percepção da importância do contexto cultural e da possibilidade de elucidação de outras questões trazidas pelo tema sem suplantar ou mesmo buscar não desconsiderar uma suposta importância intrínseca da obra desse artista. No entanto, essa visão é proveniente e cabe aos estudos estéticos, nos quais a obra de arte tem uma importância inerente, analisada por ela mesma, sem referentes externos que demarquem o que ela é e qual o seu valor, se distanciando, assim, do olhar histórico, no qual a obra tem seu sentido adquirido pelo meio em que ela está inserida. Apesar dos trabalhos sobre Carlos Gomes estarem, em sua maioria, vinculados somente ao fato dele ter sido o primeiro compositor brasileiro a

⁸ Alguns dos estudos de maior visibilidade sobre esse compositor são: GOES, Marcus. *Força Indômita*, Secretaria de Cultura do Pará, 1966; ANTÔNIO Carlos Gomes (1830-11 de julho-1936). In: Revista Brasileira de Música. Rio de Janeiro: 3(2):35-178+32 mus, 1936. Número especial consagrado ao 1o. centenário de nascimento de A. Carlos Gomes; Um dos capítulos de COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003; de COELHO, Lauro Machado. *A ópera Italiana após 1870*. Ed Perspectiva, 2001; VETRO, G. Nello. *Antônio Carlos Gomes*, INL, 1982. Muitas outras obras ainda tem o compositor e as suas obras como tema, uma lista de algumas delas encontra-se em anexo nessa dissertação.

alcançar reconhecimento internacional juntamente com o patriotismo trazido por essa visão, ou então às ligações entre sua obra e os ideais de criação de uma identidade nacional, o processo de criação e as características singulares de suas obras não podem ser ignorados.

O enfoque puramente da influência ou do reflexo do social na obra de arte ou a utilização desta obra como forma de elucidar determinado período pode ignorar questões importantes. Outro ponto é que a importância dada por determinado grupo social a uma obra é bastante relativa se pensarmos em tempo e espaço distinto, visto que ela é dada a partir de valores que são muitas vezes até mesmo incongruentes se comparados.

Uma obra tem uma significação no espaço de tempo de sua criação que pode não condizer com a de outros períodos, pois sua compreensão é pautada em representações próprias desse meio, direcionadas por elementos culturais. Robert Darnton, ao tratar da forma de apreensão de textos em grupos sociais distintos diz que “os historiadores deveriam ser capazes de perceber como as culturas formulam maneiras de pensar, mesmo no caso dos grandes pensadores. Um poeta ou um filósofo pode levar a linguagem aos seus limites, mas a certa altura vai deparar-se com a estrutura externa de significação”⁹, pois para ele “o método de exegese pode variar, mas em cada caso, a leitura é feita em busca do significado – o significado inscrito pelos contemporâneos no que quer que sobreviva de sua visão de mundo”.¹⁰

A questão é de como isso funciona com a música, já que a sua compreensão como arte é transpassada pela necessidade de um conhecimento específico. Darnton ainda diz que “se pudéssemos compreender como elaboramos o significado a partir de pequenas figuras impressas numa página, poderíamos começar a penetrar num mistério mais profundo – saber como as pessoas se orientam num mundo de símbolos tecidos em torno deles por sua cultura”.¹¹

Na música, a elaboração de significados ainda encontra um ponto singular, na maioria das vezes não se dá de forma direta, pois precisa sempre de um intermediário entre o impresso como arte e a arte dos sons, o interprete. Com exceção do especialista que se debruça sobre as partituras tendo como ferramentas de compreensão “conhecimentos

⁹ DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986, p. XVIII.

¹⁰ Idem, p. XVI.

¹¹ Idem, p. 277.

técnicos” da produção dessa arte, a grande parte das pessoas tem contato com uma composição somente mediante a sua execução. O universo simbólico neste campo artístico, de certa maneira, aparece mais marcante, pois ele direciona não só a significação do apreciador como também do próprio intérprete.

Mesmo as artes que necessitam de intermediários, como a música ou o teatro podem ter como denominador de reconhecimento a leitura, a qual é vista por Luigi Pareyson, entre os múltiplos sentidos desse termo, com o significado de “executar”, pois “a obra de arte, uma vez acabada, se oferece àquilo que, com expressão própria das artes da palavra, mas também a todas aplicável, se pode chamar de leitura.”¹² Segundo este autor, um instrumentista que interpreta e executa uma peça musical ou então um ator que representa um drama exerce uma atividade que tem como intuito exprimir e traduzir a obra, no entanto, a execução não está presente somente nas obras de mediadores como também diz respeito a todas as artes.

Outro ponto enfatizado por Pareyson é que não se tem acesso à obra de arte a não ser pela sua execução, seja este trabalho dividido entre o interprete e o espectador, seja reunido no leitor que tem acesso direto à obra. No entanto, a intervenção do mediador não exime de modo algum o espectador ou ouvinte de executar a obra por conta própria.¹³

A execução ou leitura são partes necessárias para a existência da obra, sem a qual se esvaziam os significados, Pareyson afirma que “a execução é um aspecto necessário e constitutivo da leitura de uma obra de arte enquanto aspecto conatural e insuprimível de sua própria formação. Ela é reclamada e exigida pela obra porque estava contida no processo que a formava: essencial porque originária.” Com base nesta idéia, o artista despende atenção à elementos que favorecem a execução, tentando regulá-la com os meios que tem à mão, o que enfatiza a essencialidade da execução do leitor para a obra de arte. “Assim o músico enche a partitura de indicações diversas, que não se contentam em regular o ritmo e a intensidade, mas determinam particulares efeitos de expressão, de colorido.”¹⁴

Mas, a execução e leitura esbarram na interpretação, conceito pelo qual se pode explicar não apenas como a execução pode ser múltipla e infinita, mas também como esta sua infinidade não coloca em perigo a unidade e identidade da obra de arte, mas ao

¹² PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*, Petrópolis, RJ: Vozes, 1993, p. 211.

¹³ Idem, p. 212.

¹⁴ Idem, p. 214.

contrário, a garante.¹⁵ Executar significa, antes de mais nada, interpretar. Ao se dar conta de que execução é interpretação é possível perceber a simultaneidade existente entre a identidade imutável da obra, que existe por ela mesma, como objeto material, cujos símbolos se conservam, e a sempre diversa personalidade do intérprete que a executa. Para Pareyson, a interpretação não é “subjetiva”, mas “pessoal”, pois ela não torna vã a obra enquanto a executa, “mas ao contrário a mantém na sua independência, justamente para executá-la, de tal modo que a execução contém sempre, ao mesmo tempo, a diversidade dos intérpretes e a independência da obra.”¹⁶

Esta diversidade pode ser apontada principalmente pelas singularidades culturais, as quais criam olhares e significados distintos. Ao executar ou interpretar uma obra, a estrutura da compreensão nasce das experiências do próprio intérprete, e é a sua própria experiência como intérprete que lhe impõe a tomada de consciência de uma sempre nova e diversa multiplicidade de interpretações.¹⁷ Mesmo rodeado de elementos reguladores da execução, como os símbolos utilizados em uma composição que exprimem a forma como determinado compositor concebeu tal trecho, a interpretação fica à mercê de outros fatores, tanto externos quanto internos, dos quais o intérprete / leitor é formado.

Como não só o mediador é o leitor da obra, mas também o espectador, a sua apreciação perpassa por estes vários fatores de distinção cultural. Mas, o que delimitaria a distinção de cultura? Muitas definições tentam estabelecer o significado do que é cultura. Sidney Mintz a define como uma espécie de recursos, de formas ou alternativas de conduta ou comportamento historicamente disponível aos membros de uma determinada comunidade ou classe social.

Na busca de uma definição, Peter Gay atenta para a utilização do termo “cultura”, o qual é empregado ao modo abrangente dos antropólogos, que requer certa cautela, pois, segundo ele, toda realização humana que de alguma forma contribui para a experiência pode ser englobada nesta vasta rubrica: as instituições sociais, o desenvolvimento econômico, a vida em família, as doutrinas religiosas e morais, os receios dos médicos, as mudanças de gosto, a estrutura das emoções, até mesmo a política. Além disso, ele ainda reforça que cada cultura apresenta notáveis traços dominantes e certo grau de coerência

¹⁵ Idem, p. 215.

¹⁶ Idem, p. 216.

¹⁷ Idem, p. 218.

entre eles, suas amplas subdivisões evoluem com alguma independência, às vezes até isoladamente uma das outras.¹⁸

Alguns autores, como Giron, afirmam que a ópera fazia parte do gosto popular e abrangia várias camadas sociais na capital do Império. Mas, a compreensão da apreciação e da boa aceitação de uma obra não fica restrita às divisões de classe, ela ainda pode ser observada a partir do gosto, o qual de certa forma, também está relacionado com a elaboração de significados para determinada obra. Para Pareyson, “todo gosto costuma configurar-se em um determinado “ideal” artístico, e até mesmo em uma determinada “poética”, como atesta a normal existência da arte, tanto na atividade do leitor quanto na do próprio artista. Um gosto pessoal tem no fundo natureza normativa, pois tende a manifestar-se em opções e preferências e a criar determinada perspectiva e pretensão: em conformidade com essa natureza, ele projeta com a imaginação um “ideal” artístico, que não é propriamente um conceito, uma definição especulativa, mas antes uma “idéia” daquilo que a arte deveria ser ou se gostaria que fosse.”¹⁹

Já Rousseau afirma que o gosto não é um gênero susceptível de demonstrações, se se considera que há um que seja bom e que cada um acredita possuí-lo, a grande questão é quem tem o mérito da preferência, qual é o melhor. No entanto, para ele, a importância que se dá ao bom gosto já é um sinal de depravação do mesmo. Há uma ligação íntima entre o gosto e os costumes e, a importância que ele tem está coberta por eles. Em *Sur le Goût*, Rousseau diz que o gosto abstrato não é nada se não for analisado com relação ao lugar em que ele está inserido, e o homem que só tem por medida as suas relações, julga suas afeições a partir delas. No entanto, quem guia esse gosto geral são os artistas, os grandes e os importantes e o que guia os artistas é a vaidade e é por ela que o luxo estabelece seu império, fazendo com que seja amado o que é difícil e custoso.²⁰

Ao retornar ao tema no verbete *Goût*, em seu *Dictionnaire de musique*, Rousseau diz que cada homem tem um gosto particular, por ter coisas que ele considera belas e boas, numa ordem que pertence a ele. No entanto, essa diversidade entre as pessoas e seus gostos são provenientes das diferenças de organismos, do caráter particular de cada homem que o

¹⁸ GAY, Peter, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos sentidos*, São Paulo: Cia das Letras 1988, p. 14.

¹⁹ Citado em: GIRON, Luís Antônio, *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo, Edusp, 2004, p. 29.

²⁰ ROUSSEAU, J.J. “Sur le Goût”, *Ouvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 482-3.

deixa mais sensível a uma coisa que à outra. Tais diferenças estão presentes nas diversidades trazidas pela diferença de idade, de sexo que torna os desejos destinados a objetos diferentes. Apesar disso, ele admite a existência de um gosto geral, que é aceito por determinado grupo de pessoa, denominado por ele como “*le gens bien organisé*”, e é somente esse que é possível dar o nome de gosto, cujos parâmetros é comumente dado pelo artista ou pelo especialista em determinada arte. Dessa maneira, ele separa o gosto em duas formas diferentes, um que segue as preferências pessoais ditadas pelas singularidades já apontadas e aquele fruto da agregação de valor aceito por um grupo e normalmente estabelecido por aqueles considerados como especialistas.

A partir desse gosto pré-determinado é possível julgar cada um classificando-o como conhecedor ou não de arte, criando pré-conceitos que condenam os hábitos e a educação tendo como base essas convenções, tidas por Rousseau como arbitrárias. Mas, esse gosto é importante por dar sentido à própria obra do artista e bases de compreensão da mesma àqueles que apreciam sua arte. Entretanto, possuir o gosto definido acima não é apontamento de sensibilidade para Rousseau, pois ele é uma criação exterior e se apega às pequenas expressões, enquanto a sensibilidade está vinculada às grandes.²¹

Se o gosto é a configuração de um determinado ideal artístico que é normativo e que se caracteriza por manifestar-se em opções e preferências, é possível presumir que há nele influências ativas provenientes de outros meios, como no caso do Império brasileiro e da Europa, principalmente pela ânsia de se adequar ao modelo de civilidade que tinha como arquétipo subsídios teoricamente oriundos de lá. No entanto, mesmo com a tentativa de importar tais elementos, a significação e compreensão poderão ser múltiplas, pois são perpassadas pelo meio e pelas experiências que este proporciona. Dessa forma, observar a trajetória da ópera no Brasil propicia encarar como essa sociedade interpretava a música e qual a significação dada, sobretudo, ao canto lírico. Também é possível perceber a apropriação de elementos culturais não pertencentes a essa sociedade e sua resignificação a partir do imaginário produzido por eles. Como na análise de Darnton a respeito da introdução de histórias italianas em um meio totalmente estranho a elas, onde “em vez de

²¹ ROUSSEAU, J.J. “Dictionnaire de Musique”, *Ouvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, p. 843.

italianizar as tradições nativas, a história fora zunificada”²², será que em vez de italianizar um determinado meio musical brasileiro, a ópera foi abasileirada?

Talvez observando a trajetória do compositor Carlos Gomes podemos ao menos ter uma luz sobre esta questão. E como diz Benjamin nas suas teses “Sobre o conceito de História”, devemos despertar os mortos²³, despertando a memória desse compositor, a partir de sua correspondência, pode ser possível perceber a maneira como ele mesmo se entendia como artista e quais eram seus ideais e suas concepções ao compor uma nova obra, se sua “identidade” de brasileiro estava ou não presente no momento da construção de seu trabalho ou de si mesmo como compositor.

No entanto, essa “identidade” de brasileiro pode ser vista também como construção estruturada por grupos que viam na trajetória do artista uma rica fonte de legitimação de uma nacionalidade ainda em criação. Tal ponto de vista pode ou não estar presente na perspectiva de trabalho do compositor e também a sua obra.

Classificar a obra de Carlos Gomes como brasileira ou como italiana ainda consiste em um ponto de discussão entre os estudiosos, assim como o seu papel na tradição operística italiana, já que, de acordo com os mesmos estudiosos, não existe uma tradição operística demarcada no Brasil²⁴. A tentativa de classificação para a compreensão do conjunto de obras de um determinado autor é uma prática comum em estudos sobre música, no entanto, esta prática pode trazer problemas interpretativos que dificultam a percepção da singularidade do trabalho de cada artista. Embora Darnton afirme que “toda ação social flui através de fronteiras determinadas por esquemas de classificação, tenham ou não uma elaboração tão explícita quanto a de catálogos de biblioteca, organogramas e departamentos universitários”²⁵ e que, de forma geral, “ordenamos o mundo de acordo com categorias que consideramos evidentes simplesmente porque estão estabelecidas”²⁶, em relação à obra de arte a singularidade precisa ser observada e as características particulares consideradas, pois de acordo com Hanslick, “toda arte tem como objetivo manifestar exteriormente uma idéia

²² DARNTON, Robert. *op.cit.*, p. 35.

²³ BENJAMIN, Walter Tese IX de “Sobre os conceitos de história” *apud* LÖWY, Michel *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio - Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller) São Paulo: Boitempo, 2005, p.87.

²⁴ Para saber mais sobre esse assunto ver: COELHO, Lauro Machado. *A ópera Italiana após 1870*. Ed Perspectiva, 2001.

²⁵ DARNTON, Robert, *op. cit.*, p. 249.

²⁶ Idem, p. 248.

que se torna viva na fantasia do artista. Este ideal na música é um ideal sonoro, não um ideal de conceitos, que somente seria traduzido pelos sons.”²⁷

Mas, a tentativa de determinar a nacionalidade da obra do compositor não fica restrita aos estudos mais recentes. O esforço para emoldurara a obra de Carlos Gomes como de caráter nacional, alcançando o patamar de representativa do mesmo, confunde-se com a busca pela consolidação do elemento nacional em detrimento do que era estrangeiro como forma de reconhecimento de si. O primeiro passo para o reconhecimento das composições do brasileiro esbarra na criação do que era ser brasileiro. Dessa forma, recuperar essa cultura e como esses símbolos novos a transformaram pode ser o caminho de estruturar uma maneira diferente de compreender a trajetória e as especificidades do trabalho de Antonio Carlos Gomes, tentando entender os conflitos nos quais ele estava inserido e qual sua visão sobre seu próprio trabalho em detrimento ou baseado nos comentários e críticas feitos por seus contemporâneos às suas obras. Se a cultura é idiomática, ela é resgatável, é o que diz Darnton. “E, se sobreviverem textos seus em número suficiente, ela pode ser escavada dos arquivos. Podemos parar com os esforços para perceber a maneira como os documentos “refletem” seu ambiente social, porque estão encaixados num universo simbólico que é, ao mesmo tempo, social e cultural.”²⁸

E, ao tentar compreender o universo simbólico em que a obra de Carlos Gomes está inserida, podem-se abrir caminhos para uma análise diferente, tentando desvinculá-lo da máscara do nacionalismo que aparece com frequência na bibliografia. Dessa forma, este trabalho busca uma leitura da trajetória de Carlos Gomes com o enfoque em seu processo de criação e em suas obras, valorizando a importância que elas tiveram no período em que foram concebidas e os significados dados a elas e a seu criador por esse público. Para conseguir compreender a formação da imagem do maestro construída tanto pela crítica quanto por ele mesmo, e a estruturação de sua forma de compor, este trabalho foi dividido em três capítulos, sendo o primeiro destinado a uma visão do cenário musical do Rio de Janeiro, que de uma forma geral, tenta mostrar o que representava o teatro e principalmente o teatro lírico para a capital do império recém estabelecido. No processo de formação da sociedade independente da metrópole, junto com vários esforços de consolidação do caráter

²⁷ HANSLICK, Eduard. *op. cit.*, p. 68.

²⁸ DARNTON, Robert. *op.cit.* , 332.

nacional, surge o Projeto Ópera Nacional, o qual buscava a criação do canto lírico aos moldes de uma brasilidade, cujos empenhos provenientes de diversas partes da sociedade tentavam estruturar, e onde nasce a obra de Carlos Gomes e o reconhecimento dele como artista.

O segundo capítulo busca compreender, depois de uma curta biografia que tem como objetivo elucidar e nortear o resto da leitura, a recepção e a significação de suas primeiras óperas escritas ainda no Brasil – *A Noite do Castelo* e *Joana de Flandres*, a partir das críticas musicais publicadas nos jornais. O terceiro capítulo trata do período em que ele compôs na Europa, desde sua estréia até sua morte. Como abrange uma periodização maior, ele é dividido entre o início e sua primeira ópera estreada no exterior – *Il Guarany*, depois as outras composições que realizou e o último é destinado à sua representação depois da morte. Todo o trabalho busca compreender o processo de estruturação da imagem do compositor pela crítica brasileira às suas obras e seu próprio processo de compreensão como compositor e de suas composições percebidos em sua correspondência. E, após a sua morte, os discursos que se formaram em torno de sua imagem, vinculando-a ao *Il Guarany* e este ao nacional. No mais, espero que a leitura seja agradável.



Capítulo I:

Cenários...

De teatros, óperas e compositores

É corrente na bibliografia²⁹ que, no final do século XVI, reuniam-se em Florença, um grupo denominado *Camerata*, formado por aristocratas que tinham o propósito de reproduzir, com a mais possível fidelidade a combinação harmônica entre as palavras e a música de maneira similar à encontrada no teatro grego. Seguindo este intento, estabeleceram que o texto utilizado na obra deveria ser muito bem compreendido, que as palavras tinham que ser declaradas com exatidão e com naturalidade. Outro ponto enfocado era que a música deveria traduzir uma idéia global, sem se concentrar somente em detalhes da ação, em palavras, ou mesmo em sílabas isoladas³⁰.

De acordo com essa bibliografia, os músicos e poetas integrantes da *Camerata* buscavam, dessa forma, pôr fim à deformação das palavras, o que era inevitável com a utilização da polifonia na música. Como solução introduziram a monodia, ou seja, um canto solista, cuja forma de utilização foi considerada o primeiro passo do nascente estilo operístico.

“Eurídice”, composta por Peri em 1600, é considerada a mais antiga composição deste estilo que passou para a posteridade. Existem obras mais remotas como “Dafne”, também de Peri, composta em 1597, porém esta, como talvez outras, se perderam no decorrer dos tempos. Há apenas registros da existência de tal obra, mas não a peça em si.

Durante o início do século XVII, Florença continua sendo o centro mais importante da nascente ópera. Mas, com a morte de Ferdinando de Médici, mecenas de grande importância para as artes, a ópera florentina empobrece. A família Barberini, cujo líder era o Papa Urbano VIII, agrupou alguns artistas sobre sua proteção em Roma, porém, nesse

²⁹ Sobre a história da ópera ver: KOBÉ, Gustav. *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro, J. Zahar, 1991; DENT, Edward J. *Ópera*, Pinguino, Buenos Aires, 1943; DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*, Zahar, Rio de Janeiro, 1988; *Grove's dictionary of music and musicians*, Macmillan and Co., Londres, 1954; LEIBOWITZ, René. *Histoire de l'opéra*. Buchet-Chastel, Paris, 1957; NEWMAN, Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*, 5 vols., Globo, Porto Alegre, 1951; OSBORNE, Charles. *Dicionário de ópera*, Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1987; entre outros trabalhos.

³⁰ KOBÉ, Gustav. *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro, J. Zahar, 1991, p.07.

período, onde a ópera florescerá com mais vigor será no norte da Itália, em Veneza e Pádua³¹.

Com o desenvolvimento da ópera e sua grande aceitação por parte do público as modificações começaram a despontar, não só na maneira de compor e de representar. A passagem do estilo antes estritamente cortesão para a apreciação popular acarretou no surgimento e disseminação de salas de teatro ou lugares improvisados para a apresentação desta arte. Estas modificações correntes em grande parte da Europa chegam ao Brasil com a corte portuguesa, que trouxe na bagagem a “obra musical mais prezada na escala de valores da sociedade de corte”³²: a ópera.

Apesar de toda a importância adquirida pelo estilo na península itálica e em países como a França e a região que hoje conhecemos como Alemanha, a música em Portugal não sofreu grande influência desse tipo de arte, embora tenha mantido contato com as composições que se destacavam e com os compositores estimados pela crítica e pelo público.³³

No Brasil, durante o período colonial, mesmo com a instalação da corte de D. João VI, as produções musicais concentraram-se, sobretudo, nos centros mineradores, e as composições permaneceram voltadas, na sua maioria, para temas religiosos³⁴. Mas, as óperas de compositores estrangeiros não deixavam de ser apresentadas e, assim como em Portugal, eram montadas raramente na íntegra por companhias de óperas itinerantes. Já o circuito completo da música, da produção ao consumo, segundo Luís Antônio Giron, começa a se estruturar somente a partir da década de 1820, até pela mudança de visão e caracterização da mesma como material de consumo. Da mesma forma, ele afirma que o interesse pela música de concerto, a ópera, assim como a crítica musical, coincidem com a luta pela independência e o nascimento do público, juntamente com a liberdade de imprensa³⁵. Contudo, no século XVIII, ao contrário do vazio de idéias que poderia sugerir, o Brasil contou com importantes músicos e teóricos como Caetano de Melo de Jesus, a

³¹ Idem, p. 03-04.

³² ELIAS, Norbert, *Mozart: sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro, J. Zahar Editora, 1995. p.36.

³³ COELHO, Lauro Machado. *A ópera na França*. São Paulo: Ed. Perspectiva, sd.

³⁴ A afirmação de que a predominância do estilo musical do Brasil colônia foi o religioso, sem levar em consideração os estilos populares presentes na época, muitos deles criados principalmente pelos escravos e hoje reconhecidos como de grande valor, não é insipiente. Pois, o texto enfoca os estilos musicais que encaixam no circuito de produção e consumo guiado tanto pela aristocracia quanto pela população de não escravos.

³⁵ GIRON, Luís Antônio, *op.cit.*, p. 17.

quem foi atribuída a autoria das peças musicais brasileiras mais antigas encontradas, e André da Silva Gomes, cujas formações eram repletas de referências filosóficas e teóricas³⁶.

A existência de profissionais da música, apesar de, em sua maioria, estarem vinculados à música sacra como mestres-de-capela, nos apresenta um cenário não muito desprovido desta arte. Não obstante a força e importância da música produzida pelos compositores coloniais, a música profana ia tomando cada vez mais lugar no gosto e costume da sociedade.

Já nesse período, o Rio de Janeiro possuía algumas casas de espetáculos que apresentavam composições estrangeiras. No entanto, as obras, normalmente trechos de óperas de sucesso na Europa, eram executadas de maneira bastante distinta daquilo que estamos habituados, encenadas com a utilização de bonifrates manipulados por mamelucos. Esta prática, porém, cairia em desuso com a chegada das companhias de ópera e a construção de novas salas de espetáculo para suprir as necessidades de divertimento da corte recém chegada do “Velho Mundo”.

Em 1760, foi inaugurado o primeiro teatro de ópera do Rio de Janeiro: a “Casa de Ópera”³⁷. Seu fundador e diretor foi o Padre Ventura (Boaventura Dias Lopes) e ela era localizada na Rua do Fogo, caminho do Valongo, perto do Largo do Capim. Ficou conhecida também como “Ópera dos vivos”, pois ao contrário das outras casas de espetáculos, Ventura utilizava no lugar dos fantoches, atores vivos³⁸. No entanto, em 1769 o teatro se incendiou durante a apresentação da fábula em música “Os encantos de Medea”, de Antônio José da Silva, compositor brasileiro conhecido como “Judeu”.

Mas, em 1776, o barbeiro Manoel Luís Ferreira, protegido do vice-rei Marquês de Lavradio, funda a “Ópera Nova” que se localizava onde hoje é a Praça 15 de novembro, ao lado do palácio do vice-rei, “num prédio de nove janelas e uma porta”³⁹.

O cenário musical se aprimorou com o governo do vice-rei Luís de Vasconcelos, que organizou uma companhia de ópera sob a direção do escrivão e coronel Antônio

³⁶ Idem, p. 55.

³⁷ Sobre os teatros do Rio de Janeiro há o livro de Tomas Ender que reúne a descrição e localização de quase todos os teatros que já fizeram parte da cidade: ENDER, Tomas. *Museu dos Teatros* – Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, divisão de Iconografia.

³⁸ Idem, p. 57.

³⁹ Idem, p.58.

Nascentes Pinto, um diletante e entusiasta da música. A companhia representou durante todo o governo de Vasconcelos duas versões em português de óperas italianas: *L'Italiana in Londra*, de Amarosa, e *Pièta d'Amore*, de Millico.

O teatro de Manoel Luís Ferreira foi promovido a Teatro Régio em 1808 pelo príncipe-regente que acabava de aportar em solo brasileiro. Em 1811, o compositor português Marcos Portugal foi designado à função de diretor musical da corte. Em sua gestão, foi construído o teatro São João, mas também encerrada as atividades do Teatro Régio em 17 de dezembro de 1812. Manoel Luís Ferreira, porém, ainda apresentou óperas no local até a inauguração do outro teatro.

O teatro São João, inaugurado em 1813, foi construído tendo como modelo o Teatro de São Carlos em Lisboa, no terreno em frente à Igreja da Lampadosa. Este terreno pertencia ao cabeleireiro José de Almeida, que o ofereceu a Dom João em troca de se tornar independente e administrador do teatro. Sua inauguração aconteceu dia 12 de outubro, com a apresentação do drama lírico “O juramento de Numes”, de Gastão Fausto da Câmara Coutinho e música de Bernardo José de Sousa Queiroz, o qual se tornou compositor permanente do teatro⁴⁰. O São João era regido por temporadas operísticas que seguiam a programação dos festejos reais. Até o ano de 1824, quando pegou fogo, o teatro apresentou uma média de 1 a 5 óperas por ano.



Teatro Real de São João

Tomas Ender

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Divisão de Iconografia

Apesar de não existir um ensino de música regulamentado ou reconhecido pelo Estado, ele era praticado seja por europeus que detinham este tipo de conhecimento ou por diletantes, estudiosos de bibliografias do gênero. Mas, o que podemos observar é uma determinada importância dada a essa arte, visto o interesse pela construção e direção de teatros e a existência de cargos destinados a músicos e compositores ou aqueles que se acreditavam assim. Com a construção dos teatros o campo de trabalho musical não se restringia mais a mestre-de-capelas ou a músicos de corte, agora era possível ocupar a posição de compositor permanente, o qual era responsável também pela regência, ou músico do teatro.

A apresentação de dramas líricos compostos em solo brasileiro pode também ser outro indício de que estas terras não estavam tão estéreis quanto parte da bibliografia clássica sobre o assunto possa sugerir, o que abre a possibilidade de um imenso e pouco explorado campo de pesquisa.

Já a música francesa não chegava ao país apenas pelas notas impressas nas partituras. O conhecimento musical do Rio de Janeiro, assim como as representações de óperas, foi acrescido com a chegada, em março de 1816, de uma Missão Francesa, chefiada pelo acadêmico Joachim Le Breton, que tinha a incumbência, dada pelo Conde da Barca, de criar na corte a Academia de Belas Artes. Também neste ano, chegou junto com a comitiva do Duque de Luxemburgo, embaixador extraordinário da corte da França no Rio de Janeiro, o compositor austríaco Segismund Neukomm, que era discípulo de Haydn, importante e reconhecido compositor europeu do período.

Dessa forma, mesmo não muito frequentes, os representantes musicais europeus não paravam de chegar, desembarcavam com artistas formados nas escolas italianas e francesas, como o *castrato* italiano João Francisco Fasciotti e sua irmã e discípula, a soprano Maria Tereza Fasciotti, que desembarcaram no Brasil, em 1817.

As cenas operísticas eram dominadas por estes artistas estrangeiros e suas orquestras tocavam principalmente músicas de compositores como Rossini e Donizetti, os quais eram bem aceitos, pois, segundo Giron, “no Brasil o monarca e sua corte não

⁴⁰ Gazeta do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 16/10/1813.

pareciam se importar com a influência cultural da ópera napoleônica de Rossini (disfarçada de italiana)”.⁴¹

Apesar do enfoque dado principalmente pelo trabalho da comitiva francesa, a vida musical da cidade do Rio de Janeiro não se restringia aos espetáculos do São João. Havia as “academias”, como eram chamados os concertos e recitais realizados por meio de assinaturas, que tomaram maior fôlego com o declínio da programação do teatro. No entanto, os concertos seguiam um padrão distinto, como afirma Giron:

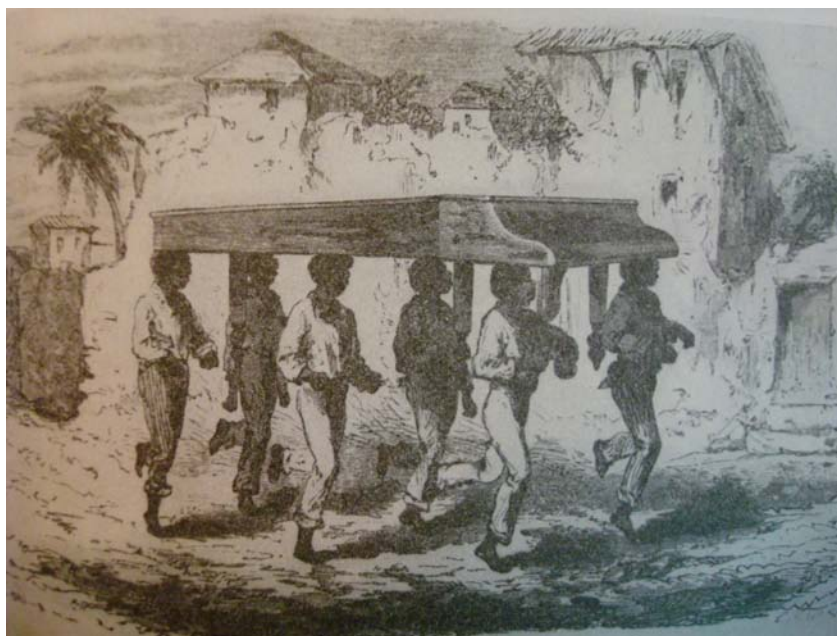
“Tipo padrão de concerto daquela época realizado no Rio de Janeiro, é o que se realiza no São João, em 1822, o citado Cambeces. A Companhia Nacional representa uma comédia, nos intervalos ele tocou duas séries de variações de sua autoria. Paulo Rosquellas executou um concerto de violino e cantou uma ária. José Joaquim da Silva tocou uma peça para clarinete e tudo terminou com a apresentação de uma farça.”⁴²

Nas casas mais abastadas aprendia-se piano, instrumento que agregava um significado singular a quem o adquiria, o de pertencer a um grupo seletivo, principalmente pela dificuldade da importação, já que não era produzido no Brasil. Mesmo o seu transporte não era tarefa fácil, como retrata uma imagem, dita de autoria de Biard, e intitulada “*Déménagement d’un piano, à Rio de Janeiro*”⁴³, onde seis negros carregam um piano por ruas irregulares.

⁴¹ Idem, ibidem, p.60. A afirmação é referente ao estudo de Stendhal em “Vida de Rossini” (1823), onde ele diz que é possível afirmar que a música de Rossini foi o primeiro resultado musical da era napoleônica e da Revolução Francesa. Além disso, ele afirma que em Paris desembocava as duas principais escolas de ópera: a alemã, representada por Weber e a italiana, por Rossini.

⁴² GIRON, Luís Antônio, *op.cit*, p. 65. o Cambeces referido é o flautista João Manuel Cambeces.

⁴³ A imagem faz parte da obra: MATHIAS, H. G. *Viagem Pitoresca ao Velho e ao novo Rio*, s/d., s/l. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, Divisão de Iconografia. Mas, a referência dada por Mathias sobre a imagem é “Biard – *Deux années au Brésil*”.



Deux années au Brésil de Biard

H. G. Mathias

Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Divisão de Iconografia

A nota de Mathias sobre a imagem, em *Viagem Pitoresca ao Velho e ao novo Rio*, ressalta os movimentos simultâneos e coordenados das pernas e braços dos homens, e que “essa mudança, se levamos em conta o trabalho do desenhista, era feita em ritmo de bailado”⁴⁴.

A prática de reunir um grupo de pessoas ao redor do piano para dar suporte vocal à filha que tocava era a diversão preferida do burguês comum na Europa e na América⁴⁵, no século XIX, afirma Gay. “A música certamente tinha os seus encantos, tanto para os amadores como para os profissionais”⁴⁶. Mas, para ele, essa atividade trazia um senso confortador por tornar possível desfrutar esses “entretenimentos civilizados” sem fazer dívidas, visto o alto preço dos teatros, transformando, assim, essas reuniões num ingrediente valioso na “domesticidade sociável”⁴⁷. Gay ainda traz outro elemento que caminhava junto com essa prática, a importância dada, na Europa, aos conhecimentos

⁴⁴ Idem ibidem.

⁴⁵ Aqui ele se refere principalmente aos Estados Unidos, não menciona o Brasil, ou mesmo outro país da América do Sul.

⁴⁶ GAY, Peter, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerra dos prazeres*, São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 66.

⁴⁷ Idem ibidem.

músicas, citando um correspondente de Viena da *Lipziger Musikzeitung*, em 1808, que diz que “toda moça culta, seja ela talentosa ou não, tem que aprender a tocar piano ou a cantar, em primeiro lugar porque é moda, e em segundo, por ser o meio mais conveniente de exhibir-se em sociedade”⁴⁸, ele enfatiza a valorização social dos conhecimentos artísticos que faziam com que os homens e mulheres burgueses cantassem, desenhassem e freqüentassem assiduamente concertos e apresentações literárias, récitas e até mesmo escrevessem poesias⁴⁹.

Não alheios a essa postura, no Brasil além dos pianos e saraus domésticos, as instituições de produção artística se proliferavam, Academias musicais eram fundadas, como a Academia Filarmônica; companhias de ópera, como a Companhia Italiana que se reorganiza em 1822, sob a direção da soprano Maria Tereza Fasciotti. No entanto, o balé dos teatros continuava. Em 1824, era a vez de o Real Teatro São João incendiar-se e, em 22 de janeiro 1826, é inaugurado o Imperial Teatro de São Pedro de Alcântara reabrindo a temporada operística.

Todavia, após três anos de funcionamento, o novo teatro cerra suas portas por causa da morte de seu empresário Fernando José de Almeida e reabre somente em 10 de junho de 1830. Mas, com a abdicação do imperador D. Pedro I, ele é rebatizado, em 7 de abril de 1831, como Constitucional Fluminense. Em 28 de setembro, serve de palco para manifestações e conflitos, até mesmo de interferências policiais.

Apesar dos percalços a capital enfim possui um Teatro Imperial, dominado por uma única companhia italiana dirigida pelo português Fernando José de Almeida e mantida por loterias que o governo promovia periodicamente. Mas, segundo Giron, os críticos já sentiam falta de um teatro nacional⁵⁰.

Entre 1831 e 1840, não há temporadas operísticas na corte, e o principal teatro passa a ser o Lírico Fluminense que funciona no campo de Santana, porém, além deste a cidade ainda contava com o Teatro São Januário e o Teatro da Praia de Dom Manuel. Com o cenário conturbado do período Regencial, o Rio de Janeiro abdica das óperas. As temporadas líricas só são retomadas em 1844, com a organização de concertos e com o impulso teórico ocasionado pelas publicações dos primeiros tratados e dicionários musicais

⁴⁸ GAY, Peter, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos sentidos*, op.cit., p. 31.

⁴⁹ Idem ibidem.

⁵⁰ Idem, p. 85.

feitos no Brasil. Entretanto, a escassez vivida pelas óperas oferece vida aos concertos e bailes. Segundo uma matéria publicada no “Correio das Modas”, estes concertos eram bastante procurados e disputados pela população.

“Um concerto na Sociedade Filarmônica, em 2 de julho de 1840, no Teatro São Pedro, reúne tanta gente que se forma uma linha imensa de cadeiras prolongando o teatro ao ar livre, no Largo do Rocio, onde se instalou uma multidão de curiosos diletantes que não respeitaram as lamas das ruas, nem tiveram medo da fria atmosfera deste mês.”⁵¹

Tal período, porém, não foi totalmente improdutivo no campo musical. A Corporação dos Músicos (Sociedade de Música), existente desde 1834 por força do compositor Francisco Manoel da Silva, apresentou ao governo a idéia de um Conservatório Musical, tendo sua primeira aula acontecido em 13 de agosto de 1838⁵², estava criada uma instituição que daria suporte efetivo para a vida musical da corte.

Setenta e quatro récitas e a execução de todas as óperas de Bellini e Donizetti⁵³ reabrem, em 1844, a temporada dos espetáculos operísticos. Mas, as condições dos teatros da corte ainda figuravam uma das questões bastante abordadas. Martins Pena classificou três dos teatros: “o São Pedro, abrigava os espetáculos principais. O São Francisco de dimensões pequenas (lindo teatrinho), que abriga a Companhia Francesa, custeada pelo ator e empresário João Caetano, e o ‘escuro e esburacado’ São Januário. Eventualmente acontecem óperas de bonifrates no Campo de Santana”⁵⁴.

A qualidade e o conforto nos teatros deixavam a desejar. Os incêndios eram freqüentes, provocados muitas vezes pela iluminação. Os interiores eram pouco ventilados e as acomodações apertadas. Os lugares não eram numerados, a divisão interna era restrita aos camarotes, lugar da aristocracia, e à platéia, onde ficava a população de renda mais baixa, e onde, até quase o final do século XIX, as mulheres não podiam permanecer. “Antes, as cadeiras eram livres e os diletantes sentavam-se nelas por afinidades especiais ou acaso”, agora os números iam se “retratando a daguerreótipos nas costas das nossas pobres

⁵¹ “Crônica dos bailes e concertos: Sociedade Filarmônica – 02 de julho”. Correio das Modas, Rio de Janeiro, 23/07/1840. apud, GIRON, Luís Antônio. Op.cit, p. 117.

⁵² Apesar disso o Conservatório Musical só foi oficialmente criado pelo decreto número 496⁵², em 21 de janeiro de 1847.

⁵³ ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo: 1808-1865, Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Vol 2. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro, 1967.

⁵⁴ Apud, GIRON, Luis Antônio, op.cit., p. 130-131.

casacas”⁵⁵. De início, José de Alencar considerou a medida como policial, “por meio da qual os agentes ocultos poderiam seguir fora do teatro alguns indiciados ou suspeitos de importância, que fosse reconhecido no salão”. No entanto, o que para nós pareceria um simples ato de organizar os espectadores por meio da numeração dos assentos, para o escritor significava “obrigar um homem a comprar por dois mil-réis o direito de estar preso numa cadeira e adstrito a um número como um servo da gleba”.⁵⁶

Analisando as condições dos teatros, Émile Adêt afirmava que parecia “de absoluta necessidade uma sala para o teatro italiano. “Têm o Teatro São Pedro todas as proporções para servir, visto que, quando reedificado no tempo do Senhor D. Pedro I, dizendo alguns que a sala era mui (*sic*) grande para a declamação, respondeu ele que era este teatro, sobretudo para canto e bailes de dança e se um dia houvesse necessidade, aumentando a população do Rio de Janeiro, edificar-se-ia um menor”.⁵⁷

As críticas não se dissipam quando se trata da atuação das companhias de ópera. Durante muito tempo a ópera francesa dividia a atenção dos diletantes com a italiana. Segundo Martins Pena, as companhias de ópera eram irregulares. Os cantores usavam pretextos como doenças para não se apresentarem. As óperas se repetiam sem renovação de repertório. O comportamento do público era exaltado e agressivo, mais do que na época dos partidos das primas-donas⁵⁸ Fasciotti e Barbieri. O repertório se renovava com as obras de Bellini, Donizetti e Verdi, Auber e Mayerbeer, Adan e Boieldiere⁵⁹.

Mas, o grande projeto e anseio, que desde os tempos da independência despontava, era o de organizar a ópera nacional. Com o movimento romântico e sua busca pela criação de uma nacionalidade, tal aspiração começou a ser melhor concatenada. A revista *Nitheroy*, lançada em Paris em 1836, por intelectuais brasileiros, dá os primeiros passos para a construção do mito de uma nacionalidade. Para Porto-Alegre, um dos fundadores da revista, era preciso encontrar um vulto local, autor de uma cena originária da nacionalidade. É a partir de então que o mito do compositor como gênio intuitivo e símbolo do Brasil

⁵⁵ ALENCAR, José de. “Como e por que sou romancista”, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, 1958, p. 44.

⁵⁶ ALENCAR, José de. “Como e por que sou romancista”, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, 1958, p. 44.

⁵⁷ ADÊT, Émile. “Representação da Norma”, *Minierva Brasiliense*, Rio de Janeiro.

⁵⁸ Seguindo os costumes europeus, no Brasil, formavam-se partidos, ou seja, grupos de pessoas que se antepunham em favor de uma ou outra prima-dona, das cantoras de ópera em destaque, como foi o caso de Maria Tereza Fasciotti. Estes partidos rivalizavam-se em apoio a sua prima-dona eleita, elogiando-a em detrimento às outras.

⁵⁹ GIRON, Luís Antônio. Op.cit., p.135.

começa a ser construído. “Eles buscavam um Mozart nascido e formado em terras brasileiras”, afirma Giron.

Na argumentação de Martins Pena, um grande entusiasta da formação do canto lírico nacional, a *Ópera Nacional* “é uma decorrência lógica da evolução. Quase todas as nações européias possuem teatro de canto nacional. E por que não teremos nós?... O que nos falta, pois? Responde: unicamente cantores... Entre nós existem compositores que só esperam o momento e a animação para nos oferecerem seus trabalhos. O público que corre ansioso ao teatro da ópera-cômica francesa para ver um drama que muitos não entendem e ouvir música bem diversa da do estilo e gosto nacional, não deixará de sustentar e aplaudir com empenho a ópera cômica brasileira, que para ele será escrita. Longe não está talvez a realização desta idéia”⁶⁰.

José de Alencar também deu suporte à idéia da instauração de uma ópera nacional. Segundo ele, não há ofertas de divertimentos cultos em português, estes se restringem só a “vaudeville” e comédias traduzidas do francês, nas quais nem o sentido nem a pronúncia são nacionais. Outro escritor a dar alento a esta idéia foi Machado de Assis, em sua visão “o talento é cosmopolita e pertence a toda parte. A ópera é nacional, porque é cantada na língua do país”⁶¹. Ele argumenta também que não faltam talento e beleza nacionais para dar conta de uma ópera nacional⁶².

No entanto, a reivindicação se restringia à criação de óperas em língua portuguesa e com assuntos considerados nacionais, o modelo de ópera nacional não buscava adequação na estrutura harmônica, melódica ou rítmica dentro do modelo da composição operística, não eram os elementos musicais que caracterizariam o canto lírico nacional que estava sendo proposto. A influência italiana e francesa, no que diz respeito à música, à composição em si e não ao modelo ópera, ainda era muito bem aceita. O intento era a produção de óperas européias com temas e libreto escrito em língua nacional e, de preferência, por um compositor brasileiro. Visto que a formação musical era fundamentada pela formação européia e a influência corrente era provida pelos compositores europeus, a música permanecia bastante similar às partituras européias. Mas, as minuciosidades deste assunto serão abordadas nas páginas dos subtítulos seguintes.

⁶⁰ Martins Pena, Folhetim de 03/03/1847.

⁶¹ Apud. Idem. P. 196.

⁶² Machado de Assis, “Aquarelas”, *O Folhetinista*.

Seguindo os objetivos do projeto, A primeira ópera brasileira, com libreto original em português, foi *A Noite de São João*, que teve como libretista, José de Alencar e música de Elias Álvares Lobo, e foi apresentada para o público dia 14 de dezembro de 1860. Outra ópera escrita dentro desses moldes é o *Fantasma Branco*, ópera de Joaquim Manoel de Macedo com música “não original”, retirada de outras peças e estreada em 28 de junho de 1861, no teatro São Pedro.

As aspirações do projeto de ópera nacional não eram idealizações apenas do universo musical, mas também aparecia nos discursos de literatos notórios, como Joaquim Manoel de Macedo, Machado de Assis, José de Alencar, Martins Pena, os quais participaram ativamente para sua concretização, até mesmo com a produção de textos operísticos. O investimento nesta arte, como em outras áreas do conhecimento, fazia parte de um momento distinto. Segundo Lilia Shwarcz, desde a década de 1850, o país vivia uma situação de estabilidade financeira e de paz vigente que propiciou os investimentos em infra-estrutura e também nos estabelecimentos de instrução. Toda a urbanização da cidade viveu uma verdadeira revolução, investiu-se em edifícios majestosos, dos quais se destacavam os prédios da Academia Imperial de Belas-Artes e o Palácio do Comércio⁶³. Criou-se um clima europeu onde os teatros, bailes e concertos eram bastante prestigiados, e onde se ouvia compositores europeus como Donizetti, Rossini, Verdi. Mas, de acordo com Shwarcz, apesar do que desejavam, a corte não era Paris. Era uma ilha cercada pelo ambiente rural na qual a escravidão estava por toda parte. “A elegância européia convivia com o odor das ruas, o comércio ainda miúdo e uma corte diminuta muito marcada pelas cores africanas.”⁶⁴ Essa distinção feita entre as cidades européias, como Paris, e as brasileiras, que eleva a imagem das primeiras em contraposição às ruas sujas da corte, não aparecem somente na bibliografia mais recente sobre a cidade do Rio de Janeiro e seus costumes no século XIX, está presente também nos discursos sobre civilidade desse século, como nos que circundam a valorização do projeto ópera nacional. Mas, apesar da corte não ser Paris, de acordo com Alain Corbin, pelo menos no que diz respeito ao odor e à sujeira

⁶³ SHWARCZ, Lilia, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.

⁶⁴ Idem *ibidem*

talvez não se diferenciavam tanto. Em seu trabalho *Sabores e odores*⁶⁵, Corbin diz que ainda durante o verão de 1880, o mau cheiro que atingia Paris era de tamanha proporção que abalava até mesmo a opinião pública, que atribuiu o flagelo à presença do lixo e do excremento no espaço público, sem incriminar os odores industriais. Mesmo depois de várias estratégias de desinfecção do espaço público, a imundície continuava a se acumular nas vias públicas. Além disso, em alguns bairros ainda se despejava excrementos na calçada; crianças urinavam nas ruas; a limpeza de fossas propagava a infecção, dia e noite. Mas, essa situação de sujeira também triunfa na descrição dos prédios públicos⁶⁶, o que leva a crer que os teatros não fugiam muito a esse estado de higiene e odor, distanciando-os bastante da descrição de meio organizado e civilizado que era difundido no Brasil e que continua a aparecer em bibliografias sobre o tema.

No entanto, no Brasil, as cores e sons africanos, citados anteriormente, ficavam do lado de fora das portas do Conservatório Nacional, assim como a grande parte da população não escrava. As instituições de educação ainda eram poucas e insuficientes, além de concentrarem-se na corte. A educação era inclusive marca distinta da elite. De acordo com o recenseamento de 1872, apenas 16% da população era alfabetizada, números que não consideravam a população escrava, cujo índice de analfabetismo chegava a 99,9%⁶⁷. Se alcançar a educação básica era uma vitória quase inatingível, conseguir uma vaga para aprender artes, como música e artes plásticas era praticamente impossível.

Mas, o projeto de D. Pedro II, de acordo com Shwarcz, era dar autonomia cultural ao país. “Pretendia organizar moralmente a nacionalidade, formar uma elite”⁶⁸, por meio de uma cultura particular e distante de tudo que lembrasse a escravidão. Como grande mecenas das artes, ele incentivou a sua produção aos moldes da européia. No entanto, a imagem da família real já estava ligada ao meio artístico e a essas práticas que se difundia entre os mais abastados da corte, como os saraus, bailes e espetáculos de teatro. Um

⁶⁵ CORBIN, Alain. *Sabores e odores: o olfato e o imaginário social no século XVIII e XIX*, São Paulo, Cia das Letras, 1987.

⁶⁶ Idem, p. 283-4.

⁶⁷ Idem, p. 118.

⁶⁸ Idem, p. 124.

exemplo dessa representação é a imagem de A. Bracet⁶⁹, onde D. Pedro I está ao piano rodeado por pessoas da corte.



A. Bracet

H. G. Mathias

Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Divisão de Iconografia

Dessa forma, antes do “mecenas” D. Pedro II, o interesse da corte e do monarca pela arte, ou a representação desse interesse que era difundida, vinculava-se à sua compreensão e caráter de classificação entre quem é culto e aquele que não é. Consumir arte, sem importar a qualidade pessoal atribuída a ela, era sinônimo de elevação cultural e de distinção social. Mas, o incentivo às artes e a outras ciências, proporcionado por D. Pedro II, trás um viés distinto, o da estruturação do elemento nacional que tem como ponto chave os discursos construídos pelo romantismo e sua personagem central – o índio, que desponta como um ícone de pureza e um modelo de honra a ser seguido.

⁶⁹ A imagem faz parte da obra: MATHIAS, H. G. *Viagem Pitoresca ao Velho e ao novo Rio*, s/d., s/l. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, Divisão de Iconografia. Na descrição de Mathias está: “D. Pedro I executando o Hino da Independência ... Museu Histórico Nacional.

Canto lírico e nacional: formação do projeto Ópera Nacional

No final da década de 50 do século XIX, os ideais até então bem representados pelos românticos, de criação de signos nacionais guiados pelo imaginário e pelo simbólico como forma de solidificação de um caráter “brasileiro”, toma o campo da música.

Todo um mecanismo de representação e significação começa a ser elaborado com o intuito de legitimar o incentivo indispensável ao desenvolvimento do teatro lírico nacional, cuja existência passa a ser vinculada a ideais de prosperidade e superioridade moral da nação.

No entanto, as peculiaridades da representação do “nacional” no universo musical ainda não se encontravam bem delimitadas. Tais bases eram fundamentais para a percepção do limiar entre o nacional e o estrangeiro; o erudito e o popular. Foi com fronteiras indistintas que o projeto da Ópera Nacional teve início, deslizando entre conceitos e representações construídas e desconstruídas à mercê das necessidades do caminho.

Por volta de 1860, a busca de singularidades e especificidades de um passado distinto de seus colonizadores já estava em voga no Brasil. Segundo Jorge Coli⁷⁰, o estímulo à exacerbação de nacionalidades que começam a se afirmar foi fruto do movimento romântico que atingia várias partes do ocidente.

No Brasil, este movimento atua diretamente no domínio do imaginário e do simbólico, criando a necessidade da construção de símbolos representativos do nacional e, dentro de uma cultura de muitos rostos, forjar o elemento genuinamente brasileiro representativo do país agora “independente”. Para tanto, 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.

O particularismo ideal encontrou sua identificação no indianismo, com suas raízes interpretativas provenientes da Europa, mais precisamente do “Bom Selvagem” de Rousseau, o índio, nobre, forte, que desponta como modelo de pureza e honra a ser seguido. O “Bom Selvagem” pertencia ao Estado de Natureza, que corresponde para Rousseau, a um período em que o ser humano vivia com maior tranquilidade e vivenciava de maneira mais profunda e autêntica as suas qualidades naturais, particularmente a bondade, ou mais

⁷⁰ COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.

especificamente a piedade resultante da “repugnância inata de ver sofrer seu semelhante”⁷¹. Dessa forma, ele diz que “esses tempos de barbárie foram a idade de outro, não porque os homens estivessem unidos, mas porque estavam separados. Ninguém conhecia e desejava senão o que estava sob a sua mão; suas necessidades, em lugar de aproximá-lo de seus semelhantes, distanciavam-no”⁷². Assim, o índio, visto como habitante original, foi tomado como a própria imagem tanto do império quanto do caráter brasileiro⁷³.

O processo de formulação de uma nacionalidade viu nas artes, porém, um obstáculo a ser transposto, pois para a consolidação de tais ideais, era imprescindível uma cultura nacional sólida, feita por brasileiros e com signos da sua cultura. Para tanto, foram criadas várias instituições como a Academia Imperial de Belas-Artes, o Conservatório Nacional de Música e a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.

Para Schwarcz, o apoio do governo a esses projetos de construção do nacional teve em vista o ideário do então Imperador D. Pedro II que era “organizar moralmente a nacionalidade, formar uma elite”, o que implicava em pensar no papel do país no concerto das nações e hora de prever um projeto nacional calcado em uma cultura particular que seria distante de tudo que lembrasse a escravidão⁷⁴.

Por outro lado, se considerarmos os semelhantes processos de construção do caráter nacional pelos quais também passava a Europa, em especial a Itália que enfrentava um momento de reestruturação tanto na questão geográfica quanto na cultural, as artes começam a não se configurar mais como um obstáculo para a formação de tal caráter e sim grandes aliadas.

Durante a primeira metade do século XIX, a Itália vivenciou o movimento de unificação que a transformaria, em termos político-geográficos, no que ela se apresenta hoje. Envoltos numa atmosfera de mudanças, muitos intelectuais mobilizaram-se em favor dos ideais de liberdade e afirmação da identidade nacional.

Esses ideais, de acordo com Lauro Machado Coelho, aparecem refletidos na ópera de Giuseppe Verdi, estando presente com intensidade “não só os anseios que animavam o

⁷¹ ROUSSEAU, J.J. “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”, *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978, p.170

⁷² _____. “Ensaio sobre as origens das línguas”, *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 176.

⁷³ COLI, Jorge *op. cit.*, p.122.

⁷⁴ SHWARCZ, L. *op. cit.* p. 124.

Risorgimento, mas a esperança que tinham todos os envolvidos nessa luta.”⁷⁵ Tendo este compositor, segundo o mesmo autor, dominado durante 50 anos o cenário musical italiano e sendo o estilo operístico de grande apreciação por diferentes classes dessa sociedade, a influência da música verdiana no processo de construção de um caráter nacional é marcante.

De acordo com Machado, o *Risorgimento* era o tema central dos artistas na primeira metade do século XIX. Além disso, o discurso em relação à arte a colocava num patamar de importância distinta, como explicita Giuseppe Mazzini, em *Filosofia della Musica*, de 1836, dizendo que “a arte que praticais é sagrada e, se quereis ser seus sacerdotes, deveis ser igualmente sagrados. A arte que vos é confiada está intimamente ligada ao progresso da civilização, e pode constituir o seu espírito, a sua alma, o seu sacro perfume, se vossa inspiração for extraída dos progressos da civilização e não de leis arbitrárias.”⁷⁶

No Brasil, o cenário musical também era dominado principalmente pelas composições de Verdi. Seguindo as tendências italianas, as óperas de maior prestígio do compositor eram representadas, se não na íntegra pelo menos trechos, regularmente nos teatros da corte brasileira. Dessa forma, talvez a presença da intenção de afirmar uma nacionalidade nas obras verdianas pode ter servido como exemplo de estratégia para os ideais brasileiros de construção de uma identidade sua. Se pelas artes, em especial pela ópera, já havia se estabelecido um caminho frutífero para a concretização desse ideal, e não só na Itália, esta experiência talvez pudesse valer também para o Brasil. No entanto, esta vertente de análise não pode suplantiar ou então colocar os acontecimentos brasileiros como dependentes irrefutáveis das experiências européias. Apesar da possível troca de vivências, os ideais que norteavam a busca pela construção de uma nacionalidade eram encontrados não só na Itália ou no Brasil, mas também em várias outras regiões do ocidente, quase que concomitantemente.

Dessa maneira, a estruturação de uma escola de ópera brasileira saciaria vários intentos e não só os da construção de uma nacionalidade, como também a da formação de uma cultura vista como brasileira e de uma elite que, aos olhos dos críticos da época, não deixasse nada a desejar às européias.

⁷⁵ COELHO, Lauro Machado. *A ópera após 1870*. Ed Perspectiva, 2001, p. 17.

⁷⁶ Citado em: Idem, p. 19.

Assim, um dos projetos de incentivo ao nacional que se destacou foi a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional. Entretanto, o anseio de viabilizar a produção de óperas com características nacionais estava presente bem antes da concretização, em 1857, do projeto “Ópera Nacional”.

O interesse na criação de um órgão para a educação musical no Brasil se manifestou desde 1834, quando a corporação de músicos começou a reunir-se com a rubrica de “Sociedade de Música”. A idéia de abrir um conservatório musical é levada ao governo em 13 de agosto de 1838. No entanto, a primeira aula só acontece em 16 de agosto de 1841 e, por fim, o decreto nº. 496 cria, em 21 de janeiro de 1847, o Conservatório Nacional de Música⁷⁷.

Mas, com a grande popularidade do estilo operístico e o vasto número de obras estrangeiras representadas no Brasil, as atenções se voltaram para a criação de possibilidades que favorecessem o nascimento de óperas compostas por brasileiros e que tivessem características do “nacional”. Contudo, a importância desse estilo ia muito além da popularidade. A ópera era vista como a arte que possuía maior capacidade de aproximação do “belo” e por isso assinalava-se como a “grande arte”, cuja presença em determinada sociedade caracterizava sua evolução moral e intelectual, traduzida pela percepção estética dos mais respeitáveis sentidos da humanidade.

As especificidades do que é “belo” eram dadas pelas obras de autores como Kant, Edmund Burke, Hegel, entre outros. Em sua discussão sobre o belo, Kant diz ser este parte de um sentimento refinado, o qual se divide entre ele e o sentimento do sublime.

A definição do sublime, assim como do belo, também faz parte dos esforços desses teóricos. Para Kant, tanto o sublime quanto o belo produz uma comoção agradável, mas segundo maneiras bem diferentes. Para defini-los e especificá-los diz ser “a vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elísio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável que, porém, é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade,

⁷⁷ GIRON, L. op. cit. p. 104.

precisamos ter um sentimento do sublime; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um sentimento do belo... o sublime comove, o belo estimula.”⁷⁸

Nas definições de Burke fonte do sublime é tudo o que é terrível, tudo que se trata de objetos terríveis, ou seja, tudo que é análogo ao terror é uma fonte do sublime; ou aquilo que suscite a mais forte emoção que a alma seja capaz de sentir, pois para ele, as idéias da dor são mais profundas que aquelas que vêm do prazer. Já sua distinção da beleza a coloca como uma qualidade social, explicada pela sensação de prazer causada pela presença de alguém ou de alguma coisa que inspira um sentimento de ternura e de afeto, fazendo com que amemos sua aproximação, pois a paixão inspira a beleza. No entanto, ao seu ponto de vista, ela é como uma qualidade distinta do sublime, por ser entendida como a qualidade dos corpos pelos quais se causa amor ou qualquer paixão parecida com o amor, símbolo da satisfação que a alma prova em contemplar um belo objeto.⁷⁹

Entretanto, a importância dessas considerações do belo e do sublime, idéias tão presentes nos mais variados gêneros de discursos do século XIX, não se restringe à compreensão do pensamento de beleza destinado às artes, como também se direciona às especificações do caráter nacional.

Kant, ao apontar o sublime como algo que incute respeito e o belo como aquele que tem presente o amor; o primeiro tendo necessidade de ser grande ao passo que precisa ser simples, e o segundo pequeno, mas podendo ser adornado e amaneirado⁸⁰, tenta definir os grupos sociais por um caráter nacional. Segundo ele, aquele que contém em si a expressão do sublime, este é ou de espécie terrível, que se inclina em algo para o extravagante, ou é um sentimento de nobreza, ou do magnífico. Com essa distinção entre a presença do belo e do sublime no caráter nacional dos povos, ele traça as especificidades comportamentais e o que é possível de se desenvolver naquele meio sendo confirmado, segundo ele, pela ciência e arte que são praticadas. São as posturas perante o belo e o sublime que determina as atitudes e as aptidões de cada nação, além do caráter moral. Dessa forma, a capacidade de criação de arte e ciência específicas vai muito além da mera capacidade criativa, pois estipula e delineia a própria moral de determinado povo. Como na análise que ele faz da

⁷⁸ KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime: ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas: PAPIRUS, 1993, p. 21.

⁷⁹ Ver: BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie phisologique J. Vrin, 1973.

⁸⁰ KANT, Emmanuel. *op.cit.*, p. 22.

Itália dizendo que “as artes e a ciência cuja escolha pode confirmar o gosto que atribuímos particularmente à essas nações. O gênio italiano distinguiu-se sobretudo na música, na pintura, na escultura e na arquitetura. Todas essas belas artes encontram na França um gosto igualmente refinado, não obstante a sua beleza seja menos comovente. Em relação à perfeição da poesia ou da oratória, o gosto tende mais ao belo na França, mais ao sublime na Inglaterra.”⁸¹ “O italiano parece possuir um sentimento misto, composto do sentimento do espanhol e do francês; mais sentimento para o belo do que o primeiro e mais sentimento para o sublime do que o segundo. Dessa maneira, podem ser explicados os demais traços de seu caráter moral”⁸².

Sendo assim, a importância da capacidade de concretização da arte “nacional” liga-se à própria estruturação do caráter da nação, estando dentre as artes representativas, com grande peso, a ópera.

Martins Pena era um dos defensores da criação da ópera nacional, pois segundo ele, a ópera “é a reunião de todas as belas artes, da música, da poesia, da pintura, da arquitetura, da ótica e da mecânica, em uma palavra, a grande obra por excelência” ⁸³. Ele foi um dos que tentaram impulsionar o projeto do canto lírico nacional, porém, com sua morte, este projeto é abandonado. Entretanto, a concepção da superioridade artística e importância do surgimento do teatro lírico com elementos brasileiros são mantidas por alguns compositores, literatos e intelectuais.

Apesar da grande ênfase na criação de uma “ópera nacional”, os caracteres nacionais exigidos no estilo operístico se distanciam muito da composição musical. Fazer uma ópera nacional, muitas vezes, significava fazer uma ópera cujo libreto era escrito em português e na qual os intérpretes cantavam frases na língua nacional. Na definição de Machado de Assis sobre ópera nacional ele enfatiza exatamente estes elementos. Ele diz que “o talento é cosmopolita pertence a toda parte. A ópera é nacional, porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui de arte dramática que é outra tese” ⁸⁴.

O que se ressalta é que a língua distingue as nações entre si, como também afirma Rousseau, pois segundo ele, não se sabe de onde é um homem antes dele ter falado, sendo

⁸¹ Idem, p. 66.

⁸² Idem, p. 67.

⁸³ Citado em, GIRON, L. op.cit. p.135.

⁸⁴ GIRON, L. op. cit. p. 196.

assim, a palavra é a primeira instituição social. Dessa forma, a palavra falada possui um valor que não possui os símbolos puramente visuais⁸⁵. Além disso, para Rousseau, tanto as palavras quanto o canto têm origem comum, as repetições periódicas e medidas do ritmo e as inflexões melódicas dos acentos deram nascimento, com a língua, à poesia e à música⁸⁶. Assim, Rousseau aproxima a língua da música, não só como provenientes de uma mesma origem, mas como complemento uma da outra, pois compreende a língua como a que transmite idéias, mas para transmitir sentimentos e imagens é necessário ainda de ritmos e de sons, isto é, de uma melodia.⁸⁷

Mas, com a atenção na língua, valoriza a melodia opondo-se à harmonia que, segundo ele, prejudica a sonoridade da palavra, desconfigurando-a. Porto Alegre e Manoel de Araújo enfatizam o melódico dentro da música brasileira, dizendo que o seu caráter é e será melódico “porque a língua e a origem de um povo cheio de imaginação o ordenam”⁸⁸. E é a língua que segue com a importância e a determinação do nacional da ópera nos discursos de sua estruturação no Brasil.

Surgem, então, várias composições estruturadas com base no modelo operístico e nesses parâmetros, com pouca atenção a elementos musicais e plena responsabilidade com o tema e primordialmente com a língua. Dessa forma, é a ópera cômica, “Pipelet” escrita por Machado de Assis em parceria com o maestro Gioachino Ferrari, que, segundo alguns autores, representa a estréia do projeto da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, idealizados e promovidos pelo tenor e empresário espanhol José Amat, que tinha como intuito levar à cena óperas em português.

O objetivo da Ópera Nacional era o de criar os meios para a viabilização do projeto de produções operísticas brasileiras. Assim, o primeiro passo foi organizar uma escola onde o ensino seria voltado para o canto lírico e a declamação, além da composição de obras operísticas. Dessa forma, garantiam a estrutura de tais composições e, também, a execução das peças por brasileiros.

Os meios para implementar a nacionalização das artes era tema de discussões que alcançavam os jornais de maior circulação da época. No *Jornal do Comércio* de 1863, um

⁸⁵ ROUSSEAU, J.J. “Ensaio sobre as origens das línguas”, *op.cit.*, 161.

⁸⁶ Idem, p. 186.

⁸⁷ Idem, p. 187.

⁸⁸ Citado em: GIRON, L. *op.cit.*

diletante diz que “só levando à cena poemas no idioma nacional é que a arte se nacionalizaria, criando uma escola sua”⁸⁹*. Ele ainda exemplifica a importância da criação da Ópera Nacional e o pequeno apoio do governo para a concretização desse projeto. Segundo ele, “o patriotismo exultava; e alguns brasileiros amigos do país e das artes se reuniram ao artista para auxiliá-lo no seu nobre empenho.”⁹⁰

O constante destaque ao descaso governamental com o projeto vai à contramão da visão que ressalta o monarca como grande colaborador e entusiasta para a estruturação da escola operística no país. Dentre os temas salientados nos textos publicados pelos diletantes estava o grande esforço, o qual era causa direta da falta de apoio do Estado, que alguns faziam para por em prática aquilo que acreditavam ser de grande proveito não só para a arte brasileira como também para toda a sociedade:

“No relatório do império de 1857 deu o governo um bosquejo da idéia. Não fixando, porém o tempo necessário ao intuito da criação. (...) Sem outros meios, porém, que os seus próprios recursos, reuniram o autor da proposta o pessoal indispensável para mostrar ao público a praticabilidade de suas idéias. (...) O governo recebeu a idéia. Adaptando-a, porém, apenas lhe concedeu por muito favor que no salão superior do teatro lírico se realizassem as representações acadêmicas da nascente ópera!”⁹¹

Os argumentos de legitimação do projeto eram inúmeros, assim como a defesa de sua estrutura inicial, que consistiria em uma escola para pessoas com “vocação”, a qual supriria as necessidades tanto do teatro lírico quanto do dramático. Estes esclarecimentos apareciam com frequência publicados em jornais. Um desses artigos sobre a Ópera Nacional dizia que “o projeto original consistia na formação de uma escola para aqueles que apresentassem “vocação” para o ofício (...). Tal foi a origem da Ópera Nacional. (...) Apresentara-se ao governo uma proposta, a primeira deste gênero, para a fundação de uma escola; internato, de alunos de ambos os sexos que mostrassem vocação ou disposição para

⁸⁹ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 13 de setembro de 1863.

* A linguagem das fontes utilizadas nesse trabalho foi atualizada para facilitar a compreensão do texto.

⁹⁰ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 13 de setembro de 1863.

* A linguagem das fontes utilizadas nesse trabalho foi atualizada para facilitar a compreensão do texto.

⁹¹ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 13 de setembro de 1863.

a cena. (...) A escola seria permanente; e dela sairiam mais tarde os artistas da ópera nacional, e também os do teatro dramático.”⁹²

Como explicita o texto acima, o objetivo maior era formar artistas brasileiros capacitados. A busca por melhor competência e conhecimento não se restringia, porém, somente ao campo das artes. Mesmo que aos nossos olhos descuidados possa parecer insuficiente para suprir as necessidades da época, muito foi investido em educação, principalmente em formação, com a fundação do Colégio Pedro II, Academia Imperial de Bellas-Artes, o Imperial Observatório, o Museu Nacional, o Arquivo Público, a Biblioteca Nacional, o Laboratório do Estado⁹³, além das Faculdades de Direito de São Paulo e de Pernambuco, abertas em 1828, a Faculdade de Medicina da Bahia, de 1808. A estruturação dessas instituições foi de fundamental importância, visto que antes delas uma formação superior só era possível em solo europeu, dificultando ainda mais o acesso a determinados conhecimentos, além de impossibilitar o desenvolvimento de pesquisas e novas técnicas. Dessa forma, a fundação mesmo que seja de somente algumas poucas instituições culturais, abriu caminhos para a criação de maneiras de pensar diferentes e de se pensar independente dos laços coloniais e da influência direta européia criada pelo conhecimento.

A intenção do projeto de formação de artista para o teatro lírico abrangia, teoricamente, boa parte da sociedade, pois as aulas eram gratuitas e as chamadas para inscrição estampadas nos jornais da corte. Outras facilidades ainda eram apresentadas para aqueles que tinham interesse em participar, como a seleção feita em domicílio para as mulheres que não pudessem ir até o local indicado:

- “Ópera Nacional – abertas as inscrições para aulas de canto e declamação gratuitas. Sr. Emílio Doux, mestre de declamação, apresentar-se no salão do Teatro Lírico. As senhoras que não podem comparecer serão selecionadas em suas próprias casas gratuitamente. (Diretor da ópera nacional – José Amat)”⁹⁴

Os anúncios das aulas aconteciam regularmente nos jornais, avisos de testes e de prêmios para os mais aplicados e qualificados, para aqueles estudantes que se destacassem, também apareciam com frequência, como os que se seguem:

⁹² Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 13 de setembro de 1863.

⁹³ SHWARCZ, Lilia. Op.cit. p.155.

⁹⁴ Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 09 de novembro de 1861.

- “Projeto Ópera Nacional – início das aulas dia 12 de janeiro, no Museu Nacional. ‘Empresa de ópera’ – empenho para criar incentivos para a arte nacional. Gratificação para ambos os sexos, de 10 a 30\$00”.⁹⁵

- “Ópera Nacional – aulas de canto e de declamação em conformidade com o decreto nº. 2,611”.⁹⁶

Representação e significação do nacional

Durante os anos de 1840 a 1860, o Rio de Janeiro presencia o crescimento do interesse por bailes, concertos, reuniões e festas. Juntamente com os tecidos ingleses e os cafés franceses, a capital do império anseia pela vivência das práticas sociais das cortes européias. Dessa maneira, a corte se opõe à província, arrogando-se o papel de informar os melhores hábitos de civilidade, tudo isso aliado à importação dos bens culturais retificados nos produtos vindos da Europa.⁹⁷ Por outro lado, essa vivência pode ser entendida como o anseio pela inclusão do Brasil no circuito cultural internacional, o conhecimento e a prática daquilo que se estava produzindo e consumindo, em termos de arte, no ocidente e principalmente na Europa e, com isso, a compreensão desse universo.

Uma das práticas sociais consideradas como qualificadora da superioridade dos hábitos de civilidade era o teatro lírico. Ter a representação de óperas consagradas, mesmo que por companhias pouco estruturadas e de baixa qualidade caracterizava, no imaginário social, a proximidade com as mais nobres práticas européias. Também nos trópicos, assim como nas principais cortes além mar, se via e ouvia obras de Bellini, Donizetti, Verdi, entre outros compositores.

Contudo, a apropriação de elementos que assinalam determinadas práticas e costumes não significa passar a fazer parte do meio donde são originárias, nem mesmo tornar o espaço e tempo em que vive semelhante ao outro. Assistir a espetáculos de canto lírico na corte brasileira não era equivalente a apreciá-los em Milão ou em Paris, simplesmente por não estar lá, apesar das possíveis tentativas de reproduzir os mesmos ritos encontrados nestes lugares, comportamento que por si só já se caracteriza como uma singularidade em comparação ao freqüentar espetáculos nos lugares que tentavam

⁹⁵ Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 11 de janeiro de 1861.

⁹⁶ Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 12 de janeiro de 1861.

⁹⁷ SHWARCZ, L. op.cit. p. 111.

reproduzir. Mas, a discussão não se restringe somente à práticas e intenções divergentes na função de representar e assistir ópera, ela ganha amplitude no que se refere ao próprio significado da obra para aquele grupo de pessoas.

A inserção de obras pertencentes à determinada estrutura cultural em outra, propicia a criação de variadas interpretações discernentes das sugeridas em seu meio original. Ao tratar de elementos literários do *Ancien Régime*, Roger Chartier explicita que inscrever o texto numa matriz cultural que não é a dos destinatários primeiros é permitir assim uma pluralidade de apropriações⁹⁸.

A obra musical, como natureza imaterial, já convive diretamente com multiplicidade de apropriações dentro de uma única matriz cultural, pois não existe por si só, necessita constantemente de se fazer ouvir e de ser ouvida, ou seja, ela é continuamente “re-composta” por quem a executa e por quem a aprecia, através da leitura e interpretação. O ato de transformar a arte da escrita de notas musicais em arte de sons propicia espaços livres de criação indiretas e muitas vezes inconscientes. Assim, cada vez que é executada fica vulnerável aos conhecimentos de seu executante e de quem a ouve, o qual nunca permanece como um mero espectador, pois sua compreensão é de fundamental importância no processo de assimilação desta arte. Isso porque, a música não permanece presa ao tempo em que foi concebida, com caráter imutável, de forma que possa ser compreendida somente neste espaço, mas se molda ao meio em que é executada.

A ópera, porém, possui certas singularidades que a distancia da categoria de totalmente imaterial, pois ela não é uma obra musical que se restringe ao sonoro e sim uma compilação de outros elementos imanentes, como a poesia, a dança, a atuação, as artes plásticas, os quais estão presentes no libreto, no desenrolar da trama, nos cenários e vestimentas dos personagens. Estes elementos transformam o estilo operístico em menos imaterial e, dessa forma, de menor subjetividade de interpretação, pelo menos para o apreciador. Ao contrário de outros formatos musicais como uma sinfonia, uma sonata, ou concerto, o canto lírico possui um enredo distinto e delimitado pelos versos do libreto, transformando-o, assim, numa obra não tão aberta a interpretações contrastantes.

⁹⁸ CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In Estudos Avançados: Revistas das Revistas, Scielo – Brasil.

Trazer a ópera para o Brasil significou não só importar uma prática européia, mas recriar esta arte, isso por uma questão prática, pois as obras tiveram que se adaptar à estrutura existente, o que implica os teatros, as companhias, instrumentos, músicos e o público. Mesmo as companhias operísticas sendo provenientes da Europa, raramente traziam consigo grandes nomes do canto lírico. Tinham sim orquestras bastante desfalcadas com músicos de qualidade intermediária, coros incompletos e um número reduzido de cantores líricos. Além disso, a estrutura dos poucos teatros existentes na corte não comportava as grandes produções das óperas italianas. Estas grandes produções também eram reduzidas em cenários e vestimentas por causa dos custos. Outro ponto peculiar era o público, que almejava se comportar como damas e cavalheiros europeus, ou o que acreditava ser isso, e para tanto se apropriava de representações adquiridas de forma indireta, principalmente descritas nos jornais ou nas crônicas publicadas em periódicos, as quais davam detalhes da vida social e cultural européia, criando assim o imaginário do que seria tal comportamento. Além de uma questão comportamental, a compreensão dos motivos musicais presentes nas obras importadas não faziam parte do meio cultural em que os espectadores estavam inseridos, o que deturpava ou abria precedentes para variedades de significados distintos, diferentes daqueles experienciados pelos conterrâneos da obra.

A ópera tornou-se, em todos os sentidos, popular. Era estimada pela aristocracia e pelo povo, que mesmo não freqüentando os teatros mais caros, tinha acessos a representações dessas obras, ou melhor, parte delas, pois costumavam ver execuções de trechos, normalmente áreas, ou somente das partes instrumentais. Segundo Chartier, a transformação das formas através das quais uma obra é proposta autoriza recepções inéditas, logo cria novos públicos e novos usos. Por outro lado, a partilha dos mesmos bens culturais pelos diferentes grupos que compõem a sociedade suscita a busca de novas distinções, capazes de marcar os desvios mantidos. Para tanto, no que se refere à música, é necessário a compreensão dos fenômenos musicais como unidades culturais. Com base nisto, Coli alerta que “a análise da ópera deverá partir do universo instituído pela própria obra, na sua singularidade de certo modo, a obra torna-se método”.⁹⁹

A adaptação e representação do canto lírico em solo brasileiro suscitaram distinções, ocasionando usos diversificados com enfoque bastante distinto do universo

⁹⁹ COLI, J. op.cit. p.22

musical. Esta arte, que até então era vista como forma de entretenimento e termômetro de civilidade social, passou a ser encarada por alguns intelectuais, artistas e políticos como um possível caminho para a consolidação de uma cultura que contribuiria para a criação de um caráter nacional. A necessidade da construção de um imaginário de signos de um “nacional” que ainda se encontrava em estruturação, está presente nos discursos de muitos literatos e intelectuais da época. Um dos representantes desse grupo e de suas idéias é José de Alencar, partidário do nacionalismo propagado pela corrente romântica. Ele afirmava que sua terra natal, “esta terra que ele admira e estremece”, ainda estava deserta. “E que era necessário criar-lhe um povo, sem o qual nunca ela poderá ser livre e respeitada”¹⁰⁰, e a criação desse povo estava vinculada à criação da sociabilidade e estrutura cultural formada pelas artes.

Como forma de alcançar os objetivos desejados, alguns desses intelectuais em parceria com artistas, propunham a “nacionalização” do canto lírico, o que se concretizou no projeto *Ópera Nacional* o qual, porém, não foi somente um caminho que poderia levar ao ideal de cultura nacional, mas também caracterizou um esforço em seu processo de estruturação, cuja necessidade de criação de símbolos representativos de uma brasilidade ainda inexistente tornou-se presente.

Para José Murilo de Carvalho, foi após a consolidação da unidade política, conseguida em torno da metade do século XIX, que o tema nacional voltou a ser colocado, e inicialmente apareceu na literatura. Segundo ele, “O Guarani, de José de Alencar, romance publicado em 1857, buscava, dentro do estilo romântico, definir uma identidade nacional por meio da ligação simbólica entre uma jovem loura portuguesa e um chefe indígena acobreado. A união das duas raças num ambiente de exuberância tropical, longe das marcas da civilização européia, indicava uma primeira tentativa de esboçar o que seriam as bases de uma comunidade nacional com identidade própria”¹⁰¹.

Apesar de não aparecer nos discursos da época o termo “identidade”, a idéia de nacionalismo e criação da nação estava presente, assim como os mecanismos emocionais ligados a ele. Na visão de Norbert Elias, tais mecanismos são associados ao nacionalismo, os quais exigiam a anulação de si mesmo. Embora a idéia de unidade trazida pelo nacional

¹⁰⁰ ALENCAR, José de. “O teatro Brasileiro”, in *A polêmica Alencar-Nabuco*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1965, p. 24.

¹⁰¹ CARVALHO, José Murilo de. *op.cit*, p. 26.

seja bastante aclamada, para Elias é a anulação do particular e da negação do valor do indivíduo que estaria intrínseca ao nacionalismo. Dessa forma, “a coletividade aparecia como sagrada, superior aos indivíduos em questão: emoções ligadas à coletividade possuíam um caráter enigmático e obscuro, exterior e acima dos indivíduos”.¹⁰²

Mas, a concepção de que a nação é formada pela identificação permanente com uma tradição, criando uma unidade a partir dela, leva os defensores de determinados princípios ou práticas a atacar outras tradições¹⁰³, como coloca Yves Déloye. E, é por esse eixo de defesa que caminham os discursos da importância da existência do canto lírico nacional, tornando-se chave para a concretização desse projeto que permaneceu pautado na construção de novas categorias de valores sociais. Todavia, segundo Chartier, esses agenciamentos discursivos e as categorias que os fundam – como os sistemas de classificação, os critérios de recorte, os modos de representação – não se reduzem absolutamente às idéias que enunciam ou aos temas que contêm. Possuem sua lógica própria.

Assim, a estreita ligação constituída nesses discursos entre o teatro lírico e a civilização e o progresso passa a ser constantemente enfatizada. Da mesma forma que também buscam ressaltar a desvalorização que determinada arte sofre em solo brasileiro. A representação do Brasil, trazida pela crítica que apoiava o projeto de criação de uma ópera nacional, como terra desprovida de civilidade suficiente para abarcar tão suprema arte, funciona como um dispositivo de sensibilização para uma sociedade que buscava se equiparar com o modelo de evoluído e de civilidade oferecidos pela Europa. No entanto, esta matriz comportamental não era direta, o como ser ou como se portar constituía-se muito mais de interpretações do que viria a ser “ser civilizado”, ou melhor, “ser europeu”. Para a maior parte da sociedade da corte, cujas possibilidades de visitar terras européias eram quase nulas, os modelos de civilidade do velho mundo eram transmitidos quase como alegorias, com leituras e recortes precisos encontrados em fontes como periódicos ou relatos apoiados no imaginário de viajantes ou imigrantes estrangeiros.

¹⁰² Citado em: HAROCHE, Claudine. “Elementos para uma antropologia política do ressentimento: laços emocionais e processos políticos”, *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2001. p. 342

¹⁰³ Ver: DÉLOYE, Yves. “A respeito do ressentimento identitário – Religião, passado e nacionalismo ideológico na França (séculos XIX e XX)”, *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2001. p. 520.

Eram bastante freqüentes nos jornais, no início dos anos de 1860, textos que abordavam este tipo de dispositivo de sensibilização. O alicerce da argumentação era o valor maior concernente à ópera. Assim, não é incomum encontrar texto exaltando esta arte, com frases como: “Entre as diversas ramificações da arte subordinadas ao princípio do belo, é sem duvida a lírico-dramático aquela que mais rigidamente caracteriza a civilização e o progresso do povo que a cultiva”¹⁰⁴. Nada raro eram, também, as reclamações da falta de incentivo público para as artes brasileiras o que, para alguns de seus defensores, justificava o pouco interesse e a escassez de artistas brasileiros e não só para a ópera, mas para as artes em geral.

Entretanto, a arte cênica como todas as outras revelações do espírito que se chamam arte, só têm sido exercidas neste Império pela vocação espontânea do talento, ou pela vontade enérgica do destino que impele o artista ao templo da arte como a vítima ao altar do sacrifício. Nem os estímulos do poder, nem o auxílio público, têm podido chamar ao cultivo da arte os raros talentos dos filhos do país; apenas um ou outro, como um oásis no deserto, tem aparecido, que, desprezando os fatais prejuízos com que ainda se olha para a arte e para esses desditosos filhos das musas, se há entregue a esse exercício austero o penoso que pouco podem avaliar e compreender.”¹⁰⁵

Uma característica singular desses textos de defesa da arte nacional é a ausência de assinatura do autor. São publicados anonimamente ou com pseudônimos de difícil distinção, o que dificulta a aproximação ou mesmo compreensão dos textos a partir das idéias e conceitos defendidos por quem os escreveu. Dessa forma, a análise parte tão e exclusivamente do conteúdo do documento específico.

Os significados das artes também se confundem, nesses discursos, com o útil e a verdade, com a afirmação de que é necessário o amor às artes para alcançar a civilidade, para tanto aponta o canto lírico como arte de maior prestígio, mas que mesmo sendo a mais aclamada, a Ópera Nacional goza de pouca atenção:

“(…) Um povo que não tem o amor do útil não pode ser representado no congresso da civilização: o povo que ama o útil protege as artes, porque as artes são a revelação da verdade por meio do belo. Entre nós, geração infame, as belas-artes pouco têm avançado; mas o que é certo é que temos amor por elas. A

¹⁰⁴ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 19 de janeiro de 1861.

¹⁰⁵ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 19 de janeiro de 1861.

música é especialmente a arte dilecta de nossos patrícios: a verdade do que avançamos é o teatro lírico. Entretanto se admiramos a concorrência de *dilettanti* do teatro italiano, peza-nos ver que a Ópera Nacional, a nossa criação, e a quem devemos toda solícitude e animação, vegeta por aí esquecida, se não desprezada”.¹⁰⁶

A colocação de que a Ópera Nacional é o exemplo concreto da evolução sofrida na corte brasileira pelo teatro lírico vem sempre acompanhada da acusação do descaso enfrentado pela mesma. Poucos são os textos de elogios ao projeto e quando existem sempre vêm acompanhados de críticas referentes ou ao descaso do público, ou à falta de apoio governamental, ou à escassez de obras e representações. Às vezes, a aprovação parte da crítica, como no texto assinado por L.A. onde ele aponta o sucesso na apresentação de duas óperas brasileiras – “D. Checco” e “Noite de São João” – apesar das dificuldades enfrentadas pela companhia.

“Não se justifica esse desprezo com a insuficiência da companhia: o desmentido desta asserção parcial aí está em muitas peças desempenhadas com felicidade pelos modestos, mas inteligentes artistas, que conta hoje a companhia, e ainda não vai muito longe o tempo em que o “D. Checco” e a “Noite de São João” conquistaram merecidos e eloqüentes aplausos.”¹⁰⁷

Os elogios acima culminam em outro ponto eloqüente de vários discursos similares, o estrangeirismo *versus* nacionalismo. Um dos alicerces de apoio à Ópera Nacional era a crítica à valorização de tudo o que se caracterizasse como estrangeiro em detrimento ao “nacional”. E, nesse caminho, o projeto de canto lírico brasileiro era colocado como o “espelho” do progresso de civilidade daquela geração.

“Apelando, pois, para a concorrência daqueles que amam o belo, para aqueles que no meio do estrangeirismo que tudo invade, tudo conquista, não costumam negar proteção a quem têm sobrado títulos para recebê-la, nosso fim é animar a instituição patriótica, que sob o modesto título de Ópera Nacional se empenha em consolidar no país, com bases sólidas, a escola do canto nacional, que, tornando-se uma fonte de recursos aos inteligentes filhos do Brasil, seja no futuro um testemunho irrecusável da civilização e do progresso da geração de hoje”.¹⁰⁸

¹⁰⁶ L.A., Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 14 de março de 1861.

¹⁰⁷ L.A., Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 14 de março de 1861.

¹⁰⁸ L.A., Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 14 de março de 1861.

Dessa forma, a exaltação do valor do culto às artes e sua relação com o grau de civilidade e progresso social permeia os discursos de reconhecimento da necessidade de criar “arte nacional”. É com a bandeira de valorização da arte nacional que a ópera nacional se estrutura, logo a capacidade de fazer reconhecer sua existência a partir de uma demonstração de unidade. Assim, como aponta Chartier, o recorte social objetivado é como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá de si mesmo¹⁰⁹, o recorte conferido à Ópera Nacional é quase que deliberadamente demarcado, no entanto, ele permanece oscilante durante todo o tempo de vida do projeto. Embora haja uma suposta unidade, há também a posição objetiva de cada indivíduo como dependente do crédito que aqueles de que espera reconhecimento conferem a esta representação.

No entanto, a nacionalização das artes muitas vezes é apresentada como algo de difícil conquista, cuja indiferença pública sempre aparece como inimigo de peso. O apelo à atenção pública e a crítica à atenção ao estrangeirismo vem carregado de motivos sentimentais vinculados às emoções e à sensibilidade.

“A nacionalização de uma arte qualquer que seja a sua origem e o fim que tenha de realizar, encontra em seu caminho várias dificuldades que só uma vontade forte e perseverante pode vencer e derrubar. De um lado a indiferença pública para tudo que é do país ou que ali tem origem, de outro o desejo de novidade, a prevenção, a curiosidade, etc, de tal modo *embaraço* o florescimento de uma instituição que não poucas vezes é o mais entusiásticas aspirações, os mais nobres desejos se perdem nas (ilegível) de um labor ardente mas infrutífero”.¹¹⁰

No mesmo texto, assinado por A. L., há uma justificativa para a suposta maior apreciação conferida aos elementos estrangeiros, que também é requintada com emotividade, a qual se estende ao falar da situação de descaso do público com a ópera nacional.

“É sempre assim: o coração humano como que ávido de emoções, de tudo que lhe pode excitar a sensibilidade, ama o que lhe vem do estrangeiro, não porque realmente seja mais belo ou melhor do que o que lhe proporciona a sua pátria, mas porque a ansiedade de vez, de possuir o que lhe fala um outro país, de um outro povo, de outros costumes ou nacionalidades é maior e lhe causa emoções mais enérgicas e penetrantes. Além disso há sempre a idéia de o que é dos outros

¹⁰⁹ CHARTIER, R. op.cit. p. 08.

¹¹⁰ A.L., Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 12 de abril de 1861.

é mais perfeito e melhor do que o que possuímos, e isto, que é inseparável senão de todos ao menos de muitos povos, pertence também aos Fluminenses em boa dose. (...) A Ópera Nacional, por exemplo, que tão bons serviços pode e há de prestar ao país, aos artistas, apenas tem tido uma meia dúzia de amadores constantes; os outros, com pesar o dizemos, só ali vão quando não lhes resta a menor duvida a respeito da superioridade da peça e da boa execução de todos os artistas. (...) Concorra o público à ópera nacional como protetor de uma instituição tão patriótica e útil, e mais tarde se gloriará de ter assim protegido uma tão bela obra”.¹¹¹

Com o apelo daquele “que ama a pátria e as suas instituições, cumpre animar e proteger uma tão importante criação” (Ópera Nacional), o autor do texto que se segue defende o apoio ao projeto:

“Theatro – *“Toute idée est mortelle à ses premiers apôtres – (Ponsard.).* Neste caso se acha a Ópera Nacional. Nascida no meio de todas as dificuldades que soem acompanhar as idéias novas, quase que asfixiadas entre os braços daqueles que a amavam, (...) Graças, porém ao governo, que a soube amparar, dando-lhe um pouco da vida de que carecia o seu corpo infantil e fraco, vai ela vivendo, e realizando as esperanças daqueles que, amigos da idéia, embora de longe, como os monges aos peregrinos dos Alpes, lhe gritavam – coragem e avante! (...) aquele que ama a pátria e as suas instituições, cumpre animar e proteger uma tão importante criação, a cuja existência estão ligadas a existências legítimas e reais do conservatório de música, a literatura lírico-dramática e da música nacional, característica tipo da nossa índole, usos e costumes.”¹¹²

No processo de solidificação da música nacional constrói-se também o modelo “artista”, que tem como parâmetros a representações do artista como gênio, visão que já havia se consolidado na Europa.

A imagem do artista, principalmente do músico, deixa de estar ligados a patronos e cortes, como criados, mesmo que privilegiados, e toma uma nova significação. Para Gay, foi na era do Iluminismo que Alexander Pope, Samuel Johnson, Voltaire e outros poucos artistas, trabalharam para se livrar da dependência de patronos condescendentes, acabado

¹¹¹ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 12 de abril de 1861.

¹¹² Jornal do Comércio, *Theatro.*, 23 de agosto de 1861.

por se entregar aos “caprichos do mercado”¹¹³. O fim do vínculo com as cortes aguçou a percepção de que podia ser real a possibilidade de consumo da cultura que começou a ser almejada e tida como nivelador social.

A arte como consumo criou meios diferentes para sua compreensão. Não era só para ser admirada, como também para ser adquirida, e sua posse ou capacidade de entendimento de suas especificidades eram parâmetros de distinção entre quem detinha a “alta cultura” ou quem permanecia alienado a ela. Dessa forma, criam-se, na Europa, maneiras distintas de sua utilização, dando margem ao surgimento de colecionadores e patrocinadores, cuja motivação, segundo Gay, era a busca de prestígio social, mas esse era apenas um, assim como era o impulso de ser o primeiro da lista de assinantes para uma ópera ou membro da comissão de diretores de um museu.¹¹⁴

Deixando de ser empregado de uma corte ou igreja, o músico e outros artistas se depararam com outra realidade, a do público e a dependência de sua aceitação para o consumo daquilo que ele produzia, tornando-se, de certa maneira, dependente dos aplausos e da bilheteria dos espetáculos. A busca pela aceitação do público representou o desenvolvimento da sensibilidade pelo que o público queria ouvir, segundo Bruno Kiefer, isso criava “um jogo de relações recíprocas entre público, intérprete e compositor”¹¹⁵.

Nesse meio que buscava a atenção do público, surge com grande força a figura do virtuose. A busca pelo melhor desempenho entre os intérpretes propiciou o desenvolvimento das técnicas instrumental e vocal e, conseqüentemente, abriu possibilidades para modificações na composição, já que as capacidades de execução se diferenciavam. Mas, estas especificidades agora existentes criaram a figura do especialista em música, aumentando a distância entre o amador e os profissionais, o que não significava um distanciamento de competência entre eles.

No entanto, a presença dos virtuosos e de suas performances, as quais muitas vezes eram vistas pelos amadores como inacessíveis a eles, fez com que os “especialistas” passassem a ser considerados como semideuses, como afirma Kiefer. Junta-se a isso, ainda, o culto ao gênio, que foi desencadeado pelo *Sturm und Drang*, na segunda metade do

¹¹³ GAY, Peter. *Guerra dos Prazeres*. *Op.cit.*, p. 50.

¹¹⁴ Ver: GAY, Peter. *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 – 1914*, *op.cit.*, p. 243.

¹¹⁵ KIEFER, Bruno. “O Romantismo na Música”, *O romantismo*, org. GINSBURG, Jacob. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 210.

século XVIII¹¹⁶, movimento que, de acordo com Kiefer, abriria caminho ao romantismo, cujo culto ao gênio, “ao gênio original que está destinado a perecer tragicamente numa luta impossível contra os ‘antivalores’”¹¹⁷, foi bastante enfatizado.

No entanto, para Gay, essa valorização do artista como gênio é proveniente da fusão, trazida pelo romantismo, entre a convicção de que os supremamente talentosos, por causa de sua tarefa consagrada, deviam distanciar-se do público e, à medida que ganhava credibilidade, o “partido dos gênios”, conseguia cada vez mais partidários.¹¹⁸ Dessa forma, Gay ainda diz que o culto da personalidade artística acontece “na medida em que o artista se sente investido de uma missão sagrada, do dever de formar a sociedade e indicar-lhe o caminho do futuro.”¹¹⁹ Assim, a consequência dessa visão do trabalho artístico é a consciência crescente de que não se deve aceitar os compromissos impostos pela convenção. “Rossini escreve cuidadosamente a ornamentação de suas áreas, eliminando o hábito da coloratura improvisada pelo próprio cantor... Verdi é um dos primeiros a se rebelar contra o hábito da *puntatura*, as revisões a que as óperas eram submetidas, cada vez que as reprisavam, para acomodá-las às características vocais dos novos intérpretes.”¹²⁰

Já nos discursos dos críticos da corte, essa exaltação da genialidade do artista pressupõe a aproximação deste com o divino, pois “criar a arte não é outra coisa mais do que aproximando-nos de Deus, conhecer a verdade e mostrá-la aos homens”¹²¹. Esta afirmação de F. J. Bethencourt da Silva emoldura a importância do artista em contraposição às situações as quais são constantemente expostos. A visão do artista representada no texto de Bethencourt, apresentado abaixo, é constante nas argumentações de autores e pequenos textos publicados em periódicos do período, contribuindo para o imaginário do artista como alguém que está numa posição acima do resto da humanidade, próximo das divindades e, assim, do imortal.

“(...) Sem sujeitar-se às praticas da rotina, porque o verdadeiro gênio não copia senão das obras da criação divina, o artista tem com tudo de obedecer às leis

¹¹⁶ Ver: idem ibidem.

¹¹⁷ *Sturm und Drang*, fasc. 42 da Antologia Alemã ed. pelo Instituto de Literatura Alemã, Fac. De Filosofia e Letras – Universidade de Buenos Aires, Prefácio de Gunther Ballin, p. 9. Citado em: idem, p. 213.

¹¹⁸ Ver: GAY, Peter. *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 – 1914*, op.cit, p. 50.

¹¹⁹ Idem, p. 28.

¹²⁰ Idem, ibidem.

¹²¹ SILVA, F. J. Bethencourt da, *Jornal do Comércio, Theatro, artes e os artistas*, 01 de março de 1861.

imutáveis da natureza, tão observadas pela ciência, visto que sem elas não é possível chegar-se à perfectibilidade, que é a aspiração da arte (...). A arte, diz Chateaubriant, aproxima-nos da divindade, fazendo-nos conhecer uma perfeição ideal acima da matéria, que não existe senão na nossa inteligência. (...) Quando, porém o governo, atendendo às vantagens que resultariam para a civilização do acolhimento das artes, olhar para o artista como deve; quando o artista for independente, quando a sua vida for subordinada unicamente aos dogmas da virtude e do patriotismo; quando, em vez de humilhar-se envergonhado puder ensoberbecer-se de sua missão, sem ter de pautar as suas obras pelo gosto parvo dos vagabundos das ruas e das perdas dos prostíbulos, a arte florescerá e o artista será também cidadão. Destas razões não se conclua que a riqueza deve ser inseparável do artista. Não; o artista rico deixaria a arte entregue às suas mil dificuldades e segredos, levantaria a fronte oprimida pelo trabalho, sacudiria a poeira que ao redor do seu carro de triunfo se tivesse impregnado em suas vestes, e, como os outros homens, iria engolfar-se nas delícias dos prazeres que o outro lhe proporcionasse. É verdade que da falta desta reverência bem culpados são os próprios artistas. Quando o povo estiver convicto de que em cada artista tem a nação um homem de educação superior, ilustre, um cidadão honesto e prestimoso, que não se ... entregue à arte como o mendigo ao bordão e aos alforjes (sic) com que solicita da caridade pública o pão de cada dia, mas sim por entusiasmo e vocação”.¹²²

Outra estratégia comum de alcance do interesse declarado de habituar o público ao canto lírico nacional era promover apresentações frequentes deste estilo.

“Primeiro pedido: para que Elias Álvares Lobo, autor de “A Noite de São João” publique trechos de sua ópera. Segundo pedido: para que o empresário da Ópera Nacional faça mais apresentações de “A Noite de São João”; “É necessário acostumar o público dessa corte ao canto nacional para isso tornam-se indispensáveis apresentações mais ameadas, não só para este fim, como para animar os artistas compositores e executores.”¹²³

No *Die Nation*, prestigiado diário alemão, um texto de 1884, afirmava ser tarefa do Estado estimular o cultivo à arte.¹²⁴ E era essa a concepção trazida pelos defensores da

¹²² SILVA, F. J. Bethencourt da, *Jornal do Comércio, Theatro, artes e os artistas*, 01 de março de 1861.

¹²³ *Jornal do Comércio, Ópera Nacional*, 13 de janeiro de 1861.

¹²⁴ Citado em: GAY, Peter. *Guerra dos Prazeres. Op.cit.*, p. 194.

ópera nacional, que acreditavam ser necessário lutar para elevar o gosto de seus conterrâneos a um nível aceitável, seguindo em grande parte o modelo europeu. Mas, segundo Gay, a noção satisfeita de que bastava saber do que gostava recuava diante do ideal mais árduo de que o gosto, pelo menos o bom gosto, era uma espécie de conhecimento.¹²⁵ Sendo o gosto ligado com o conhecimento, instituições passaram a ser destinadas a atender e abertamente a criar os gostos. Assim, concertos com assinaturas anuais, orquestras com um corpo estável de músicos, empresários lançando virtuosos, crescimento do prestígio da crítica que recomendava aos leitores o que era de qualidade ou não e o que exatamente eles deveriam desfrutar. O gosto passa a ser algo adquirido, por isso passa-se a gastar tempo e dinheiro para obtê-lo, freqüentando concertos, teatros, comprando obras de arte e partituras.

Para o historiador da arte, o alemão Friedrich Haack, os acontecimentos que acreditava ter produzido esse novo caráter era a Revolução Francesa e o livre comércio de estilos. Em sua visão, esses dois acontecimentos romperam a ditadura do gosto que instituições como o Estado, a nobreza e a igreja durante séculos havia imposto¹²⁶. Mas, para Gay, “podemos acrescentar que foi a entrada maciça dos burgueses no mercado do consumo cultural, junto com o status social ascendente daqueles que produziam o que esses compradores desejavam, que tornou o velho consenso muito mais problemático, as escolhas burguesas reagiam a uma variedade de impulsos.”¹²⁷

O gosto popular, afirma Eastlake, em *Hints on Household Taste*, era lugar comum, seduzido pela última novidade, indiscriminadamente atraído pelo que vendedores insinuantes chamavam de “elegante” ou “admirável”.¹²⁸

Entre os reguladores do gosto aparecia com grande força a crítica artística, disseminada nos periódicos de vários gêneros o que, aos olhos de Gay, era bastante problemática visto o posicionamento de quem as escrevia, sendo muitas vezes incoerentes e tendenciosos baseados em interesses. Em *O século de Schnitzler*, Gay diz que muitos críticos franceses, “na maioria das vezes jovens que vinham das províncias buscando fortuna em Paris – poderia ser personagens de um romance de Balzac – eram notoriamente

¹²⁵ Idem, p. 59.

¹²⁶ Citado em: idem, p. 61.

¹²⁷ Idem ibidem.

¹²⁸ Citado em: idem, p. 91.

desonestos, louvando ou depreciando romances ou concertos por ordem de seus diretores ou em troca de um suborno. Além disso, eram tão desinformados quanto corruptos. O burguês que os lia nunca podia ter certeza de que tais críticos estivessem aperfeiçoando seu gosto.”¹²⁹

Essas tentativas de construção de signos, a partir da criação do hábito e do gosto, como forma de viabilizar a implantação do projeto de ópera nacional criou diversas modalidades variáveis de interpretação que permeou a trajetória do projeto e, até certo ponto, sentenciou o seu destino.

Contudo, por um lado, são estas modalidades variáveis que permitem discriminar as diferentes categorias de signos (certos ou prováveis, naturais ou instituídos, aderentes a ou separados daquilo que é representado, etc.) e caracterizar o símbolo por sua diferença com outros, como afirma Chartier. E por outro lado, identificar as duas condições necessárias para que uma tal relação seja inteligível (ou seja, o conhecimento do signo como signo, no seu desvio em relação à coisa significada, e a existência de convenções regulando a relação do signo com a coisa)¹³⁰. Chartier ainda expõe que a *Lógica* de Port-Royal propõe os termos de uma questão fundamental: a das possíveis incompreensões da representação seja por falta de “preparação” ou pelo fato da “extravagância” de uma relação arbitrária entre o signo e o significado.

Uma relação decifrável, para Chartier é, portanto, postulada entre o signo visível e o referente significado, o que não quer dizer, que é necessariamente decifrado tal qual deveria ser. Ele ainda realça que a fraqueza da imaginação é que perturba a relação de representação, fazendo com que se tome o engodo pela verdade, considerando os signos visíveis como índices seguros de uma realidade que não o é.

Da mesma forma, a apropriação do estilo operístico imprimiu novo modo de ver e de compreender o que é e como é uma ópera. Seus valores e funções tornaram-se distintos, assim como o próprio ato de criação e execução desta arte. Mas, tais diferenças não surgiram de um processo “natural”, ou seja, sem manipulação consciente e a partir de um intuito pré-estabelecido, foram oriundas de ideais demarcados previamente.

¹²⁹ GAY, Peter. *O século de Schnitzler*, op.cit., p. 259.

¹³⁰ CHARTIER, R. op.cit. p. 09.

A indissociável relação entre ópera produzida no Brasil, a partir de obras escritas por brasileiros, em português e com temas relacionados a uma cultura distinta representada como nacional, desviou a discussão do campo do projeto *Ópera Nacional* para a produção e qualidade de arte realizada por brasileiros. O embate de idéias partidárias sobre nacionalismo *versus* cosmopolitismo fundiu signo e significados representados pelo projeto de canto lírico nacional, imergindo com ele possíveis talentos e o ensejo para a criação de uma escola lírica, ou para o desenvolvimento da música erudita no Brasil.

Os caminhos da Ópera brasileira

A Ópera Nacional, em pouco mais de uma década de existência, colocou em cena obras de alguns compositores brasileiros, dentre os quais estava Antônio Carlos Gomes, um dos mais eminentes do período. O sucesso alcançado por sua primeira ópera *Noite do Castelo*, serviu como sustentáculo em oposição às críticas que a companhia de ópera nacional recebia constantemente. Segundo Coli, o surgimento de Carlos Gomes vai além da marca característica do triunfo do projeto de criação do canto lírico brasileiro, ele pressupõe uma cultura nacional.¹³¹

Nos jornais, o êxito da *Noite no Castelo* é usado como defesa da companhia e forma de legitimação de seu valor, como explicita o texto assinado por “Outro Fluminense”:

“(...) De há tempo a esta parte a *Ópera Nacional* tem sido alvo de quanto projétil se lembram de lançar os órgãos dos caprichos e do despeito, e bem que sejam eles da natureza daquelas frouxas pedradas de criança (...). Com antecedência à execução da magnífica composição do Sr. *Antonio Carlos Gomes*, apareceu nas colunas do *Diário do Rio* uma correspondência que tinha por fim: primeiro agredir a empresa da Ópera Nacional.”¹³²

Os problemas enfrentados e as críticas recebidas pela Companhia de Ópera Nacional não se detém na incredulidade de sua formação, como aconteceu em um primeiro momento. Com o projeto já em prática e dando seus primeiros frutos, como a formação de turmas para as aulas de canto lírico e declamação, apoio para se compor obras dentro dos esquemas previamente estipulados e do êxito da composição de Carlos Gomes nos palcos,

¹³¹ COLI, J. op.cit., p. 111.

¹³² Outro Fluminense, Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 06 de setembro de 1861.

assim como de outros artistas, novas questões começaram a ser levantadas, principalmente contra o posicionamento e medidas tomadas por seus diretores.

Um dos principais apontamentos é referente ao número de profissionais estrangeiros que integravam a Companhia de Ópera Nacional e a grande quantidade de representações de obras estrangeiras em contraposição do pequeno número de produções de compositores brasileiros, o que a afastava do seu propósito de apoio à arte nacional.

“Estréias de italianos, estréias de espanhóis, estréias portuguesas, e tudo isso em língua favorita daqueles que se esquecem estar a testa de uma empresa com o título – *Ópera Nacional e Italiana!* Que destino! Pobre Ópera Nacional! Enfim, ainda não perdemos a esperança, prosseguiremos até que alguém nos atenda. Até logo.”¹³³

Os diletantes que publicavam pequenas observações e críticas nos jornais reivindicavam, muitas vezes, a presença de óperas em língua nacional em detrimento das em outro idioma, pois o conceito de nacional na música lírica ainda estava vinculado ao texto menos que à composição. Entretanto, depois da realização, com sucesso, em 1860-61 de algumas composições escritas por brasileiros e da valorização recebida pela obra de Carlos Gomes, as críticas voltaram-se para o motivo da falta de representações e de óperas genuinamente brasileira.

Durante o período que separa a estréia da *Noite do Castelo*, em 1861, e *Joana de Flandres*, em 1863, os apontamentos dos textos publicados nos jornais criticam o que consideram como um período de letargia vivido pela Ópera Nacional, por criar largos espaços de tempo sem representações de obras brasileiras.

“*Ópera Nacional!*... Onde está ela? Onde está o progresso da arte nacional? Quais são as óperas nacionais que se tem dado desde março até hoje? Então as estréias, as estréias, os espalhafatos em italiano, com italianos e óperas italianas, são os deveres que tem a cumprir os empresários? Nós continuaremos até que a autoridade competente dê uma lição a quem precisa.”¹³⁴ (Muitos)

¹³³ Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 09 de maio de 1861.

¹³⁴ Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 08 de maio de 1861.

“Parece incrível que desde março até hoje tendo se dado *Traviata*, *Trovador*, *Ernani*, *Balle in maschera*, não houvesse tempo para montar em cena qualquer ópera nacional! É escandaloso!” (Outros) ¹³⁵

No início do ano de 1863, outra reivindicação que aparecia constantemente era a demora nos ensaios de *Joana de Flandres*, nova ópera de Carlos Gomes, e o pouco empenho na representação de outras óperas de compositores brasileiros como *Louca e Vagabundo*.

“(…) Há muito tempo que se anunciou começarem os ensaios da ópera do Sr. Carlos Gomes *Joana de Flandres*, e até hoje ainda não temos sabido notícias dessa ópera! Será por falta de tempo? Tenha a bondade, Sr... *da resposta ao pé da letra*, de perguntar a quem compete se as óperas *Louca e Vagabundo* estão com partes copiadas e distribuídas para subir à cena.” ¹³⁶(Muitos)

Todavia, estas críticas e reivindicações não representam somente o interesse que a ópera nacional despertava em alguns, ou o problema com as esparsas apresentações do canto lírico nacional, mas apregoam questões estruturais e ideárias intrincadas no desenvolvimento do próprio projeto.

Uma das questões que incitavam os debates foi a ligação entre a companhia de Ópera Nacional e a Companhia Italiana, que dividiam a concessão do mesmo teatro e conseqüentemente as verbas governamentais destinada ao teatro lírico.

Esse embate transformou os jornais da corte em palco de disputas ideológicas e partidárias, entre os que se interpunham a favor de uma ou outra companhia de ópera. Dessa forma, textos com críticas à administração falha do teatro lírico e ao ruim desempenho realizado pela Ópera Nacional, assim como as respostas a eles, estavam presentes diariamente nos periódicos. Um exemplo é a questão levantada pelo texto assinado por “Epaminondas”, que acusa a companhia de ópera italiana de se beneficiar do auxílio oferecido pelo governo ao Teatro Lírico sem angariar melhoramentos para este, diz ainda que “como se fora um asilo de inválidos, o Teatro Lírico recebe quanto simulacro de cantor o mar arroja nas praias, sem outros títulos mais que um nome terminado em – mi ou cri –, cuja doçura de linguagem é própria para o canto e para a história lamentosa do seu

¹³⁵ Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 10 de maio de 1861.

¹³⁶ Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 09 de maio de 1861.

canoro bibi”.¹³⁷ Mas, sua crítica ainda recai sobre o descaso de José Amat, então diretor da Companhia de Ópera Nacional.

“O governo imperial auxiliando generosamente a empresa do teatro lírico, não teve certamente por fim concorrer para o bem-estar de alguns italianos que aqui aportam,... mas sim promover o desenvolvimento da literatura e da arte nacional, da declamação e da história dos usos e costumes, e de todos os outros acessórios ou complementos do teatro na sua missão moral, de modo a torna-se uma instituição útil ao Brasil e aos brasileiros. (...) Entretanto, ou por falta de tino administrativo ou pela ignorância do norte a que deviam atingir todos os seus atos, o Teatro Lírico chegou a um estado digno da mais severa censura. A controvérsia, o absurdo de ordens desencontradas e a esmo determinadas, levou o teatro a um plano inclinado do qual não sei se o poderá tirar a ilustrada inteligência do Sr. Dr. Araújo e a pachorra investigadora do Sr J. Norberto. O Sr. D. José Amat, que faz parte da companhia, e a cuja guarda sem duvida deve estar confiada a vida da ópera nacional, parece ter deixado atar os pés e as mãos pelo elemento italiano, ou então adormecido à espera de melhores dias. (...) lamentamos, com pesar, a queda inqualificável e *desarrazoada* da Ópera Nacional, preparada por aqueles mesmo que lhe deviam dar vida, (...) O teatro está sujo e incapaz de receber no seu seio o público que o frequenta; os cenários são os do saudoso tempo de Mnes Stoltz e Charton, já sem tinta e sem propriedade em cena alguma; as mobílias quebradas, sujas, e parvamente empregadas sem relação com a época das peças que se representam; as vestes do mesmo modo anacrônicas e no fim de tudo isto, queixas de todos os empregados pela falta do cumprimento do primeiro dever de uma empresa para aqueles que trabalham.”¹³⁸

O texto de Epaminondas apresenta, também, a existência de problemas estruturais no próprio Teatro Lírico, como o prédio em mau estado, da mesma forma que os móveis pertencentes a ele, os cenários, as vestimentas. A causa da degradação estrutural e do desvio dos objetivos primeiros da Ópera Nacional é atribuída aos diretores da companhia italiana Sr. Joaquim Norberto e Dr Araújo. Estes apontamentos criaram um debate de

¹³⁷ Epaminondas, Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico: a Ópera Nacional*, 09 de junho de 1863.

¹³⁸ Epaminondas, Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico: a Ópera Nacional*, 09 de junho de 1863.

acusação e defesa entre alguns leitores do Jornal do Comércio e a direção da companhia italiana.

A resposta imediata à colocação do Sr. Epaminondas lida acima, apareceu em 15 de junho de 1863, assinada por XX:

“(…) provarei ao Sr. Epaminondas que a decadência, e mesmo o miserável estado a que chegou a Ópera Nacional não é devido ao Dr Araújo, nem aos italianos que fazem parte da companhia do teatro lírico”.¹³⁹

Em resposta aos argumentos do dia 15 de junho, é impresso um texto cujo autor não se identifica, mas que se coloca na “qualidade de músico” e afirma que o intolerável é a não prestação de contas das verbas governamentais que seriam destinadas à estruturação e sustento da Ópera Nacional que, no entanto, permanece opaca e quase totalmente fora de cena.

“O que, porém, não podemos tolerar impassíveis na nossa qualidade de artistas, e de artistas que trabalham para o engrandecimento da pátria, é que, sem um solene protesto da nossa parte, se esteja gastando inutilmente, sem proveito para a arte e para o país, a valiosa subvenção que, no intuito de constituir a ópera nacional, confere a atual direção do teatro lírico o governo imperial. (...) Parece que uma má estrela tem acompanhado a vida da Ópera Nacional, cujo nascimento aplaudimos com o entusiasmo que sempre nos merece uma idéia útil e prestimosa, persuadido de que seu futuro seria a fonte inexaurível do florescimento da literatura e da arte. Infelizmente enganamo-nos! A discórdia, ou antes o desejo de intervir nos lucros que por ventura se pudessem colher daquela nobre tentativa”.¹⁴⁰

As críticas à administração do Teatro Lírico fervilhavam e os escândalos e acusações contra os diretores da companhia italiana estavam sempre em destaque. Como evidenciado em um texto de 19 de agosto, de um autor também não identificado, o qual enfatiza a baixa qualidade dos espetáculos apresentados e as irregularidades em que estavam metidos os diretores da ópera italiana.

“a indignidade dos espetáculos está no domínio de todos inclusive dos moleques que vendem doces e outros vagabundos que invadem os corredores com algazarras. O que o público ignora é o escândalo recente aceito pelo Sr Dr Araújo, sancionado

¹³⁹ XX, Jornal do Comércio, *Resposta: Theatro Lyrico*, 15 de junho de 1863.

¹⁴⁰ Jornal do Comércio, *Resposta: ao XX*, 17 de junho de 1863.

pelo Sr J. Norberto e tolerado pelo fiscal do governo o Sr. Francisco Manoel da Silva. No malfadado contrato celebrado entre o governo e a empresa da Ópera Nacional e Italiana está explicitamente declarado no art. 4º 2º o seguinte: ‘O governo franqueará gratuitamente aos empresários do teatro Lírico Fluminense e os objetos do mesmo teatro pertencentes ao governo para os seus espetáculos aos quais terão preferência a qualquer outros, etc’. (...) Ópera Nacional para quem o governo imperial dá mensalmente cerca de 20;00\$ (...)’.¹⁴¹

Além das acusações de apropriação do dinheiro destinado à Ópera Nacional e das más condições de conservação do teatro, o que inviabilizava a representação das peças, a forma como organizavam os espetáculos também era criticada. O texto acima mostra ainda determinado tipo de comportamento dentro do teatro, “vagabundos que invadem os corredores com algazarras”, que é censurado pelo autor, mas com o qual ele afirma o descaso que a ópera está sofrendo.

Sendo o teatro e as apresentações do canto lírico a expressão de civilidade defendida, as condições que eram apresentadas apareciam como inaceitáveis dentro das arestas estipuladas pelo gosto e pela cultura, as quais já vinham sendo fornecidas. No entanto, essa regulamentação do gosto, trazia também a estruturação dos comportamentos perante as artes, principalmente perante os espetáculos. O como se portar ao assistir o espetáculo passou a ser controlado em nome dos bons costumes e da apreciação da arte e do seu gênio criador. As conversas, as críticas do público interrompendo os espetáculos, as suas manifestações incisivas, foram substituídas pelo silêncio, concentração e pelas palmas.

A censura e imposição e boas maneiras eram tidas como pontos importantes para as instituições de consolidação do gosto e, conseqüentemente, civilidade. Michel Kennedy, em *The Hallé Tradition: A Century of music*, cita o posicionamento da Sociedade de Concertos para Cavalheiros, de Manchester, a qual, segundo o autor, se levava a sério como uma associação que fornecia programas respeitáveis e que durante décadas ensinou a “civilidade muito necessária”, que em 5 de abril de 1803, se viram os gerentes obrigados a censurar as conversas em voz alta com que vários concertos anteriores tinham sido prejudicados. Esse desvio de boas maneiras não poderia ser permitido.¹⁴² No mesmo processo de formação do gosto, impulsionado pela nova visão sobre a arte, há também o da formação do público de

¹⁴¹ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 19 de agosto de 1863.

¹⁴² KENNEDY, Michel. *The Hallé Tradition: A Century of music*, p. 93.

quem passou a ser exigida uma postura distinta diante das artes, que agora adquiriu conotação de genialidade.

Da mesma maneira, os estatutos de 1808, do Museu de Frankfurt, haviam imposto silêncio durante os concertos, “expressando com firmeza a preferência da sociedade pela escuta silenciosa em detrimento dos aplausos barulhentos, censurado as explosões de desaprovação como indignas da discrição dos membros, e banido os cachorros. Entretanto, ainda na década de 1890, a direção sentia-se compelida a implorar que os membros da audiência continuassem sentados até o final de cada número, e a pedir que as damas deixassem os seu chapéus em casa.”¹⁴³

Dessa maneira, a má qualidade e descaso dos artistas e a má estruturação do espetáculo, iam contra os anseios de criar práticas de civilidade juntamente com a estruturação do gosto, portanto, passaram a ser elementos de críticas e repreensões freqüentes. No Jornal do Comércio do dia 22 de agosto, em um texto intitulado “Crônica teatral”, o autor - D.H., diz que o teatro lírico levou à cena uma ópera já conhecida, mas de maneira desleixada, com “coristas incumbidos de papéis principais, ausência de um diretor de cena, elevação dos preços. Problemas causados por má administração.”¹⁴⁴

No mesmo dia, em outro texto do mesmo jornal, o qual tinha como título “Ópera Nacional”, o autor acusa que o verdadeiro intuito dos diretores da companhia italiana é desvalorizar a ópera nacional e elevar a sua companhia. Dessa forma, afirma que o “Sr. Joaquim Norberto e Dr Araújo estão enterrando a ópera nacional e abrindo terreno para a companhia italiana, sem que ninguém faça nada a favor da arte nacional”.¹⁴⁵

Apelos, como o do dia 23 de agosto, começam a se tornar comuns, feito por alguém que se denominou “Um amigo da empresa”, onde insiste para que mudem os diretores da Ópera Nacional, porque acredita ser deles a culpa da situação degradante em que ela se encontra. A falta de responsabilidade, de ética contratual e do mau uso do dinheiro destinado pelas loterias que freqüentemente são oferecidas pelo governo, aparecem como os principais apontamentos contra estas instituições. As somas destinadas à Ópera Nacional

¹⁴³ Gay, Peter. *O século de Schnitzler*, op.cit., p. 193.

¹⁴⁴ DH, Jornal do Comércio, *Crônica Theatral*, 22 de agosto de 1863.

¹⁴⁵ Jornal do Comércio, *Ópera Nacional*, 22 de agosto de 1863.

são muitas vezes mencionadas: “ópera nacional em degradante desprezo mesmo tendo o governo oferecido 11 loterias no ano para seu engrandecimento, cerca de 123.000\$000.”¹⁴⁶

Entretanto, os protestos não se restringem aos limites dos jornais. O quebra-quebra de cadeiras relatado por outro texto publicado no Jornal do Comércio, no dia 23 de agosto, tenta apontar a insatisfação por parte do público, criando uma imagem de movimento conjunto contra a situação considerada desfavorável pela qual passava o teatro lírico, com a qualidade das produções e apresentações. O quebra-quebra citado ocorreu durante a apresentação da ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi e, de acordo com o autor da nota, foi em represaria às arbitrariedades realizadas pelos diretores Sr. Norberto e Dr. Araújo.

Não só diletantes, mas os partidários das companhias de ópera, ou mesmo seus próprios diretores, usavam as páginas dos jornais para expressar ou debater opiniões, os músicos também encontraram neste veículo de informação uma frutífera maneira de expor suas reclamações. As correntes de críticas ao descaso pelo qual estava passando o Teatro Lírico eram inflamadas com os protestos dos profissionais que realizavam os espetáculos.

Os problemas administrativos e de falta de pagamento para os artistas integrantes da companhia causavam atrasos nos cronogramas de apresentações e uma má qualidade em seus desempenhos. *Joana de Flandres*, ópera do Carlos Gomes, não escapou aos problemas que a Ópera Nacional vinha enfrentando. Em 21 de agosto, uma nota justifica que o prolongado período de seis meses de ensaio é devido à falta constante dos músicos, os quais alegam a ausência pela falta de pagamentos:

“A (*sic*) seis meses está ensaiando *Joana de Flandres* de Carlos Gomes, mas com muita interrupção por falta de músicos que não são pagos. A estréia estava marcada para 7 de setembro, mas com o acordo do teatro com o *Gynasio* foi adiada. Nos anúncios aparece pela primeira vez a representação de *Joana de Flandres*.”¹⁴⁷

Em 30 de agosto, outra nota retoma a questão dos músicos que estavam preparando a execução de *Joana de Flandres*. Com a autodenominação de “artistas”, o autor relata a revolta e o protesto da orquestra, ocorrido no dia anterior, contra o maestro Nicolai durante o ensaio de *Joana de Flandres*. Alegavam que “enquanto outras peças difíceis eram

¹⁴⁶ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 24 de agosto de 1863.

¹⁴⁷ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico*, 21 de agosto de 1863.

realizadas com 3 ensaios com outros maestros, para *Joana de Flandres* não bastam ensaios”¹⁴⁸.

Outro embate entre crítica e direção de companhia foi aberto por um autor que assinou seus apontamentos como Nemesis. Ele acusava a companhia da Ópera Nacional e Italiana de não ter cumprido com o contrato estabelecido pelo governo:

“Sobre o contrato da nova companhia de ópera com o governo. Estipulou-se que no 1º ano representariam 35 óperas (récitas) em italiano e 15 óperas nacionais, mas a companhia não cumpriu o contrato, representando, às vezes, só alguns atos, entremeados por outros em italiano.”¹⁴⁹

Em resposta à acusação, no dia 10 do mesmo mês, a companhia afirma que a Ópera Nacional encontrou grande evolução, e esse salto de qualidade obteve a aprovação do governo, o qual dedicou vinte e duas loterias para o projeto no ano anterior. Afirma ainda, ter cumprido totalmente o contrato, e até ter ultrapassado o número de récitas obrigatórias, tendo sido realizadas no total quarenta de ópera nacional.

Nemesis, em contra-resposta, no dia 14 de janeiro, acusa a companhia da Ópera Nacional de colocar nos jornais falsos anúncios de aulas. Mesmo fazendo parte do contrato com o governo, estas aulas não eram dadas e, segundo ele, a companhia mantinha diretores fantasmas como disfarce para camuflar as atitudes ilícitas.

As discussões a respeito da desestruturação do projeto da ópera nacional e conflitos envolvendo a companhia italiana perdem terreno nos jornais no decorrer dos anos. Junto com elas, a própria ópera tanto a nacional quanto a italiana, deixam de subir ao palco. No lugar, ganham espaços, o teatro dramático e a ópera cômica francesa.

O desprestígio, a partir do final da década de 1860, enfrentado pelo canto lírico nacional é sentido drasticamente. Nos jornais cessam os textos referentes ao tema, os teatros raramente colocam em cartaz os títulos nacionais e se põem, eles se mantêm por curta temporada. Mesmo as notícias a respeito dos triunfos de Carlos Gomes na Europa ficam em segundo plano. Algumas vezes aparecem como pequenas notas sobre estréias de obras suas, ou outras nem mesmo são anunciadas, como quando foi estreada *Fosca*, em 1873.

¹⁴⁸ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico* 30 de agosto de 1863.

¹⁴⁹ Jornal do Comércio, *Theatro Lyrico* 06 de janeiro de 1864.

Tal mudança de postura pode ser analisada de vários ângulos. Mas ela pode ser entendida também, pelo debate ideológico que se formou durante a década de 1870 entre os ideais românticos de busca e afirmação da nacionalidade brasileira e o que acompanhava a nova escola literária realista, o cosmopolitismo.

Enquanto, nas décadas anteriores, a atenção estava voltada para o interesse de criar uma cultura nacional através da nacionalização da arte e, assim, tornar possível a construção de uma identidade nacional, os discursos mantinham legítimo o empenho e a necessidade do desenvolvimento do canto lírico nacional.

Em 1875, como resposta à má recepção de uma peça dramática de sua autoria, José de Alencar diz que “os brasileiros da corte não se comovem com essas futilidades patrióticas; são positivos e, sobretudo cosmopolitas, gostam do estrangeiro; do francês, do italiano, do espanhol, do árabe, de tudo, menos do que é nacional” e como “na alta roda vive-se à moda de Paris; e como em Paris não se representam dramas nem comédias brasileiras, eles, *ces messieurs*, não sabem que significa teatro nacional”.¹⁵⁰

A crítica à valorização do estrangeiro em detrimento ao nacional é tema a muito discutido pelos intelectuais, principalmente no período de estruturação do projeto ópera nacional. No entanto, nesse período, a valorização do estrangeiro era abordado como dispositivo discursivo para esboçar a necessidade da construção do nacional e do incentivo à sua valorização.

O demérito sofrido pelos signos implantados como nacionais, no discurso dos intelectuais da década de 1870, atinge tanto o teatro dramático quanto o lírico. No entanto, apesar de outros fatores terem contribuído para a diminuição nas representações de óperas, como problemas enfrentados com companhias operísticas européias que se instalavam no Brasil, este tipo de espetáculo continuava em voga, com menos força, mas mantinham-se nos palcos brasileiros.

Mesmo as obras de Carlos Gomes continuaram obtendo grande êxito entre o público brasileiro, porém, sua importância passou a ser representado com significação diferenciada. Nesse período, a sua grande importância provém também do sucesso alcançado em terras européias.

¹⁵⁰ COUTINHO, Afrânio (org). *A polêmica: Alencar-Nabuco*. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1965, p. 24.

Joaquim Nabuco, autor que polemizou a questão do nacional com José de Alencar, diz que é sempre o *Guarani* que se prende o nome do Sr. José de Alencar e que diversas circunstâncias concorreram para aumentar a celebridade do romance: “a mais recente delas foi a infeliz tentativa de levá-lo à cena, a mais considerável foi ter ele dado o libreto a um compositor brasileiro de grande talento”. Na opinião de Nabuco, “O *Guarani*, porém, precisa ser lido sem música para ser bem avaliado; sempre que as palavras de Peri lembrarem as melodias da ópera e forem ouvidas com acompanhamento de orquestra, o crítico há de confundir as impressões da leitura com as reminiscências das noites em que saudamos a primeira obra d’arte nacional, que já foi apreciada fora do país”.¹⁵¹

Dessa forma, para ele, a qualidade do romance precisa ser desvinculada da importância de ser base do libreto da primeira obra de arte que obteve reconhecimento fora do país, cuja glória foi exatamente esta, de ter sido a primeira a ser apreciada por estrangeiros, ou seja, ele não se refere ao mérito da composição.

Assim, a Ópera Nacional e seu ideal de construção do canto lírico nacional saem de cena, já no final da década de 1860 e começo de 1870 anunciava seu fim, que desestabilizaria também o Teatro Lírico, abrindo espaço para o teatro dramático.



¹⁵¹ COUTINHO, Afrânio (org). *A polêmica: Alencar-Nabuco*. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1965, p. 84.

Capítulo II:

Composições...

Para conhecer Carlos Gomes

Ayres de Andrade afirmava que “o brasileiro que plantar a ópera no seu país, e fizer dela um fruto nacional, venceu uma batalha, fez uma conquista e merece o prêmio de vencedor.”¹⁵²

Um dos que foram considerados, por seus contemporâneos, vencedores dessa batalha foi Antônio Carlos Gomes¹⁵³, que nasceu e aprendeu a arte musical em um lugar muito longe do núcleo de produção cultural brasileiro, o Rio de Janeiro. Carlos Gomes foi educado na então vila de São Carlos (atual Campinas), na província de São Paulo. Aprendeu música com o pai, que era mestre-de-capela, ofício que dividia com o de professor e regente de grupos musicais.

A realidade cultural desta pequena vila era bastante distinta se compara a da corte. A primeira casa de espetáculo instalada por estas redondezas foi o Teatro São Carlos, que pertencia a uma sociedade organizada em 1846. Ele só foi inaugurado em 1850, um ano antes do incêndio que destruiu o importante Teatro São Pedro de Alcântara no Rio de Janeiro, começando assim os espetáculos a serem apresentados, em 1852, no Teatro Provisório, posteriormente renomeado de Teatro Lírico Fluminense.

Não existiam conservatórios musicais, nem mesmo publicações sobre espetáculos em periódicos, como ocorria na corte. O primeiro jornal a circular na cidade foi o semanário “Aurora Campineira”, fundado em 1858 e dirigido pelos irmãos João Theodoro e Francisco Theodoro de Siqueira e Silva. As notícias recebidas vinham da corte, e chegavam com a mesma velocidade que os transportes da época, onde somente em 1872, foi inaugurada a primeira estação de estrada de ferro da Companhia Paulista. No entanto, nem tudo chegava tão devagar ou retardatário, algumas coisas surpreendia, como os telefones que começaram a serem instalados no ano de 1884¹⁵⁴.

¹⁵² ANDRADE, Ayres. Apud. Giron, Luís Antônio, p. 162.

¹⁵³ Antonio Carlos Gomes nasceu em Campinas, interior de São Paulo, em 1836, e faleceu em Belém, capital do Pará, em 1896, vítima de um tumor na língua e garganta.

¹⁵⁴ MENDES, José de Castro. *Retratos da Velha Campinas*, São Paulo, 1951.

No que diz respeito à música, muitas das obras de compositores europeus que estavam em voga na corte também eram apreciadas e conhecidas pelos habitantes da região, amantes dessa arte. O próprio Carlos Gomes, segundo seus biógrafos, teve acesso às composições de Verdi, Rossini, entre outros. Gomes apropriou-se, para compor, do conhecimento passado pelo pai e da influência das poucas partituras de compositores estrangeiros, vindas da Europa ou da corte, que chegavam a suas mãos.

Ele dividia seu tempo entre tocar nas bandas e na orquestra regida pelo pai, dar aulas de música e compor. Suas primeiras peças são voltadas para o estilo sacro, pois a maior produção musical da cidade era para fins religiosos, como ornamentos de missas e de festas do calendário cristão. Quando tinha por volta dos 15 anos de idade, compôs as suas primeiras missas denominadas “São Sebastião” e “Conceição”. Mas, nesse período, seus trabalhos não se restringiram apenas a missas ou cânticos para a igreja, ele também escrevia composições e arranjos de músicas consagradas para banda e pequenos grupos instrumentais.

Depois de uma estadia em São Paulo, capital da Província, onde compôs peças como “Quem sabe?” e “Hino Acadêmico”, Carlos Gomes partiu, em julho de 1859, para o Rio de Janeiro com a intenção de ingressar no Conservatório Nacional e aprimorar seus conhecimentos musicais.

Na corte, o jovem aspirante a compositor, encontrou um cenário impar. Desde o início dos anos de 1850, as instituições artísticas já se encontravam criadas: O Conservatório de Música, a Sociedade Filarmônica, as casas de publicação e os periódicos que disponibilizavam partituras musicais, as casas de óperas e os jornais que faziam a cobertura dos espetáculos. No entanto, algumas dessas associações e estabelecimentos artísticos, segundo Joaquim Manoel de Macedo, tinham a “existência quase inteiramente ignorada pelo público;” vivendo “no silêncio e no retiro: assemelhava-se às camélias que com tanto cuidado se escondem dos raios de sol... Os institutos de arte, pelo esquecimento da população...”¹⁵⁵

¹⁵⁵ MACEDO, Joaquim Manoel de. “Conservatório de Música”, *O Guanabara: Revista Mensal Artística, Científica e Literária*. Rio de Janeiro, Tipografia Empresa Dous de Dezembro, 1849.

Além das instituições, Carlos Gomes encontrou o cenário de busca pela concretização do projeto de uma ópera nacional. Algumas obras já haviam sido produzidas, mas os esforços ainda se concentravam na busca do grande compositor.

Já formado na Imperial Academia de Música e com o título de Maestro, Carlos Gomes estréia sua primeira composição em estilo operístico, intitulada “A Noite do Castelo”, em 4 de setembro de 1861, no Teatro Lírico Fluminense. Sua música, com alicerce indiscutivelmente italiano, mas cantada em português, pairou como balsamo para as intenções dos românticos que buscavam o gênio nacional, mesmo esta obra tendo como tema um assunto que não possuía nem, ao menos, a ligeira proximidade com os signos de nacionalidade que estavam se estruturando.

Segundo Giron, na imprensa, a repercussão de “A Noite do Castelo” é enorme. Todos se manifestam a favor do jovem compositor. “De repente, todos descobrem que a um compositor a festejar por sua universalidade e por não destoar do gosto lírico dominante.”¹⁵⁶

“A musa da arte nacional rasgou o crepe que a encobria desde a morte de José Maurício: um novo filho, bem seu – seu pelo berço, pela educação, pelo sentir – vai continuar a tradição do passado, reavivar a chama quase extinta da pira sagrada. (...) É ele que, aos vinte e dois anos, realiza o sonho da nação nascente e se torna celebridade instantânea.”¹⁵⁷

Dessa forma, Carlos Gomes tornou-se o gênio tão esperado, a realização dos anseios dos diletantes e românticos que, para Giron, era dar a luz em Bellini um Donizetti autóctone que fosse mais italiano que os italianos e, no entanto, fruto nacional¹⁵⁸. E ele realmente era fruto dessa sociedade, produto de seus conflitos e ideais. E, com a ajuda de D. Pedro II, após o sucesso de sua segunda ópera apresentada no Rio de Janeiro, *Joana de Flandres*, ele parte para a Itália para aprimorar seus conhecimentos e lá constrói sua carreira como maestro e compositor.

Mas, para Coli, a obra e vida desse compositor apresentam-se “como ponto de convergência de um feixe intrincado de problemas culturais. Carlos Gomes teve uma trajetória incomum que o elevou à posição de compositor brasileiro com maior projeção

¹⁵⁶ GIRON, Luís Antônio, op.cit., p. 197.

¹⁵⁷ “Ópera Nacional – A Noite do Castelo”, Diário do Rio de Janeiro, 06/09/1861.

¹⁵⁸ GIRON, Luís Antônio, op.cit., p. 200.

internacional em seu tempo.”¹⁵⁹ Muitos olham essa trajetória como pouco frutífera para o desenvolvimento da música de espetáculo no Brasil, porém, sua intenção nunca foi de criar uma escola brasileira de ópera, acredita Lauro Machado Coelho, e sim, a de triunfar como compositor na Europa, praticando um melodrama fiel às receitas peninsulares.¹⁶⁰

Depois de sua partida para Europa, seu trabalho de maior projeção foi a ópera *Il Guarany*, cuja importância dentro do conjunto de obras do compositor é até hoje tema de discussão. Baseada no romance de mesmo nome escrito por José de Alencar, nas mãos de Scalvini e D’Ormeville, libretistas italianos, sofreu diversas modificações, desaparecendo algumas personagens, ao passo que outras foram introduzidas na trama. Tais modificações não passaram despercebidas por Alencar que, em “Reminiscências” disse ter Carlos Gomes feito do seu Guarani “uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar direto com o cacique dos Aimorés, que lhe oferece o trono de sua tribo, e fazendo Peri jactar-se de ser o leão de nossas matas.” Acrescenta, entretanto, que o desculpa, “porém, tudo, porque daqui a tempos, talvez por causa de suas espontâneas e inspiradas melodias, não poucos hão de ler esse livro, senão relê-lo e maior favor não pode merecer um ator.”¹⁶¹

Não obstante, grande parte dos estudiosos se detém nos questionamentos a essa obra em detrimento às outras. A sua importância por se tratar da primeira ópera escrita por um brasileiro a alcançar prestígio no exterior é indiscutível. Ela estreou em 19 de março de 1870, no Teatro Alla Scalla de Milão, palco onde foram estreadas algumas das importantes óperas no período. Seu sucesso é muitas vezes vinculado ao exotismo trazido pelo tema e à estranheza ao jovem maestro brasileiro. Nesse mesmo sentido, Coelho afirma que “uma das razões para o sucesso de *Il Guarani* na Itália foi sua inserção na voga do exotismo de matriz francesa”¹⁶² que vinha sendo prestigiado, como em *Africana* de Meybeer, e em *Os pescadores de Pérolas* de Bizet. Mas, na visão de Conati, “essa correspondência com a realidade cultural de seu tempo, nós a encontramos no Guarani - ainda que de maneira, às

¹⁵⁹ COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. Ed. Perspectiva, 2003, p. 111.

¹⁶⁰ COELHO, Lauro Machado. *A ópera Italiana após 1870*. Ed. Perspectiva, 2001, p. 37.

¹⁶¹ Citado em: COELHO, Lauro Machado. *op. cit.*, p. 45.

¹⁶² Idem, *ibidem*.

vezes elementar, mas sempre com imediatismo de expressão -, mais do que nas obras posteriores e melhores de Carlos Gomes, à exceção da Fosca.”¹⁶³

No entanto, não só de visões positivas é feita a crítica ao *Il Guarany*, Wilson Martins, em “História da Inteligência Brasileira”, diz ser ele “o triunfo enganador das formulas musicais esgotadas”¹⁶⁴. Mas, a análise estrutural dessa ópera tende, na maioria das vezes, a buscar a influência do nacional em sua escrita, como na afirmação de Coelho, que diz não haver, pelo menos na sinfonia de abertura, nenhum material melódico brasileiro.¹⁶⁵

O enfoque principal das análises musicais está na característica da ação dramática e da estrutura organizacional da obra. Segundo Marcus Góes, “em *O Guarani* Carlos Gomes abre o discurso musical em benefício da ação dramática, não a bloqueia em números fechados tipo recitativo – área – *cabaletta*. O compositor, ávido de demonstrar sua capacidade é genial na fragmentação do discurso musical, através de melodias curtas e incisivas, de rápidas citações orquestrais de modulações inesperadas, na busca de ritmos em sincope, inclusive por serem típicos esses ritmos da música popular que se fazia no Brasil.”¹⁶⁶ Conati também enfatiza a estrutura dramática dos trabalhos do compositor. Segundo ele, “nota-se, assim como em “A Noite do Castelo”, como em “O Guarani” a predisposição de Carlos Gomes na dramatização do discurso musical, que o autor não retalha por antecipação em formas pré-constituídas e bloqueadas, mas que abre continuamente, adequando-o às exigências da ação cênica.”¹⁶⁷

Mas, na visão de Coelho, o *Il Guarany* é de fato musicalmente desigual, pois tem momentos de grande êxito, como o dueto “Sento una forza indômita”. Segundo ele, essas páginas, que considera bem escritas, convivem com áreas convencionais e de estilo velhusco, como “Gentile di cuore” e com momentos que, para ele, chegam a ser vagamente ridículos, “como o *ballabile* dos aimorés, em que a tentativa de usar ritmos remanescentes da música indígena choca-se com o tom banal e italianizado das melodias, dentro do “gênero pitoresco”, que constituía um ingrediente indispensável para a *grand-opéra*.”¹⁶⁸

¹⁶³ CONATI, Marcelo, em VETRO, G. Nello. *Antônio Carlos Gomes*, INL, 1982.

¹⁶⁴ MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.

¹⁶⁵ COELHO, Lauro Machado. *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁶ GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: Secult, 1996, p. 46.

¹⁶⁷ CONATI, Marcelo. *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁸ COELHO, Lauro Machado. *op. cit.*, p. 47.

As óperas de Carlos Gomes não escapam do julgamento com base nos movimentos artísticos contemporâneos a ele ou posteriores, estruturas interpretativas estabelecidas posteriormente que tentam encaixar os elementos composicionais utilizados pelo maestro, em estilos fechados e delimitados. Assim, a tarefa primordial dos estudos de análise é encontrar o influenciador e o influenciado e comprovar o valor da obra por sua capacidade de fornecer elementos característicos de estilos que viriam a se solidificar posteriormente. Essas várias correntes estilísticas que estão presentes na obra ou no período em que compôs Carlos Gomes serão tratadas com minúcia mais a frente.

A segunda ópera a ser apresentada foi a *Fosca*. Segundo Coelho, ela “assinala a fase de maior avanço cumprido em arte por Carlos Gomes e, ao mesmo tempo, o verdadeiro momento de sua inserção no vivo de sua evolução da arte lírica italiana, representando para a sua época uma das tentativas mais sérias de mediação entre o melodrama italiano e as experiências ultramontanas.”¹⁶⁹

Foi estreada a 18 de fevereiro de 1873, também no Teatro Alla Scala de Milão. A ópera foi extraída de um romance de nome “*La Feste della Marie*” escrito por Luigi Capranica. Com libreto de Antonio Ghislanzoni, Conati considera que “com *Fosca*, Carlos Gomes alcança a fase de maior aprofundamento da própria dramaturgia e de decisivo enriquecimento da própria linguagem, os quais ele não conseguiu mais superar.”¹⁷⁰ Diz ainda que nesta ópera Carlos Gomes revela uma incomum fertilidade na criação melódica e na própria qualidade da inversão que se manifesta, às vezes, com temas originais na concepção, mas sempre caracterizantes na expressão dramática através de uma apropriada e significativa ilustração vocal.

Entretanto, a recepção do público e da crítica à essa ópera não foi tão entusiástica como a do *Il Guarany*, ou então, não como seu criador almejava, prova disso foram as várias modificações realizadas em sua estrutura durante quase toda a vida do compositor. As justificativas para o sucesso moderado recebido por ela são várias. Os principais argumentos são de que o seu refinamento estilístico e enriquecimento dramático esquivavam-se da compreensão e gosto do público que se identificava mais com o estilo apresentado por Carlos Gomes anteriormente. Outro argumento vai de encontro aos

¹⁶⁹ Idem, p. 75.

¹⁷⁰ CONATI, Marcelo. *op. cit.*, p. 74.

embates estilísticos que estavam ocorrendo no período, como as influências trazidas pela obra de Wagner em detrimento à métrica habitual da ópera italiana. Coelho atesta isto dizendo que “o estilo mais elaborado de orquestração e o uso de motivos recorrentes fizeram com que desta vez o compositor fosse acusado de “wagnerismo”.”¹⁷¹

Enquanto o grande mérito da *Fosca* foi o de apresentar grande “progresso” nos trabalhos de Carlos Gomes, sua próxima obra é taxada, muitas vezes, como um regresso às suas antigas características de composição. Para Coelho, em *Salvador Rosa*, Carlos Gomes retrocedeu para um estilo bem mais convencional, o que fez com que a reação do público fosse mais favorável.¹⁷²

Salvador Rosa é uma ópera em quatro atos, dedicada a André Rebouças. Foi extraída do romance *Mansaniello* de E. de Mericourt, com libreto de Antonio Ghislanzoni. Sua estréia aconteceu a 21 de março de 1874, no Teatro Carlo Fenice de Gênova, Itália.

Ao contrário do trabalho anterior, esta ópera alcançou um bom reconhecimento por parte do público, conquistando o espaço para várias récitas. Apesar de aparecer como uma retomada rumo ao prestígio, ela ainda não é uma peça muito estudada, assim como as posteriores. Um dos comentários tecidos a seu respeito por Leo Laner, em “Carlos Gomes: uma obra em foco”, é que *Salvador Rosa* atesta o equilíbrio e a harmonia de proporções obtidas pelo compositor e mostra um estágio de grande maturidade na utilização de seus recursos expressivos.¹⁷³

Já *Maria Tudor* é vista por Góes como a obra que vai assinalar o início do longo declínio de sua carreira como compositor na Itália, pois, segundo ele, “Carlos Gomes pensou ser aquela uma empresa fácil: aqui e ali, uma bela área; acolá uma canção simples e melodiosa, tudo entremeado de sombrias marchas nas cordas baixas apoiadas nos fagotes e nas trompas, passar de rondas noturnas ao rufar de tambores, balés à inglesa, madrigais de corte em música *salottiera*. Doce engano teve ele de demorar-se, e muito, na composição dessa ópera, e jamais ficou satisfeito com o que havia feito, como o demonstram os drásticos cortes e modificações que levariam a cabo mesmo antes da primeira récita, e também depois dela.”¹⁷⁴

¹⁷¹ COELHO, Lauro Machado. *op. cit.*, p. 50.

¹⁷² Idem, p. 53.

¹⁷³ LANER, Leo. *Carlos Gomes: uma obra em foco*. Citado em: COELHO, Lauro Machado. *op. cit.*, p. 55.

¹⁷⁴ GÓES, Marcus. *op. cit.*

Esta ópera foi estreada a 27 de março de 1879, no Teatro Alla Scala de Milão. Com libreto de Emílio Praga, a história foi extraída do drama de mesmo nome de Victor Hugo. A sua estrutura ainda é bastante similar as do estilo habitual do canto lírico italiano, é uma ópera de números e, nesse sentido, de estrutura conservadora, não respondendo, portanto, ao gosto da platéia mais sofisticada. Mas, exemplifica perfeitamente a capacidade de Carlos Gomes de caracterizar musicalmente as suas personagens, característica que foge um pouco às tradições da ópera italiana e se aproxima da ópera francesa.¹⁷⁵

Sua próxima obra, *Lo Schiavo*, foi estreada a 27 de setembro de 1889, no Teatro Imperial D. Pedro II, no Rio de Janeiro, é tida pela bibliografia como uma tentativa de retomada do prestígio dilapidado, principalmente em sua terra natal. Baseado num texto de Visconde de Taunay e com libreto de Rodolfo Paravicini, é considerada como o exemplo impecável da perfeita correspondência entre música e ação cênica.¹⁷⁶

Sua estrutura é formada por números convencionais, mas que, de acordo com Góes, apresenta Carlos Gomes em um de seus melhores momentos de inspiração melódica, mostrando-o como “capaz de encontrar harmonias e timbres raros, de aproveitar ritmos inusitados e de utilizar modulações as mais eficazes e inesperadas”.¹⁷⁷ Apesar de ter como tema uma trama que se passa em solo brasileiro, a música é, de modo geral, italiana.¹⁷⁸

Ter como tema histórias que se ambientam e que possuem elementos aparentemente brasileiros, por muitos é julgado como fator que atesta a proximidade e o vínculo do compositor com o considerado nacional, atrelando a sua imagem à do artista nacionalista que descreveu sua pátria em sua arte. No entanto, os temas de suas duas óperas indianistas – *Il Guarany* e *Lo Schiavo* – são muito mais abrangentes e universais do que propriamente nacionais, histórias que tanto poderiam ser ambientadas no Brasil quanto em outro lugar, assim como os temas exóticos, principalmente no período em que estreou *Il Guarany*, eram bastante apreciados e faziam parte de trabalhos de grandes compositores europeus como Meyerbeer e Bizet, entre outros.

Mas, ainda em relação a *Lo Shiavo*, sua estrutura é concebida em peças fechadas como forma que arejam o “*grand-opéra*” francês, enquanto a influência de Wagner se fazia

¹⁷⁵ COELHO, Lauro Machado. *op. cit.*, p. 61.

¹⁷⁶ CONATI, Marcelo. *op. cit.*, p. 107.

¹⁷⁷ GÓES, Marcus. *op. cit.*

¹⁷⁸ COELHO. Lauro Machado. *op.cit.* p. 66.

cada vez mais presente. Em quase toda a obra a melodia se faz mais sóbria e elegante, adquire uma expressão mais refinada e penetrante, garantindo-se frequentemente nas cores das vestes orquestrais.¹⁷⁹

Depois do triunfo em solo brasileiro conquistado com *Lo Schiavo*, para a temporada operística de 1891, no Teatro Scala, os irmãos Cesare e Enrico Corti encomendaram uma ópera a Carlos Gomes, com base num libreto escrito por Mario Canti, cujo nome ficou *Condor*.¹⁸⁰

Na análise de Coelho sobre este trabalho ele diz que como na *Fosca*, percebe-se em *Condor* uma renovação formal consciente. Há soluções harmônicas e empregos vocais que mostram o quanto ele acompanhava as modificações introduzidas pelos veristas, movimento estilístico que vinha se firmando no cenário musical italiano. Há também um refinamento de expressões que mostra Carlos Gomes em dia com a ópera francesa, de que *Condor* retém o modelo: “a elegância da música faz pensar em Gounod, Saint-Saens, Massenet.”¹⁸¹

Segundo o mesmo autor, há em *Condor* a busca visível de um novo roteiro estético, que tende para a estrutura em blocos contínuos de Verdi. Além disso, é ainda característica a preocupação com um tipo de declamação que valoriza a clara pronúncia das palavras.¹⁸²

Depois de *Condor*, a próxima ópera apresentada por Carlos Gomes foi *Colombo*. Esta ópera, com libreto de Annibal Falcão, foi escrita para as comemorações do IV Centenário do Descobrimento da América, em Gênova, e concurso semelhante que escolheria a cantata a ser apresentada em Chicago.

Não tendo ganhado o concurso, esta ópera estreou em 12 de outubro de 1892, no Teatro Lírico do Rio de Janeiro, com uma recepção ruim por parte do público, a qual é justificada pela pouca familiaridade com o gênero estático do oratório cênico e com a escrita bem austera dessa partitura, marcada principalmente pela continuidade do pensamento sinfônico, menos habitual nas construções operísticas¹⁸³.

Além dessas obras, Carlos Gomes ainda deu início à musicalização de vários libretos sem concluí-los. Apesar de ser conhecido por suas óperas, seu repertório é muito mais

¹⁷⁹ CONATI, Marcelo. *op.cit.*

¹⁸⁰ CORRÊA, Sérgio Nepomenuco A. *Carlos Gomes: uma discografia*. Campinas – SP: Ed. da Unicamp.

¹⁸¹ COELHO, Lauro Machado. *op. cit.*, p. 68.

¹⁸² Idem, p. 71.

¹⁸³ Idem, p. 72.

extenso e diversificado, incluindo várias peças para instrumento solo, grupos de câmara, voz e piano, voz e orquestra, grupos instrumentais variados como bandas e fanfarras.

A importância e validade de suas obras no cenário mundial ainda são temas bastante discutidos, pois têm como base se seu trabalho influenciou ou não as obras dos compositores posteriores. Mas, um ponto que atesta sua importância já é a própria trajetória singular que ele percorreu, saindo dos muros do império para mostrar sua arte em outras paragens. Todavia, Coli afirma que examinando a obra de Carlos Gomes e tentando inseri-la na produção de óperas internacionais que lhe é contemporânea, é possível constatar que ele instruiu certos caminhos novos, presente no universo europeu, tendo muitas vezes um papel precursor.¹⁸⁴

Ópera Nacional em 3 Actos

Já no Rio de Janeiro e recém formado no Conservatório Nacional, Carlos Gomes apresenta, em 1863, sua primeira composição no formato operístico, “A Noite do Castelo”. O enredo se passa durante a Idade Média, no tempo das cruzadas, quando um cavaleiro chamado Henrique parte para a Terra Santa, deixando para trás sua prima Leonor, com quem era comprometido. Com o passar do tempo e a falta de notícias de Henrique, sua família e sua amada consideram-no como morto. Sem esperanças com o regresso de seu pretendente, Leonor envolve-se por Fernando, com quem mantém encontros secretos noturnos numa cabana que ficava em um parque. Apaixonados, fazem planos de se casar, mas Henrique volta e descobre esses encontros clandestinos. Mesmo estando cada vez mais próxima a data de seu casamento com Henrique, Leonor não abandona seu amante e os encontros. Na véspera do casamento, quando Leonor se dirigia para junto de seu amado para mais uma vez encontrá-lo às escondidas, Henrique subitamente aparece e lhes barra o caminho, desafiando Fernando para um duelo, no fim do duelo Fernando acaba morto. A vingança de Henrique não termina com a morte de seu rival, ele pretende matar também Leonor. Quando está prestes a concretizar suas intenções, entra o Conde Orlando, pai de Leonor, que o fere mortalmente, como forma de proteger a filha. Henrique, à beira da morte, pede perdão ao tio e à prima. Leonor, não resistindo a tamanha tragédia, acaba sucumbindo.

¹⁸⁴ COLI, Jorge. *op. cit.*, p. 122.

A primeira ópera do então estudante de música Carlos Gomes tem sua história ambientada em um tempo e terras distantes das brasileiras, mas o libreto que musicou tinha a história narrada em língua portuguesa, como impunha o modelo da estruturação de ópera nacional, pois, para os responsáveis e os envolvidos na criação de uma Escola brasileira de canto lírico, “o que dá a nacionalidade é a linguagem de que se usa, em que está escrito o libreto e a partitura e não o fato accidentalíssimo do nascimento do artista que canta essa partitura”.¹⁸⁵

Carlos Gomes era membro atuante do Projeto de Ópera Nacional, onde regia e dava aulas eventuais. A estrutura de sua ópera caminha aos moldes de nacionalidade expressada por essa ideologia, que tentava criar parâmetros para a identificação da música e do teatro lírico nacional. A corrida atrás do que era ou não cabido dentro desses parâmetros foi o que levou a questões tão debatidas como a presença de estrangeiros participando das execuções das óperas, o questionamento era relativo ao menor ou maior caráter nacional da obra a partir de quem a representava, de quem a escrevia, ou se era ela nacional pelo modelo apresentado, ou seja, escrito na língua do país, no caso o português.

Por ser uma obra escrita por um brasileiro que adquiriu os conhecimentos e técnicas musicais nos conservatórios nacionais, a produção da “Noite do Castelo” não escapou das análises apaixonadas. Apesar de não ter sido uma das primeiras óperas escritas com o modelo e dentro do programa da ópera nacional, ela foi alvo de grandes debates ideológicos que mesclavam elogios e apontamentos de legitimação da arte nacional. Afinal, ela representava um triunfo para os idealizadores do projeto, por ter sido composta por um aluno brasileiro de música. Era possível, então, produzir ópera aqui no Brasil, estilo que muitas vezes era colocado como denominador da arte musical brasileira. Para idealizadores que freqüentemente se expressavam nas páginas dos periódicos, a ópera “vinha preencher um vácuo, estabelecer o cunho de sua arte, imprimindo-lhe ou fazendo desenvolver o gênero, o tipo característico da música nacional”.¹⁸⁶

De início, ainda estudante, Carlos Gomes não era visto pela crítica como ícone, ou como alguém que sobressaia e já anunciava o caminho distinto que iria percorrer. Ele era, da mesma forma que outros vários estudantes, uma promessa e por ser promessa, carregava

¹⁸⁵ A.E.A.M. *Jornal do Comércio*, 07 de setembro de 1861.

¹⁸⁶ Idem, *ibidem*.

perspectivas de concretização dos esforços que comprovariam a eficácia do projeto e anunciariam seus frutos.

Junto com ele vários outros nomes despontavam para o reconhecimento, como Júlio José Nunes, Porto-Alegre, Mesquita. A Ópera Nacional não era apenas uma porta aberta para aqueles que queriam compor e mostrar seus trabalhos, ela era vista como um meio eficaz de incentivo para jovens músicos que, sem ela, poderiam até nunca ter a oportunidade de desenvolver suas habilidades. Um correspondente do *Jornal do Commercio* afirma a utilidade do Projeto *Ópera Nacional* dizendo que “além de outros, a Ópera pode prestar, e vai já prestando, um importante serviço, encorajando os nossos jovens músicos, e excitando-os a arrojarem-se a composições de longo fôlego. (...) Agora as nossas belas esperanças nos sorriem”¹⁸⁷.

A idéia de caráter nacional leva ainda ao reconhecimento da brasilidade inerente mesmo àqueles que permanecem fora do país, sentimento reforçado pela distância e saudades que a estadia em outras terras traria. A distância da terra natal acaba por agregar valor às obras produzidas por brasileiros no exterior, pela inspiração proveniente de um sentimento de saudade, que leva a crer que a estadia em outros territórios não apaga o caráter brasileiro do artista e só intensifica seu talento, como afirma outro texto de diletante: “O Sr. Mesquita, diz-se, tem em suas mãos na Europa um excelente libreto do nosso poeta o Sr. Porto-Alegre, e escreve a música com o maior empenho: além de seu reconhecido talento, a saudade da pátria há de sem dúvida inspira-lo.”¹⁸⁸

O reconhecimento do trabalho de Carlos Gomes, até então, estava restrito a pequenas composições. Seguindo os estilos musicais que compunha em Campinas, ele ganhou espaço e conseguiu fazer-se ouvir principalmente com uma obra sacra que foi executada na Igreja Cruz dos Milagres¹⁸⁹. Não sendo apenas um mero estudante desconhecido, por compor de forma regular, principalmente, peças encomendadas, e por fazer parte ativa do projeto de *Ópera Nacional*, muito antes da estréia sua ópera já era alvo de comentários de diletantes, por ser “inteiramente nacional” em língua e criação. Um texto anuncia seu trabalho em 17 de março de 1861, dizendo que “mesmo no Rio de Janeiro o Sr. Carlos Gomes, (...) escreveu também uma nova ópera, inteiramente nacional, e que já se

¹⁸⁷ *Jornal do Commercio*, 17 de março de 1861.

¹⁸⁸ Idem, *Ibidem*.

¹⁸⁹ Idem, *ibidem*.

acha em estudo”, antecedendo às críticas de estréia o texto ainda diz que de acordo com uma autoridade na matéria “a música da ópera do Sr. Carlos Gomes é excelente e que deve agradar muito” e, como de costume, os méritos pela existência de tal artista ficam como mérito e conquista do projeto de Ópera Nacional, pois reafirmam nos textos das páginas dos jornais que “já se vê que frutos como estes, e que são por certo devidos à existência da Ópera Nacional, assinalam a importância e conveniência desta instituição”.¹⁹⁰

Dessa forma, Carlos Gomes como compositor nasce e vai se perpetuando de forma indissociada da Ópera Nacional. Assim como Julio José Nunes, a imagem que se sustenta dele perante o público interessado é de um estudante brasileiro promissor, filho “unicamente das nossas escolas, ambos já mestres da companhia”, como afirma outra correspondência impressa. Tais discursos chegam ao extremo de sentenciar o sucesso de Carlos Gomes como totalmente dependente do projeto, como no texto de A. D. A. M., que diz ser “A Noite do Castelo” demonstração clara, terminantemente positiva da utilidade da Ópera Nacional, “sem ela nem o Sr. Gomes ocuparia o lugar que exerce, com o seu colega Júlio José Nunes”.¹⁹¹

Da mesma maneira que outros artistas, seus trabalhos funcionam como sustentáculo de discursos legitimadores e de criação de modelos de arte, além da elevação da imagem do modelo operístico como formador da música brasileira e estruturador dessa arte.

“Com a instituição a ópera dá uma nova vida para a arte musical A existência do conservatório de música justificou-se, visto que os alunos ali aprovados em seus estudos podem achar na ópera um emprego honesto e digno, segundo as suas habilitações e recursos. A poesia, a literatura lírico dramática, pode dizer-se que nasceu com ela. Aí está a “Noite de São João” letras do Sr conselheiro Alencar, e música do Sr Elias Lobo. A “Moema e Paraguaçu”, e em breve a “Noite do Castelo”; libreto tirado do belo poema do Sr. Castilho (Antonio, e mais tarde o que atualmente escreve em Paris o Sr. Henrique, bem como o... do Sr. Dr. Constantino José Gomes da Silva, cujas letras encerram em si versos lindíssimos e... Por aqui vê-se que a vida da Ópera Nacional não tem sido inútil, e que se

¹⁹⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁹¹ A. E. A. M. *Jornal do Comércio*. 07 de setembro de 1861.

for ajudada pela população diletante e por todos os que amam as coisas pátrias, muito poderá ser feito.”¹⁹²

Presença freqüente nas páginas dos jornais desde o começo de 1861, principalmente pela possível estréia de sua ópera, Carlos Gomes passa a fazer parte do elenco de possibilidades da música brasileira, possibilidades que parecem próximas de se concretizarem com o anúncio, em 29 de agosto, da estréia de “A Noite do Castelo”, declarada de forma expressa como “originalmente brasileira”, e com música de um dos “discípulos do Conservatório de música da corte”¹⁹³.

Visto como promessa, sua primeira obra é rodeada de elogios exacerbados que pouco ou nada tinham a ver com a composição musical propriamente dita. O fato de ter-se constituído um espetáculo com música de um aluno do Conservatório Nacional caracterizava-se como motivo suficiente para os bons olhos dos críticos teatrais.

Antes mesmo de sua estréia, os jornais já alardeavam as qualidades da obra que subiria à cena em 4 de setembro de 1861. Em um desses textos, alguém que se denominou como “Amigo das artes”, tece comentários sobre a ópera depois de ter assistidos um de seus ensaios finais. Segundo ele, esta obra é a “produção de um jovem brasileiro, cujo talento começa agora a desenvolver-se em obras de maior vulto e de um modo não equivoco, bem cheio de esperanças para os amigos da arte nacional”¹⁹⁴. Ao assistir o ensaio geral, ele ainda afirma que não só não acha exagerados os elogios feitos “à tão poética e inteligente obra”, mas até um pouco aquém do seu legítimo mérito. “Pelo efeito acústico, harmonioso e melodioso, pela naturalidade do ritmo, pela propriedade da expressão das notas com a expressão da palavra, isto é, o espírito da palavra retratado pela música, é tão magistralmente recebido e realizado que por certo pouco de superior se poderá exigir.”¹⁹⁵

Palavras tão cheias de admiração e elogios preparavam os olhos e os ouvidos dos espectadores para a grande estréia do trabalho de Carlos Gomes. Seu prestígio crescia quanto mais próximo era a hora da ópera subir ao palco, de forma que no dia 04 de setembro, Bethencourt da Silva publicou uma nota no *Jornal do Comércio* com o título de

¹⁹² A – el, - a. *Jornal do Comércio*, 17 de agosto de 1861.

¹⁹³ “Anúncios”, *Jornal do Comércio*, 29 de agosto de 1861.

¹⁹⁴ Amigo das artes. *Jornal do Comércio*, 03 de setembro de 1861.

¹⁹⁵ Idem, *ibidem*.

“ao Senhor Antônio Carlos Gomes”, que expunha em frases poéticas, pensamentos e análises sobre a arte:

“é que da junção da beleza moral ou estética à beleza ótica ou sensível, nascem as obras primas do poeta e do artista. A poesia, diz Lamartine, é o que o homem tem de mais íntimo no coração, e de mais divino no pensamento; o que a natureza visível tem de mais belo nas imagens e de mais melodioso nos sons. Ora, a arte é a intermediária entre a natureza moral e a natureza física; é o elemento que, servindo-se desta para revelar aquela – que é a inspiração do seu trabalho – passa pelos sentidos antes de chegar ao espírito do observador, visto que, falando aos olhos e aos ouvidos, vai refletir-se n’alma como uma luz sublime, para não passar como uma visão fugitiva e efêmera.(...) Como termômetro da civilização, a poesia e a arte retratam com matemática precisão todos os desenvolvimentos do espírito, as religiões, o amor patriótico, o progresso e a riqueza do país em que florescem; e é por isto, sem duvida, que Leroux escreve: ‘A arte é a expressão da vida que em nós mesmos existe; é a vida que se realiza , comunicando-se para se eternizar’; o que ainda mais se confirma com a opinião de Edgar Quinet: ‘As obras de arte são o último esforço do homem para se elevar acima da sua condição terrestre; é depois da religião a sua mais alta aspiração’. (...) Entre nós, porém, pouco ou nada se há feito em favor direto das belas artes, dessas filhas dilectas do espírito, que revelando o segredo das harmonias da natureza, espalhando a ordem e a graça, sabem desenvolver no conjunto dos conhecimentos físicos e morais a perfeição da humanidade.”

Mas esse clima de romance entre Carlos Gomes e a crítica não dura muito. No dia da estréia de “A Noite do Castelo”, foi publicado no “Diário do Rio de Janeiro” uma correspondência que alegava a coação do compositor na escolha e na estruturação das partes principais da ópera. Esta afirmação foi tomada como ofensa direta à Ópera Nacional, por seus defensores, os quais alegaram que a nota tinha por fim “primeiro agredir a empresa da Ópera Nacional.”¹⁹⁶

Não só os defensores da Ópera Nacional responderam à acusação, como também Carlos Gomes, declarando, de forma direta, que era livre na escolha da artista a desempenhar a parte de sua ópera.¹⁹⁷ Mas, este princípio de desentendimento que tinha

¹⁹⁶ Outro Fluminense. *Jornal do Comércio*. 06 de setembro de 1861.

¹⁹⁷ Carlos Gomes. *Jornal do Comércio*, 05 de setembro de 1861.

como palco os jornais, não teve muito alcance em meio às opiniões inflamadas sobre as qualidades e vitórias trazidas pela obra do compositor.

Mesmo com os problemas sobre qual artista faria o papel principal, a estréia da ópera pode ser considerada um sucesso. A crítica a recebeu muito bem, com elogios apontando suas qualidades, mas muito pouco sobre suas especificidades musicais.

Seu grande triunfo não era a apresentação de um novo estilo operístico, dentro do formato de ópera então consagrado, com escrita musical inovadora, criada aos moldes da cultura vivenciada por um brasileiro, mas sim o sentimento de vitória e sucesso por estar subindo ao palco uma composição fruto da Ópera Nacional, por ter sido Carlos Gomes aluno regular do projeto. Para um grupo que nasceu em meio a debates prós e contra a sua utilidade e valor, a produção e a transformação de uma ópera criada dentro dela em um sucesso era o ponto inicial para sua afirmação quanto instrumento importante à pátria.

“É celebre este nosso brasileirismo! Queremos tudo feito de momento e logo bem feito. Acostumados a produções sublimemente espontânea da natureza brasileira, não queremos nem sequer cuidar do terreno em que se devem brincar as sementes que germinando hão de crescer e produzir os famosos frutos de que depende o futuro do país. (...) Com a representação dessa ópera uma nova vida nasceu para aquela companhia.”¹⁹⁸

A partir dessa postura, o valor da obra não era intrínseco à sua qualidade composicional e adequação estética e dramática, mas passou a ser indissociável da imagem da Ópera Nacional, em mesma posição permaneceu o juízo de seu criador. *A Noite do Castelo* serviu como instrumento de resposta mais que eficiente às represarias enfrentadas pelo projeto. Assim, com belas palavras, seus apoiadores tentavam dissertar sobre o que é arte e o porquê da importância daquilo que estavam tentando implantar:

“é condição quase inseparável de todos os espíritos incultos julgar inútil e dispensável tudo o que não tem uma demonstração material do peso bruto (sic), considerando como mistérios ridículos ou mitos nebulosos, o que não é, nem mais nem menos do que as verdades do espírito e da natureza, sujeitas às regras da arte. (...) Graças parvas, críticas imaturas e mordazes exagerados exigências, acompanharam a criação e a marcha desta instituição tão digna do apoio e da proteção de todos os Brasileiros amigos de sua pátria, visto que ela vinha,

¹⁹⁸ “Theatro”, in *Jornal do Comércio*, 07 de setembro de 1861.

preenchendo um vácuo, estabelecer o cunho de sua arte, imprimindo-lhe ou fazendo desenvolver o gênero, o tipo característico da musica nacional(...)./ É verdade que a ópera, para esses que não reflexionam sobre a conseqüência dos fatos, que para nada atendem, tinham e tem um grande erro – *os artistas estrangeiros* – como se não tivessem assim começado em todas as nações a preparação do terreno, o ...cultivo da nacionalização da arte. Na Itália, na França, na Alemanha, e até na Grécia mesmo artistas estrangeiros ... promoveram a instituição das artes ... e ninguém se lembrava de achar estranho aquilo que se ouvia em língua nacional, somente porque o indivíduo que enunciava as palavras de música era alienígena. Isso seria tomar o artista pela obra, o instrumento pela arte.”¹⁹⁹

De certa maneira, tais discursos colocam Carlos Gomes em posição de débito com o projeto. Seu sucesso e qualidade são mais produto da *Ópera Nacional* do que propriamente do seu talento e trabalho. É a *Ópera Nacional* que apresenta *A Noite do Castelo*, e esta é fruto de suas qualidades, sendo criação possível somente a partir dela, concepções constantemente reafirmadas como na correspondência de A.E.A.M, onde ele anuncia que “a *Ópera Nacional* acaba de apresentar – *A noite do Castelo* – de Antonio Carlos Gomes (...) e uma demonstração clara, terminantemente positiva da utilidade da *Ópera Nacional*: sem ela nem o Sr. Gomes ocuparia o lugar que exerce, com o seu colega Júlio José Nunes.” Apesar de, no mesmo texto, assumir o “incontestável talento” do jovem compositor, ele não deixa de estar ligado ao vínculo do artista com o referido projeto, que é certificado, segundo o autor, visto o “entusiasmo público, as demonstrações de estima que por parte da corporação musical espontaneamente lhe foram manifestados, já aplaudindo-o freneticamente, chamando-o repetidas vezes à cena, coroando o artista, acompanhando-o com uma banda de música até a sua casa, são a prova do incontestável talento do Sr. Gomes.”²⁰⁰

No decorrer dos dias após a estréia da ópera e com a repetição das récitas as críticas caminhavam pela mesma trilha do enobrecimento da companhia de ópera nacional. O grande número de textos e correspondências publicadas nos jornais dá a entender a boa receptividade e a quantidade de público que esta obra obteve. Mas, as várias publicações

¹⁹⁹ A.E.A.M. “Theatro Lyrico Nacional”, in *Jornal do Comércio*, 07 de setembro de 1861.

²⁰⁰ Idem, *ibidem*.

também funcionavam como meio de propaganda útil e eficaz, pois a presença de três a quatro artigos diários sobre o mesmo tema aguçava a curiosidade. E, apesar do grande número, estes textos mantinham o padrão comum já apontado, o de exaltação da Ópera Nacional, que detém o grande mérito pelo sucesso da obra.

“Quer se encare essa famosa produção pelo lado artístico puramente, quer pelo do sentimento, é incontestável o seu mérito. Harmonia no todo, melodia nas diversas subdivisões ou partes, propriedade no efeito, ora terno e sentido, ora enérgico e varonil, segundo as condições do entrecho do libreto, são qualidades que muito elevam e distingue essa bela obra da musa nacional. (...) que o Sr. Gomes não esqueça este amor e entusiasmo que nos deve, que outros artistas o imitem... e o futuro da Ópera Nacional como o seu presente é real.”²⁰¹

Além de legitimar a importância no presente, os discursos apontavam para a perpetuação do sucesso do projeto, a partir do sucesso da composição de Carlos Gomes. O surgimento de tal obra apontava também para a concretização da existência de civilidade no país, já que, como afirmou uma nota assinada por M.P.F., “o teatro é o grande meio de civilização, mas ali onde ela não é verdadeira, o teatro não pode constituir-se”²⁰² então, com a concretização de uma ópera por um brasileiro trazia mais que a idéia de vitória do projeto de ópera nacional, trazia também o alívio da certeza da existência de civilidade nesses solos, pois aqui se conseguiu formar o teatro lírico, onde foi constituído o canto nacional.

“A ópera nacional acaba de roubar uma página à história monótona do tempo. O Sr. A. C. Gomes de dizer ao Brasil e ao mundo todo: - Veja! Agora sim, que a ópera nacional; agora sim, que a música, o canto nacional estão constituídos.”²⁰³

Agora era possível, na visão de M.P.F., contar pelo talento que florescia “as belezas gigantescas dessa terra encantadora, traduzir as harmonias, concertar as melodias desse grande hino da natureza do Brasil”²⁰⁴, pois ao olhar dos críticos da época *A Noite do Castelo* marca nos anais da arte nacional o ponto de partida de uma grande cruzada sentinela do progresso, ela provará aos que de nós duvidam que, se nos faltam Augustos e Mecenas em compensação não nos faltam talentos, vocações, gênios, cuja espontaneidade

²⁰¹ Um brasileiro. “Ópera Nacional”, in *Jornal do Comércio*, 07 de setembro de 1861.

²⁰² M.P.F. “Theatro”, in *Jornal do Comércio*, 11 de setembro de 1861.

²⁰³ Idem, *ibidem*.

²⁰⁴ Idem, *ibidem*.

acompanha a fertilidade deste solo abençoado... os brasileiros hão de achar no canto dos seus pássaros, no gemer dos jequitibás, no sussurro caudaloso das pororocas, um novo tipo, um novo meio de enunciar o prazer e as dores, o cantar o rir a moda da suas terras. Filhos de um novo mundo só nele hão de achar as belezas de seu país, a melodia da sua voz, a poesia dos seus versos, o amor dos seus corações.”²⁰⁵ Mas, com o respaldo do sucesso do “nacional”, a presença direta, neste meio, de outros estilos operísticos era duramente criticada. O sucesso crescente que também vivenciava a ópera francesa nesse período, não era visto como fruto das qualidades apresentadas pelo espetáculo ou mesmo do gosto da corte por este estilo de canto lírico, e sim como produto do cosmopolitismo vinculado ao poder financeiro, cujo interesse era o da inserção dos costumes franceses na sociedade brasileira, o que dificultava a criação do nacional, sendo assim visto como meio manipulado pela ânsia do consumismo. O dinheiro em detrimento à arte, era o que apontava outra publicação no *Jornal do Comércio*, “qual teatro, nem música, nem canto nacional... dinheiro! O dinheiro é polyastista (*sic*), poliglota e cosmopolita! Queria a invasão francesa, como diz Garret, e como se não bastassem os usos, as modas, as macaquices, as superficialidades que lá nos têm vindo!”²⁰⁶. Apesar de todas as tentativas contrárias, porém, a ópera nacional resiste e prossegue e a prova disso é a obra de Carlos Gomes, que foi julgada como a “manifestação de uma grande inteligência musical, um horizonte que se abriu luminoso e brilhante prometendo um belo futuro”²⁰⁷. Mas, o sucesso não é dele é “também ou principalmente da pátria, que se ufana de um filho que tanta glória pode lhe dar.”²⁰⁸

Em meio a discussões e análises da glória do nacional e do sucesso da Ópera Nacional, poucas críticas se destinavam a analisar a obra em si. A preocupação tanto do compositor quanto dos idealizadores do projeto de canto nacional, passava longe do interesse em criar e estruturar uma música brasileira, aos moldes de um novo conceito estético formulado pelas experiências vivenciadas no país, ou mesmo encontrar uma estética nova que configurasse como molde para uma nova Escola de ópera, não necessariamente a modificação da “forma ópera”, aos moldes da ópera romântica italiana,

²⁰⁵ “A Noite do Castelo”, in *Jornal do Comércio*, 23 de setembro de 1861.

²⁰⁶ Idem, *Ibidem*.

²⁰⁷ “Crônica”, in *Jornal do Comércio*, 23 de setembro de 1861.

²⁰⁸ Idem, *ibidem*.

que vinha sendo trabalhada nos países europeus, mas da criação de um novo estilo composicional, vinculado à métricas rítmicas, colorido orquestral, ou mesmo estruturas harmônicas. O modelo da obra operística já estava previamente estabelecido no imaginário dos críticos e músicos brasileiros, que buscavam se assemelhar com os estilos trazidos por Verdi, Bellini entre outros tantos compositores italianos de renome. A crítica caminhava à procura das semelhanças da composição ou da dramaturgia com as obras desses autores, sem a preocupação com as diferenças de estilo e de construção composicional desenvolvidas por eles, a qualidade da obra estava vinculada a sua capacidade de reproduzir o modelo apresentado pela ópera italiana e a brasilidade pela língua com a qual era produzida.

Mesmo tendo Carlos Gomes sido “admirando, pois o raro talento com que reuniste moço artista, tão habilmente as teorias limitadas de Aristóteles e Platão, diremos que na *Noite do Castelo* há o fruto suculento da inspiração, que transborda cheia de viço e seiva, elaborada, já começando a sazonar pelo calor do estudo, pela reflexão das regras e da razão”²⁰⁹, como assinala uma crônica do dia 23 de setembro. Seu grande feito, aos olhos de dos críticos brasileiros, foi ter conseguido proximidade com o gênero de Verdi, Bellini, Donizetti, Monteverdi e Mercadante. Mesmo que a pouca experiência e o contato com tais obras tenham sido feito somente através de partituras ou representações organizadas por companhias com preparo muitas vezes ineficiente, o grande triunfo do jovem compositor foi ser brasileiro, formado na corte e ao fim de seus estudos ter conseguido produzir ópera italiana, o que traçava o sucesso do projeto Ópera Nacional.

“A *Noite do Castelo* sintetiza a história da ópera pois possui um pouco de Fidelio, Don Giovanni, muito do Verdi de Rigoletto e Luisa Miler, mas sobretudo, exhibe um toque original.”²¹⁰

O olhar do crítico estava voltado para conseguir identificar estes elementos de prestígio dentro da obra de Carlos Gomes. Mesmo a crítica musical não analisasse, a rigor, os elementos propriamente pertencentes a essa arte, alguns poucos tentaram mostrar as características presentes em *A noite do Castelo*, que se aproximavam das obras consagradas e a capacidade de reproduzir ou se aproximar de determinados estilos composicionais que afirmavam o seu êxito como compositor.

²⁰⁹ “A Noite do Castelo”, in *Jornal do Comércio*, 23 de setembro de 1861.

²¹⁰ “Ópera Nacional”, *Diário do Rio de Janeiro*, 06 de setembro de 1861.

A análise musical especializada teve como precursor Oscar Guanabarro²¹¹. A crítica desse estilo artístico, no século XIX, foi exercida raramente de forma sistemática no Brasil, além disso, partiu de manifestações fragmentárias e se ocupou mais das polêmicas do momento, como os partidos das primas-donas e do apoio ou oposição ao projeto de ópera nacional, do que da especulação estética ou do incentivo e reivindicação de uma nova forma estética que fosse vinculada ao caráter “brasileiro”, cujos esforços principalmente de âmbito literário tentavam delinear. Ela é filha da digressão dos folhetins, rodapés dos jornais que se dedicavam à cobertura crítica dos eventos da cidade e as narrativas seriadas.

O primeiro crítico musical de maior peso é Rafael Coelho Machado (1814–1887), quem publicou o primeiro dicionário musical no Brasil. Mas, o universo musical ia se expandindo cada vez mais, com a publicação e comércio de partituras, com as críticas, e mais outros meios. A presença musical e a prática de execução de obras nas residências se faziam cada vez mais forte no meio social de corte, principalmente entre os mais abastados, tanto que em 1842, é fundado o primeiro periódico dedicado à publicação exclusiva de partituras: o *Ramalhete das Damas*.²¹²

O pensamento estético no Brasil, segundo Giron, surge na prática da crítica musical, da pedagogia, com os dicionários e tratados, e da crônica. Há uma dupla necessidade vinculada ao trabalho de análise musical, a da pedagogia e a da definição do gosto da sociedade e do público nascente, a questão da estruturação de um gosto, porém, ainda perpassa por vários outros pontos bastante discutidos, que vincula práticas sociais distintas. Mas, no que concerne à crítica musical, essa durante muito tempo é tida como sinônimo de crítica teatral. Dessa forma, o papel da crítica no Brasil, mesmo a diletante, é fazer a mediação entre, de um lado, uma doutrina e uma concepção estética já estabelecida e, de outro, um espetáculo²¹³.

Para Peter Gay, em sua análise sobre a crítica e o público europeu durante o século XIX, os comentaristas diziam ao público o que deviam pensar ou admirar e o desprezo desses pelos leitores que estavam em busca de cultura era bastante acentuado, como ele mostra em um trecho de uma publicação de 1889, do *Musical Times*, onde diz que “há uma certa parte do público leitor cujas mentes são tão invertebradas que os tornam incapazes, ou

²¹¹ GIRON, Luís Antonio. *Op. cit.*, p. 16.

²¹² GIRON, Luís Antonio. *Op. cit.*, p. 109.

²¹³ Idem, p. 17.

não desejosos, de formar opinião própria. Para eles, qualquer afirmação proveniente de fonte categórica possui força convincente”. E, era o público inseguro de seu gosto que mais apreciavam os conselhos afirmativos dos críticos.²¹⁴

Dessa forma, tal mediação feita pelos críticos brasileiros, nortea a visão sobre a obra de Carlos Gomes, de forma que suas características foram assinaladas tendo como base o exemplo da obra de compositores já consagrados. Esta mediação de análise feita a partir de uma concepção estética definida estrutura uma crítica mais comparativa que ilustrativa dos caminhos seguidos pelo artista, pois ela permanece vinculada aos modelos anteriores e a aproximação deles sobressai como qualidade artística.

“A maestria com que empregaste a graduação, a propriedade do ritmo e reunião dos sons, a expressão da palavra na tua idade e com as nossas escolas é quanto a nós um milagre do talento desta natureza fecunda e nova da qual tiveste a glória de rasgar o seio fazendo brotar... harmonias... levado pelo assunto do libreto, pronunciaste pelo gênero de Verdi, desse escritor pomposo do século XIX, e esta escolha é o mais solene elogio do teu talento. Para o compositor lírico-dramático Verdi é o grande modelo da época... soube juntar o poético da melodia o filosófico da harmonia! (...) Nos recitativos por exemplo soubeste empregar com verdadeiro sentimento os intercolares de Bellini, e nos retornelos a condução dos pensamentos dominantes com a imortal beleza de Donizetti.”²¹⁵

Mesmo sendo ainda majoritariamente diletante, com análises superficiais ou então que priorizavam mais as qualidades dos cenários, vestimentas, desempenho dos solistas, ou mesmo comportamento do público, a crítica musical começa a se especializar e a discutir elementos ligados à estrutura composicional da peça, voltando-se mais para a discussão estética que para a música, porém, de acordo com Giron, essa crítica especializada é essencialmente um fenômeno do século XIX.

Como qualquer outro texto de aceso do grande público, por ser publicada em jornais de grandes tiragens, a crítica musical tinha um papel importante na compreensão e assimilação de uma peça pelo espectador. A obra, muitas vezes, era vista a partir do prisma criado pelos apontamentos lidos nos jornais, principalmente se estes fossem apreendidos antes da apreciação do espetáculo.

²¹⁴ GAY, Peter, *op.cit.*, 2002, p. 258.

²¹⁵ “A Noite do Castelo”, in *Jornal do Comércio*, 23 de setembro de 1861.

A opinião de alguém supostamente especialista no assunto, ou mesmo considerado como grande conhecedor norteava a compreensão e a apreciação do objeto de arte, sobretudo para aquele que possuíam pouco ou nenhum conhecimento técnico mais aprofundado.

Dessa forma, o papel da crítica acaba sendo o de transmitir e esmiuçar os pontos da obra que não são legíveis e compreendidos por todos, uma análise tecnicista dos elementos formadores da obra, entretanto, essa análise não foge da leitura individual, que apesar de estar pautada nos conhecimentos da construção da obra, não está de todo isento do papel da subjetividade.

Luigi Pareyson diz que ler não é abandonar-se à obra, mas “assenhorar-se da própria obra tornando-a presente e viva, ou seja, fazendo-lhe o efeito operativo”. Assim, a obra de arte depende de quem a executa “sua reconhecibilidade é a sua própria executabilidade”²¹⁶, no entanto, o leitor e o crítico não podem renunciar ao gosto pessoal na execução e no juízo que fazem sobre a obra. Heinrich Heine, autor romântico, dizia que a crítica musical deveria ter por base a experiência evitando, assim, a síntese, para ele não havia nada mais eficaz que a teriorização em música, é verdade que ela está sujeita a leis matematicamente determinadas, mas leis que não são a música, e sim sua condicionalidade.²¹⁷

Com base numa análise teórica e mais enfocada na música em comparação com outras críticas, a ópera *A Noite do Castelo* é tratada por partes específicas e com nomenclaturas próprias das escritas musicais:

No 1º ato de que efeito não é o coro²¹⁸ e a cavatina²¹⁹... que em gênero de narração torna-se lindo no *larghetto*²²⁰ e magistral na condução de uma instrumentação rica de transições e de um canto perfeitamente... (...) O coro ... é de um efeito belíssimo (...) A entrada de Leonor e Fernando acompanhada de uma linda instrumentação que precede a um terceto... dramático e de uma beleza

²¹⁶ PAREYSON, Luigi. *Op.cit.*

²¹⁷ HEINE, Heinrich. *Prosa, política e filosofia de Heinrich Heine*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

²¹⁸ 1. Grupo de cantores que tem mais de um membro para cada parte e que se reúne regularmente para desempenhar uma função especial. O equilíbrio musical e sonoro constitui ingrediente essencial de um bom coro. 2. Conjunto vocal que, na ópera ou no oratório, contracenam com os solistas. *Dicionário de música Zahar*. Rio de Janeiro: Zahar Editora.

²¹⁹ 1. Área curta, carente de desenvolvimento ou repetição interna, encontrada na ópera de fins do século XVIII e do século XIX.

²²⁰ Instrução usada para indicar que a execução de uma peça ou trecho musical deve ser lenta, mas não tanto quanto o largo.

rara. O coro interno, seguido de um tempo agitado, descreve cabalmente a angustia da desvairada Leonor. (...) No andante há uns compassos obrigados a flauta, com tanta felicidade aproveitados de um modo tal que dão uma forma nova a esta peça, que finda por uma cavatina do gênero de Mercadante, na qual a última frase é de grande efeito no uníssono dos sopranos. (...) A cena final parece-nos de ritmo conhecido, porém otimamente cingido à ação... (...) O prelúdio do 2º ato é de um trabalho inaudito; o pensamento dominante reproduz-se na instrumentação, senão de modo novo, ao menos bastante original.”²²¹

Se observarmos a crítica acima, *A Noite do Castelo* assemelha-se a uma colcha de retalhos estilísticos costurados por um brasileiro, mas esta mistura de maneiras composicionais está longe de ser vista como algo ruim, pelo contrário, significa que um brasileiro conseguiu assimilar e, principalmente, reproduzir aquilo que havia sido feito pelos compositores europeus e era reconhecido e bem avaliado pela crítica como de qualidade estética. Mas, a peculiaridade não é só o apontamento da existência de influências distintas, como também as diferenças claras entre os artistas mencionados. Que o interesse não era encontrar um padrão estético inovador, ou somente novo, mesmo mantendo a forma de ópera em voga no período, já sabemos, mas a análise ainda aponta pra uma falta de coerência estilística, uma salada de modos de fazer, sendo a base geral era a ópera italiana. A única menção de originalidade é referente ao prelúdio do 2º ato que, segundo o crítico, “é um trabalho inaudito” e na instrumentação que é vista como “senão de modo novo, ao menos bastante original”.

E, como conclusão de sua crítica à obra, ele arremata com a mesma alusão à importância da pátria para a criação do compositor e que tanto ele quanto outros que irão de surgir, são frutos da pátria e somente nela alcançaram “a glória”.

Longe da pátria só hão de achar a saudade, esmagada sob o peso das avalanches, ou enegrecida pelas névoas eternas desses céus escuros, sem lua e sem estrelas. Para a arte nacional o nome de Antonio Carlos Gomes é um brasão de glória. Ao seu impulso outros talentos surgiram como este, filhos de si mesmo; e como soldados de uma nova crença, alçando o estandarte do progresso, guiados e

²²¹ Idem, *ibidem*.

animados pelo povo e pelo seu próprio gênio, talvez bem cedo possam assentar a sua tenda na terra da promessa.”²²²

O papel da análise crítica na formação ou modificação do gosto também se dá na maneira de formulá-lo. Mas, de certo ponto, a relevância do gosto ou das condições de composição mais ligadas ao meio onde o artista vive agem de forma direta na maneira de estruturação de seu trabalho. Ao tratar da trajetória de vida de Mozart, Norbert Elias diz que na fase da arte artesanal, onde a produção da música, assim como de outros estilos artísticos, era assemelhada aos outros processos artesanais, o padrão de gosto do patrono prevalecia, como base para a criação artística, sobre a fantasia pessoal de cada artista. A imaginação individual era canalizada, mas em outra fase, os artistas são, em geral, socialmente iguais ao público que admira e compra sua arte, nesse quadro os artistas enquanto formadores de opinião e vanguarda artística são mais poderosos que seu público. Com seus modelos inovadores, podem guiar para novas direções os padrões estabelecidos de arte²²³. Na sociedade em que Mozart nasceu o que chamamos de arte, a música em particular, tinha uma função distinta e, portanto, um caráter distinto. O consenso dos poderosos ditava o gosto nas artes. A música não existia primariamente para expressar e evocar os sentimentos pessoais, as tristezas e as alegrias das pessoas individualmente, o que não quer dizer que nela não estivesse presentes as qualidades a que nos referimos com termos como seriedade ou profundidade, mas simplesmente que ela tinha de ser adaptada ao modo de vida dos grupos estabelecidos.²²⁴

A passagem da arte artesanato para a arte mercadoria faz com que a postura do próprio artista se modifique, e não só a dele, como também a do apreciador. Na visão de Giron, a fórmula infalível para fazer dinheiro no teatro segue o circuito que integra a produção, circulação e, assim, a produção de espetáculos está completo. Entre a circulação e a produção está a difusão que é auxiliada pela crítica, nos jornais publicam-se folhetos anônimos com o objetivo de atingir cantores, diários e as revistas não deixam de estampar folhetins e as tipografias editam os libretos das óperas de sucesso.²²⁵ A publicação de libretos, ou mesmo de adaptações para piano e canto, ou para solo de outros instrumentos de óperas famosas proporcionava um maior contato do público com a composição, uma

²²² Idem, *ibidem*.

²²³ ELIAS, Norbert. *Op.cit.*, p.47.

²²⁴ Idem, p. 89.

²²⁵ GIRON, Luis Antonio. *Op.cit.*, p. 133.

popularização nos meios distintos onde cantar e tocar algum instrumento, principalmente o piano, era prática comum.

Os embates nos jornais, as críticas elogiando ou rechaçando as obras se prolongavam para além das páginas dos periódicos e chegavam às rodas de conversas cotidianas fazendo com que tais obras estivessem presentes de forma indispensável nas noites de saraus ou até mesmo no deleite do músico amador em sua casa.

É como o apontamento feito por Coli sobre a parte em que o palhaço canta a área da ópera *Salvador Rosa* de Carlos Gomes, no filme “Os Clowns” de Federico Fellini, ilustrando a grande popularidade que a música de Carlos Gomes conheceu no fim do século XIX e começo do XX.²²⁶ A popularidade e o (re)conhecimento de um autor ou uma obra não está cerrado nas apresentações das salas de espetáculo, muito pelo contrário, é formado dentro das casas, nas ruas, com o constante fazer ouvir. No caso da música, a reprodução é essencial para a identificação da obra, até porque a lembrança de uma palavra ou de um acontecimento se distingue da lembrança de um som qualquer, que corresponde sempre a modelos ou esquemas exteriores, enquanto a maioria dos homens quando ouvem sons que não são palavras, podem dificilmente compará-los a modelos puramente auditivos, porque estes lhes faltam²²⁷.

No que diz respeito aos sons musicais, a memória capta e os armazena de forma diferente do que ocorre com imagens e palavras. Em raros casos conseguimos fixar determinada melodia ou tema musical logo após ouvi-lo, principalmente se estes sons não forem acompanhados de palavras. Com isso, Halbwachs diz que se, para fixá-los na memória e lembrá-los, apenas pudéssemos ouvi-los, o maior número de notas ou de conjuntos de sons musicais rapidamente nos escaparia. Isso acontece e com mais razão entre aqueles que não aprenderam nem a decifrar, nem a escutar e, por isso Halbwachs diz que ao terminar os últimos acordes da música “os motivos melódicos se separam e suas notas se espalham como as perolas de um colar cujo fio se rompeu”²²⁸.

De fato, um recurso apresentado pela música são as combinações de sinais que permanecem fora da memória, sobre folhas de papel, ou seja, elas se conservam

²²⁶ COLI, Jorge. *op.cit.*, p. 101.

²²⁷ Ver: HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*, SP: Vértice, 1990, p. 161.

²²⁸ Idem, p. 162.

materialmente no exterior²²⁹. Mas, a reprodução feita várias vezes com o auxílio desses recursos faz com que permaneçam algumas partes do tema musical na memória, ou então, que ao passo do primeiro acorde ouvido possa se reconhecer a música.

No caso de Carlos Gomes, o grande número de publicações nos jornais sobre *A Noite do Castelo* auxiliou no processo de conhecimento dele como compositor, pelo público. A ascensão da figura dele compositor para grande gênio das artes foi bastante rápida, se fosse aos dias de hoje, seria considerado uma celebridade instantânea. Na noite da estréia da ópera passou de estudante promissor a talentoso concretizador do projeto de ópera nacional. Mas, não só nos tempos atuais se faz surgir grandes nomes do dia para a noite. A rapidez com que Carlos Gomes tomou ares de grande ídolo rodeado de glória e honra foi também observada em sua época, como em um texto publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, onde dizia: “é ele que, aos 22 anos realiza os sonhos da nação nascente e se torna celebridade instantânea”.²³⁰ A aparição de Carlos Gomes ocorre no momento exato em que a opinião pública que, de acordo com Giron, era manifestada e sintetizada pelos folhetinistas, deseja a chegada de uma espécie de messias lírico nativo. “É a epifania do esperado durante trinta anos de atividade do folhetim crítico.”²³¹

Com todo o apoio da crítica, o prestígio do jovem compositor crescia abundantemente. Depois dos elogios dos que se diziam entendidos e que direcionavam a opinião pública através de um conhecimento base de comentários que, apesar de superficiais, a todo passo ressaltavam as certezas de engrandecimento da nação trazidas pela ópera, vieram junto com os aplausos, os prêmios. Primeiro veio “uma rica batuta” oferecida pela corporação musical, representada pelo Sr. Francisco Manoel da Silva, mas segundo o autor da crônica de 30 de setembro, outra ainda lhe seria oferecida “em nome de muitas senhoras respeitáveis”, como símbolo do reconhecimento pelo seu trabalho, ditas pela crítica do dia 30 de setembro, do *Jornal do Comércio* de que “essas são como as espadas de honra oferecidas aos generais vencedores”. Sendo assim, o cronista não sabe “quem no Brasil tenha encetado com mais brilho a sua carreira do que o Sr. Gomes.”²³²

²²⁹ Idem, *ibidem*.

²³⁰ “Ópera Nacional – A noite do castelo”, *Diário do Rio de Janeiro*, 06/09/1861.

²³¹ GIRON, Luís Antonio. *Op.cit.*, p. 199.

²³² “Crônica”, *Jornal do Comércio*, 30 de setembro de 1861.

Dia 25 de outubro de 1861, foi o dia da entrega da batuta de ouro a Carlos Gomes e, como comemoração especial, o desenho da batuta foi feito por João Caetano Ribeiro, desenhista e professor de desenho da corte. Outro presente que recebeu na mesma noite foi um quadro com o nome das “donzelas e senhoras” que se empenharam para realizar a idéia da esposa de João Caetano Ribeiro²³³, a dramaturga Senhora Maria Ribeiro.

Não são apenas os prêmios oferecidos que aparecem à medida que Carlos Gomes começa a ser reconhecido como grande artista e a tornar-se conhecido pelo grande público. Junto com as homenagens de diferentes formas surge também o anseio por dar uma história ao rosto então consagrado, contar seu trajeto de vida que proporcionou a chegada ao posto que conquistou, narrar para o público as origens do prestigiado artista.

“Nessa época, em uma tarde em que a população inteira se entregava aos ruidosos folguedos de um dia festival, jovem, recolhido e isolado, votava-se em corpo e alma à leitura da primeira ópera, que devorava de princípio a fim, chorando e soluçando de entusiasmo. Era a ópera o *Trovador*, que pouco depois se achava acomodado e traduzido em inspiradas fantasias e majestosas marchas militares”. Assim começa a biografia de Carlos Gomes, escrita por S. de M. e publicada em 9 de outubro no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro. Para S. de M., já era possível perceber o gênio criador desde a infância do maestro, que trocava os festejos pelo estudo de óperas como *Trovador*, mas não se restringia às leituras, fazia suas próprias composições utilizando temas encontrados na obra de Verdi, o que o leva a concluir que “quem não teria adivinhado nessa criança o maestro nascente”²³⁴.

Essa idéia de que a consciência artística é uma das funções inatas de uma pessoa permeia as narrativas das histórias de vida de grandes artistas e também o imaginário sobre o que é ser artista formando o elemento que o difere do resto da humanidade. No entanto, essa visão de dom natural inerente ao artista que o afasta do “ser comum” deixa de lado pontos específicos da trajetória de vida que propiciam ou não o florescimento de uma habilidade. Para Elias, a consciência, qualquer que seja sua forma específica, não é inata a ninguém, no máximo o potencial para formar uma consciência é um dote natural, tal

²³³ F.P.M., “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 25 de outubro de 1861.

²³⁴ S. de M. “A Noite do Castelo – biografia de Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 09 de outubro de 1891.

potencial é ativado e toma forma numa estrutura específica através da vida de uma pessoa com outros. Dessa forma, a consciência individual é específica à sociedade.²³⁵

Mas, por seu caminho de triunfo, segundo o autor da pequena biografia, os invejosos “tentavam solapar pela raiz ainda tenra essa reputação artística que em breve havia de firmar em sólidas bases”²³⁶. Apontamentos a respeito de inveja sempre rodeou os comentários sobre o maestro e servia de explicações para fatos como o boato de que a sua oratória *A última hora no Calvário*, executada na igreja da Cruz a 26 de agosto de 1860, não era original dele e sim um trabalho de Gianini. Essas considerações a respeito de atitudes negativas a que Carlos Gomes estava exposto aparecem até mesmo nos sonetos escritos em tributo ao “gênio”, como os sonetos publicados no *Jornal do Comércio*, que o aclama colocando-o como maior nome do teatro e da música – “Gênio, que por ti só todo povoa/Um mundo de emoções – neste auditório,/Dele és rei, - não invejes outras coroas!”, da mesma maneira que julga o seu trabalho como imortal, sendo este instante somente o começo de grandes glórias – “Não vês? Já no horizonte há pouco escuro/Da glória, para ti, raia a manhã”.

A indiferença é colocada no poema como uma das injustiças que sofria o compositor, no entanto, ela desaparece à medida que é representada sua ópera e, em seu lugar aparecem as críticas, que no poema são frutos da inveja da grandiosidade do compositor – “Se, extinta a indiferença, acorda a inveja:/ Tu, da imortalidade voando ao templo,/Deixa, por tua vingança, que ela o veja.”²³⁷

Mesmo depois de dois meses da estréia da ópera ainda se encontrava textos nos jornais que declaravam a admiração pelo trabalho do jovem maestro, pois para alguns

²³⁵ ELIAS, Norbert, *op.cit.*

²³⁶ Idem, *ibidem*.

²³⁷ F. “A noite do castelo”, *Jornal do Comércio*, 15 de outubro de 1861. I. “Quem te deixara, artista, no abandono,/De inspirações com tão rico tesouro?/Dês que o revelas, ah fora desdouro/Sobre ele haver da indiferença o sono./De ardente entusiasmo arbitro e dono,/Cinja-te a fronte imarcescível louro/Melhor que régia púrpura ou *sceptro* d’outro/Formem-te os corações, ó gênio, um trono./Gênio, que por ti só todo povoa/Um mundo de emoções – neste auditório,/Dele és rei, - não invejes outras coroas!/Nem te amesquinhe paralelo inglório;/Tu, com aza imortal, muito longe voas;/O mais por aqui mesmo é transitório./II. Prossegue, artista, no teu nobre afã!/Através do presente olhar o futuro!/Não vês? Já no horizonte há pouco escuro/Da glória, para ti, raia a manhã!/Do teu lidar seja a esperança irmã!/Firme do gênio teu o clarão puro/O teu porvir alumiará seguro,/Que a Providencia não é coisa vã!/De ti em roda que fervor contemplo!/Há quem ainda indiferente seja?/Core do oposto, universal exemplo!/Se, extinta a indiferença, acorda a inveja:/Tu, da imortalidade voando ao templo,/Deixa, por tua vingança, que ela o veja.”

críticos, como C.O.A., “as primeiras harmonias daquela música divina já lhe tinham feito crer profundamente que Antonio Carlos Gomes não era um artista vulgar que se apresentava neste bom Rio de Janeiro ostentando esplendores fictícios, mas um talento real que despontava no horizonte das artes.”²³⁸

Vindo do interior de São Paulo, de uma pequena vila, onde era habituado a compor com uma instrumentação distinta, ele era visto como um “jovem compositor de São Paulo que acorrem à Capital, sem seus temas locais e nativistas, com sabor caipira de modinha misturada à música italiana”²³⁹

A redução da sua ópera para piano foi editada por Raphael Coelho Machado, autor de um dicionário musical – *Dicionário Musical* – publicado em 1843, e vendida na Loja de pianos e música que ficava na Rua da Quitanda, 43. A redução, que foi revista por Carlos Gomes e anunciava na capa seu estatuto de Ópera Nacional. Era uma prática comum a redução das óperas para piano, assim como outras peças, pois facilitava o contato do público com a obra, antes mesmo de sua estréia. Nessa edição da redução além da determinação “Ópera Nacional”, há também o nome dos atores que fizeram parte da primeira montagem da peça:

“Personagens.	Actores.
Conde Orlando, pai de Leonor.....	Snr. E. Ribas.
Leonor.....	Sra. Luiza Amat.
Henrique, desposado de Leonor, o qual se suppõe morto na Terra Santa	Snr. Marcheti.
Fernando, noivo de Leonor	Snr. Luiz Marina.
Ignez, aia da mesma.....	Sra. Guillemet.
Raymundo, servo do conde.....	Snr. H. Trindade.
Um Pagem.....	Snr. Soares
Roberto, escudeiro de Henrique (personagem muda).....	N. N.

Aldeões, aldeãs, pagens, fidalgos, damas, e homens de armas.

A acção passa-se no castelo do conde Orlando. Epocha – A da primeira cruzada.”²⁴⁰

A história narrada pela ópera se passa em plena Idade Média e a história de amor acaba com um final trágico. Temas ambientados na Idade Média e na Renascença são freqüentes nas óperas européias enquadradas dentro das características consideradas

²³⁸C.O.A. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 04 de novembro de 1861.

²³⁹ “Ópera Nacional”, *Diário do Rio de Janeiro*, *op.cit.*

²⁴⁰ Edição de Raphael Coelho Machado, pertencente à Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

pertencentes ao estilo Romântico, cujos autores faziam parte do eixo de referência para a construção operística brasileira, como Verdi, Mercadante, Donizetti, Bellini.

Segundo Lauro Machado Coelho, ao tratar da ópera romântica principalmente na França, “do romance histórico de Walter Scott, Alexandre Dumas pai ou Vitor Hugo, a valorização da Idade Média e da Renascença, em lugar da antiguidade como faziam os Barrocos e o Classicismo, resulta no tratamento livre da realidade histórica, pois os artistas estão menos interessados em reconstituir fielmente os fatos do que em usá-los”.²⁴¹ E, com o romantismo, cai definitivamente de moda o *lieto fine* – o final feliz obrigatório que o Barroco e o Classicismo tinham conseguido preservar por tanto tempo²⁴².

O prelúdio do Ato I de *A Noite do Castelo* é marcado por uma sequência harmônica simples e por motivos compostos por trêmulos que preenchem quase todo o movimento. Outro elemento que aparece de forma bastante presente é o cromatismo. Toda a primeira parte do movimento, o *allegro vivo* é composto escalas cromáticas ou por acordes que o têm como base.



Noite do Castelo
Carlos Gomes – Fundação Biblioteca Nacional. Divisão de Música. Página 1

²⁴¹ MACHADO, Lauro Coelho. *A ópera na França*, Ed. Perspectiva, p. 67.

²⁴² _____. *A ópera Romântica Italiana*. Ed. Perspectiva, p. 39.

Todo o movimento é orquestral, sem a presença de canto. Uma linha melódica mais definida só aparece no começo do *Cantabile*, momento em que há a modulação de Ré maior, tom que começa o Prelúdio, para Sol menor, com um motivo que se repete e se desenvolve, com a presença de escalas cromáticas, promovendo um adensamento orquestração que culmina na dominante seguida de uma cadência melódica.

Outras cadências melódicas aparecem no decorrer da obra, em lugares que não exatamente ao final do *Cantabile*, forma que era usada nas óperas românticas, como acontece no término do recitativo de Raimundo, no *Scena e aria-racconto* do Ato I. Este trecho caracteriza-se mais como um momento de exibição das técnicas vocais do intérprete solista que culmina numa mudança de andamento e modulação de Ré maior para Lá menor, do que como parte de uma estrutura pré-determinada que demarca no movimento o fim do *cantabile*.

The image shows a page of a musical score for the opera 'Noite do Castelo' by Carlos Gomes. It consists of three staves: Soprano, Alto, and Piano. The Soprano staff has the lyrics 'ten - - - - - tos.' and the Alto staff has 'Ou - ça - - - mos.' The Piano staff has a handwritten 'DD' and 'D' below it. The score is marked 'Andante' and 'p' (piano). The time signature is 12/8. The key signature has one sharp (F#). The score is in Italian and is a page from a book by Carlos Gomes, published by the Fundação Biblioteca Nacional, Divisão de Música, page 19.

Noite do Castelo
Carlos Gomes – Fundação Biblioteca Nacional. Divisão de Música. Página 19

A presença da cadência no final do *Cantabile* é um elemento comum na ópera romântica italiana. Segundo Machado, era em torno da ária e da *cabaletta* que giravam as preocupações básicas dos compositores do período. A passagem *cantabile* precisava ter

uma cadência conclusiva seguida de uma pausa que indicava ao público o lugar para aplaudir²⁴³.

O coro também é bastante presente na partitura, seu papel é tão marcante que se tornou tema de um dos textos críticos publicados no *Jornal do Comércio*. No texto, o crítico explica a utilização que tem sido feita do coro na Europa. Segundo ele, “em uma ópera italiana, diz um escritor, o coro não passa de uma espécie de contraforte aí posto para apoiar as vozes das partes principais, fazendo o serviço de um esquadrão de reserva destinado à por fogo à coda do final ou à cavatina do tenor. Em França tem-se feito progresso neste ponto do drama lírico com as reformas introduzidas por Meyerbeer e pelo autor do *Huguenotes*, cujo quarto ato a este respeito em pouco cede às composições do Norte. O fundo da originalidade, do movimento, da ação, só existe na Alemanha, de ordinário (*sic*), mas exaltada em extremo desde que se acha, por exemplo, em cena o *Freyschutz*. É o deslizar em tropel quase vertiginoso dos seus caçadores docemente, levando após si toda a trama da ação, o que ainda não foi imitado; muitas óperas ficaram inteiramente sem os seus coros, mas a composição de Weber, privada deles, ninguém a reconheceria.”²⁴⁴

Com a explicação referente à utilização do coro o crítico acrescenta que “ide ouvir atentamente essa parte da *Noite do Castelo* abstraindo do resto da partitura, e tereis ainda uma ópera completa. Ali, a vida e a animação do coro são, por ventura, maiores do que fora mister: não se receia que os papeis primários amesquinhem os secundários, pois tem estes o seu valor próprio e muito subido e real.”²⁴⁵

Nas obras classificadas como românticas, há o uso mais amplo do coro, que na ópera Barroca tinha sido muito pequeno. Além disso, há uma mudança na estrutura vocal, com o desaparecimento dos *castrati* surgem as vozes masculinas naturais, de texturas mais densas. Outra característica é o alargamento das tessituras, principalmente do soprano e dos tenores, modificações que culminará na utilização singular dessas vozes na segunda metade do século XIX.²⁴⁶

²⁴³ Ver Machado, Lauro Coelho. Idem, p. 61

²⁴⁴ “A Noite do Castelo – Biografia de Carlos Gomes”, *op.cit.*

²⁴⁵ Idem, *ibidem*.

²⁴⁶ Para mais informações sobre o tema ver: David Kimbell. *Italian Opera*, Cambridge University Press.

Outras formas da escrita vocal que se consolidam são o par soprano-tenor para os namorados; a escolha da voz de barítono para o rival (às vezes também o baixo; ou ambos); outro soprano, que mais tarde também seria usado um *mezzo*-soprano, como a rival feminina, que disputa o tenor com a prima-donna; o baixo para os papéis de homens idosos ou de grande autoridade, pais, sacerdotes, soberanos; e é mantido o hábito de escrever para contralto o papel de homens muito jovens.²⁴⁷ A ópera de Carlos Gomes mantém essa estrutura vocal, a personagem principal Leonor é soprano, seu par Fernando é tenor, assim como Henrique que, apesar de ser a personagem que dificulta a plena realização do amor de Leonor e Fernando, não se caracteriza propriamente como vilão, por agir envolto em um triângulo amoroso. Os coros quando não são compostos somente por homens (tenor e baixo) são estruturados com Soprano – Tenor – Baixo.

Apesar de escrever já na segunda metade do século XIX, Carlos Gomes mantém em sua primeira ópera características classificadas como românticas que estão presentes em compositores que antecedem e muito seu trabalho, por terem estruturado suas carreiras ainda na primeira metade do século, como Donizetti, Bellini e Verdi em sua primeira fase.

Os coros de *A Noite do Castelo* são, na maioria, formados por uníssonos ou então estruturados em terças. Além de manterem vozes paralelas e caminharem em uníssonos com os solistas e os instrumentos seguem a mesma linha melódica, como se formasse um ponto de apoio para os cantores.

Noite do Castelo
Carlos Gomes – Fundação Biblioteca Nacional. Divisão de Música. Página 106

²⁴⁷ MACHADO, Lauro Coelho. *Op.Cit.*, p. 69.

A escrita do coro, orquestra, e solistas em uníssono, independente da organização de quais permaneceriam com a mesma linha melódica, sem a passagem de temas de vozes para instrumento ou de vozes para vozes, ou mesmo sem a existência de dois temas consecutivos sendo executados facilita a compreensão do texto por se apresentar como uma forma simplificada. Segundo Machado, “no *ottocento*, visando popularizar a ópera e torná-la mais acessível a um público de várias camadas sociais diferentes, a linha melódica foi simplificada, cortaram-se as iterações de palavras ou segmentos de frase, e abandonou o hábito Barroco de fazer os temas passearem da voz para os instrumentos e vice-versa.”²⁴⁸

Apesar de alguns trechos da ópera haver algumas iterações de segmentos de frase, na maioria da composição esta característica não aparece. As repetições presentes são referentes a repetições de sentenças completas, formando estruturas em ABA, ou ABA *coda*, comuns no desenvolver desse tipo de composição. Esta estrutura bastante utilizada na ópera barroca se desenvolve para a estrutura ternária da ópera romântica (ária – recitativo – cabaleta), estrutura denominada como *scena*, a mesma que Carlos Gomes utiliza em sua ópera. A *Scena* constitui uma unidade completa de sentidos, possui uma cena em que um determinado problema é proposto (no recitativo), a personagem reflete sobre ele (ária), chega a uma conclusão ou decisão e, na cabaleta realiza a celebração da decisão tomada ou reafirma a posição de pô-la em prática, entretanto, não necessariamente ela exige a repetição de seqüências musicais.

Não são todos os movimentos da ópera que apresentam vários trechos de repetições, um exemplo é o já citado terceiro número, *Scena e aria-racconto*, que mesmo sendo bastante longo, possui apenas um trecho de dezenove compassos de repetição de um tema desenvolvido no início do movimento. No entanto, essa retomada faz parte da seqüência dramática da peça, por voltar ao anúncio trazido pela *scena*, o momento em que Henrique reaparece vivo e é descoberto por Raimundo, como forma de reafirmar o tema: “Ah! A voz do sobrinho do sobrinho do nosso bom conde. Era a fala d’Henrique, do bravo, do mancebo donôso e gentil, Que morreu em Sião, ao que dizem, ah! N’um combate de cem contra mil.” Logo depois o coro anuncia: “Se ele é vivo a que vem? A donzella c’outro nobre

²⁴⁸ Idem, p. 62.

senhor vai casar-se”. Volta a fala de Raimundo: “Se morreu, s’ é phantasma o que hei visto, oh! Que desgraças aqui se vão dar.”²⁴⁹

Outro ponto que pode ser observado nesse trecho é o sistema de dialogo montado entre o solista e o coro, apesar de não ter o apoio do coro, o solista sempre é acompanhado por um ou mais naipes da orquestra, dessa mesma forma a linha melódica do coro e o sustentada.

Apesar de manter as linhas melódicas em uníssonos ou em sistemas de terças, não desenvolvendo modelos contrapontísticos, ele cria sistemas de polifonia implícita seguidos de seqüências cromáticas. Os motivos principais são estruturados em arpejos, que aparecem no decorrer de toda a ópera.

RAYM. Allegro.

tar.

CORO.

Em-bo-ra, va-mos, con-tai o ca-so, con-tai, em-bo-ra, va-mos, con-

Em-bo-ra, va-mos, con-tai o ca-so, con-tai, em-bo-ra, va-mos, con-

Allegro.

RECITATIVO

Noite do Castelo
Carlos Gomes – Fundação Biblioteca Nacional. Divisão de Música. Página 106

É a respeito de um dos coros que se estrutura a análise da ópera publicada a 09 de outubro no *Jornal do Comércio*. Nela, o crítico diz que “o talento quase agreste do compositor não soube por peãs à inspiração: deixou-a correr fluente e descomedida, ainda quando, enchendo os moldes, transbordava além do metro. O Sr. Fernandes dos Reis não anuiu provavelmente a todos os reclamos do compositor, descuidou-se de sua obra, que nas mãos de A. Carlos Gomes se foi desfigurando com inúmeras alterações, que seriam, é

²⁴⁹ Texto da ópera *A Noite do Castelo*, edição da redução para piano. O texto foi copiado na íntegra e fielmente, sem atualizações, pois na ópera a estrutura do texto tem papel fundamental na composição.

verdade, muito convenientes ao músico, mas que puseram em agonia a musa da poesia. É este, porém um defeito a que o estudo e a prática porá seguro termo.”²⁵⁰

A acusação pode ter partido da concepção de ser a função do libretista cuidar da disposição do coro e, de um modo geral, dar preferência a uma repartição das vozes que não dividisse os naipes: formava-se blocos compactos de mulheres na frente, tenores de um lado, baixos de outro.²⁵¹ No entanto, o autor aponta a inspiração fluente e descomedida presente no coro da cena sexta do primeiro ato, o coro final de título “*Exulta Orlando*”, como resultado de estar o maestro impressionado com que ia escrever na cena seguinte, peça concertante no final – “*Desde crianças se amaram ternos*”.

O coro “*Exulta Orlando*”, alvo das observações acima, apresenta elementos recorrentes em toda a ópera, como trêmulos com pedal, cromatismos, seqüências formadas por escalas cromáticas, mas possui uma estrutura harmônica mais elaborada do que aparece no restante do Ato I.

The image shows a page from a musical score. At the top, there is a piano accompaniment part with a treble and bass staff. Below it are three vocal staves labeled 'SOPRANOS.', 'TENORES.', and 'BAIXOS.'. Each vocal staff has the lyrics 'Ex - ul - ta Or - lan - do! ex - ul - ta Leo - nor! Do no - bre Fer -'. The piano part has a 'dim.' marking. At the bottom, there is a piano part labeled 'f GRANDIOZO.' with a treble and bass staff. The page number '100' is visible in the bottom right corner.

Noite do Castelo
Carlos Gomes – Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música. Página 100.
(Trêmulos estruturação do coro.)

²⁵⁰ “A Noite do Castelo – Biografia de Carlos Gomes”, *op.cit.*

²⁵¹ Ver: David Kimbell. *Italian Opera*, Cambridge University Press.

O movimento começa com uma introdução instrumental em Dó maior, com os dois compassos iniciais de escala de Dó. O coro em três vozes (soprano, tenor, baixo) entra dobrando vozes com a orquestra. Quando cessa o coro e entra o Conde, aparece na parte instrumental um motivo novo que acompanha a linha vocal do Conde durante todo o movimento. Este motivo é formado de colcheias com apogiaturas de meio tom escritos no agudo.

The image shows a musical score for a piece titled "Noite do Castelo" by Carlos Gamos. The score is written for four parts: Soprano (SOPR.), Tenor (TEN.), Bass (BAIX.), and Piano. The Soprano part has the lyrics "gran-de o va...lor." and "Os vos...sos lou-vo-res são gra-tos á". The Tenor part has the lyrics "gran-de o va...lor.". The Bass part has the lyrics "gran-de o va...lor.". The Piano part has the lyrics "Gracioso sempre." and a page number "101" at the bottom right. There are handwritten annotations in the score, including "Sopr D", "Tenor T", and "(6)".

Noite do Castelo
Carlos Gamos – Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música. Página 100.

A estrutura harmônica desse movimento apresenta-se muito mais elaborada, com modulações transitórias no decorrer da composição e sentenças modulantes melhor estruturadas do que nos movimentos anteriores.

SOPRAN: nan-do É gran-de o va-lor. Mil gra-cas Se-
 TENOR: nan-do É gran-de o va-lor.
 BAIX: nan-do É gran-de o va-lor.
 All^o com presteza.

Noite do Castelo
 Carlos Gamos – Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música. Página 101.

SOPRAN: Vi-va Fer-nan-do, vi-va Leo-nor, Vi-va vi-va o Conde Or-lan-do Vi-va
 TENOR: Vi-va Fer-nan-do, vi-va Leo-nor, Vi-va vi-va o Conde Or-lan-do Vi-va
 BAIX: Vi-va Fer-nan-do, vi-va Leo-nor, Vi-va vi-va o Conde Or-lan-do Vi-va

Noite do Castelo
 Carlos Gamos – Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música. Página 104.

Outro ponto é a elaboração dos círculos de quintas que há no movimento, os quais são construídos de forma menos direta que os anteriores, criando um clima de tensão antes de resolver na tônica.

RAYM.

Um phan - tas - - ma!

COLO. ri - - a es - - - - - se phan -

ri - - a es - - - - - se phan

CHOR.

(4-D)

Noite do Castelo
 Carlos Gamos – Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música. Página 23
 (Circulo de Quintas do coro final)

Um phan - tas - - ma!

COLO. tas - ma? Oh! quem se - -

tas - ma? Oh! quem se - -

CHOR.

que fez - - - - me

rá? Oh! caso es - - - -

rá? Oh! caso es - - - -

CHOR.

(5)

23

102

SOPRAN:

Vi-va Fer-nan-do Vi-va Leo-nor vi-vao Conde vi-va o Con-de vi-va Leo-

TENOR:

Vi-va Fer-nan-do Vi-va Leo-nor vi-vao Conde vi-va o Con-de vi-va Leo-

BAIX:

Vi-va Fer-nan-do Vi-va Leo-nor vi-vao Conde vi-va o Con-de vi-va Leo-

ff 103

Noite do Castelo
Carlos Gamos – Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música. Página 102

A escrita coral também se modifica aparecendo trechos cuja linha vocal se diferencia da linha orquestral, fazendo a orquestra o papel de acompanhamento, enquanto o coral e os solistas têm linhas melódicas distintas, mesmo que o coral permaneça dobrando vozes.

Coro

mim Mil gra-ças Se-nho-res Mil gra-ças se-

SOPRAN:

Vi-va

TENOR:

Vi-va

BAIX:

Vi-va

sfz p

Noite do Castelo
Carlos Gamos – Fundação Biblioteca Nacional – Divisão de Música. Página 102

A crítica à ópera se resume a essas poucas observações sobre os coros e à exaltação de seu compositor, tendo os discursos a tendência de tentar encontrar as bem sucedidas tentativas de aproximação de estilos presentes nas grandes obras. Mas a sua estréia, acima de tudo, foi o êxito da Ópera Nacional, e muito mais do que como qualidade artística seu reconhecimento foi cerceado pela análise dos entusiastas do projeto de canto lírico nacional.

Senhores, viva a Flandres

Dois anos depois de sua estréia, *A noite do Castelo* continua em cartaz e elevando a inflamação dos discursos a respeito da ópera brasileira²⁵². Mas, no ano de 1863, outra ópera, mesmo antes de subir ao palco, começa a tomar a atenção da crítica e os espaços nos jornais, *Joana de Flandres*, o mais recente trabalho do já reconhecido maestro Carlos Gomes.

A história dessa ópera também se passa na época das cruzadas, no ano de 1225, em Lilla. Balduíno, o conde de Flandres, parece estar perdido na Terra Santa. Durante sua ausência, quem governa em seu lugar é sua filha Joana. Certo dia surge na corte um trovador chamado Raul De Mauleon, por quem Joana se apaixona perdidamente. Em nome dessa paixão, enche-o de honrarias e vive com ele uma história “escandalosa” durante dez anos. No início da ópera, Joana toma Raul como esposo, dando a ele a coroa dos condes de Flandres. Mas, Balduíno não morreu e está em Flandres disfarçado de peregrino, e os flamengos juram dar a própria vida para restituí-lo ao poder. Quando a corte estava reunida para proclamar publicamente Raul como o novo Senhor de Flandres, Balduíno aparece e revela a todos que não morreu nas cruzadas. Mesmo reconhecendo o pai, Joana para não perder a coroa e desgostar o amante, chama-o de impostor. Humberto que era o homem de armas do Conde de Flandres pede que se resolva a pendência a juízo de Deus, o que é aceito por todos. Mas, Balduíno é preso e acorrentado pela filha. No cárcere é procurado por Joana que propõe salvar-lhe a vida caso confesse num documento que é um impostor e renuncie ao trono de Flandres. A princípio ele recusa, mas pensando na sorte de Margarida, sua outra filha, vacila. Margarida também o aconselha a não aceitar a vilania da irmã. Raul, cheio de remorso por tudo o que estava acontecendo com o verdadeiro Conde de Flandres,

²⁵² Ainda aparece anúncios da representação de *A noite do Castelo* até 07 de junho de 1863.

tenta em vão interceder junto à Joana para que não execute o pai. Ouvem-se clarins e aclamações do povo. Joana pensa ter chegado a hora fatídica, mas o povo irrompe em vivas a Balduíno. Raul, aproveitando este instante, apunhala Joana. Nesse momento entra Balduíno com seus homens e prostra-se diante da filha morta, lamentando por não ter conseguido salva-la como almejava, pois já a havia perdoado. Nesse instante Raul exclama: “Não podeis salvá-la, nem puni-la – sois soberano e pai”. No momento em que os nobres flamengos vão pegá-lo, ele apunhala-se caindo morto.

Esta ópera é escrita em quatro atos e estruturada na forma de números. O Ato I é composto de nove números ou cenas (Prelúdio, Conjuração – Coro de Introdução, Cena e Racconto na Conjuração, Cena e Cavatina, Duetto Joanna e Raul, Cena e Coro, Quinteto do Final, Stretto do Final), o Ato II possui quatro números (Cena do palácio e Área, Cena Noturna: dueto Margarida e Huberto, Cena Noturna: Margarida, Huberto e Coro, Grande Cena: Marcha Triunfal), o Ato III também possui quatro números (Cena e Duetino I, Cena e Duetino II, Duetto Joanna e Balduíno, Cena e Terceto), e por fim, o Ato IV é composto de mais quatro números (Duetto Joanna e Raul, Duetto Joanna e Raul, Duetto Joana e Margarida, Cena Final). Além de ser o de maior quantidade de números, o primeiro ato é o mais longo, compreendendo quase metade da partitura. Na partitura manuscrita original do compositor, cada parte do ato é numerada, mas a obra não possui um número 1. O prelúdio, como designação do próprio compositor, já traz o número 2. O número 14 também não existe na partitura manuscrita, passando do número 13 direto para o número 15.²⁵³

A ópera é escrita para orquestra completa, com a seguinte formação: piccolo, 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 4 trompas, 2 trompetes, 3 trombones, oficleide²⁵⁴, tímpanos, bumbo, triângulo, harpa, 1º violino, 2º violino, viola, violoncelo e contrabaixo. As trompas estão em diversas tonalidades, pois durante o século XIX ainda eram utilizada trompa lisa, nesta trompa a tonalidade é dada pela troca do tubo do instrumento, aumentando ou diminuindo para chegar à tonalidade desejada.

Na instrumentação de uma peça cada naipe, cada estante, tem sua importância dentro do todo. A partir da segunda metade do século XVIII, há uma revolução técnica na

²⁵³ Várias podem ser as hipóteses para a ausência desses números nos originais, mas de acordo com a versão editorada com o apoio da fapesp, a provável falta desses números não comprometem aparentemente o conteúdo, levando a crer que se não foi um erro do autor, pode ter sido deixado como projeto compor partes que seriam anexadas posteriormente e que não comprometeriam o desenvolvimento da trama.

²⁵⁴ Na versão editorada o oficleide foi substituído por tuba.

construção dos instrumentos musicais, principalmente dos instrumentos de sopro, com a modificação de suas estruturas, aperfeiçoamento e desenvolvimento de mecanismos como chaves e modos de afinação que facilitam tecnicamente a execução de peças, além de proporcionar maior dinamismo e possibilidades de escrita do compositor para cada instrumento. Além das modificações técnicas dos instrumentos já existentes, outros foram desenvolvidos e, com o tempo, tomaram seu lugar na orquestra. Estas modificações contribuíram para a modificação na forma de compor para a orquestra e na instrumentação e orquestração feita nas peças, com um adensamento das texturas, o que deveria corresponder um peso maior na orquestra.

Durante o Barroco e o Classicismo a função principal da orquestra era acompanhar o cantor e só adquiria maior independência em trechos específicos puramente instrumentais, como em prelúdios/aberturas, *Ritornelli*, bailados, sinfonias descritivas, *intermezzos*.²⁵⁵

Com o Romantismo, segundo Machado, expandindo as tendências que já se encontravam presentes em Haydn, Mozart ou Gluck, a orquestra passará, principalmente entre os compositores austríacos e alemães, a interpretar os estados de animo, a fornecer sugestões sobre o próprio desenvolvimento da trama, a ser um co-narrador. O acompanhamento transforma-se em um fluxo constante de som que apóia a linha vocal, cujo estilo de declamação assume formas mais realistas e variadas.²⁵⁶

Compor música estava totalmente vinculado à sua interpretação e representação, principalmente no período anterior a era das gravações, rádio e televisão, que facilitam o

²⁵⁵ O primeiro estudo sistemático sobre como compor para uma massa instrumental de maior número do que a que vinha sendo utilizada durante o Barroco e o Classicismo foi feito por Hector Berlioz (1803-1869). Compositor, cujas obras são classificadas nos estudos musicais como românticas, em 1839 escreveu o *Tratado de Instrumentação e Orquestração*, em que apresenta estudos sobre timbres e singularidades de cada instrumento e como trabalhar com eles individualmente, técnica denominada orquestração e a utilização deles em conjunto, ou seja, a orquestração propriamente dita.

Os estudos de Berlioz foram de fundamental importância para a caracterização e estruturação da orquestra aos moldes que a conhecemos hoje. A orquestração proposta por ele comportava de maneira geral, 21 primeiros violinos, 20 segundos violinos, 18 violas, 15 violoncelos, 10 contrabaixos, 4 harpas, 4 flautas, 3 oboés, 3 clarinetes, 4 fagotes, 4 trompas, 4 trompetes, 3 trombones e 1 trombone-baixo, 1 tuba, 8 tímpanos, 1 bumbo e 1 par de pratos. (Ver: Berlioz, Hector. *Tratado de Instrumentação e Orquestração*).

A modificação da instrumentação no período reconhecido como Romântico, modifica a textura sonora e auxilia na modificação da utilização da orquestra. Mas, a utilização de alguns instrumentos de forma diferenciada só foi possível com os seus desenvolvimentos, como exemplo, antes os trompetes e as trompas desprovidos de chaves que possibilita a variação no tamanho do tubo, só emitiam a emissão de harmônicos da nota fundamental do instrumento, ficando limitados a algumas notas.

²⁵⁶ MACHADO, Lauro Coelho. *A ópera Alemã*, Ed. Perspectiva, p. 167.

acesso aos sons sem a necessidade da execução sempre que se deseja ouvir uma peça ou um trecho musical. Da mesma forma, composição e interpretação contínua estão ligadas ao divertimento e ao entretenimento das pessoas daquele tempo. Ir à ópera, ir ao teatro, aos saraus, fazia parte também da idéia de lazer do que só de erudição, era um estilo musical comum e reconhecido pelos ouvidos dos habitantes, principalmente da corte, durante o século XIX.

Carlos Gomes estudou no Conservatório Nacional, conhecia, assim, os músicos que trabalhavam nos teatros da corte, os instrumentistas e os instrumentos que dominavam. Mesmo que não tivesse a sua disposição um grande número de músicos para executar sua composição, ele provavelmente tinha consciência da instrumentação que poderia lançar mão de forma a não prejudicar sua obra quando fosse interpretada. Dessa forma, pode ter escrito com base na instrumentação que tinha disponível na orquestra do *Theatro Lyrico*, ou nos músicos da corte em geral. Mas, não é possível afirmar isso com toda a certeza, primeiro porque ele pode ter escrito com base na instrumentação mais comumente utilizada nas composições operísticas, outro ponto era os problemas criados tanto pelos músicos da orquestra quanto pelos cantores durante os ensaios e as apresentações, que não oferecia segurança na certeza de contar com todos os artistas para todas as apresentações. Desde a montagem de *A Noite do Castelo* os problemas com os músicos são constantes, principalmente nas apresentações após o dia da estréia.

“A orquestra, além do dia da estréia da ópera tem estado por demais incompleta. Estará, contudo limpo de culpa e pena o encarregado da mesma orquestra, o Sr. Goyano. (...) a Ópera Nacional tem um compromisso para com o público, e ela prosseguirá avante, vencendo sem embaraço o despeito.”²⁵⁷

Mas, os problemas com orquestras e coralistas não são privilégio dos teatros brasileiros. Em suas memórias, Berlioz aponta as condições do teatro de *San Carlo* na Itália que, segundo ele, “o coro era indescritivelmente fraco. Um compositor que escreve para o San Carlo me garantiu que é extremamente difícil, se não impossível, conseguir a execução decente de música escrita a quatro vozes. Os sopranos têm dificuldade em cantar uma melodia diferente da dos tenores, por isso eles são mais ou menos obrigados a escrever as

²⁵⁷ S. de M. *op.cit.*

duas partes em oitavas”.²⁵⁸ Estes problemas estruturais apontados por Berlioz são referentes ao único teatro da Itália que, juntamente com o Alla Scala de Milão, tinha uma orquestra que podia ser considerada de nível internacional, como o próprio compositor classifica.

Assim como no Brasil, a maioria dos teatros europeus estava nas mãos de empresários que os arrendavam e como encargo ficavam encarregados de montar a temporada de apresentações. Era da responsabilidade desses empresários encomendar novas óperas, escolher e contratar os artistas, principalmente os solistas e cuidar das finanças e da estrutura física do teatro. Da mesma forma, também ficava a cargo deles a decisão de manter ou retirar uma obra de apresentação. Se uma nova ópera não agradava ao público ou desagradava a censura, muito presente sobretudo na França, havia sempre o recurso de retomar um velho sucesso, recauchutá-lo com música nova fornecida por um dos compositores da casa, e com ela tentar recuperar a bilheteria²⁵⁹, afirma Machado.

Da mesma forma que a instrumentação, orquestração e até os próprios instrumentos sofreram modificações no decorrer dos tempos, a posição dos naipes e função do regente ou maestro também passaram por adaptações. A função da regência e a do maestro só foi melhor delineada a partir da primeira metade do século XIX. Reger o conjunto instrumental, sendo responsável pelas entradas, intenções da música, andamentos, intensidade sonora, sobretudo a responsabilidade de manter a intenção rítmica da partitura, não era responsabilidade somente do maestro, essa função às vezes ficava ao encargo do primeiro violino, o *spalla*. A ascensão do maestro, ou melhor, a delimitação de sua função dentro da orquestra, coincide com a mudança na disposição dos instrumentos.

Peter Lichtentahl, no verbete “Posição de orquestra” do seu dicionário musical, descreve a organização que era praticada antes do hábito de fazer com que a orquestra permanecesse dentro do fosso do teatro durante as apresentações. Segundo ele, “os primeiros violinos que se sentam voltados para o palco, tendo os segundos violinos à sua frente: os violistas também se situam nessas duas fileiras: a outra fileira é ocupada pelos sopros e percussões, seguidos pelos violoncelos e contrabaixos, que ficam nas extremidades da orquestra”²⁶⁰. Já Donizetti, em sua carta para o Duque de Visconti de 1834, fala sobre a

²⁵⁸ Citado em: Machado, Lauro Coelho. *A ópera romântica italiana*, op. cit.

²⁵⁹ MACHADO, Lauro Coelho. *A ópera na França*. Op.cit. p. 50.

²⁶⁰ LICHTENTAH, Peter. *Dictionnaire de musique. Tomes 1 et 2*. Paris : Br. De la Fr. Mus., 1839.

prática de agrupar as cordas no centro do grupo instrumental para que elas pudessem “dirigir o resto dos instrumentos”.²⁶¹

No texto *Encounters with Verdi*, Marcello Conati cita um trecho de uma entrevista de Verdi para o *Journal d'habits de Paris*, onde o maestro e compositor descreve outra posição de disposição dos instrumentos na orquestra, utilizada por volta de 1860, depois do declínio da posição do *spalla* como um tipo de regente. Na verdade, o apontamento do maestro é uma crítica à disposição da orquestra praticada na França. Para Verdi, “a posição das orquestras francesas não é muito satisfatória e seria desejável que os franceses seguissem, esse respeito, o exemplo das orquestras italianas. Em primeiro lugar, o regente não fica ao lado da caixa do ponto e, sim na frente da orquestra, perto da primeira fileira de poltronas da platéia. Assim tem condições de controlar melhor seus músicos que na Itália são mais indisciplinados do que aqui. Na frente do regente estão agrupados os instrumentos que formam a harmonia – flautas, clarinetas e oboés – a que damos o nome de concerto. Por trás deles ficam as trompas, trompetes e trombones; e por trás destes, formando um círculo em torno dos outros instrumentos, vem os primeiros violinos, violas, violoncelos e contrabaixos. Dessa maneira os metais nunca encobrem os instrumentos de som mais suaves e consegue-se um conjunto melhor e mais claro.”²⁶²

Um dos pontos interessantes do posicionamento de Verdi é sobre o comportamento dos próprios músicos da orquestra, com a comparação da disciplina dos profissionais da França e da Itália e a eficácia, em relação a isso, do posicionamento do maestro à frente da orquestra.

Em meio a outros motivos, e também por questões orquestrais, desde o início do ano de 1863, *Joana de Flandres* já era manchete nos jornais da corte brasileira. Depois do sucesso de *A Noite do Castelo*, a produtividade de óperas nacionais não parecia suficiente para saciar os diletantes, a falta de títulos de fôlego fazia aparecer perguntas como “Ópera Nacional!... Onde está ela? (...) Quais são as óperas nacionais que se tem dado desde março até hoje?”²⁶³, sobretudo porque os ensaios da mais nova ópera do maestro já haviam sido anunciados como reforçava as correspondências nos jornais: “Há muito tempo que se anunciou começarem os ensaios da ópera do Sr. Carlos Gomes *Joana de Flandres*, e até

²⁶¹ Citado em: Machado, Lauro Coelho. *Op.cit.*, p. 57.

²⁶² Citado em: MACHADO, Lauro Coelho. *Op. cit.*, p. 57.

²⁶³ Muitos. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 08 de maio de 1863.

hoje ainda não temos sabido notícias dessa ópera! Será por falta de tempo?”²⁶⁴. A apresentação de outras óperas também era reivindicada: “tenha a bondade, Sr... *da resposta ao pé da letra*, de perguntar a quem compete se as óperas *Louca e Vagabundo* estão com partes copiadas e distribuídas para subir à cena”²⁶⁵ no lugar das estréias nacionais, “os espalhafatos em italiano, com italianos e óperas italianas”.²⁶⁶

A crise financeira que vivia o teatro lírico era evidenciada pelas reclamações das condições do próprio teatro. A falta de condição para a produção das óperas atingia os músicos que não eram pagos regularmente, os quais em situações normais já se ausentavam alegando doença ou lançando mão de outras desculpas, comportamento bastante usual nas companhias líricas, intensificaram suas faltas prejudicando o andamento de ensaios e a qualidade de apresentações. Além da baixa qualidade musical proporcionada, sobretudo pela prática da ausência dos músicos e pela indisciplina, o teatro também sofria com a degradação física.

“O teatro está sujo e incapaz de receber no seu seio o público que o frequenta; os cenários são os do saudoso tempo de Mnes Stoltz e Charton, já sem tinta e sem propriedade em cena alguma; as mobílias quebradas, sujas, e parvamente empregadas sem relação com a época das peças que se representam; as vestes do mesmo modo anacrônicas e no fim de tudo isto, queixas de todos os empregados pela falta do cumprimento do primeiro dever de uma empresa para aqueles que trabalham.”²⁶⁷

Entretanto, a preocupação do diletante na crítica às condições do teatro vão muito além de questões propriamente de conservação do patrimônio do teatro, as quais estariam ligadas ao conforto e melhor qualidade para assistir aos espetáculos. Sua preocupação refere-se também à situação dos cenários e das vestes, que são “anacrônicas” e “parvamente empregadas sem relação com a época das peças”. Esse tipo de preocupação com a ambientação dos cenários nas óperas de forma condizente com o período retratado pelo tema que ela apresenta, tem início com maior força nos ideais do *grand-opéra* francês. A importância dos cenários e elementos cênicos que consiga melhor aproximar o público do período e acontecimentos retratados pela ópera, leva ao desenvolvimento de novas técnicas

²⁶⁴ Muitos. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 09 de maio de 1863.

²⁶⁵ Idem, *ibidem*.

²⁶⁶ Muitos. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 08 de maio de 1863.

²⁶⁷ Epaminondar. “Theatro Lyrico: a Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 09 de junho de 1863.

de palco, assim como de uma diferente estruturação dos cenários com meios mecânicos, capacitando-os para representar momentos de tormentas marítimas, tempestades, ou mesmo ambientações mais fidedignas de tempos e regiões distintas. Essa preocupação é vinculada a um todo da ópera, passando pelos cenários e chegando à música, cuja ânsia era de construir ambientes coerentes com o contexto da obra. Esses elementos, mesmo sendo no período, já vislumbrado também pelos compositores e operistas italianos, é desenvolvido principalmente nas obras de Meyerbeer e suas características e idéias não chegam em solo brasileiro somente por meio da ópera italiana. Apesar da imagem de hegemonia da ópera italiana em palcos brasileiros, assim como da sua influência quase que exclusiva no trabalho dos jovens compositores brasileiros, composições de outros artistas de toda a Europa também eram conhecidas na corte, da mesma forma que estéticas distintas eram discutidas e analisadas. Esse novo elemento, ou jeito de se fazer ópera trazida pela tradição francesa encontrava-se nos palcos com obras como *L'Africaine* de Meyerbeer, que permaneceu em cartaz por meses seguidos entre as apresentações de *Joana de Flandres*.

Mas, situação de degradação denunciada por algumas correspondências publicadas, cujos culpados apontados pelos diletantes eram os diretores da Companhia de Ópera Italiana, Sr. J. Norberto e Sr. Dr. Araújo e também a falta de iniciativa do diretor da Ópera Nacional, o Sr. José Amat, prejudicava o desempenho dos espetáculos e atingia diretamente o comportamento do público que os assistia. Para esses textos, o aparente descaso proporcionado pela situação que eram apresentadas as obras, refletia na postura da platéia, “a indignidade dos espetáculos está no domínio de todos inclusive dos moleques que vendem doces e outros vagabundos que invadem os corredores com algazarras...”²⁶⁸, ênfase que agravava a visão sobre a situação que era denunciada. A realidade das noites de espetáculo parece bastante distinta da que conhecemos. O controle de entrada e saída da sala de espetáculo, o silêncio e a atenção nos detalhes da obra, não eram práticas usuais na segunda metade do século XIX. Era comum durante as apresentações venda de guloseimas, entrada e saída indiscriminada a qualquer momento da encenação, ausência de lugares demarcados. A separação entre platéia e camarotes era feita pela diferença dos preços das entradas, que ainda delineava o *status* e prestígio do espectador.

²⁶⁸ “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 19 de agosto de 1863.

No anúncio da apresentação da *Noite do Castelo*, em comemoração à Independência do Brasil de 7 de setembro de 1861, o qual contaria com a presença ilustre do D. Pedro II, a tabela de preço disponibilizada ao público anunciava que os preços dos camarotes eram de 20\$, 23\$, 12\$, 6\$; os lugares nas cadeiras eram vendidos por 3\$ e 2\$ e gerais e galerias 1\$. A diferença era bastante significativa entre os preços dos melhores lugares dos camarotes em comparação com as galerias e gerais. Essa disparidade de preços permanece constante também na venda de lugares para assistir a representação de *Joana de Flandres*. Os valores anunciados no dia de sua estréia mantinham a mesma proporção do que a da ópera anterior, “1º ontem 20\$, 2ª dita 23\$, 3ª dita 12\$, 4ª dita 6\$; cadeiras 1ª classe 3\$, de 2ª dita 2\$; gerais e galerias 1\$00”²⁶⁹.

Joana de Flandres, de Carlos Gomes, não ficou isenta nem das condições enfrentadas pela companhia de ópera nacional, nem dos olhares dos diletantes. No dia 21 de agosto, quando aparece pela primeira vez o anúncio da estréia da obra do jovem maestro, há notas reclamando da demora nos ensaios para a produção da ópera. “A (*sic*) seis meses está ensaiando *Joana de Flandres* de Carlos Gomes, mas com muita interrupção por falta de músicos que não são pagos. A estréia estava marcada para 7 de setembro, mas com o acordo do teatro com o *Gynasio* foi adiada.”²⁷⁰ A situação financeira do Teatro Lírico era sempre apresentada como a causa dos problemas, textos nos jornais diziam que “o Theatro Lyrico está derrotado em crise formal, sem dinheiro para nada nem para espetáculos nem ensaios, deve 354 mil reis desde maio do corrente ano.”²⁷¹

Mas, o impasse na produção e representação dessa ópera não foi vinculado apenas às questões financeiras. A crise se alastrava também para a questão artística, para dentro da orquestra. Os músicos reclamavam da postura do maestro responsável pela regência, o Sr. Frederico Nicolai e, no dia 29 de agosto, levantaram-se para protestar contra o ele, com o argumento de que enquanto outras peças mais complexas eram realizadas com poucos ensaios por outros maestros, *Joana de Flandres* se estendia a mais de seis meses de ensaios.²⁷²

²⁶⁹ “Anúncios”, *Jornal do Comércio*, 15 de setembro de 1863.

²⁷⁰ “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 21 de agosto de 1863.

²⁷¹ “Theatro Lyrico”. *Jornal do Comércio*, 26 de agosto de 1863.

²⁷² Artistas. “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 30 de agosto de 1863.

Muitos dos diletantes apontavam os problemas que estava enfrentando a produção da ópera como sendo causados por rixas entre os diretores da companhia de ópera italiana e nacional e o compositor Carlos Gomes e um exemplo disso era estar a regência nas mãos do Sr. Nicolai. No entanto, contrariando as especulações diletantes, uma nota de 01 de setembro em nome de Carlos Gomes diz que ele se entende muito bem com os diretores da ópera nacional e italiana e não vai reger sua ópera porque confia no Sr. Nicolai e a ele compete esse ofício.

O clima amistoso entre artista e companhias começa a perder o colorido quando a ópera é adiada mais uma vez e os diretores das companhias culpam Carlos Gomes por ter interrompido os ensaios, mas a resposta a essa acusação não tarda.

“Carlos Gomes diz que não foi ele que interrompeu os ensaios da ópera como os diretores haviam alegado para justificar a não representação da ópera. O maestro diz que os ensaios foram interrompidos porque a companhia perdeu o tenor Sr. Mazzi que se recusou a continuar. E acusa a “administração inepta” dos Sr. Araújo e Norberto por esse erro.”²⁷³

Os problemas entre o compositor e as companhias criaram um clima de embate, cujas armas eram notas e textos jornalísticos. As respostas tanto do compositor quanto dos dirigentes eram fornecidas ao público de forma indireta, com textos escritos em terceira pessoa ou através das palavras dos diletantes, os quais diziam ter o Sr. Araújo e Norberto “aberto guerra contra Carlos Gomes.”²⁷⁴

Depois do comentário de que Carlos Gomes teria acusado a administração do Sr. Araújo e Norberto de “inepta” por não ter feito o contrato de trabalho do tenor Mazzi antes do anterior chegar ao fim e por isso ter perdido o artista, fato que causou a paralisação por mais uma vez, dos ensaios de *Joana de Flandres*, as ofensas e acusações, de indiretas e dissimuladas, passaram para diretas e pontuais. Os jornais começaram também a funcionar como porta-vozes de recados ultrajantes e ofensas diretas para ambas as partes, como o do dia 03 de setembro, endereçado à Carlos Gomes onde se dizia: “Chamando a administração dos Srs Araújo e Norberto e inepta, saberia o Sr. Carlos Gomes o que escrevia? Se, Sr. é tão forte na erudição dos vocábulos da língua materna, que todo o mundo está aí meio duvidoso. Ora, Sr. Gomes, outro ofício; cuide de suas operas (*sic*) e deixe-se de falar

²⁷³ “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 02 de setembro de 1863.

²⁷⁴ “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 03 de setembro de 1863.

daquilo que não entende.”²⁷⁵ Os textos ofensivos e sem assinatura ainda dizia ter sido culpa de Carlos Gomes a interrupção dos ensaios da nova ópera depois da saída de Mazzi, por ter pedido para se ensaiar *A Noite do Castelo* por simples motivos financeiros, já que reivindicava a subvenção marcada pelo governo para as partituras e libretos, portanto, a culpa dessa interrupção não tinha sido da “administração inepta”!²⁷⁶ “Mas donde nasce a má vontade do Sr. Carlos Gomes contra os diretores empresários? Será porque não anuíram ao pagamento de 200\$ mensais que o ilustre maestro exigia pelos ensaios de sua própria ópera, que já custa à empresa para mais de 5:00\$?”²⁷⁷

O “ilustre maestro”, mas a acusação de um tipo de mesquinhez por cobrar mais dinheiro da companhia, além dos gastos já realizados para a produção da ópera, mesmo com um toque de ironia por parte do redator da nota, chama a atenção para a forma com que Carlos Gomes é visto, o prestígio adquirido pela sua primeira obra o colocou em um patamar possível de reivindicação. O reconhecimento pelo público e de si mesmo como maestro de renome, forjado sobremaneira pela crítica musical, criou tensões que não se detiveram nos conflitos de quem e porque iria reger a ópera, se o Sr. Nicolai porque era o seu ofício, na visão de Carlos Gomes, por ocupar o posto de maestro oficial da orquestra ou como de acordo com Nicolai, que dizia reger pelo pedido do próprio Carlos Gomes e não porque era maestro da ópera nacional “porque a isso não era obrigado”²⁷⁸, ou então segundo os diretores que diziam ser o pagamento pedido por Carlos Gomes, para reger sua própria ópera, o problema.

O clima de tensão provocado pelas acusações e debates fez com que Carlos Gomes se pronunciasse em uma nota que tentava esclarecer a situação se colocando diretamente, sem o refúgio dos textos indiretos e o intermédio das palavras dos diletantes. Nessa nota, acusa abertamente os diretores do Teatro Lírico de ineficiência e mau uso da subvenção nacional destinada àquela arte e da intenção de prejudicá-lo por injúrias feitas em anonimato.

“Fiz protesto de desmascarar os *tartufos*, que iludindo a boa fé do governo do meu país, pretendem esbanjar a subvenção nacional. Os Srs. Araújo e Norberto poderiam ter prorrogado o contrato do Sr Mazzi em condições favoráveis, com a

²⁷⁵ “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 03 de setembro de 1863.

²⁷⁶ A folha de Flandres. “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 03 de setembro de 1863.

²⁷⁷ Idem Ibidem.

²⁷⁸ “Ao Senhor Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 02 de setembro de 1863.

devida antecedência. Não o fizeram: hoje o Sr Mazzi está no direito de impor sem limites a sua vontade. Os Srs Araújo e Norberto precisavam de algumas representações de ópera nacional: ensaiava-se *Joana de Flandres*, que não podia então ir a cena. Não me opus a que lançassem mão da *Noite do Castelo*. Os Srs Araújo e Norberto lamentam já ter gasto 5:00\$ com minha nova ópera. Oxalá que assim fosse, pois para isso recebem a subvenção do governo! Terão gasto os 5:00\$ com duas cenas de J. Caetano Ribeiro, ajustadas quase de graça e ainda não totalmente pagas: Não: talvez tenham gasto essa quantia depois que se erigiram em escrevinhadores de difamação. Os Srs. Araújo e Norberto desde que começaram os ensaios de *Joana de Flandres* não me quiseram contratar, a mim que nenhuma obrigação tenho de servi-los pelos seus belos olhos. Isto não é queixa, é defesa. Ao artista nacional, que tem sempre se esforçado por tornar-se digno do apreço publico, paga-se com a guerra indigna de detratores convictos, que se embuçam no anonimato. Toda a intenção é ferir-me pelas costas: não recuam ante os meios.”²⁷⁹

O título do texto publicado por Carlos Gomes – “ao público” – aponta aos leitores a sua “intenção” de explicar os acontecimentos e a sua posição naquela situação, de que não era a de atacar diretamente ou responder às ofensas anteriores, deixando-o isento das acusações feitas no texto, colocando-as como a indignação da qual ele também compartilha, acusações que vão de encontro às outras reivindicações contra a diretoria do Teatro Lírico e o uso feito por eles do dinheiro público, assumindo assim os discursos anteriores dos diletantes. Sendo ou não, os boatos e injurias envolvendo a ópera continuam. Sem uma resposta e nem menção a respeito da nota de Carlos Gomes do dia quatro de setembro, o dia da estréia da ópera chega rodeado de suposições em relação a um possível boicote da ópera por parte dos diretores da companhia de ópera.

“Corre que os Srs. Norberto e Araújo pretendem mandar patear a ópera *Joana de Flandres*. É o *desforço* que esperam tirar da coragem e independência com que o Sr Gomes tem trazido ao conhecimento do público as mazelas da administração.”²⁸⁰

Outras suposições desse gênero recheiam as páginas dos jornais no dia da estréia, criando uma atmosfera de expectativa que não dizia o menor respeito à curiosidade sobre o

²⁷⁹ Antonio Carlos Gomes. “Theatro Lyrico: A. Carlos Gomes ao público”, *Jornal do Comércio*, 04 de setembro de 1863.

²⁸⁰ Um que sabe. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 15 de setembro de 1863.

enredo ou mesmo à qualidade da música e de todo o conjunto, e sim como todos os problemas enfrentados no decorrer do longo período de ensaios iria se materializar na hora que se abrissem as cortinas.

“Dizem que a ópera do Sr. A. C. Gomes sobe hoje a cena (*sic*), sem um ensaio geral. Chama-se a isto proteção à ópera nacional, ou confiança nos artistas? Veremos”²⁸¹

“Será verdade que se tem transferido e tornado a transferir a representação da *Joana de Flandres* do Sr. Carlos Gomes, para indispor e ir aborrecendo o publico muito de propósito?”²⁸²

A divisão das opiniões sobre as pendências entre Carlos Gomes e a companhia de ópera era clara e bem demarcada. Os que apoiavam a visão nacionalista e que desde antes lutavam pela “nacionalização” da música apoiavam o maestro contra os diretores da Ópera Italiana, pois Carlos Gomes representava a música brasileira e todo o ideal da ópera nacional, o qual estava vinculado com o limiar de civilidade tão almejado por um grupo de brasileiros que tentava delinear características de um nacional que havia a pouco sido tomado como necessário, e de um gosto que caracterizasse a intrínseca ligação entre o nacional e o modelo de civilidade.

A expectativa da estréia direcionou os olhares muito mais para possíveis manifestações contrárias à ópera que propriamente para a ópera. As suspeitas encontraram bases de afirmação aos olhos dos dilettantes que se mantinham em apoio ao maestro brasileiro, os quais logo após a estréia comentavam nos jornais, o fato de mesmo diante ao entusiasmo espontâneo da platéia do teatro inteiro “conservaram-se mudas as gerais. Não querera isto dizer que ali estavam para um fim hostil? Não querera isto dizer que só a vista de uma manifestação, que não poderiam suplantar, retraíram-se ao silêncio? Como explicar esse grupo imóvel e frio no meio da geral espontaneidade do aplauso? Não está aqui bem patente o dedo dos Srs. Norberto e Araújo?”²⁸³

Não foi só o silêncio das gerais que foram vistos como represaria, a falta de bilhetes disponíveis para o espetáculo também. Muitas pessoas não conseguiram assistir à peça porque não havia mais bilhetes sendo vendido, mesmo tendo ficado o teatro com metade

²⁸¹ “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 15 de setembro de 1863.

²⁸² A empresa patriótica. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 15 de setembro de 1863.

²⁸³ Um que sabe. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 17 de setembro de 1863.

dos lugares vazios, “será decente que os Srs. Empresários mandem negar bilhetes sob tal pretexto, só com o fim de prejudicar o talento nacional?”²⁸⁴

Outra acusação, feita por “Um brasileiro indignado”, foi por ter sido apresentada a peça *Maria de Roer* no dia anterior à estréia de *Joana de Flandres*, “quiseram os tais senhores cansar os artistas e fazer mal ao Sr. Gomes; porém os artistas esforçaram-se, por isso mesmo, e o desempenho da ópera, em tais circunstancias, foi o melhor que podia ser.”²⁸⁵

Depois de tais acusações, a direção da companhia operística se pronuncia pela primeira vez de forma direta ao público, mas assinando como “A verdade”, diz não estar tentando prejudicar a ópera nacional, visto os investimentos feitos na produção da ópera. Além disso, a empresa fez o que José Amat nunca havia chegado a fazer, “montar uma ópera com todo o esmero”.²⁸⁶

Mas, a direção da companhia italiana não parou por aí, adiantou-se a apresentar ao público, com sua versão dos fatos, o sério desentendimento entre a instituição e o maestro Carlos Gomes. Para os diretores, “meteram na cabeça do ilustre maestro que ele era perseguido pela diretoria da ópera nacional e tão capacitado está ele disso que pensa conscienciosamente que os estorvos que ele mesmo pôs à representação da sua ópera nasceram da diretoria! Foi o próprio Sr. Carlos Gomes quem, ainda nas vésperas da representação da sua ópera, quis impedir a diretoria do direito de anunciá-la e fazer representá-la, a ponto de dirigir-se à polícia!”²⁸⁷ De maestro notório, grande talento nacional das páginas dos jornais, Carlos Gomes virou caso de polícia.

Segundo a nota que conta “a verdade” sobre os acontecimentos, no mínimo a verdade dos dirigentes da companhia de ópera, diz que depois dos empresários terem enviado um ofício ao Sr. 2º Delegado de Polícia da corte, acharam nele toda a proteção que acreditavam lhes ser devida. O Sr. Ex., o delegado, demonstrou ao Sr. Salvador de Mendonça, advogado do Sr. Carlos Gomes, que o seu dever era fazer com que a diretoria cumprisse a promessa de seus anúncios e não impedir a sua apresentação. Acabou-se feita a conciliação entre o autor da ópera, por intermédio de seu advogado, fato bastante ressaltado

²⁸⁴ Quem não achou bilhetes. “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 17 de setembro de 1863.

²⁸⁵ Um brasileiro indignado. “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 17 de setembro de 1863.

²⁸⁶ A Verdade. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 20 de setembro de 1863.

²⁸⁷ A Verdade. “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 20 de setembro de 1863.

pelos escritores da nota, e os empresários e só assim pode a ópera subir à cena “quase que contra a vontade do senhor Carlos Gomes.”²⁸⁸

A comprovação de que quem se opunha à apresentação da peça era seu próprio compositor ainda foi reforçada com a publicação no corpo do texto do ofício enviado ao Delegado dias antes da estréia da peça, dita pela Companhia Italiana como de nobre intenção de resolver a pendência e, se antecipando a qualquer atitude do maestro que deveria ter sido esperada. Nesse texto, a companhia de ópera diz não reconhecer nenhum direito de Carlos Gomes ao pagamento pela regência da ópera o que, de acordo com ela, era a justificativa do maestro para querer barrar a apresentação do espetáculo. Como argumento para o não reconhecimento do direito do maestro de receber essa soma, os diretores alegam que o acordo firmado com o governo era de pagar ao compositor da ópera a ser produzida a soma de 100\$ por apresentação, dinheiro que já havia até mesmo sido adiantado ao maestro. Além disso, haviam pessoas destinadas a ensaiar a ópera, não sendo necessário o trabalho de seu autor, mas como ele havia pedido para participar da montagem da peça a permissão foi concedida.

Mesmo sendo o autor da ópera, a companhia não reconhece nisso o direito de barrar a estréia, alegando que “o autor nem se julga com direito a ela, caso único que poderia impedir a sua representação”.

O tom de desprezo pela figura do compositor apresentado nesse ofício é reforçado pela acusação de ser intencional a sua tentativa de proibir o espetáculo exatamente na fase final de sua produção, após todos os gastos e a quantidade de preparativos. Além disso, a Companhia o acusa de ter intencionalmente retardado por mais de seis meses os ensaios, aumentando assim a soma a ser reivindicada, dizendo que “o que admira é que Antonio Carlos Gomes se lembra de ir protestar contra a representação da mesma ópera, não como seu autor, mas como seu ensaiador, direito que por ventura tem qualquer empregador da ópera nacional e italiana”.

Dessa forma, passa a responsabilidade que até então era destinada a eles pelas correspondências dos jornais, pela sua falta de organização e incompetência administrativa, para a ganância do maestro, enfatizando que “o que admira é que o mesmo indivíduo exija

²⁸⁸ A Verdade. “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 20 de setembro de 1863.

semelhantes pagamentos, quando é certo que prolongou os ensaios por mais de seis meses, de modo que hoje deve a empresa satisfazer a demora de tais ensaios.”²⁸⁹

Problemas de dinheiro, de pagamento dos direitos ao compositor e dos serviços de regente, foram as questões apontadas pelos dirigentes da companhia de ópera para explicar os conflitos. O efeito que surtiu essa reclamação foi um profundo silêncio, uma completa falta de comentários sobre o maestro e mesmo sobre a Ópera Nacional. Até o final do ano de 1863, não houve nem ao menos uma resposta às acusações levantadas no ofício.

Mas, durante todo o ano de 1863, não foram só as questões referentes a pagamentos de direitos autorais, ofício de regência, aos músicos, que rodearam a estréia da segunda ópera de Carlos Gomes, outros problemas estruturais também inquietavam os ânimos dos diletantes, como os comentários que surgiram sobre o maestro Sr. Nicolau, os quais questionavam a possível realização ou não de mudanças na partitura, feitas por ele, sem o consentimento de Carlos Gomes.

Com o título “Carlos Gomes”, a nota a baixo, que aparenta sobremaneira ter sido escrita pelo próprio maestro, pedia informações a respeito especificamente das modificações feitas pelo Sr. Nicolai na partitura.

“Que o maestro (Nicolai) os pontos em que fez cortes, correções e acréscimos na partitura que não tivessem sido apontados ou sugeridos por Carlos Gomes.”²⁹⁰

Mas, não só ele questionava sobre as modificações feitas na música durante os ensaios, e outra nota faz referência a esse assunto.

“Pede para o Sr. Frederico Nicolai apontar as modificações e que Carlos Gomes diga quais foram as modificações feitas na *Noite do Castelo* pelo Sr. Pagani.”²⁹¹

Em resposta, o próprio maestro Nicolai escreve, porém, em terceira pessoa, uma nota declarando que não fez nenhuma modificação na ópera e que está regendo a pedidos do compositor e não somente por ser sua obrigação.

“o Sr Nicolai declara que nada fez na ópera, e que está regendo por pedido de Carlos Gomes e não porque é maestro da ópera nacional porque a isso não é obrigado.”²⁹²

²⁸⁹ Idem, ibidem.

²⁹⁰ E.G. “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 01 de setembro de 1863.

²⁹¹ Espinhos convertidos em flores. “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 02 de setembro de 1863.

²⁹² “Ópera Nacional”, *Jornal do Comércio*, 02 de setembro de 1863.

Manter a “originalidade” da composição, sem fazer alterações ou modificações que chegavam a tirar ou acrescentar trechos, não fazia parte das preocupações do século XIX. Assim como, também não fazia a noção de plágio como a compreendemos hoje. O mesmo libreto podia ser musicado inúmeras vezes, melodias de um autor podiam ser utilizadas por outro sem que isso se caracterizasse como apropriação indébita, trechos inteiros de uma obra de determinado autor podia ser transplantados em outra de outro autor, sem que isso acarretasse em repreensão ou censura. Muitas vezes, como artifício para melhorar a bilheteria, os teatros acrescentavam trechos em obras já consagradas, escritos por músicos que trabalhavam nesses estabelecimentos, ou então promoviam modificações para adequar a obra aos solistas e instrumentistas que dispunham.

Dessa forma, a alterações na peça durante os ensaios, feitas pelo compositor, ou mesmo por outro artista, era prática comum. A subtração de trechos, assim como modificações de outros, era uma forma de adequar a obra a uma determinada situação de encenação, e mesmo ao aprimoramento da mesma pelo autor que, com a montagem, conseguia ter noção do tempo de duração, do andamento das cenas, da necessidade de estender ou diminuir trechos para que a obra transcorresse de forma mais orgânica e melhor estruturada de acordo com suas concepções. Algumas vezes, esse tipo de adequação era feita apenas pelo regente da orquestra sem o consentimento do compositor, o qual nem sempre participava de todas as montagens de suas obras.

Apesar de não ter regido *Joana de Flandres*, Carlos Gomes participou efetivamente de toda a montagem da ópera. Nos manuscritos aparecem vários cortes, cissuras, modificações diversas, feitas em grafite e em lápis vermelho. Tais modificações provavelmente foram feitas pelo próprio compositor, no decorrer do processo de montagem da ópera.

A tão discutida questão do nacional barrava-se somente na representação do artista quanto um espírito diferenciado, que possui uma linguagem própria provida de universalidade entre eles. Sendo assim, por ser comum entre os artistas, esta linguagem também é passível de semelhanças. Para “Um artista brasileiro”, “na arena do espírito todos os homens são irmãos, qualquer que seja sua pátria. (...) os artistas espalhados pela superfície do globo têm uma linguagem sua, uma fraseologia própria, especial, pela qual se comunicam e se entendem como membros de uma mesma família, como descendentes de

uma mesma raça à qual Deus aprove conceder essa centelha de luz sagrada que é o raio finito da sempiterna inspiração.”²⁹³

Apesar de Théophile Thoré, crítico francês, afirmar em 1845, que “a originalidade é precondição da arte”²⁹⁴, muitas das composições operísticas, principalmente as dos jovens compositores, vinham sempre estruturadas em modelos desenvolvidos e aceitos. Mas, a capacidade de adaptação desses modelos de ópera é que resultava na originalidade.

Em *Joana de Flandres*, obra dedicada à S. Majestade Imperial, D. Pedro II, Carlos Gomes integra elementos recorrentes em algumas óperas de compositores anteriores ao seu período. Mantém de forma mais clara que na primeira ópera, a estrutura com movimentos mais amplos e menos fragmentados, uma estrutura vocal também característico e uma maior elaboração orquestral, com a utilização da orquestração aos moldes apresentados por Berlioz em seu tratado, com grande massa instrumental e bastante uso dos sopros.

A análise de Salvador de Mendonça, jornalista e romancista brasileiro, sobre a nova ópera do maestro, é de que “Antonio Carlos Gomes voltou a evocar do passado longínquo os vultos gigantescos, a que animou e deu vida com a vara mística de criador, ante quem jorra abundante e fecunda a linfa pura da inspiração. (...) estabeleceu entre a primeira ópera de Carlos Gomes e esta segunda a proporção de dez para cem.”²⁹⁵ Foi com o apoio e o incentivo de nomes influentes como o de Salvador de Mendonça²⁹⁶ que Carlos Gomes obtêm, com essa obra, o apoio financeiro do Império Brasileiro para aprimorar seus estudos na Europa.

Um dos elementos distintos da obra é a presença de uma banda de palco. Um grupo instrumental formado por sopros e percussão que sobem ao palco tocando, em simultâneo com a orquestra, nos momentos de maior tensão e euforia. Essa prática da utilização de uma banda, cuja função é tanto de elemento musical quanto cênico, apesar de aparentemente pouco usual, aparecem como as experiências freqüentes nesse gênero. Na

²⁹³ Um artista brasileiro. “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 17 de agosto de 1861.

²⁹⁴ Citado em: GAY, Peter. *A experiência burguesa – da rainha Vitória a Freud: Guerras do Prazer*, São Paulo: Cia das Letras, 2001.

²⁹⁵ Salvador de Mendonça. “Joana de Flandres ou a volta do cruzado”, *Jornal do Comércio*, 15 de setembro de 1863.

²⁹⁶ Salvador de Mendonça (1841 – 1913) foi jornalista, advogado, diplomata, romancista, teatrólogo e tradutor. Lecionou História do Brasil no Imperial Colégio Pedro II. Desde 1861, fez a crítica teatral do *Jornal do Comércio*. Foi um dos fundadores do jornal A República, juntamente com Quintino Bocaiúva, Aristides Lobo, Lafayette, entre outros. Em 1876 foi nomeado a cônsul geral do Brasil nos Estados Unidos e em 1897, foi um dos nomes escolhidos para completar o quadro dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

obra *Vestal* de Spontini, de 1807, no Ato I, o compositor utiliza em cena uma banda com flautas, oboés, trompas, trompetes e fagotes, repetindo um efeito que, segundo Machado, foi experimentado pela primeira vez em *Zamori*, de Simon Mayr, estreada em Piacenza, em 1804.

De forma distinta da corrente estrutura dos prelúdios, a abertura de *Joana de Flandres* se inicia com um coro masculino de duas vozes (tenor e baixo) e não somente com parte instrumental. Já no 14º compasso o coro canta: “Alerta, alerta estou! A terra muda jaz na sombra que velou dos túmulos a paz.” Como um anúncio, a parte instrumental é estruturada com trêmulos com pedal e sentenças formadas por semicolcheias em segundas, posteriores a uma sentença com arpejos que se repete por duas vezes antes da entrada do coro.

The image displays a musical score for the opening of the opera *Joana de Flandres*. It features two vocal staves (soprano and tenor/bass) and a piano accompaniment. The tempo is marked 'A tempo Andante'. The lyrics are in Portuguese: 'A - ler - ta'es - tou! A ter - ra mu - da jaz na som - bra que ve - lou dos túmulos a paz.' The piano part includes trills and arpeggios, with a 'piano' marking and a '3' indicating a triplet. The score is numbered 14, 15, and 16.

Joana de Flandres
Carlos Gomes – Edição Projeto FAPESP 01/07227-3, p. 2.

Não há uma linha melódica clara e definida, a não ser a do canto, nessa primeira parte do movimento. A linha melódica só vai ser definida no compasso 29 com a entrada do “Tempo Marcial”, que é somente instrumental,



Joana de Flandres
Carlos Gomes – Edição Projeto FAPESP 01/07227-3, p. 3.

mas ela vai se desconstruindo com a entrada do “Grandioso” que culmina numa sequência de escalas cromáticas formadas por quiálteras que seguem do compasso 48 ao 63,

Joana de Flandres
Carlos Gomes – Edição Projeto FAPESP 01/07227-3, p. 4.



terminando na dominante Fá maior e dando início a arpejos formados por quiálteras. O “Tranqüilo” que vem logo a seguir, apresenta um tema novo, mas que não se desenvolve, voltando os trêmulos com pedal, onde a linha melódica vai se diluindo até chegar ao final.

Não há, nesse movimento, grandes desenvolvimentos harmônicos nem mesmo desenvolvimento de sentenças melódicas apresentadas, sem repetições, passa de um tema a outro, sendo estes curtos e pouco trabalhados.

Ao contrário de *A Noite do Castelo*, essa ópera não apresenta o uso contínuo do coro, criando uma diferenciação na escrita vocal do compositor e também no papel da orquestra, que já aparece mais com a função de acompanhamento do que como homofonia com a linha vocal.

Apesar das especificidades musicais da nova ópera, todas as atenções dos diletantes e da crítica musical ficaram voltadas para os embates entre Carlos Gomes e os diretores da Companhia Italiana, fazendo com que até mesmo a ida do compositor para a Europa com subsídios do Império, mais que ficasse em segundo plano, não fosse nem ao menos mencionada no *Jornal do Comércio*.



Capítulo III:

A Europa...

Com o incentivo financeiro do Império brasileiro Carlos Gomes ganha a oportunidade de aprimorar seus conhecimentos composicionais e de regência no Conservatório de Milão, Itália. Parte em 1864 e, a partir de 1866 apresenta suas primeiras composições, revistas musicais intituladas, *Nella Luna* e *Se sa Minga*.

O cenário artístico europeu da segunda metade de século XIX, já contava com os papéis de artista e público delineados de maneira próxima ao que temos hoje, ao contrário do modelo anterior que tinha o artista como criado da aristocracia e, consequentemente, a arte como produto dos gostos e vontades desse mesmo grupo. Ao tratar da concepção de arte durante esse século, Peter Gay diz que “desde os antigos gregos, os patronos – reis, bispos, nobres, patrícios – trataram os artistas como criados, privilegiados certamente, mas ainda assim criados”²⁹⁷. No entanto, a arte, independente do patronato anterior, adquiriu novas funções e conceituações, assim como o próprio artista que de criado passou a gênio criador²⁹⁸.

Além das distinções sobre artista e arte, as quais já contavam com a presença de instituições que reforçavam a idéia de arte de consumo, como as editoras – que produziam e distribuía livros, partituras, libretos – museus, teatros, os lugares de venda de fotografias, de reprodução de obras de artes plásticas, de pinturas, via-se também a formação de Escolas artísticas e o desenvolvimento de conceitos e idéias, frutos da modificação da forma de conceber a arte.

Dentre o que é considerado arte, também segue este caminho a música. A ópera, estilo característico de composição, se desenvolve simultaneamente e de maneiras diversas em diferentes lugares da Europa. Os estudos especializados em arte costumam analisar as especificidades estilísticas da obra e do autor e enquadrá-los em grupos, cujos elementos são semelhantes, classificando-os por período e conjunto, como Barrocos, Classicistas, Românticos. A bibliografia sobre estilos musicais apresenta variações mínimas no que concerne às características específicas de cada compositor e das obras dentro desses

²⁹⁷ GAY, Peter. *Guerra dos Prazeres*, op.cit., p. 50.

²⁹⁸ A discussão mais aprofundada sobre esse tema está no Capítulo II dessa dissertação.

agrupamentos artificiais. A história das formas de ópera não foge a esses elementos que distingue a musicologia. Dessa forma, pode-se dizer que há quase um consenso, por parte dos estudiosos, a respeito do processo de modificação dessa arte no decorrer do tempo.²⁹⁹

O desenvolvimento da ópera nos países europeus, apesar do que pode levar a entender a bibliografia, não aconteceu de forma separada, isolada dentro das fronteiras politicamente delimitadas. As diversas correntes de estilos serviram como meios de influência umas para as outras, determinando características que não se desenvolveram isoladamente, desprovidas de contato com outras formas de pensar esta arte. Ao contrário, o diálogo entre as diversas correntes artísticas foi e é constante. Dessa forma, o que Carlos Gomes encontra na Itália não é só a ópera italiana, como também a francesa, a alemã, muitas vezes dentro da própria composição operística italiana, proveniente da troca de conhecimentos adquiridos. No Brasil não era muito diferente, havia também a presença de composições de outros países europeus sendo apresentadas nos teatros, a diferença estava na proporção em que elas chegavam até a corte, medida até mesmo pelas companhias de ópera que produziam os espetáculos, as quais, em sua maioria, eram provenientes da Itália e da França.

Apesar da ópera ser considerada, pela bibliografia especializada, oriunda da Itália, seu desenvolvimento não se restringe a esse território. Na França, por exemplo, ela ganha características distintas e formatos específicos. Depois de ter contato com o formato operístico, e de empenhar-se para desenvolver o canto lírico em língua francesa, sobretudo com Lully, outros modelos desse tipo de espetáculo começaram a surgir, mas sem romper o diálogo com as modificações que estavam ocorrendo em outras partes de Europa.

Dessa forma, com base nos *Intermezzi*, os quais apareciam nos intervalos das óperas italianas, e os Vaudevilles, pequenos trechos, cujas bases temáticas eram a vida cotidiana, foi estruturado o *opéra-comique* que, no decorrer do tempo, passou de estilo para modelo de ópera, deixando de ser simplesmente nomenclatura de espetáculos que apresentavam personagens populares com temas comuns ao cotidiano para a designação de uma forma, modelo que se estruturava tendo no lugar de recitativos seco ou com acompanhamento, diálogos falados entre os movimentos musicais, árias, duetos.

²⁹⁹ Os autores que são referência no estudo da história da ópera são: David Kimbell, René Leibowitz, Ernest Newman, Edward Dent, Gustav Kobbé, Lauro Coelho Machado, entre outros.

Precedente às características e estilo que é denominado como romantismo, aparece na França outros modelos de ópera. Um dos compositores de destaque do período foi o italiano Luigi Cherubini, que desenvolveu boa parte de seu trabalho em solo francês. Segundo Machado, suas obras traziam sinais que precediam o Romantismo, como a pintura de personagens simples em ambientes quotidianos. Seguindo esses elementos, surge a Ópera de Resgate (*pièce à sauvetage*), também chamada de *Rescue Opera*, na Inglaterra, de *Ópera de Salvamento*, na Itália, e de *Rettungsstück*, na Alemanha. É o tipo de melodrama em que uma personagem, seqüestrada, acusada ou presa injustamente, é salva por alguém que a ama ou é fiel a ela. Os antecessores da ópera de resgate tinham sido os melodramas Barrocos em que feiticeiros mantinham os heróis prisioneiros, como *Leon ou Le Château de Monténéro* (1798), de *Dalrymple*, ou *Richard Coeur de Lion* (1784), de Grétry³⁰⁰.

O aparecimento desse gênero, na passagem do século XVIII para o XIX, segundo Machado, prende-se a uma circunstância histórica específica: a instabilidade criada pela Revolução Francesa, durante a qual se tornaram comum fugas de aristocratas, possibilitadas pela fidelidade de amigos ou de ex-criados. Os tempos violentos estimularam, além disso, o gosto do público por temas que envolvessem perigo e suspense, assinalando o embrião da ruptura romântica com o princípio clássico da *bienséance*, que interditava a exibição explícita da violência.³⁰¹

Lateralmente derivado da ópera de resgate, e igualmente ligado ao interesse do público por histórias de mistério e pela figura do bandoleiro romantizado surge, nessa época, outro subgênero: a Ópera de Aventura, a primeira delas é *La Caverne*, 1793 de Jean-François Le Sueur. Este compositor também é apontado por fazer usos de elementos específicos em suas composições, como a música descritiva, precursora do poema sinfônico, a mobilização de grandes massas corais e instrumentais, pouco comum para a época.

Outro compositor importante dentro do percurso da ópera na França é, o também italiano, Gasparo Spontini. Spontini foi para Paris em 1803, levando os seus conhecimentos da Escola Napolitana, da qual fazia parte. Na visão de autores como Karl Schumann ou de Lauro Machado, ele foi o operista que supriu as necessidades do novo império francês de

³⁰⁰ MACHADO, Lauro Coelho. *Opera na França. Op.cit.*, p. 100

³⁰¹ MACHADO, Lauro Coelho. *Opera na França. Op.cit.*, p. 100.

um músico que conseguisse representá-lo. Nessa linha de análise, Schumann, crítico musical alemão, no texto de apresentação da ópera *La Vestale*, gravação de Kuhn, do selo Orfeo, diz que “o império precisava de um operista que o glorificasse, Spontini assumiu esse papel e “reinventou-se” de forma tão radical que suas partituras parisienses passaram a nada mais ter em comum com as italianas. Seu ídolo agora era Gluck e o princípio que este defendia da primazia do drama baseado em temas heróicos, com pompa e efeitos grandiosos, e melodias guiadas pelo ritmo das palavras, sem ornamentação de coloratura.”³⁰² Na análise de Machado, a ópera heróica de Spontini reflete a grandeza do Império napoleônico da mesma forma que Lully espelhava a de Luís XIV.

A partir das óperas de grandes proporções de Le Sueur e Spontini, assiste-se ao desenvolvimento de um tipo de drama lírico que será extremamente popular na França da primeira metade do século XIX, o *grand-opéra*. Suas origens remontam aos efeitos de espetáculo presentes nas óperas da Escola Veneziana, produzidos por intrincada maquinaria, que já havia sido transplantado por Lully para o domínio do *tragédie-lyrique* produzido em Versalhes. A marca principal desse gênero operístico, que teve seu apogeu na França, entre 1830-1850, são as encenações brilhantes e suntuosas, cheias de truques cênicos que, não raro, sobrepujam a própria ação, tornando-a um pretexto para jogos decorativos. Algumas das modificações trazidas por esse novo modelo foi o rompimento com a estilização e padronização dos cenários dos séculos XVII-XVIII, uma nova forma de estruturação do espetáculo, cuja base foi dada pelos libretos de Scribe, que tinham cinco atos, cada um deles terminando com uma cena espetacular. Usava-se um cenário diferente para cada ato, às vezes para cada cena, buscando sistematicamente a cor local ou a verossimilhança histórica, seguindo a preocupação com a ambientação das personagens, tanto de tempo e espaço quanto de estado emocional, pela música. Outro ponto marcante era o dueto que, por permitir uma confrontação de personalidades, um choque emocional ou psicológico, além de oferecer, musicalmente, o contraste de timbres vocais, supera a ária como unidade dramática básica, principalmente pelas mudanças na escrita vocal, com o alargamento das tessituras que se tornam mais extensas e encorpadas³⁰³.

³⁰² Citado em : idem, p. 108.

³⁰³ Esse assunto é minuciosamente tratado em obras como *L'Histoire de l'opéra* de René Leibowitz, *Grove's dictionary of music and musicians*, verbete *grand-opéra*, *A ópera na França* de Lauro Coelho Machado, *The Italian opera* de David Kimbell.

A multiplicação de cortejos, grandes cerimônias, cenas de execução pública, desfile, episódios, acessórios nem sempre indispensáveis à ação, tornaram as óperas longas. Há uma valorização do elemento estranho e do pitoresco, sem a antiga preocupação com os excessos tão visados pelo *bienséance*, concepção reguladora das óperas dos períodos anteriores.

As peculiaridades desenvolvidas com o *grand-opéra*, assim como na França, também chegavam à Itália. Da mesma maneira, no início do século XIX, ganhava terreno na Itália, o interesse pela autenticidade histórica e o cuidado com o figurino. Mas, as características do que vem a ser denominado romantismo estavam se estruturando também por preocupações como a forma de devolver à ópera a unidade dramática. Segundo Machado, a ópera tinha sua unidade dramática em seu ponto de partida, com o arioso constante (o recitar cantando), proposto pela Camerata Florentina, e o perdeu com a formação da estrutura fragmentada das árias *da capo* interligadas por recitativo seco, desenvolvida no Barroco Tardio.³⁰⁴ Como elemento dessa nova forma de ópera, do início do século XIX, desenvolve-se a *scena tripartida* (recitativo-ária-cabaletta). Esse sistema possui uma ária em duas seções contrastantes, uma lenta e uma expressiva, a outra rápida e brilhante, ela é colocada num momento de ruptura. Kimbell explica que a *scena* resultou numa série de quadros, cada um deles enfocando um ou dois incidentes primários, e cada um observando um padrão essencialmente idêntico. A exposição do problema dramático ocorre no recitativo, ainda empregando a mistura tradicional dos *versi* a selva, as seqüências de *settenari* ou *endecassilabi* não rimados, ou rimados de vez em quando; e a primeira parte do quadro, mais estática, termina numa ária lenta, em estilo *cantabile*. Depois dela, um tempo *di mezzo* traz a passagem da reflexão para a resolução, da retrospecção para a antecipação e leva a uma segunda estrofe lírica, a *cabaletta*, “o brilhante final para a *scena* que, com a sua explosão de energia física, impele o drama a prosseguir até seu estágio seguinte”³⁰⁵.

Outra característica que marca estas composições do início do romantismo era o pequeno número de árias em um só movimento – geralmente chamadas de *romanza* ou *canzone* – e de coros que não estavam ligados a esse padrão. Na análise de Machado, a

³⁰⁴ MACHADO, Lauro Coelho. *A ópera romântica italiana*. *Op.cit.*, p. 45.

³⁰⁵ KIMBELL, David. *Op.cit.*

característica mais marcante desse esquema estrutural era o *finale* – não o da ópera, mas o do ato I (ou do ato II, no caso de uma peça em três ou quatro atos). Esse *finale* era o ponto culminante, a *clef de voûte* de uma estrutura em arco e, depois dele, seguia-se não um anticlímax mais uma mudança rumo a um estilo mais intimista de teatro.³⁰⁶

David Kimbell, ao avaliar a ópera romântica italiana, diz que para quem estava familiarizado com as manifestações do Romantismo norte-europeu, cheias de indulgências para com os jogos da fantasia, enfatizando o culto do mundo subjetivo do “eu interior”, sempre desejando atingir algo de distante ou transcendental, atraídas por tudo o que é estranho e sobrenatural, a mais famosa definição italiana do Romantismo há de parecer muito insólita. Quem a formulou foi Alessandro Manzoni, poeta e romancista milanês, um dos maiores expoentes do movimento que ele próprio estava definindo. Na *Lettera sul Romanticismo*, de 1823, Manzoni diz que o escritor deve tomar “l’utile per iscopo il vero per soggetto, l’interessante per mezzo”.³⁰⁷

Sobre as primeiras décadas do romantismo, Machado afirma que a ópera conviveu com um tipo de articulação musico-dramático que tinha mudado pouco no último meio século, as estruturas em que elas eram inseridas, porém, tinham-se tornado bem mais complexas do que as do século XVIII, pois houve uma mudança do drama de intriga, dentro dos padrões metastasianos, para um drama de quadros. Não havia antes a tentativa de tratar o argumento em profundidade; a ação concentrava-se em certo número de incidentes focais articulados, até a década de 1850, mais ou menos da mesma forma. E, que de uma maneira geral, o romantismo italiano possui contornos mais conservadores do que o alemão, o inglês ou o francês, nos quais é maior a carga de um subjetivismo que, às vezes, beira o anárquico.³⁰⁸

A região que hoje é conhecida como Alemanha não fica fora da produção operística européia. Tendo sido Salzburgo, em 1614, a primeira cidade germânica a encenar uma ópera, este estilo musical acabou se desenvolvendo e tomando formas distintas, com algumas tentativas até mesmo de criar uma ópera que tivesse uma linguagem alemã, cujo exemplo mais antigo é *Seelewig*, de Georg Philipp Harsdorfer. Mas, é ao *singspiel*, literalmente, “peça cantada” que se deve a superação da *opera seria* na Alemanha, no qual

³⁰⁶ Ver : Idem, ibidem.

³⁰⁷ Idem, p. 158.

³⁰⁸ MACHADO, Lauro Coelho, *A ópera romântica italiana. Op.cit.* p. 29-39.

forma se definiu com base no *opéra-comique*. Dessa maneira, o *singspiel* é uma peça de teatro falado, com números musicais intercalados, com música de corte mais simples, fazendo constante apelo a ritmos de dança e melodias folclóricas e populares que, criava para o público, condições de identificação com o espetáculo³⁰⁹.

Apesar de sua grande tradição instrumental fomentada por importantes personalidades como Mozart e Beethoven, a ópera germânica conseguiu o seu espaço, levando até mesmo tais compositores, da mesma forma que outros como Weber, Haydn, Schubert, a se dedicarem, em alguns momentos de suas carreiras, a compor nesse estilo.

Durante o período caracterizado como romantismo, as composições operísticas dessa região trazem elementos que irão ser adotados pelas outras escolas de ópera, como a expansão do papel da orquestra que, antes, tinha como principal função acompanhar a linha vocal, só adquirindo maior independência com trechos especificamente orquestrais

Assim como na Itália e na França, a ópera romântica alemã estava às voltas, não só com os novos formatos de ária, de encenação, mas também das concepções filosóficas, tanto sobre a maneira de analisar o social e de pensar o mundo quanto da própria visão sobre a música.

A presença desses discursos filosóficos no corpo da ópera desse período não está marcada somente em elementos como o representado pelo “Bom Selvagem”, personagem Rousseauiano, que aparece de forma bastante característica em algumas óperas românticas, como *L’Africaine*, de Meyerbeer, e mesmo *Il Guarany* de Carlos Gomes, apesar desta última ser enquadrada como pertencente a um período de transição entre o Romantismo e o Verismo, mas na própria forma de pensar a música e, consequentemente, de pensar o fazer música.

Rousseau, um dos filósofos que tem em seu trabalho considerável número de textos referentes à conceitualização musical e alguns que analisam especificamente o modelo ópera, diz, em seu *Ensaio sobre a origem das línguas*, ao tentar explicar qual a origem dos sons e da música, que a cadência e os sons nascem com as sílabas e, desse modo, os versos, os cantos e a palavra têm origem comum. Foram a repetição periódica, medidas do ritmo e as inflexões melódicas dos acentos que deram nascimento com a língua, à poesia e à

³⁰⁹ Para saber mais sobre o *Singspiel* ver: MACHADO, Lauro Coelho. *A ópera Alemã*, São Paulo: Ed. Perspectiva, p. 67.

música. Dessa forma, “poesia e melodia tiveram a mesma fonte e, a princípio, foram uma única coisa.”³¹⁰

Além disso, na visão de Rousseau, a música está intrinsecamente ligada aos sentimentos humanos. Segundo ele, “tal como os sentimentos despertados por nós pela pintura não vem das cores, o império que a música possui sobre a nossa alma não é obra dos sons (...) São o desejo e a imitação que conferem vida e alma a essas cores, são as paixões por elas reveladas que comovem as nossas, são os objetos por elas representados que nos afetam”.³¹¹

A concepção de que a música só é compreendida a partir dos sentimentos de quem a aprecia também está presente nas teorias de Friedrich Hegel. Em *Estética da Música*, Hegel diz que a obra pertence ao compositor somente enquanto ele a escreve, a partir de então, ela fica à mercê do interprete e do ouvinte, pois sua compreensão choca-se, não somente com as características pretendidas pelo compositor, mas também com os sentimentos e conhecimento do executante e daquele que a aprecia, transformando-a em múltiplas obras cada vez que é executada ou apreciada³¹².

Segundo esse argumento, ele afirma que dado que os sons não têm, como as obras de arquitetura, de escultura e da pintura, uma existência objetiva permanente, mas desaparecem logo que ressoam, esta obra de arte necessita de reproduções contínuas. No entanto, como é a própria interioridade subjetiva que a música toma por conteúdo, com o fim de se apresentar, não sobre o aspecto de uma obra objetiva com uma forma exterior, mas como uma expressão dessa própria interioridade, a exteriorização deve ser a de um “tema vivente”. Dessa maneira, alguém que ao executá-la ou apreciá-la trás consigo toda uma experiência própria e singular que, por seu intermédio comunica com os outros e lhes façam partilhar desta interioridade.³¹³

Já Rousseau ainda trabalha com a questão do belo da música, diz que a verdadeira origem da beleza dos sons pertence à natureza e, por esse motivo, quando se alteram as proporções naturais, não é de se espantar que não exista “o prazer natural”. Dessa forma, a harmonia possui beleza de convenção, jamais agrada a ouvidos que não se construíram a

³¹⁰ ROUSSEAU, J. J., Ensaio sobre a origem das línguas : no qual se fala da melodia e da imitação musical”, *Os Pensadores*, p.186.

³¹¹ Idem, p.188.

³¹² HEGEL, Friedrich, *Estética da Música*, Fólio, 1993, p. 503.

³¹³ Idem, Ibidem.

esse respeito e só com reiterado habito poderá senti-la e saboreá-la³¹⁴, pois a estruturação dos sons feita pela harmonia não corresponde à natureza dos mesmos, os quais, em sua forma natural, aparecem como uníssonos e não em grupos.

A essa visão de natureza dos sons e reconhecimento sentimental da arte, Rousseau ainda acrescenta que “os sons na melodia não agem em nós apenas como sons, mas como sinais de nossas afeições, de nossos sentimentos. Despertam em nós os movimentos que exprimem e cuja imagem neles reconhecemos”.³¹⁵ Vinculando a existência de significados das sentenças musicais às experiências sentimentais, na sua concepção, é necessário criar-se áreas cuja melodia seja conhecida por determinado grupo e cujas frases esses compreendam, pois cada um só é afetado pelos acentos que lhes são familiares, o que impõe a necessidade de compreenderem a língua que lhes falam, “para que o que lhes dizem os ponham em movimento”³¹⁶

Mas, em relação ao belo, Hegel afirma que se pode considerar sua contemplação, de forma geral, como aquilo que tem por efeito certa libertação da alma, “desligando-nos das necessidades e fraquezas da existência finita e a música atinge essa liberdade no mais alto grau.”³¹⁷

Ao contrário da estrita relação colocada por Rousseau entre a língua e a música, Hegel afirma que a música não reconhece formas exteriores sobre as quais se possa apoiar. As formas que dimanam das suas regras, leis e necessidades são constituídas por sons, os quais não se ligam intimamente ao caráter do pensamento que expressam, e deixam, do ponto de vista da sua aplicação e execução, um amplo campo da liberdade subjetiva. No entanto, a maior afinidade está entre a música e a poesia, por ambas utilizarem o mesmo elemento sensível que é o som.³¹⁸

A interioridade, cuja música tem relação, porém, é delimitada por ele como aquela que possui um conteúdo preciso, que mantém relação com um sentimento preciso, variando a expressão de um conteúdo a outro. Dessa forma, do ponto de vista da execução poética, as canções, árias de ópera e textos de oratória, podem ser pobres e de certa forma

³¹⁴ ROUSSEAU, J. J., *op.cit.*, p. 190.

³¹⁵ Idem, p. 191.

³¹⁶ Idem, p.192.

³¹⁷ HEGEL, *op.cit.*, p. 496.

³¹⁸ Idem, p. 497.

mediócras, para que o músico tenha a liberdade de ação.³¹⁹ Já o recitativo, é uma declamação tonal que segue de perto o sentido das palavras e a sua ordem sintática, ocupando o meio termo entre o melódico como tal e o discurso poético. Por esse fato, a acentuação torna-se mais livre conforme o sentido preciso das palavras.³²⁰

A análise de elementos referentes à ópera como árias e recitativos também estão presentes nos estudos de Rousseau, com uma longa análise sobre as características dessa arte. Em textos como *Lettre sur l'opéra italien et français*, *Lettre sur la musique française*, *Dictionnaire de la musique*, há importantes reflexões que incluem definições sobre a música e mais especificamente sobre a ópera.

O significado dado por Rousseau à ópera é de um espetáculo dramático e lírico onde há o esforço de reunir todos os charmes das Belas Artes, na representação de uma ação dramática, a qual provoca sensações agradáveis e faz nascer o interesse e a ilusão. Além disso, ele ainda aponta as partes constitutivas da ópera como sendo o poema, a música e a decoração, a poesia destinada ao espírito, a música aos ouvidos e a pintura aos olhos. Como uma instituição natural, a música tem seu efeito na sensação e no prazer, cujo resultado é dado pela melodia, harmonia e o ritmo. No entanto, parte essencial da cena lírica, em que o objeto principal é a imitação, a música se torna uma das Belas Artes, capaz de fazer surgir todos os sentimentos, de se impor à Poesia, de lhe dar uma força nova e um novo charme.³²¹ Rousseau ainda afirma que a ópera não é menos importante que a tragédia e a comédia apresentada pelos gregos, mas cada um tem um caráter distinto.³²²

³¹⁹ Idem, p. 519.

³²⁰ Idem, p. 520.

³²¹ Ver: ROUSSEAU, J.J. "Dictionnaire de musique", *Oeuvres complètes V*, ed. Gallimard. Verbete : *Opéra* (minha tradução) : "Spetacle dramatique et lyrique où l'on s'efforce de réunir tous les charmes des beaux Arts, dans la representation d'une action passionnée, pour exciter, à l'aide des sensations agréables, l'intérêt et l'illusion.

Les parties constitutives d'un Opera son, le Poeme, la Musique, et la Décoration. Par la Poésie on parle à l'esprit, par la Musique à l'oreille, par la Peinture aux yeux ; et le tout doit se réunir pour émouvoir le coeur et y porter à la fois la même impression par divers organes. Des ces trois parties, mon sujet ne me permet de considérer la première et la dernière que par le rapport qu'elles peuvent avoir avec la seconde ; ainsi je passe immédiatement à celli-ci.

L'Art de combiner agréablement les sons peut-être envisagé sous deux aspects très différents. Considérée comme une institution de la Nature, la Musique borne son effet à la sensation et au plaisir physique qui résulte de la Mélodie, de l'Harmonie, et du Rhythme : telle est ordinairement la Musique d'Eglise ; tels sont les Airs de danser, et ceux de Chansons. Mas comme partie essentielle de la Scène lyrique, dont l'objet principal est l'imitation, la Musique devient un des beaux Arts, capable de peindre tous les Tableaux, d'exciter tous les sentimens, de lutter avec la Poésie, de lui donner une force nouvelle, de l'embellir de nouveaux charmes, et d'en triompher en la couronnant."(continua)

³²² ROUSSEAU, J.J. "Lettre sur l'opéra italien et français", *op.cit.*, 250.

Essa tentativa de estabelecer os significados da música tanto por parte dos filósofos, como Hegel e Rousseau, quanto pelos próprios compositores, apresenta um cenário ainda de insegurança, de instabilidade conceitual, o qual pedia por definições mais distintas, que delimitasse as barreiras daquilo no que se consistia, caracterizado pela mudança de postura perante a arte em geral. Mas, também nos apresenta a importância dessa arte nesse meio, principalmente da ópera, por estar presente em trabalhos de autores, cuja especialidade não era propriamente o estudo da música, e por isso, se caracterizar como tema de importância para várias áreas do conhecimento.

Os diferentes discursos sobre a ópera, na Itália, além de apresentar elementos distintos, principalmente no momento de luta pela unificação do território, que só aconteceu em 1861, a colocava, também, como missão sagrada. Em *Filosofia della Musica*, escrita em 1836, por Giuseppe Mazzini, ele se dirige aos compositores dizendo que “a arte que praticais é sagrada e, se quereis ser seus sacerdotes, deveis ser igualmente sagrados. A arte que vos é confiada está intimamente ligada ao progresso da civilização, e pode constituir o seu espírito, a sua alma, o seu sacro perfume, se vossa inspiração for extraída dos progressos da civilização e não de leis arbitrárias.”³²³

Concepções como esta fomentavam o caráter da arte na Itália do *Risorgimento*³²⁴, movimento que também permeou o universo das óperas e fez parte de seus temas. A presença de caracteres nacionais que designava a idéia de unificação fazia parte dos melodramas que, segundo Machado, depois de ouvidos no palco, eram repetidos pelos realejos nas esquinas, em transcrição para órgãos nas igrejas, nos saraus das casas elegantes, nos botequins freqüentados pela classe operária.³²⁵

Esses movimentos de unificação que atingem principalmente a Itália e a Alemanha aceleram o processo de formação de Escolas estilísticas com características distintas entre si dentro das artes. Além disso, no que diz respeito à Ópera dita Romântica, há o processo de diversificação do público, fazendo com que ela passe dos teatros aristocráticos, tornando-se apreciada também por outros grupos sociais.

Segundo Kimbell, com a passagem da ópera do âmbito cortesão para os teatros públicos venezianos, ela vai popularizar-se na temática, no estilo de composição e nas

³²³ Citado em: MACHADO, Lauro Coelho. *A ópera romântica italiana, op.cit.*, p. 19.

³²⁴ Ver mais referências sobre *Risorgimento* no primeiro capítulo dessa dissertação de mestrado.

³²⁵ Ver MACHADO, L.C. *A ópera romântica italiana, op.cit.*, p. 25.

formas de encenação, cristalizando tendências que já vinham desde a fase transição do século XVIII para o XIX³²⁶.

Essa fase de transição marca a passagem do espetáculo operístico vinculado basicamente ao meio aristocrático para outras camadas sociais. Apesar de criticar a categorização por conceitos como “nobreza”, “burguesia”, “feudalismo” e “capitalismo” dos problemas observáveis dos seres humanos³²⁷, Norbert Elias em, *Mozart: sociologia de um gênio*, diz que até o final do século XVIII, em quase toda a Europa, o gosto da nobreza de corte estabelecia o padrão para os artistas de todas as origens sociais, acompanhando a distribuição geral de poder, o que se aplicava especialmente à música e à arquitetura. Em relação à ópera, isso se dava, pois institucionalmente, uma ópera com a imensa despesa que acarretava, estava atrelada quase que exclusivamente às cortes, sendo, dessa maneira, uma forma de entretenimento adequada à aristocracia da corte. Dessa forma, na Áustria e em outros territórios alemães, a grande maioria dos concertos e, acima de tudo, das óperas, eram organizadas para um grupo de convidados e financiada por aristocratas da corte ou patrícios urbanos.³²⁸

Com o início das produções operísticas em teatros que não os da corte, outro público começou a se formar, sendo constituído em sua maioria por “burgueses” com concepções distintas de arte, vinculadas às idéias de estética trazidas por filósofos como Rousseau e Hegel.

Como forma de refinar as caracterizações vagas da chamada burguesia, Émile Zola, lá pelo fim da década de 1860, subdivide a sociedade francesa em cinco mundos: “*le peuple* (o povo), que incluía os operários e os soldados; *les commerçants* (os comerciantes), que abrangiam os “especuladores das demolições” em Paris, os industriais e os negociantes mais prósperos, “mulheres intrigantes e os donos das grandes lojas; *a bourgeoisie*, que ele definia concisamente como “filhos de novos-ricos”; *le grand monde*, constituído de políticos e de funcionários públicos influentes; e *um monde à part* (um mundo à parte), que compreendia meretrizes, assassinos, o clero e os artistas”³²⁹.

³²⁶ KIMBELL, David. *Op.cit.*

³²⁷ ELIAS, Norbert. *Op.cit.* p. 28.

³²⁸ Idem, p. 17-33-36.

³²⁹ Citado em: GAY, Peter. *A experiência burguesa: da rainha Vitória a Freud – A educação dos sentidos*, São Paulo: Cia. das Letras, 1988, p. 26.

Com uma divisão semelhante, em um texto de 1900, Camille Saint-Saëns tenta esquadrihar a preferência operística da burguesia francesa, segundo ele "o *beau monde* só pensava em ópera italiana. O público *beau bourgeois* não reconhecia nenhum outro tipo de música que não fosse o *grand-opéra* ou o *opéra-comique*, e isso incluía obras escritas na França por estrangeiros ilustres. Havia um culto universal, uma verdadeira idolatria da melodia ou, mais exatamente, do tema musical que pudesse ser rapidamente percebido e facilmente memorizado. Uma frase magnífica, como o tema do movimento lento da Sinfonia n. 8 de Beethoven, era descrito a sério, por algumas pessoas, como álgebra musical.”³³⁰

Com essa colocação de Saint-Saëns, é possível observar a presença de vários estilos de ópera no universo teatral francês, inclusive a italiana que se mantinha em palco apesar da crescente repercussão da ópera francesa, sobretudo, o *grand-opéra*, mesmo na virada do século. Além disso, o apontamento para a preferência de temas musicais mais simples, ou então, mais próximos de temas reconhecidos culturalmente, o que os tornavam mais fáceis de se memorizar. Mais uma visão sobre a música no período, entre tantas outras.

A estréia européia

Depois de concluir o curso de composição e regência em Milão, de 1864 à 1868, e a par das questões artísticas que vinham sendo abordadas na Europa, assim como os estilos e discussões de estética desenvolvidos por músicos, críticos e filósofos, Carlos Gomes começa a trabalhar no *Il Guarany*. A especulação sobre como foi escolhido o tema permeia os textos sobre esse compositor até os dias de hoje. Histórias como ele ter se deparado com o romance de José de Alencar enquanto conversava com amigos em um café de Milão³³¹, é um dos quadros mais clássicos dessa escolha.

O porquê desse romance, ao invés de outro qualquer, por enquanto vai ficar sem resolução. Mas, depois de escolhida a história e escrito o libreto, por Carlo d’Ormeville, começou o trabalho de composição e adequação da música ao libreto. Processo lento e cheio de modificações em seu decorrer.

³³⁰ Idem, *ibidem*.

³³¹ BRITO, Jolúma. *História da Cidade de Campinas*, vol. 15-15, s/l. 1960.

A obra não surge de imediato como uma unidade pronta, com seus temas musicais já pré-colocados dentro da estrutura organizada pelo compositor logo que ele lê o libreto. O processo de composição de Carlos Gomes compreende vários movimentos de construção e desconstrução, organização e reorganização de estruturas musicais, mudanças de temas de um trecho para outro, introdução de versos de forma a se adequarem àquilo que deseja.

Em suas cartas enviadas ao libretista, a preocupação de Carlos Gomes era constante tanto com o tempo quanto com elementos cruciais para a ópera, como o drama cênico. Era necessário construir a estrutura dramática da obra, mesmo que os elementos narrados pelo libreto se distanciassem da versão original de onde foi tirado. Manter-se fidedigno ao texto original da trama não aparece como uma preocupação para o compositor, como nos seus pedidos ao libretista para o término do dueto entre Pery e Cecília, atentando para criar a insinuação de ciúmes de Pery em relação a Álvaro, “Lembre-se de terminar o dueto com ‘addio’”(sic), ta (sic)? Parece-me que será melhor, para esclarecer as coisas, insinuar um pequeno ciúme de Pery em relação a Alvaro, e isso poderá ser feito através das palavras ‘degno mi fé la sorte...’”³³², apesar do pedido, e da observação feita, ele acaba deixando a decisão da mudança nas mãos do libretista, alegando que, por ele, ficaria como está, já que a música já estava pronta.

Em sua carta de 26 de agosto de 1869, ao libretista de *Il Guarany*, Carlo d’Ormeville, Carlos Gomes pede de maneira enfática para ele faça alguma coisa que “engrandeça” a ária de D. Antonio, no terceiro ato. Apesar da necessidade de modificação desse movimento, o ato já estava bastante longo, a mudança necessitaria da criação de outro ato. *Il Guarany* de início foi estruturado em apenas 3 atos, a necessidade dramática que levou à criação de mais um. A solução dada pelo compositor, no entanto, não era a formulação de mais uma parte, mas sim aproveitar trechos já criados da obra, “Não me parece, entretanto, que se possa acrescentar alguma coisa para D. Álvaro, porque o terceiro ato já está bastante longo, talvez inventando um outro ato entre o segundo e o terceiro, extraindo fragmentos de um e de outro para resultar uma ópera em 4 atos. Pensa!!!”³³³ Acatada, pelo libretista, a modificação da divisão da obra, quase um mês depois do pedido

³³² Carteggi Italiani II, Carta 01: (Coleção Walter Beloch – Milão), Baveno 8, 1869.

³³³ Carteggi Italiani II, Carta 02: (Coleção Walter Beloch – Milão), Baveno 26 de agosto, 1869.

Carlos Gomes responde à d'Ormeville, “Estou contentíssimo com o teu quarto ato e acredito poder corresponder honradamente, aos teus versos que muito me inspiram.”³³⁴

A inspiração é outra peça fundamental no discurso sobre o processo de produção de Carlos Gomes no decorrer da estruturação dos movimentos, assim como a transição de melodias de uma parte para outra. “As primeiras estrofes “Sento una forza indomita” inspiraram-me uma outra melodia que, parece-me, melhor que aquela que ouviste e que aproveitarei para a “cabaletta”e, para isto, é preciso que tu me fabriques, rapidamente, versos com a mesma métrica de dez sílabas”³³⁵. A mudança das melodias de lugar dependia principalmente da construção do texto de forma similar ao que serviu de base para estruturá-la. Mas, o desenvolvimento, às vezes, não obedecia a ordem de criação poesia-música, os pedidos de acréscimos de versos e mesmo de partes inteiras apareciam constantes.

“Eis: A partir do sinal (...) até o (...) necessito somente de quatro versos, mas de outra maneira. Assim:

Gonz **“Partirò: la mia parola**

Sacro pegno io te ne dò

Pago io sono, ma rammenta!

Non temer lari la lò!

Se vire com o “lari la lò”... e procure a rima e, haja paciência!”³³⁶

“Haja paciência”, as modificações e adequações do texto ao que pretendia o compositor continuam. Acréscimos de palavras, números de versos, tudo era acertado entre compositor e libretista, poesia e música. O dueto entre Pery e Gonzales não escapa às adequações, “O que me ocorre, urgentemente, entretanto, são as modificações do dueto Pery/Gonzáles”, junto com o anúncio da urgência vão as modificações sugeridas, “fique atento: faltam, apenas, as palavras de Pery que ordena Gonzáles a decidir-se rapidamente. Este diálogo não pode durar mais que dois versos para Pery e dois ou quatro para Gonzáles.”³³⁷ Mas, não escaparam de modificações os duetos dos protagonistas

“O dueto entre o tenor e soprano (Pery e Cecília) no primeiro ato, me agrada, mas peço-te observar que Pery, na página 10, sai rapidamente pra chegar primeiro,

³³⁴ Carteggi Italiani II, Carta 03: (Coleção Walter Beloch – Milão), Baveno 17 de setembro, 1869.

³³⁵ Carteggi Italiani II, Carta 01: (Coleção Walter Beloch – Milão), Baveno 8, 1869.

³³⁶ Carteggi Italiani II, Carta 04: (Coleção Walter Beloch – Milão), Baveno 24 de setembro, 1869.

³³⁷ Carteggi Italiani II, Carta 03: (Coleção Walter Beloch – Milão), Baveno 17 de setembro, 1869.

antes de Gonzáles, na gruta do selvagem e, portanto, pensa bem como poderás fazer com que ele fique – isto é – parece-me que falta a chamada lógica.

Pensa, entretanto, se podes encontrar lugar para o mesmo dueto no segundo ato”.³³⁸

O criar ópera, pelo menos no que concerne ao *Il Guarany* de Carlos Gomes, não é um processo individual e unilateral, com passos demarcados, primeiro produção do libreto, depois escolha de determinado libreto pelo compositor e em seqüência o início do trabalho de escrita musical em cima dos versos trazidos no libreto. A relação libretista-compositor na produção de *Il Guarany* foi fundamental para o produto final, as intervenções foram responsáveis por mudanças de lugar de alguns movimentos e, até mesmo, a criação de um novo ato para a obra.

As cartas de Carlos Gomes não apresentam somente os impasses referentes às modificações na estrutura do libreto, de forma a adequá-lo às suas expectativas ou às suas idéias fortuitas surgidas no caminho, como também às satisfações em relação a algumas partes da ópera. As bases que referenciam seu trabalho se mostram nas comparações feitas pelo compositor. A comparação feita por ele do dueto “Sento una forza indomita” com Verdi e Meyerbeer, além de enfatizar o seu entusiasmo pelo trabalho que conseguiu realizar, aponta para as bases de conhecimento e referências composicionais tidas por Carlos Gomes. Conhecer Verdi e Meyerbeer e aproximá-los, sendo um ícone da ópera italiana e o outro da ópera francesa, assinala a inexistência de fronteiras fixas delimitando claramente os modelos operísticos, pelo menos no que diz respeito aos conhecimentos do compositor brasileiro.

“O dueto está pronto e estou contente, também. Parece-me, entretanto, que nem Verdi nem Meyerbeer escreveram uma “cabaletta” furiosa (impetuosa) assim: Basta, tu verás!”³³⁹

Terminada a ópera, e apesar da aparente surpresa sobre a possibilidade de se apresentar *Il Guarani* no Teatro Alla Scala, esboçado na carta do dia 26 de agosto, “P.S. – É verdade que darão (encenarão) “Il Guarany” no Scala? Oh!”, a ópera foi encenada a 19 de março de 1870 e logo teve seus direitos vendidos para a editora Lucca. Dois dias depois de sua estreia, os últimos detalhes do “pacto já firmado” eram acertados entre compositor e

³³⁸ Idem, Ibidem.

³³⁹ Carteggi Italiani II, Carta 04: (Coleção Walter Beloch – Milão), Baveno 24 de setembro, 1869.

editora. A pendência a ser discutida era apenas o pagamento ao Maestro Celega pela redução da ópera para piano e voz, com quem Carlos Gomes tinha combinado que a editora que adquirisse a obra pagaria pelos seus serviços.

Logo o primeiro trabalho de fôlego em terras européias, do ilustre compositor brasileiro realizador da ópera nacional, provando estar o Brasil no caminho certo para a civilização, desembarca na corte brasileira.

A estréia foi anunciada para dois de dezembro de 1870, mas a cinco de setembro a companhia de ópera já anunciava nos jornais que a possibilidade de por em cena esta ópera teve em vista senão patentear “os seus grandes desejos de fazer representar no Rio de Janeiro essa ópera duplamente brasileira pelo assunto e pelo autor: rendendo assim antes homenagem à composição do jovem mestre, do que atentando contra os seus direitos e interesses. Todavia não o fez sem de antemão se ter dirigido ao Sr. A. Carlos Gomes com o fim de inquirir dele se nisso convinha.”³⁴⁰ A ressalva feita pela companhia de ópera de ter se dirigido ao maestro, foi por Carlos Gomes afirmar não ter sido consultado sobre a possibilidade de sua ópera ser encenada.

Depois de quase dez anos da apresentação de sua primeira obra e seis fora de seu país de origem, tendo conseguido destaque na Europa com seu trabalho, Carlos Gomes, “uma verdadeira glória da pátria”³⁴¹, tem sua trajetória narrada pelo folhetinista brasileiro Dr. L. Guimarães Junior e editada pela Editora Dupeut, “com retrato e *fac-simile* de Carlos Gomes”³⁴². A imagem de grande promessa, conquistada com sua primeira ópera, se concretizou, para os brasileiros, com *Il Guarany*. Mais uma vitória para o país, apesar do fracasso do projeto Ópera Nacional, que mal chegou ao início da década de 1870, o mito Carlos Gomes, cuja figura já havia sido esboçada quando ainda compunha e estreava no Brasil, ganhou seus traços finais no imaginário de seus conterrâneos e contemporâneos.

A biografia foi estruturada como a narrativa dos feitos de um herói, apontando as glórias alcançadas pela figura eminente representada por Carlos Gomes, sendo a crítica do biografado à biografia que o único defeito encontrado era “muito elogio ao homem naturalmente imperfeito e ao artista também”³⁴³

³⁴⁰ Guimarães e C. “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 05 de setembro de 1870.

³⁴¹ Um que crê na inteligência. “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 03 de setembro de 1870.

³⁴² Idem, *ibidem*.

³⁴³ Carlos Gomes. “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 03 de setembro de 1870.

Sobre a prática biográfica, François Dosse sugere três fases em seu percurso, a primeira que ele denomina como “idade heróica”, na qual a biografia transmitiria modelos, valores para as novas gerações; a segunda como “biografia modal”, aquela em que a biografia do indivíduo teria valor somente para ilustrar o coletivo, ou seja, a sociedade do biografado em tempos e espaços distintos e uma terceira e última fase a atual que se chama “idade hermenêutica”, um momento em que a biografia se tornou um terreno de experimentação para o historiador, aberto a várias influências disciplinares.³⁴⁴

Mas, ao que parece, a biografia de Carlos Gomes aproxima-se da tentativa de organização da imagem do atual ícone vangloriado. Contar a trajetória vitoriosa de quem já anunciava, desde pequeno, o “brilhante” artista que se tornaria, dá vida e cria o “gênio”, cuja capacidade artística enaltece a pátria por seus feitos fora dela.

O espaço conquistado e a grande admiração pelo artista eram de domínio de Carlos Gomes, a importância que sua imagem alcançou no Brasil o deslumbrava e envaidecia. Em uma de suas cartas a d’Ormeville, ele afirma que o Imperador era quem fazia questão da apresentação de *Il Guarany* e em comemoração a seu aniversário, “o Imperador quer, a todo custo, assistir “Il Guarany” no teatro e, para tanto, já estão ensaiando para a estréia no dia 2 de dezembro, dia de seu aniversário, portanto, dia de grande gala.”³⁴⁵

Na mesma carta ele narra com um tom irônico a recepção que foi feita a ele em sua chegada ao Brasil, dizendo que tantos exageros só eram perdoados “porque são americanos!”

“O entusiasmo foi muito além que imenso e, talvez também, exagerado... perderam a cabeça!

Tanto delírio, somente pode ser perdoado, porque são americanos!... Os abraços, os beijos, os beijões, apertos de deixar as mãos doloridas, por uma ópera. perguntas infinitas, flores, presentes, bailes, “soirées”, serenatas... Deus sagrado, nem sei quantas coisas ainda... só faltou que fizessem uma Semana Santa, em honra do benvindo!!!”³⁴⁶

No dia 29 de novembro estava nos jornais o anúncio da estréia, “subirá a cena pela primeira vez a grandiosa ópera-baile do maestro brasileiro Antonio Carlos Gomes”, a ficha técnica de montagem do espetáculo também é anunciada, enfatizando até mesmo o

³⁴⁴ DOSSE, François. *Le pari biographique: écrire une vie*, Pris, La Découverte, 2005.

³⁴⁵ Carteggi Italiani II, Carta 08: (Coleção Walter Beloch – Milão), Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1870.

³⁴⁶ Idem, *ibidem*.

acréscimo de músicos na orquestra, realçando o empenho despendido para a realização do espetáculo.

“A grande marcha e baile indiano é dirigido e composto pelo coreógrafo Sr. Poggiolesi, e nele tomam parte o mesmo senhor, as primeiras dançarinas Sras, Montero, Bernardelli e Ferrari, o corpo de baile, coros, comparsas, banda italiana e banda de selvagens. O vestuário, todo novo e a caráter, é feito sob direção do mestre do guarda-roupa Sr. V. Scarabelli. Os objetos de adereços de cena são feitos pelo Sr. Pitaluga Filho. O cenário, todo novo, é pintado pelos cenógrafos Sr Stefanini e Micheli. O maquinismo está sob a direção do Sr. Antonio Brero. A orquestra, consideravelmente aumentada, será dirigida pelo maestro A. Agostini. O espetáculo será todo dirigido pelo maestro compositor A. Carlos Gomes.”³⁴⁷

Mas, os comentários do compositor enviados a d’Ormeville sobre a montagem do espetáculo não foram nem um pouco entusiasmado. Sua descrição dos artistas, de forma depreciativa, enfatiza o seu desgosto em relação à primeira representação da obra e o desprezo pela produção brasileira.

Os artistas não são nem a Sass, nem o Villani, mas a Gasc (Cecília) – Lelmi (Pery) – Marziali (Cacique) – Orlandini (Gonzáles) – Ordinas (Don Antonio). E o corpo de baile?

Quatro rãs a pular, em vez de bailarinas. Os bailarinos (figurantes) são todos soldados de um regimento aqui do Rio!!!³⁴⁸

Depois da estréia, a importância da ópera foi ressaltada pela publicação no *Jornal do Comércio* de uma correspondência enviada ao *E’cho do Parlamento* belga, que trazia comentários sobre a apresentação da ópera no dia do aniversário do Imperador. O texto foi publicado na íntegra e em francês, sem tradução. Nele, o autor que se diz compatriota de Carlos Gomes, faz uma análise da composição de quem ele chama de “artista inspirado pela musa da melodia e da harmonia”³⁴⁹. Para ele, *Il Guarani*, *grand-opéra* de Carlos Gomes, já havia sido “consagrada na pátria das Belas Artes, no teatro Alla Scala”³⁵⁰, com uma música “charmosa e solene, de um efeito mágico”. A obra apresenta tamanha qualidade que o

³⁴⁷ “Anúncio”, *Jornal do Comércio*, 19 de novembro de 1870.

³⁴⁸ Carteggi Italiani II, Carta 08: (Coleção Walter Beloch – Milão), Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1870.

³⁴⁹ “O Guarani: correspondência enviada ao *E’cho do Parlamento* belga”, *Jornal do Comércio*, 19 de novembro de 1870. (tradução minha) “un chef-d’œuvre inspira par la muse de la melodie et de l’harmonie”.

³⁵⁰ “œuvre de génie, consacrée déjà dans la patrie des beaux-arts, au théâtre de La Scala. La musique en est à la fois charmante et solennelle, d’un effet magique.”

Brasil poderia se considerar como tendo seu Meyerbeer e “O Guarani” não deixaria nada a dever à “L’Africaine”³⁵¹.

A linha de análise apresentada no texto segue as concepções de Rousseau sobre a música, de forma a demonstrar a grandiosidade da obra do compositor brasileiro, dizendo que “em uma ópera, segundo J.J. Rousseau, a poesia fala ao espírito, a música se dirige aos ouvidos”³⁵². Apesar de ver o poema dessa ópera como todos os poemas, o autor diz que a música “é outra coisa. Os conhecedores das leis de harmonia se reconheceriam por achá-la charmosa, apaixonante, delirante, mágica e, às vezes, emocionante. Sem ser lacrimajante como a música de Bellini, ela é igualmente sentimental e delicada como a de Verdi. Sobre a instrumentação ela parece a música de Meyerbeer, pela originalidade das canções dos selvagens, têm acentos, inflexões, melodias que representam as belezas das florestas magníficas do Brasil”³⁵³. Em sequência à análise, ele diz que “uma melodia charmosa e uma harmonia rica de acordes e de modulações graciosas constituem seu principal mérito. No primeiro ato um coro de caçadores, cujo canto e a instrumentação são admiráveis, acompanhado de uma cavatina charmosa. No mesmo ato, a *Ave Maria* seria quase digna da escrita de Mozart. (...) essa canção revela, como as outras, uma profunda ciência das leis da harmonia. Vocês se lembram da solenidade religiosa do canto gregoriano, que plana por todo o *Huguenots*? A *Ave Maria* de nosso compatriota nos faz perceber rapidamente a esperança de esperar mais tarde uma música comparável àquela da ópera religiosa de Meyerbeer, que inspira a emoção sacra, a confiança em Deus (...) o dueto final do primeiro ato, entre o tenor e a soprano é pleno de sentimento. (...) No segundo ato o coro dos aventureiros, a charmosa canção do barítono, a graciosa balada, o final grandioso, revela as atitudes diversas do autor. O coro é soberbo, a canção deverá ser mais popular que ‘l’or est une chimère’, o balé é marcado pela suavidade, e o coro final pode ser comparado com os coros de *Guilherme Tell*. (...) O terceiro ato pode ser confrontado com o quarto ato de *L’Africaine*. Pela grandiosidade de nossa natureza tropical, sem apresentar sempre um

³⁵¹ “Le Guarany n’aurait pas été dédaigné par l’auteur de l’Africaine”.

³⁵² “Dans un grand-opéra, d’après J.J. Rousseau, la poésie parle à l’esprit ; la musique se dirige à l’oreille ; porte à la fois la même impression par divers organes”.

³⁵³ “c’est autre chose. Les connoisseurs des lois de l’harmonie, s’accordent pour la trouver enchanteresse, passionnée, imitative, delirante, magique, et parfois émouvante. Sans être larmoyante comme la musique de Bellini, elle est aussi sentimentale et aussi délicate que celle de Verdi. Par l’instrumentation elle ressemble à la musique de Meyerbeer, par l’originalité des chants sauvages elle a des accents, des inflexions, des melodies, que s’accordent avec les beautés des forêts magnifiques du Brésil.”

clima de magia, pelos coros selvagens, pela originalidade das danças, pela magnificência da instrumentação, pela mistura de arte musical perfeita com melodias selvagens, o terceiro ato é onde o autor colocou toda a sua genialidade. O dueto e o trio se distinguem pela mais bela melodia (...)o quarto ato se encontra o coro dos conspiradores, a música é nobre, grave, solene durante o batismo de Pery; e o tiro final que precede a separação entre D. Antonio e sua filha Cecília é sublime. Sem ter a pequena semelhança entre ao adeus de *l'Africaine*, o adeus de Cecília não é menos comovente.”³⁵⁴

“Ave Maria” de *Il Guarany* tem uma estrutura harmônica bem construída. Na primeira parte, entre os compassos as páginas³⁵⁵ 61 a 63, possui modulações passageiras construídas em torno de Dó, passando pelos centros Dó, Mi, Fá, Lá^b, Sol e Dó, mas a macro estrutura acaba formando a seqüência – tônica-subdominante menor-dominante-tônica – organizado a partir de prolongações como o caso do Mi e Dó.

O cromatismo está presente também nesse desenvolvimento, mas como passagem.

³⁵⁴“une melodie charmant et une harmonie riche d'accords et de modulations gracieuses en constituent le principal mérite. Au premier acte un chœur de chasseurs, dont le chant et l'instrumentation sont remarquables (...)Dans le même acte l'Ave Maria serait presque digne de la plume de Mozart. Les connoisseurs prétendent que ce chœur révèle, comme d'autres, une profonde science des lois de l'harmonie. Vous rappeliez-vous de la solennité religieuse du chant grégorien, qui plane partout dans le Huguenots? L'Ave Marie de notre compatriote nous fait entrevoir l'espérance d'entendre pus tard une musique comparable à celle de cet opéra religieux de Meyerbeer, qui respire l'noction sacrée, la confiance en Dieu. Le duo final du 1^{er} acte, entre le tenor e soprano est plein de sentiment. (...) Dans le second acte le chœur des aventurieres, la charmant chansonnette du baryton, la ballade gracieusement chantée..., le final grandiose, révèlent des aptitudes diverses de l'auteur. Le chœur est superbe; la chansonnette deviendra aussi populaire que l'or est une chimère; la ballade est remarquable par la suavité; et le chœur final peu soutenir une comparaison avec les chœurs de Guillaume Tell. (...) Le 3eme acte peut être confronte avec le 4eme de l'Africaine. Par l'apparat, par le grandiose de notre nature tropicale, sans avoir toutefois le clinquant de la féerie, par le chœurs des sauvages, par l'originalité des danses, par la magnificence de l'instrumentation, par le melange de l'art musical perfectionné avec les melodies sauvages, le 3eme acte est celui ou l'auteur déploya tout son génie. Le duo et le trio se distinguent par la plus belle melodie. Au 4eme acte on remarque le chœur des conspirateurs, la musique noble, grave, solennelle pendant le baptême de Pery; et le trio final que précède la séparation entre D. Antonio et as fille Cicily est sublime. Ce trio est de toute beauté. Sans avoir la moindre ressemblance avec les adieux de l'Africaine, l'adieu de Cicily n'est pas moins émouvant. Le Guarany finit par un fracas héroïque, superbe par l'éclat lumineux, horrible sans être fantasque. D Antonio, le gouverneur des Portugais, mettant le feu à des barils de poudre, fait sauter le chateau de as résidence, sous les encombres duquel sont ensevelis tous les hommes de as suíte. Le machiniste du Grand-Opéra de Paris n'aurait pas mieux réussi. (...)dont je vais citer quelques périodes échelonnées. 'Le Guarany a été écouté religieusement et avec enthousiasme. La jeunesse, le courage, la modestie, l'agrandissement de l'auteur, nous subjuguait comme l'éclair qui prédit la tempête.' 'La première nuit du Guarany a été plus brillante qu'un jour du printemps. Dans tous les coeurs chantait l'oiseau de l'extase et de la poésie' 'La maestro du Guarany a dit comme Napoléon 1er à la veille de Marengo: 'Je vaincrai! Et il a vaincu!'"

³⁵⁵ GOMES, Carlos. *Il Guarany*, Milão: Ricordi.



Il Guarany
Carlos Gomes – Ricordi, p. 64.

Depois da barra dupla que finaliza a primeira parte do movimento, há um motivo que se repete logo à frente, transposto de Dó maior para Mib maior, caracterizando a forma de motivo-resposta-desenvolvimento.

Outro ponto enfatizado pela crítica é a “força” e o “selvagem” principalmente nos coros do Ato III. Tão subjetivo quanto dizer que o movimento é sublime, leve, belo, pleno de sentimento, gracioso, é apontar a melodia selvagem, simplesmente por não especificar o que ela viria a ser. Assim como a definição de música brasileira permanece pouco sólida, também os conceitos apresentados para analisar o *Il Guarany* pela crítica brasileira são vagos. Como a compreensão da obra parte da leitura feita pelo observador, ela perpassa pelos conhecimentos de seu leitor, visões direcionadas por posturas defendidas, por costumes, ou mesmo pelo significado que se espera encontrar de antemão. Dizer que os coros do Ato III traz a grandiosidade da natureza tropical, é mais do que encontrar elementos musicais que fundamentam a comparação, é tentar encontrar os elementos que apontem para a argumentação proposta, a descrição feita pela música de Carlos Gomes do seu país, ou então, do confronto entre ele e o Ato IV da já consagrada *L’Africaine*, de

Meyerbeer. Apesar da intenção do compositor ao escrever este trecho ficar implícita na argumentação, é a análise do crítico sobre a obra que diz ser o ponto principal do trecho a “mistura de arte musical perfeita com melodias selvagens”³⁵⁶. Dessa forma, é a visão do crítico que dá aos agrupamentos sonoros o sentido de “melodias selvagens”, mesmo por não ter elas um modelo claro em relação à construção musical, ficando mais ligada à distinção feita pelo apreciador com base em sua compreensão do que seria tal característica. No entanto, isso não descarta a tentativa de Carlos Gomes de criar a descrição musical do ambiente onde habitavam os índios, mas tal tentativa aproxima-se mais do ideal trazido pela tradição operística francesa de ambientalização do drama que propriamente de uma postura proveniente do amor à pátria do compositor.

O “Coro dos Aimorés” tem intensidade, principalmente pela escrita utilizando *marcato* e *sforzato* durante quase todo o movimento, além dos acentos deslocados, colocados no tempo fraco do compasso, com a presença de rulos e trêmulos, assim como de crescendo longos intercalado por mudanças bruscas de dinâmica. Mas, o que viria a ser a melodia selvagem? Uma melodia construída por mínimas e semínimas acentuadas?



Il Guarany
Carlos Gomes – Ricordi, p.261

³⁵⁶ Idem, ibidem.

Apesar de todas as observações positivas e vários elogios à grandeza e valor da ópera, a idéia de promessa ainda persistia, de possibilidade de se igualar aos grandes nomes da música européia como Meyerbeer, “a esperança de esperar mais tarde uma música comparável àquela da ópera religiosa de Meyerbeer”, como demonstra o texto acima. No entanto, a imagem do maestro, cujo talento tornou possível que “o poder mágico dessa ópera conquista a simpatia geral de todos que a vão ver e escutar, como a lira de Orfeu conquistava os leões”³⁵⁷, já estava firmada como grande gênio criador, da mesma forma como se refere a ele a poesia de Octávio Housen, recitada no Teatro Lírico Fluminense, em um dos dias de apresentação de *Il Guarany*:

“Tens um nome imortal, artista-genio!
Não podes almejar maior vitória;
Tu és a crença, a luz, a nossa glória,
És o bardo porvir americano,
O fanal desse povo paulistano
Que guarda no seu seio a tradição
Dos filhos mais ilustres da nação!
É entre essa falange, entre seus nomes,
Que estás aureolado, oh! Carlos Gomes!
Segue, caminha, o gênio não tem pátria;
Tens o céu por dossel, a terra, o próprio mar
Se curvam humilhados à luz do teu olhar;
Em honra do teu nome a arte brasileira
Do progresso desfralda a popular bandeira;
Do nobre Guarani, dos trenós inspirados,
Em sublimes acordes ungidos, perfumados,
Surgiste iluminado, oh! Vulto majestoso!
Oh! ...cantor, maestro harmonioso!”³⁵⁸

Aos “inteligentes artistas da companhia de ópera e à orquestra do Teatro Lírico”, restaram os agradecimentos públicos feitos por Carlos Gomes que ainda afirmou caber a eles parte da glória. O compositor ainda agradeceu os festejos que o recebeu, “à patriótica e

³⁵⁷ "En somme le pouvoir magique de cet opéra subjuguait les sympathies générales de tous ceux qui l'ont vu et écoute, comme autrefois la lyre d'Orphée subjuguait les lions."

³⁵⁸ Octávio Housen. "À Carlos Gomes: poesia recitada no Teatro Lírico Fluminense". *Jornal do Comércio*, 12 de dezembro de 1870.

lisonjeira imprensa brasileira”, além da “amizade e distinção dispensadas ao obscuro autor do *Guarany*”.³⁵⁹

Erva Fosquinha

Enquanto preparava a estréia de *Il Guarani* no Brasil, Carlos Gomes buscava libretos para a composição de uma nova ópera. A primeira sugestão foi musicar *Il due Moscuettieri*, de d’Ormeville, mas encontrou resistência por parte da Editora de Lucca. A questão que norteava a recusa era referente ao tema do libreto e sua origem, francês. “Recebi, hoje, entretanto, o segundo ato do teu libreto com uma carta de Lucca fazendo as mesmas observações que, pessoalmente, nós repudiamos quando ele comentou o escrúpulo de contratar, ou seja, de aceitar uma ópera que poderia ser propriedade de qualquer francês. O que me dizes?”³⁶⁰, pergunta Carlos Gomes a d’Ormeville, deixando claro sua posição sobre o assunto.

Esta recusa do estrangeiro e valorização do nacional está ligada às experiências culturais que vivenciava a Itália nesse período. Unificada em 1861, a década de 1860, segundo Conati, representa para o país um período bastante conturbado na vida musical e teatral. As polêmicas sobre a renovação do teatro musical e sobre o que o autor chama de “música do futuro”, ganham força, culminando na apresentação de *Lohengrin*, em Bolonha no ano de 1870. Esta ópera de Richard Wagner, que estreou em 1850 em Weimar, apresentava elementos distintos daqueles presentes nas obras dos compositores italianos, inclusive de Verdi. Além das inovações de Wagner, nesse momento também ocorre uma difusão do formato *grand-opéra* francês, cujo principal representante era Meyerbeer, juntamente com Charles Gounod.

Durante a década de 1860, também toma formas e ganha espaço o movimento Lombardo denominado *Scapigliatura*, o qual não se restringe só à música, ganhando o campo das artes em geral. Segundo Coli, este movimento é o último sobressalto de um romantismo exaltado, mas as óperas que esse grupo liderado por Arrigo Boito produziu,

³⁵⁹ Carlos Gomes. “Theatro Lyrico Fluminense”, *Jornal do Comércio*, 26 de dezembro de 1870.

³⁶⁰ Carteggi Italiani II, Carta 02: (Coleção Walter Beloch – Milão), Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1870.

inflamadas, de grande espetáculo e com assuntos históricos, seriam em breve destronadas pelo Verismo, intimista e realista.³⁶¹

Os trabalhos de Carlos Gomes se enquadram nesse contexto de mudanças e debates de cunho nacionalista, que negavam a influência de formas externas àquelas praticadas pelos italianos, com a vertente cosmopolita, que viam com bons olhos os elementos trazidos de fora, sobretudo com Wagner e o *grand-opéra*.

“Se Lucca não quer este libreto, tanto melhor, porque eu o quero e o compro por minha conta e depois pensaremos em outro que inspire mais confiança e menos escrúpulo a ele”³⁶², reafirma o maestro brasileiro ao libretista. Mesmo não concordando com a imposição do editor, o compositor cede às suas opções, apesar de ainda ter tentado levar o projeto adiante.

“Trabalha e termina rápido “Il due Moschettieri”, pois com a minha chegada a Milão, terás que escrever outros libretos e, talvez, qualquer meio-verso, conforme meu hábito.”³⁶³

A adequação do libreto à música e à questão dramática continuou mesmo com as ressalvas de Lucca, as quais foram momentaneamente deixadas de lado por Carlos Gomes. O processo de composição da nova ópera seguiu como nas indicações de mudanças no 4º ato, “Advirto, entretanto, que o 4º ato de “Moschettieri” necessita ser mudado, da cabeça aos pés. Quero dizer: encontrar um outro modo de terminar o drama totalmente”³⁶⁴. A busca pela melhor seqüência dramática vigorava acima da fidelidade ao texto fonte do enredo da ópera. Criar elementos novos que favoreciam a busca da dramaticidade era totalmente aceito e praticado nas obras de Carlos Gomes. Dessa forma, ele determina ao libretista, “Invente o que quiseses para criar um novo 4º ato – como se fosses o autor do drama – pois eu confio, plenamente, em ti e no teu engenho”³⁶⁵, e o inventar o que quisesse veio ressaltado com a afirmação e lembrança de que no *Il Guarany* o processo havia sido o mesmo, com mudanças no enredo. “No *Guarany* fizemos muitas mudanças e Alencar teve que aceitar. Portanto, podemos, também, desta vez, mudar ao nosso jeito, desde que o

³⁶¹ COLI, Jorge. *op.cit.*, p. 111.

³⁶² Carteggi Italiani II, Carta 02: (Coleção Walter Beloch – Milão), Rio de Janeiro, 6 de outubro de 1870.

³⁶³ Idem, *ibidem*.

³⁶⁴ Carteggi Italiani II, Carta 08: (Coleção Walter Beloch – Milão), Milão, 18 de abril de 1871

³⁶⁵ Idem, *ibidem*.

interesse pelo drama vá crescendo sempre, e interessando ao público culto, bem como a todo mundo.”³⁶⁶

Mesmo que o foco fosse alcançar melhor dramaticidade com as modificações realizadas, o intuito não estava vinculado somente à questão estética, de encontrar uma linguagem mais fluente para a ópera que estava sendo produzida, mas à aceitação e interesse do público pela obra, fatores que também era levado em conta no momento de decidir os elementos que constituiriam a peça, pois agradar ao espectador era obter sucesso na composição, garantindo, assim, a manutenção das réeitas nos teatros e o lucro do seu criador.

Peter Gay, em sua análise sobre a arte no período denominado por ele como vitoriano, século XIX, diz que a vanguarda artística continuou impenitente, pois para ela conseguir o reconhecimento do público era fracassar como “espírito original”, “conseguir popularidade era ser alvo de uma maldição pela qual o artista verdadeiro devia apresentar as escusas.”³⁶⁷ Mas, não parece ser esse o drama de Carlos Gomes.

O seu drama com essa ópera, a qual decidiu posteriormente chamar de “Gabriella” com a segunda opção de “Gabriella de Blossac”, era a contrariedade do editor de Lucca, com quem tinha um contrato, o mesmo mencionado em uma correspondência a d’Omerville, “deves saber (estou seguro, não terás, ainda, piedade de mim!) que estou com problemas com Lucca e, talvez, não terminarei a “Gabriella”³⁶⁸. Depois de mais de um ano trabalhando na nova ópera o compositor abandona o trabalho. Com o contrato que havia entre ele e a editora, seus trabalhos ficavam vinculados às decisões de Lucca, “desgraçada aquela hora que... assinei aquele contrato.”³⁶⁹

A preocupação dos compositores não estava só direcionada aos contratos estipulados com as editoras, mas também com as representações irregulares das obras. Para a encenação das composições era necessário a compra ou aluguel de cada peça através de um contrato com o editor que detinha os direitos sobre ela. No entanto, nem sempre as apresentações se davam dentro dos tramites legais, acontecia de obras serem apresentadas sem o consentimento do autor ou do editor, com instrumentação feita por qualquer pessoa,

³⁶⁶ Idem, *ibidem*.

³⁶⁷ GAY, Peter. *Op.cit.*, p. 50.

³⁶⁸ Carteggi Italiani II, Carta 12: (Coleção Walter Beloch – Milão), Milão, 22 de novembro de 1871.

³⁶⁹ Idem *ibidem*.

tendo como base as reduções para piano, partituras que eram vendidas ao público. Essa prática de montagem das óperas sem a instrumentação e orquestração original, causava grande prejuízo ao compositor, pois eles compartilhavam dos ganhos obtidos pelas editoras ao locarem ou venderem os direitos de representação e montagem de espetáculos, além de questões técnicas como a descaracterização da obra, levando à compreensões diferenciadas sobre a qualidade do trabalho do artista.

Esse problema é questionado por Carlos Gomes em uma de suas cartas. Nela, o compositor, educadamente, aponta que o *Il Guarany* que seria apresentada no Teatro do Cairo, não havia sido adquirida através da Editora Lucca, dessa maneira, não era a partitura original do compositor.

“Estando ausente de Milão, ocupado na composição de outra ópera, somente hoje tomei conhecimento que, na próxima temporada teatral, será dada, no Teatro do Cairo, “Il Guarany”, não adquirida através do estabelecimento Lucca, é falsa, sem autenticidade – isto é – toda instrumentação da ópera é feita ao “bel prazer” da redução para piano, por um musicista qualquer e, no caso do meu trabalho, não resta nada além do canto e nada mais.

Eu conto com a lealdade de V. Exca. E confio que, em se querendo encenar “Il Guarany” no grande Teatro do Cairo, favorecerá ao verdadeiro autor e não dará preferência aos musicistas que fraudam o compositor, instrumentando minha ópera.”³⁷⁰

Mas, voltando às produções de Carlos Gomes, depois da frustrada “Gabriella”, ele pede um novo libreto sobre a história “Masaniello” a Praga, outro libretista italiano. Mesmo começando a trabalhar nesse libreto já no final de 1872, é *Fosca* a ópera que ele estréia, em 1873.

Sem muito alarde, essa ópera em quatro atos, com libreto de Antonio Ghislanzoni, baseada no romance *La Feste della Marie*, de Luis Capranica, estreou a 18 de fevereiro de 1873 no Theatro Alla Scala. Dedicada ao seu irmão, José Pedro de Santana Gomes, ela não foi o que poderia ser considerado o grande empenho de Carlos Gomes entre os anos de 1872 e 1873. Foi escrita entre outros projetos, como o frustrado “Gabriella” e mesmo o libreto de “Masaniello”. Mas, depois da estréia, escreveu ao maestro Faccio, quem dirigiu a ópera, agradecendo pelo seu empenho em realizar com destreza a nova ópera. “Sinto a

³⁷⁰ Carteggi Italiani II, Carta 13: (Coleção Walter Beloch – Milão), Milão, 22 de agosto de 1872.

necessidade de escrever-te poucas linhas, para agradecer-te, calorosamente, pelo teu empenho ao ensaiar e dirigir, com amor e paixão artística, minha nova ópera “Fosca” no Teatro “Alla Scala”.³⁷¹

No *Jornal do Comércio*, um dos principais veículos de informação da corte brasileira, não saiu nenhuma nota sequer sobre a estréia da nova ópera. A imagem do compositor continuou vinculada ao *Il Guarani*, assim como à sua caricatura ligada à primeira ópera, como aquela em que ele aparece vestido de Pery, um meio índio meio compositor. O “índio selvagem”, como se fazia alusão ao maestro, ou termo usado por ele ao fazer referência a si mesmo, leva à singularidade da figura de Carlos Gomes também na Europa, somado com o imaginário referente ao exotismo e estado de natureza que era sustentado por lá, ao passo que o compositor chegou a levar de presente uma macaquinha brasileira à mulher de d’Omerville. De certa maneira, a imagem de selvagem o distinguia no cenário artístico milanês, era o diferencial que ele próprio acabou aceitando, e de certa forma adotando, como faz ao falar da macaca que trouxe como presente.

“Um beijo em Gisa e diga a Emma que eu sou mesmo índio selvagem, para não faltar à palavra dada de trazer comigo a macaquinha, que somente a minha paciência foi capaz de trazê-la até aqui.”³⁷²

Depois de apresentada *Fosca*, Carlos Gomes retorna ao antigo projeto de musicar o libreto sobre “Masaniello”, o qual seria posteriormente batizado de *Salvador Rosa*. Já em julho de 1873, ele questionava Tornaghi, procurador da Casa Ricordi, sobre a possibilidade de encenar a ópera no próximo inverno. Mesmo antes da confirmação de uma data para a estréia, as imposições feitas pelo compositor eram referentes aos artistas, pois ele tinha claro que do desempenho do artista, assim como da escolha certa de quem executaria cada papel, poderia depender o veredicto dado à obra.

Suas reivindicações em relação aos artistas para *Salvador Rosa* foram pontuais. “Desejo que você leve em consideração a artista que irá fazer o papel de Gennariello, esta é uma parte importantíssima e é necessário um *soprano leve* de muito talento e desembaraço em cena. Ficaria contente com a Valleria³⁷³, aquela que cantou o Paggio de *Baile de*

³⁷¹ Carteggi Italiani II, Carta 14: (Coleção Walter Beloch – Milão), Milão, 22 de fevereiro de 1873.

³⁷² Carteggi Italiani II, Carta 10: (Coleção Walter Beloch – Milão), Milão, 18 de abril de 1871.

³⁷³ Alvina Valleria – soprano americana (1848 – 1925)

Máscaras no Scala.”³⁷⁴ Outra exigência referente aos artistas foi encontrar um barítono para o papel de Masaniello, mas era necessário ser um bom artista italiano, pois o papel pedia uma boa pronúncia por ser composto de recitativos importantes, dessa forma, ele alegava não achar “conveniente confiar a parte de um personagem tão conhecido como Masaniello a um artista que não pronuncie bem e carrega no Rrrrrrr.”³⁷⁵

Depois de apresentar-se contente com o prelúdio que compôs para a ópera, o seu *Prelusinfônico*, como o denominou, o compositor ainda faz apontamentos singulares para a nova obra ao libretista. A preocupação com a vestimenta e com a aproximação da mesma com elementos históricos, criando verossimilhanças com o período retratado, aparece junto com a necessidade de acrescentar no libreto pontos de explicação necessários para o que se passa na cena, estruturando uma seqüência lógica dentro da narrativa.

Juca³⁷⁶ e Giraltoni³⁷⁷ são dois artistas respeitáveis, e eu sou da opinião deles de que Masaniello no 3º ato deve vir (na cena do delírio) vestido de espanhol, uma espécie de Salvador, portanto, se não insiste ainda em contrário, creio que se deve acrescentar no libreto a necessária explicação, para não parecer ao público um arbítrio do artista. Eu sempre imaginei aquela cena com Masaniello vestido galantemente; então é justo que se diga: “*Colha vestidos descompostos*”, enquanto a roupa de pescador já é descomposta por natureza! E depois, isto que eu imaginei é também histórico.”³⁷⁸

Enquanto se preocupava com a finalização de *Salvador Rosa*, *Fosca* também voltava a fazer parte de suas preocupações, pela necessidade de reavivá-la, fazendo mudanças que julgava necessárias para uma nova apresentação, mas, para tanto, pede ao editor Lucca a confirmação da época, teatro e artistas para a nova apresentação, que pelas modificações, seria quase uma nova estréia da ópera.

As modificações partem do libreto, mas mesmo depois de um ano da estréia, o compositor ainda encontra dificuldades para finalizar a ópera, principalmente com a questão de ritmo do final do ato II. Apesar das alterações já feitas por d’Omerville no

³⁷⁴ Carteggi Italiani I, Carta 11: (Casa Editora G. Ricordi), Lecco, 25 de julho de 1873.

³⁷⁵ Idem ibidem.

³⁷⁶ Marcelo Juca – Baixo.

³⁷⁷ Leone Giraltoni – Barítono francês de escola e carreira italiana.

³⁷⁸ Carteggi Italiani I, Carta 19: (Casa Editora G. Ricordi), Lecco, 1873.

libreto, Carlos Gomes aponta a necessidade de fazer algumas mudanças no ato III e IV, para ajustar a questão dramática.

“Todas as acomodações feitas por ti para a “Fosca” são eficientes, magníficas, segundo meu modo de pensar. E tenho musicado tudo com a maior facilidade, graças ao teu saber fazer versos para a música que deve servir para a cena.

(...)

Estou, entretanto, inseguro de certas coisas no final do segundo ato (a habitual questão do ritmo), pois no terceiro e quarto atos devemos fazer algumas mudanças no drama.”³⁷⁹

O problema apresentado por ele não é de rítmica, subdivisão do compasso, mas provavelmente de ritmo harmônico que acaba atingindo a dramaticidade da peça por torná-la menos fluente.

Diferente do que aparecia em suas outras composições, esse movimento é estruturado com um ritmo harmônico bem mais lento, caracterizado por centros tonais, sem a afirmação de uma tônica específica. Esses blocos harmônicos são formados por grupos mais estáticos que quebram a seqüência de rápidos acordes consecutivos, mesmo que de maneira mais elaborada, estruturados entre dominante e tônica.

O início do movimento não tem uma função harmônica clara e se caracteriza também como um bloco harmônico estático e alongado, funcionando mais como efeito de textura orquestral utilizado como recurso expressivo.

³⁷⁹ Carteggi Italiani II, Carta 19: (Coleção Walter Beloch), sem local, sem data, 1874.

Scia - gu - ia - - -

Ped.

PAO: (a Fosca)

za! No... No... Scia - gu -

CAMBRO e GAJ.

Va, ti sco - sta, ti sco - sta. Torna in te...

- ta! (Tutti a Fosca) string: Scia - gu -

- ta! Scia - gu -

- ta! Scia - gu -

dim. cres.

Fosca
Carlos Gomes – Teatro Municipal de São Paulo.

Todo o movimento apresenta um desenvolvimento com a utilização do cromatismo que aparece no trabalho do compositor desde a primeira ópera. Ao contrário das outras óperas onde fazia uso de escalas cromáticas de maneira bastante acentuada, nesse movimento ele cria uma estrutura cromática, trabalhando com uma idéia de cromatismo na estrutura, um desenvolvimento bastante interessante desse recurso expressivo que parece ser uma das características que acompanha suas composições. Além do cromatismo na estrutura, ele ainda utiliza esse recurso nas linhas melódicas do movimento, tanto da orquestra quanto na parte vocal.

marcato

GRANDIOSO (♩ = 66)

S
d'una pazza il fu - ror... vano ti -

A
Pazza, ma viva an - co - ra per potermi vendicar!... son

T
d'una pazza il fu - ror... vano ti -

B
può. Taci, frena il tuo furor

può. Taci, frena il tuo furor

marcato

Ah! fu vano il ti - mor!... vano ti -

Che... vuol co -

marcato

Se il ciel ti col - pi... al ciel non im - pre -

Se il cielo ti colpì, al ciel non imprecar!... va!

marcato

GRANDIOSO (♩ = 66)

Fosca

Carlos Gomes – Teatro Municipal de São Paulo. p. 184.

A continuidade e sequencialidade dos movimentos, sem o isolamento do mesmo dentro da ópera, aparecem aqui bastante acentuadas. O seu encadeamento harmônico é seqüência do movimento anterior.

A condução das vozes aparece de forma mais elaborada, apesar da escrita do coro em homofonia, a estruturação dos solistas aparece como pergunta e resposta e quando o coro os acompanha apresenta partes diferentes. Algumas vezes todos cantam o mesmo texto em homofonia, mas em pontos específicos o compositor se utiliza de *tutti* monódico.

Un poco più riten: e rall:

pazza! Paz - za ell' è...

pazza! Paz - za ell' è...

pazza! Paz - za ell' è...

pazza! Paz - za ell' è...

pazza! Paz - za ell' è...

pazza! Paz - za ell' è...

pazza! Paz - za ell' è...

pazza! Paz - za ell' è...

8

Un poco più riten: e rall:

ff *pp* *dim:* *sf* *dim:*

Fosca

Carlos Gomes – Teatro Municipal de São Paulo. p. 180.

Além dos solos bem trabalhados que aparecem depois de *tutti*, algumas dessas massas corais com todos os solistas, são polifônicas e com textos distintos.

492

Animando *poco stent.*

D - ro - re a me colpir non può, col - pir non

F viva an - cor per po - ter - mi ven - di - car, ven - di -

P - ro - re a me colpir non può, col - pir non

C se del tra - di - to amor ven - det - ta a - ver vuoi

G se del tra - di - to amor ven - det - ta a - ver vuoi

M - ro - re a me colpir, non può, col - pir non

- tà? menti - to è il suo dolor o mer - ta in - ver pie -

- car! non im - precar non im - pre - car non im - pre -

la fe - sta non tur - bar la fe - sta non tur - bar, va! t' in - vo - la di

Animando *poco stent.*

Fosca
Carlos Gomes – Teatro Municipal de São Paulo. p. 184.

Dividida em quatro atos, essa ópera conta a história de Fosca, a irmã do pirata Gajalo, que vive na Ístia e rapta venezianos em troca de resgate. Paolo, capitão veneziano,

se torna um de seus prisioneiros e o resgate para libertá-lo é pedido ao seu pai, Michelle Giotta. Mas, Fosca, apaixonada por Paolo, não deseja que ele seja resgatado. No entanto, o triângulo amoroso se completa com Cambro, escravo veneziano de Gajolo, que é apaixonado por Fosca e, por isso, faz de tudo para que Paolo seja solto. O pai de Paolo consegue libertá-lo, por isso Fosca resolve se vingar casando-se com Cambro. Mas, Cambro não se satisfaz com a atitude de Fosca e vai a Veneza, junto com Gajolo disfarçados de vendedor, com o intuito de eliminar Paolo. Gajolo acaba sendo preso pelos venezianos, mas Cambro consegue capturar Paolo e Delia, sua noiva. Todos são levados para Ístria, lá Fosca confessa a Delia que Paolo a ama. Revoltada, Delia submete-se a ser escrava para salvar Paolo. Chega de Veneza, porém, a notícia de que Gajolo seria executado caso Delia e Paolo não retornassem a Veneza, então Fosca decide matar os dois amantes. Quando os dois estão a um passo da execução, chega Gajolo e os liberta. Fosca, desesperada, toma veneno e morre.

Apesar da necessidade de realizar modificações na *Fosca* para sua “reestréia”, elas eram divididas com a tentativa de por em cena *Salvador Rosa*. As preocupações e tarefas do compositor não eram somente escrever bem, adequando-se ao libreto, estruturando um bom drama, que conseguisse agradar à crítica e ao público, mas os preparativos e escolha dos artistas também passavam por seu crivo, da mesma forma que a preocupação em manter os mesmos artistas em todas as récitas que a ópera conseguisse alcançar.

A questão enfrentada na montagem de *Salvador Rosa*, no teatro Carlos Felice, se dava pela imposição do empresário em querer forçar a presença do tenor Salvatore Anastasi no papel de Salvador Rosa.

“Sábado de manhã voltarei a Milão mortificadíssimo pelo que acontece! – o tenor Anastasi não virá com certeza, e com esse seu procedimento inqualificável me trouxe um prejuízo gravíssimo! Maldita a hora em que escolhi o Carlo Felice para montar Salvador!

Decidi deixar Gênova, porque estou persuadido agora de que, se o empresário forçar o tenor a cantar, este irá por poucas récitas, e a mim não convém desistir de 12 recitas, pela razão que você bem conhece.”³⁸⁰

³⁸⁰ Carteggi Italiani I, Carta 20: (Casa Editore G. Ricordi), Gênova, 5 de março de 1874.

Mesmo com os problemas apresentados por Carlos Gomes a Tornaghi, Anastasi foi quem encenou Salvador Rosa na estréia da ópera, estando Carlo Casarini, no papel de Masaniello, comandados pela regência de Giovanni Rossi.³⁸¹

No processo de montagem e ensaios algumas partes da ópera foram subtraídas, alguns cortes foram feitos, especialmente nos bailados. A adequação da peça com a retirada ou a colocação de partes era comum durante a preparação do espetáculo e, na maioria das vezes, feitas com o aval do próprio compositor.

Apesar da afirmação – “tenho uma estrela de má sorte que me persegue, e é preciso me conformar!”³⁸², *Salvador Rosa* foi à cena a 21 de março de 1874, dedicada a André Rebouças, grande incentivador de Carlos Gomes junto à corte brasileira. Seu enredo foi baseado no romance *Masaniello* de E. de Mericourt, com libreto de Antonio Ghislanzoni. A história se passa no ano de 1674, tendo como pano de fundo o golpe napolitano contra o domínio espanhol. Salvador Rosa, um artista italiano, recebe em seu ateliê Masaniello, que lhe expõe os planos da rebelião. Depois da vitória dos napolitanos sobre o Duque D’Arcos, Salvador Rosa é enviado como parlamentar, onde conhece a filha do Duque, Isabela, e ao se verem, os dois se apaixonam. O Duque acaba aceitando as imposições de Masaniello, mas Fernandez, general espanhol, começa a armar uma trama para envolver Masaniello e Salvador Rosa, pois ama em segredo Isabela. Com a excussão do plano de Fernandez realizada com sucesso, Isabela acaba aceitando casar-se com ele para salvar a vida de seu amado. Masaniello enlouquece pela ação de um veneno e morre assassinado. Salvador não se conforma com a atitude de Isabela e a cobra por isso. Para provar que o ama, ela se mata com uma apunhalada. Salvador, horrorizado, foge com seu discípulo Genariello e o Duque, reconhecendo o erro, pede perdão à filha morta.

Em 14 de março, os jornais brasileiros anunciavam a estréia, a Itália, da nova ópera de Carlos Gomes, mas sem muita exaltação, somente uma nota informativa de poucas linhas.

“Lê-se no *Trovatores* de Milão que o *Salvador Rosa*, nova ópera do maestro brasileiro Carlos Gomes será cantada na próxima quaresma no Teatro Carlo

³⁸¹ Elenco completo, ver: CORREA, Sérgio Nepomuceno. *Carlos Gomes: uma discografia*, Campinas: Ed. Unicamp, p.103.

³⁸² Carteggi Italiani I, Carta 20: (Casa Editore G. Ricordi), Gênova, 5 de março de 1874.

Felice de Gênova. Pela exigência da Ed. Ricordi foram chamados os artistas: barítono Geraldini e baixo Junes”³⁸³

Os comentários sobre o novo trabalho do compositor cessaram-se no simples anúncio da estréia.

“*Salvador Rosa* é uma ópera pouco afortunada”, afirma Carlos Gomes ao crítico Giraldini, em uma de suas cartas agradecendo pelo texto feito por ele sobre a ópera. Embora tenha esboçado essa visão defronte às críticas de Giraldini, a ópera teve boa aceitação, permanecendo por várias récitas, além de ter sido apresentada em outros teatros italianos logo depois da estréia.

A relação dos compositores com a crítica não era inexistente, mesmo sendo a imagem dos compositores como artistas e gênios de sua própria arte, o que os colocava, na visão de análises de tempos mais próximos a nós, como intocáveis pela aceitação ou não da crítica, o posicionamento desse profissional, de certa maneira, direciona o olhar do público em relação à obra, propiciando maior ou menor aceitação, influenciando diretamente na análise da obra feita pelo espectador. Para Gay, há uma consideração altamente relevante dada pelo público à análise crítica, dita especializada, “à exceção de pessoas de destaque social que adquiriam um camarote para satisfazer o seu gregarismo ou procurar aventuras sexuais, os frequentadores de concertos buscavam uma experiência musical já provada de antemão”³⁸⁴, e muitas vezes essa experiência era a passada pelas críticas publicadas nos periódicos, dando a garantia da qualidade da obra, ou a sua derrocada.

Carlos Gomes também parecia não ignorar o apelo da crítica, no sentido mais amplo do termo ignorar:

“Li o seu bonito artigo, e lhe agradeço de coração pelas belas coisas que disse ao meu respeito; recebi com muito prazer as suas observações de críticas e elogios, e os estimo mais porque vieram de você e não de um jornalista qualquer.

Em outra ópera procurarei fazer melhor, se puder.”³⁸⁵

Depois das considerações que recebeu a respeito de sua nova criação, *Salvador Rosa* não escapou de modificações e mais adequações. Em julho de 1874, Tornaghi comunicou a possibilidade de representar *Salvador Rosa* na temporada de outono no Alla

³⁸³ “Várias notícias”, *Jornal do Comércio*, 14 de março de 1874.

³⁸⁴ GAY, Peter, *op.cit.*

³⁸⁵ Carteggi Italiani I, Carta 20: (Museu, Teatro do Scala), Milão, 1 de maio de 1874.

Scala. Carlos Gomes aceitou a proposta, porém, numa carta de 21 de dezembro de 1874, ele disse a Giulio Ricordi, que já sabia, antes mesmo da encenação da peça em Milão, que ela não teria sucesso. “Qualquer que seja o mérito da música qualquer que fosse a execução, o resultado que obtive já está decretado!”³⁸⁶ Para o compositor, o fracasso da apresentação está vinculado aos maus olhos tanto da crítica quanto do público de Milão em relação a ele, dessa forma, por melhor que fosse sua obra não seria suficiente, sendo a crítica não ao seu trabalho, mas sim ligada à antipatia com o compositor. No entanto, a referência a si mesmo como desafortunado ou perseguido, sempre abria caminho para uma possível justificativa, paralela à crítica que recebia, para os apontamentos sobre seus trabalhos. Depois de *Fosca*, essa visão pessimista aparece mesclada com o discurso de maestro competente e de projeção acometido por atitudes contrárias ao seu trabalho provenientes de algumas pessoas do meio musical donde ele fazia parte.

“É absolutamente necessário que eu faça por cem, para obter 50! Toda a imprensa, o público de Milão (coisa incrível) é contra mim; e é por isto que eu insisti tanto para não levar, pelo menos por ora, *Salvador Rosa* no Scala!

Não tenho ilusões de que a reprodução no Scala não tenha sido fatal a mim: - infelizmente o foi, agora o mal está feito e não vejo remédio!”³⁸⁷

A preocupação com a análise publicada nos jornais sobre seu trabalho é evidente, mas, pela colocação de Carlos Gomes, muitos dos apontamentos não são feitos à qualidade da sua composição e sim aos erros que aconteceram durante a representação da obra. Esse estilo de crítica está vinculado aos elementos levados em consideração no momento da análise dos espetáculos. Nem sempre o texto crítico voltava-se aos caracteres musicais da ópera, dando mais atenção ao desempenho dos cantores, da orquestra, a ornamentação do espetáculo, entre outras coisas mais acessíveis ao leigo nas técnicas de composição.

“Aqui em Trieste se lê os jornais e quase todos estão impressionados pelo que se escreve a meu respeito. E para minha maior desgraça, todos os jornais dão somente a mim a responsabilidade pelos erros, até os amigos da casa Ricordi!”³⁸⁸

Sua indignação maior era por reconhecer na sua música qualidade que não mereciam as críticas que receberam, via seu trabalho como de nível maior do que os de muitos outros compositores, os quais recebiam consideração e elogios, e também

³⁸⁶ Carteggi Italiani I, Carta 29: (Casa Editora G. Ricordi), Triesti, 21 de dezembro de 1874.

³⁸⁷ Idem ibidem

³⁸⁸ Idem ibidem

considerava sua capacidade além das de outros artistas. Algumas passagens de suas cartas deixam sobressair essa visão que ele tinha de si, como na carta destinada a Giraldoni, onde ele diz que precisa compor outra ópera depois da infortunada *Salvador Rosa*, pois “nesse ínterim, outras óperas e outros Maestros que não sabem em que parte está a melodia, giram o mundo”³⁸⁹, ou então, quando relata a Ricordi sua indignação pela recepção de sua ópera em Milão: “Eu estou bastante mortificado por estas injustiças e, sobretudo, me fez algum tempo atrás por outras músicas que não mereceram com certeza o mérito da minha... Perdoe-me a pouca modéstia, mas é assim!”³⁹⁰

Em resposta à sua indignação diante dos comentários sobre a apresentação do Alla Scala, afirma: “Eu trabalho sem descanso por todos, com a esperança de obter uma revanche sobre Milão... Veremos!”³⁹¹

E o trabalho foi modificar mais uma vez a peça, entre as alterações está a que ele registra na carta a Giulio Ricordi de 5 de janeiro de 1875, a mudança do final do IIº ato, além do pedido para que “ajuste a impressão tanto dos coros como da redução para Piano e Canto para não acontecer equívocos no teatro”³⁹².

Esse movimento³⁹³ começa com solo de Duca D’Arco, com coros predominantemente homofônicos e, por vezes, com partes polifônicas, o movimento possui uma estrutura harmônica bem mais fluente que a do final do Ato II da *Fosca*, sua estrutura apesar de não ser tão marcada por cromatismos, tem conduções harmônicas por graus conjuntos.

Com a utilização de notas de apoio e grandes elementos sonoros com *marcato* intensificando o coro,

³⁸⁹ Carteggi Italiani I, Carta 20: (Museu, Teatro do Scala), Milão, 1 de maio de 1874.

³⁹⁰ Carteggi Italiani I, Carta 29: (Casa Editora G. Ricordi), Triesti, 21 de dezembro de 1874.

³⁹¹ Idem ibidem

³⁹² Carteggi Italiani I, Carta 30: (Casa Editora G. Ricordi), De casa, 5 de janeiro de 1875.

³⁹³ GOMES, Carlos, *Salvador Rosa*, Milão: Ricordi, s/d.

no! lo spa_gnolo sul

come, co - me baldi, co - me

come, co - me baldi, co - me

come, co - me baldi, co - me

- perbo, su - - perbo an - -

bal - di sì fan gli stol - ti... come li in-

no! lo spa_gnolo u - -

no! lo spa_gnolo u - -

lo spagnol lo spagnol, no, lo spa-

- nori, dal Re, dal Duca, ricchezze, o - no-ri...tutti i fa - vo-ri sol e-gli a -

Salvador Rosa
Carlos Gomes – Milão, Ricordi, p.254.

cres. affrett. allarg. 255

Soprano: no - stro bel suo - lo un stra -

Alto: bal - di si fan, si fan gli

Tenore: bal - di si fan, si fan gli

Basso: bal - di si fan, si fan gli

Piano: - drò. Sia la mia Napo-li fe-lice o-gnora, e di ob-be-dirti su-perbo an-

- nebbria, come li in-nebbri-a, come li in-nebbri-a, come li in-nebbria l'al-to fa-

- no stra - nie - ro, stra -

- no stra - nie - ro, stra -

- gnolo sul nostro bel suolo, no, no, lo spa-gnolo sul nostro bel suolo, sul nostro bel

- vrà...nè a questa ple-be che l'ha innal-za-to, nè a questa plebe che l'ha innal-

cres. allarg.

Salvador Rosa

Carlos Gomes – Milão, Ricordi, p.255.

Estrutura uma polifonia com toda a massa coral com cada linha vocal apresentando elementos musicais e letras diversas. No final do movimento toda a massa sonora é intensificada com os *tutti*, que acompanha todo o movimento, pelo *marcato* e a polifonia. Logo depois, a densidade começa a se reduzir voltando o coro a ser novamente homofônico

até encerrar. Há a utilização em todo movimento do *tutti* vocal, sem nenhum solo ou isolamento dos solistas. A grande massa coral, com letra e parte musical diferente, é constante durante todo o movimento, isso por si só já apresenta dificuldades de montagem da obra. E, por ser um movimento bastante longo, pedia atenção redobrada na exatidão da impressão, sem erros que poderiam dificultar e muito a montagem da peça.

Toda a modificação e apreensão quanto à exatidão entre redução e as partes da orquestra, coro e solistas, eram para realizar a apresentação da ópera em Lecco, na qual ele depositava esperanças no êxito do seu trabalho, pois a seu ver “toda a companhia é excelente. E depois, Patierno é realmente grande. A orquestra não é das melhores, mas espero conduzi-la com bom resultado. Bernardi é um excelente diretor e muito empenhado. Os coros são bons para o Teatro de Lecco”³⁹⁴. No entanto, apesar da segurança de que “tudo estava preparado para um sucesso completo”, alguns erros da orquestra e dos coristas complicaram o andamento da apresentação. Os problemas acontecidos em Lecco, Carlos Gomes prontamente descreve a Giulio Ricordi:

“Patierno se apercebeu de um abaixamento de voz precisamente no momento de começar o espetáculo! Cantou o 1º ato mortificando trechos aqui e ali de improviso!...

Antes de começar o 2º ato, eu tentei trancar o espetáculo, mas a Direção, Empresa, e todos os intérpretes eram-me contrários... O que devia fazer? O próprio Patierno estava pesaroso por esta fatalidade, mas ele foi obrigado a apresentar-se até a ópera terminar!

Pode imaginar quanta dor experimentei ontem à noite!”³⁹⁵

Mas, na descrição de Carlos Gomes, não foram só os erros cometidos pelos músicos os responsáveis pelo mau desempenho da apresentação, mas também a reputação que da companhia de ópera tinha na região. “A Empresa aqui é odiada de morte, e por isso nos primeiros atos tive de exigir silêncio”³⁹⁶. Dessa forma, a justificativa dada por Carlos Gomes pela má apresentação foi que “além da inesperada indisposição de Palermo, houve indisposição do público contra a Empresa pelos compromissos não cumpridos na

³⁹⁴ Carteggi Italiani I, Carta 29: (Casa Editora G. Ricordi), Triesti, 21 de dezembro de 1874.

³⁹⁵ Carteggi Italiani I, Carta 32: (Casa Editora G. Ricordi), 1874.

³⁹⁶ Idem ibidem

temporada em curso!”³⁹⁷ Então, para o compositor, os acontecimentos em Lecco, mais que uma insatisfação pela apresentação, foi um insurgência contra a Companhia de ópera.

Enquanto surgiam possibilidades de representação de *Salvador Rosa* em feiras no verão e mesmo no Brasil, Carlos Gomes se via às voltas com um novo projeto, *Maria Tudor*, embora, a necessidade de realizar modificações na *Fosca* estivesse sempre em seus calcanhares. Em maio de 1875, Tornaghi volta a cobrar outras alterações na obra, além daquelas já realizadas anteriormente, com o intuito de reapresentá-la em teatros da Europa. “Eu penso continuamente em *Maria Tudor*, pois *Fosca* para mim é coisa secundária”³⁹⁸, foi a resposta dada por pelo compositor. O trabalho em cima da ópera estava firmado por contrato entre o maestro e a editora, porém, como justificativa para a demora na entrega da encomenda, Carlos Gomes acusa Ghislanzoni de retardar o processo de modificação.

Mas, em 1876, já estava novamente às voltas com a reescrita da *Fosca* e com prazos bastante apertados, já que necessitava incluir mais alguns movimentos na ópera para que ela fosse apresentada na temporada de Bolonha, como havia sido combinado com o Sr. Riva, agente teatral daquela região.

“Quanto às 3 peças que faltam em *Fosca*, tenho tempo até 15 de outubro, época da abertura da temporada de Bolonha, restando-me em todo caso o tempo de pensar e escrever, e à copiadora o tempo mais que suficiente de extrair as respectivas cópias.”³⁹⁹

Ao passo que tentava deixar de lado *Fosca* para se dedicar à escrita da nova ópera, *Maria Tudor*, Carlos Gomes reclama da dificuldade em musicar esse novo libreto, dificuldade que está relacionada ao estilo e à inovação de alguns libretistas do período, entre eles Boito e Praga.

“Encontrei e estou encontrando muitas dificuldades no libreto de *Maria Tudor* e disto me dei conta ao musicá-lo! A maneira de fazer, tanto de Praga⁴⁰⁰, quanto de Boito⁴⁰¹, é estranha e lacônica de modo a embarçar o maestro mais voluntarioso!”⁴⁰²

³⁹⁷ Idem ibidem

³⁹⁸ Carteggi Italiani I, Carta 32: (Casa Editora G. Ricordi), Lecco, 10 de maio de 1875.

³⁹⁹ Carteggi Italiani I, Carta 42: (Coelção Natale Gallini), Milão, 18 de agosto de 1876.

⁴⁰⁰ Emilio Praga – Libretista e poeta. Figura eminente na *Scapigliatura* milanese.

⁴⁰¹ Arrigo Boito – Compositor, libretista e poeta.

⁴⁰² Carteggi Italiani I, Carta 32: (Casa Editora G. Ricordi), Lecco, 23 de junho de 1875.

Arrigo Boito é um dos nomes na *Scapigliatura* musical, juntamente com Franco Faccio, o regente da estréia da *Fosca* no Alla Scala. Faccio foi quem iniciou as modificações na forma de reger dos maestros italianos, tornando a prática voltada para o rigor textual na interpretação, proporcionando uma melhora na qualidade da orquestra e estabelecendo novos padrões de execução.

Boito contribuiu para a mudança na estrutura do libreto. Segundo Machado, ele considerava que a organização métrica tradicional do libreto contribuía, em grande parte, para a rigidez das estruturas rítmicas da ópera de seu tempo⁴⁰³. Na sua análise, “desde que a ópera surgiu na Itália até nossos dias, nunca tivemos a verdadeira formula operística e, sim, apenas o seu diminutivo, a ‘formula’. (...) As designações, ária, rondó, *cabaletta*, *stretto*, *ritornello*, *pezzo concertato*... confirmando o que digo. Chegou a hora de mudarmos de estilo: a forma que as outras artes conseguiram dominar devem desenvolver-se na nossa também; é preciso que a hora da sua maturidade chegue (...) em vez de dizermos libreto, o termo da arte convencional, digamos ‘tragédia’, como faziam os gregos”.⁴⁰⁴

A dificuldade de Carlos Gomes para musicar o libreto de Boito é referente às modificações na forma praticada por ele, as quais diferiam das estruturas convencionais dos libretos tradicionalmente escritos pelos escritores italianos. Essas modificações que, posteriormente, vão ser muito bem desenvolvidas pela ópera italiana, de início representaram um empecilho para a fluência na escrita musical do compositor brasileiro, mesmo ele já compartilhando de muitas das idéias trazidas por Boito e Faccio. Carlos Gomes concebia sua arte como cosmopolita, julgando sua música não como brasileira ou italiana, a qual servia não só a esses espaços delimitados por barreiras geopolíticas, mas também tinha a capacidade de agradar a outros cantos e continentes. Por isso, não se restringia a compor para um determinado espaço e, reafirmava sua noção de cosmopolitismo dentro de sua obra com discursos, como na carta em agradecimento à Senhora Esmeralda Cervantes, por ter lhe ofertado uma coroa como prêmio pelo Hino – *Saluto del Brasile* – que compôs para a comemoração do dia 4 de julho em Filadélfia. “Aceito, portanto, a vossa amabilíssima lembrança, não tanto pelo que fiz mas pelo quanto tenciono fazer pela nossa arte cosmopolita.”⁴⁰⁵

⁴⁰³ MACHADO, Lauro. *A ópera italiana após 1870, op.cit.* p. 26.

⁴⁰⁴ Citado em: Idem *ibidem*.

⁴⁰⁵ Carteggi Italiani II, Carta 26: (Museu Imperial de Petrópolis), Milão, 08 de setembro de 1876.

Em relação à estrutura do libreto proposta por Boito, essa visão de maturidade e de estruturação do texto estava muito ligada ao que vinha sendo desenvolvido tanto na França quanto na Alemanha. As produções do teatro lírico francês continuaram presentes como fontes de elementos novos para o círculo italiano de ópera. Além de Meyerbeer, com o estilo *grand-opéra*, na década de 1870 outros autores começaram a popularizar-se, como Delibes, Bizet, Saint-Saens, Massenet, trazendo elementos como o gosto pela *couleur locale* utilizado como recurso músico-dramático, e o desenvolvimento da idéia de ‘ambientalismo’, ou seja, uma pintura sonora das paisagens retratadas nas óperas.

Outras inovações apareciam com as óperas de Richard Wagner. De acordo com os estudos de Machado, o objetivo desse compositor era restabelecer o equilíbrio texto-música-espetáculo que ele identificava nas grandes criações de Mozart e Gluck: buscar a unidade orgânica, o movimento contínuo da obra, a perfeita relação entre os diversos elementos de origem divergentes que se fundem para formar o conjunto do drama lírico. é o mesmo objetivo que, por caminhos diferentes, perseguem compositores como Berlioz ou Verdi.⁴⁰⁶

Ele ainda privilegia em seus trabalhos uma melodia que nasce do discurso e persegue a expressão das idéias e dos sentimentos contidos nos dramas. Tal elemento tem como resultado a técnica do *Durchkomposition*, que literalmente significa “composto de uma ponta a outra”, como exprime Machado. Esta prática faz com que os atos tornem-se contínuos, sem divisão em atos ou cenas. Nesse sistema, o acompanhamento orquestral serve de reforço e comentário à ação. O ato transforma-se numa unidade indivisível. A continuidade do comentário orquestral gera a chamada *Unendliche Melodie* (melodia infinita). Ainda segundo Machado, a utilização do cromatismo sistemático, presentes nessas composições, assim como, modulações constantes, impedindo que uma tonalidade imponha-se como a predominante, gera uma ambigüidade harmônica. Da mesma forma que, na música, nunca se cria a sensação de repouso trazida pela resolução tonal⁴⁰⁷. No entanto, Machado ainda aponta que o cromatismo trazido por esse modelo não é um elemento decorativo, nem uma mera transgressão da norma, ele é a regra, de tal forma que são poucos os motivos diatônicos, aqueles que possuem tonalidade determinada.

⁴⁰⁶ Ver: MACHADO. Lauro, *A ópera na Alemanha. op.cit.*

⁴⁰⁷ Idem, p. 231.

O *Leitmotiv*, o qual é tido como grande representante das inovações feitas por Wagner, são temas recorrentes, que foram bastante utilizado por ele, embora já houvesse sido utilizados em óperas de outros compositores, como na ópera italiana, onde o tema recorrente tinha a função de artifício de memória. Mas, o sistema utilizado por Wagner vai além da intenção de gravar um tema que, nessa vertente, é citado quase sem modificações. Seus motivos são desenvolvidos e transformados visando dar uma compreensão mais profunda das motivações psicológicas e das estruturas narrativas⁴⁰⁸.

Para Wagner, a ópera é uma “obra de arte total”, na qual todas as artes se fundem e tornam-se interdependentes. E, para conseguir organizá-la como tal, ele não escreve só a música, mas também seus libretos, utilizando versos curtos para criar flexibilidade rítmica, repetição de fonemas, em geral, no início das palavras (*Stabreim*) para criar música interna dos versos e maior dinamismo das sonoridades.

A presença das características recorrentes na ópera de Wagner dentro da Itália foi de tal forma mal vista que, como aborda M.S. Miller, em *Wagnerisms, wagnerians and italian identity*, em 1873, o wagnerismo chegou a ser debate no Parlamento Italiano, pois alguns deputados queriam que fosse aprovada a lei “contra a corrupção no ensino nos conservatórios nacionais pela influência e infiltração da arte estrangeira.”⁴⁰⁹

No entanto, a postura de Wagner e as questões surgidas a partir de sua obra não ficaram restritas à Itália e a inserção de suas idéias nas composições peninsulares. Peter Gay menciona a existência do que ele denomina de guerras wagnerianas, os embates estilísticos, que tiveram Brahms como um de seus principais alvos, provocados pelas idéias e críticas surgidas em decorrência do posicionamento positivo de Wagner diante da realidade musical de sua época, o qual não se restringia às diferenças trazidas por suas composições, mas o próprio posicionamento do compositor em relação ao trabalho de outros compositores. Para tanto, Gay diz que essas “guerras” “geraram demonstrações nas salas de concertos, estimularam debates pouco corteses, dividiram famílias e destruíram amizades. Os que apoiavam Brahms denunciaram os festivais de Wagner em Bayreuth como mórbidos tributos a um egomaníaco, adoração doentia e pervertida de um ídolo, e consideravam *Tristão e Isolda* uma devassidão sexual obscena. Em troca, os wagnerianos

⁴⁰⁸ *Dicionário de Música Zahar, op.cit*, verbete: *Leitmotiv*.

⁴⁰⁹ Citado em: MACHADO, L. *op.cit*, .p. 233.

desprezavam a música de Brahms por ser tradicionalista e vazia, numa palavra, sem valor; o próprio Wagner, que jamais fora generoso com os competidores, chamou-a de medíocre, árida e repulsiva.”⁴¹⁰

Mas, embora Carlos Gomes encontrasse dificuldades com as novas formas, ele não estava dissociado das práticas e produções que vinham despontando nos teatros italianos, ao contrário, ele assistia e comentava as novidades produzidas por outros compositores, como suas observações a respeito de *A Gioconda* de Ponchielli, traçadas em uma de suas cartas para Giulio Ricordi.

“Prometi não enfadá-lo. – O sucesso de *A Gioconda* continua calorosíssimo, sucesso verdadeiro.

Ponchielli fez muito bem nas mudanças. A Mariani-Masi nesta ópera é uma Ristori, é um gênio; no quarto ato faz público gritar de entusiasmo; me faz estremecer.

...Digo-lhe francamente que não tenho coragem, sobretudo porque as desgraças me impediram de terminar as mudanças, e não acho conveniente fazer uma grande artista ouvir uma música que será mudada...”⁴¹¹

Da mesma forma, também recebia dicas e opiniões sobre suas obras. Quando tentava adequar sua escrita musical ao libreto de Praga, para conseguir realizar modificações em *Maria Tudor*, depois de sua estréia, não deixou de mencionar, em uma das cartas que enviou ao editor, a opinião de Verdi sobre o que ele deveria fazer. “Verdi disse para eu retornar ao antigo!”⁴¹²

A troca de opiniões e o conhecimento dos trabalhos que estavam sendo realizados por outros artistas era prática comum, tendo Carlos Gomes um convívio direto com o processo de criação de outros compositores, alguns dentre estes também fizeram parte da construção de suas obras.

A 20 de março de 1879, os jornais brasileiros já publicam notas sobre a nova estréia de Carlos Gomes na Europa, juntamente com informações a respeito das apresentações de suas obras em outros países. Com o título de “Novidades líricas”, a nota ainda passa uma pequena informação sobre o tema da nova ópera que seria estreada, mas em relação a *Maria Tudor*, é tudo o que os críticos cariocas se dispõem a comentar.

⁴¹⁰ GAY, Peter. *O século de Schnitzler: a formação da cultura da classe média – 1815-1914*. op.cit, p. 262.

⁴¹¹ Carteggi Italiani I, Carta 54: (Casa Editora G. Ricordi), Gênova, 07 de novembro de 1879.

⁴¹² Carteggi Italiani I, Carta 60: (Casa Editora G. Ricordi), Milão, 09 de fevereiro de 1880.

“Em S. Petersburgo obtive um completo triunfo, no Teatro Imperial, o *Guarani*, de Carlos Gomes. Foi à cena na noite de 12 do mês passado (...) a orquestra, sob a direção de Goula, esteve irrepreensível. - Já se sabe oficialmente que entrou em ensaios, a 22 do mês passado, em Milão a *Maria Tudor*, nova ópera do nosso maestro Carlos Gomes. - Está definitivamente assinado o contrato entre o maestro Carlos Gomes e o empresário Ferrari, autorizando este a levar à cena a ópera *Maria Tudor* e obrigando aquele a vir ao Rio de Janeiro por em cena a sua ópera.”⁴¹³

As notas nos jornais brasileiros de maior circulação sobre Carlos Gomes e seus trabalhos nesse período praticamente não existiam, da mesma forma que diminuíram muito as críticas teatrais e operísticas publicadas. De acordo com Giron, a crítica da música se ocupou quase que exclusivamente da personalidade e dos sucessos de Gomes a partir da década de 1870, classificando a aparição do compositor na cena musical brasileira como um tiro de passagem⁴¹⁴. Se a crítica se ocupou somente da figura de Carlos Gomes, e quase não mencionou nada a respeito dele ou de seus trabalhos, como pode ser percebido ao olhar as páginas dos jornais, então, ela também esteve pouco presente nesse período e, cada vez mais, foram se tornando menos frequentes as publicações de diletantes, abrindo espaço para a crítica especializada, que quase não se ocupava com o teatro lírico. Mas, a mudança nas características dessas notas jornalísticas também pode ser vista pela mudança na vida teatral da corte. Durante a década de 1860, o projeto de ópera nacional estava em seu auge, fomentando debates que, na maior parte das vezes, se davam nas páginas dos grandes jornais, fato pelo qual se criava uma atmosfera onde a ópera era a convergência de todas as atenções e o grande símbolo de civilidade. Além disso, no ano de 1861, o Ópera Nacional alcançou o seu ápice com a estréia de *Noite do Castelo*, obra que se enquadrava nos moldes do que era proposto como ópera nacional. Mas, com a ida de Carlos Gomes para a Europa e por problemas administrativos nos teatros, tanto a companhia de ópera nacional quanto o projeto de mesmo nome ruíram, o fim de ambos, porém, abalou também as companhias de ópera italiana que atuavam no Brasil. Os problemas enfrentados pelas companhias de ópera, como a falta de pagamento dos músicos, a má qualidade das representações e, até mesmo o descuido com o estado físico do teatro, afastaram o público, que já não tinha o estímulo dos

⁴¹³ “Notícias Lyricas”, *Jornal do Comércio*, 20 de março de 1879.

⁴¹⁴ GIRON, *op.cit.*, p. 200.

debates calorosos travados nos tempos da ópera nacional. Quem toma o lugar no interesse da crítica e consequentemente do público é o teatro dramático, o qual ainda tem a seu favor um custo menor de produção do que uma ópera, por não depender de orquestra, coro e grandes solistas.

Mesmo com a mudança do cenário teatral brasileiro, Carlos Gomes continuava seu percurso “promissor” em solo italiano. Depois de quatro anos de trabalho, *Maria Tudor*⁴¹⁵ foi estreada a 27 de março de 1879, no Alla Scala, em Milão. A história dessa ópera se passa no século XVI, na Inglaterra. A rainha Maria Tudor, filha de Henrique VIII, tem um amante italiano chamado Fabiano Fabiani, o qual era desprezado pela corte inglesa. A rainha esbanjava o dinheiro do reino e tinha grande desprezo pelo povo. Mas, seu amante a trai com uma jovem plebéia, Giovanna, que havia sido educada por Gilberto, quem depois se propõe a casar-se com ela. Fabiano, no entanto, seduz a jovem por saber que ela é herdeira dos Talbot. Gilberto e Maria Tudor se sentem traídos depois de saber da união dos dois amantes, então, ambos tramam a morte de Fabiano e Giovanna. Apesar da raiva, no último momento o que prevalece é o amor da Rainha por Fabiano, fazendo com que ela desista de seu plano e tente salvar Fabiano, mas é traída por seu fiel amigo, o embaixador da Espanha junto à corte, Gil de Tarragona, e Fabiano é executado, deixando a rainha desesperada.

Logo após a primeira apresentação, essa ópera também não escapou de adequações e modificações, as quais foram imediatas. O projeto de Carlos Gomes para o novo ato 4 da ópera mais uma vez dependia da modificação do libreto e de falsear o drama de Victor Hugo, como ele diz a Giulio Ricordi, na carta de 18 de agosto, na qual ele também pede para que o editor relese o libreto e encontrasse uma solução que desse conta da questão dramática. O Ato II da ópera ganhou uma nova ária que, na opinião do compositor, parecia muito boa. A serenata de Fabiani, do Ato I também já havia sido modificada, mas faltavam alguns compassos no dueto final desse mesmo ato, sugeridos por “alguns contatos”, os quais ele não menciona, mas ele esperava dar jeito no problema com uma cabaleta, e ainda tinha a intenção de fazer algumas mudanças nos últimos compassos do ato IV.

“Meu caro Giulio (Ricordi)

Aí está o IIº ato da *Maria*, com a ária nova.

⁴¹⁵ O libreto de *Maria Tudor* foi escrito por Emilio Praga com base no drama de mesmo título de Victor Hugo.

Parece-me muito boa.

Peço-lhe, com urgência, mandar-me uma segunda prova do 1º ato, que já foi modificado no verão passado na serenata de Fabiani.

Segundo nossos contatos, faltou apenas alguns compassos no dueto final desse mesmo ato.

Espero conseguir com uma cabaleta.

Verdi disse para eu retornar ao antigo!

(...)

P.S. Farei também algumas mudanças nos últimos compassos do IV ato.”⁴¹⁶

A “Serenata” do Ato II inicia-se com o dueto de Don Gil e Fabiani. A segunda sessão é uma repetição do motivo anterior, feito pelo Don Gil, ou seja, é formado por duas partes A e A’ sem coda.

O *Finale* do Ato IV é bastante singular. Aproxima-se mais de um canto religioso, mais introspectivo, que propriamente um movimento característico de ópera, principalmente por ser uma peça de fechamento da obra. O início é formado por um coro de baixos com indicação de Salmodia⁴¹⁷, acompanhado por instrumentos graves cuja intensidade sonora é somada com tritonos.



Maria Tudor

Carlos Gomes – Ricordi/Funart, 1986, p. 280.

⁴¹⁶ Carteggi Italiani I, Carta 60: (Casa Editora G. Ricordi), Milão, 09 de fevereiro de 1880.

⁴¹⁷ “Entoação de salmos nos oito tons ou oito modos gregorianos. Cada um desses tons dispõe de uma melodia própria, cuja escolha é determinada pela antífona que a precede.” *Dicionário de música Zahar, op.cit.* verbete: salmodia.

O restante do movimento é formado por um dueto entre Maria Tudor e Giovana, com exceção de alguns compassos que se aproximam de uma canção, como no *Allegro vivace*, grande parte da linha vocal é formada pela repetição de uma única nota, às vezes sem o acompanhamento orquestral ou acompanhada só por acordes mais extensos, no entanto, não soa como recitativo, mas sim como algo mais próximo do canto religioso.

MARIA (cantando a Giovana il coro)
LARGO (♩:66) *P cupo e declamato*
LARGO (♩:66) *espressivo*
PPP sotto voce
 Ve-di! in si-len-zio sfi-lano le larve ad u-na ad u-na...
 GIO. *parlato, agitato*
 guarda là... guarda là... (si copre il volto colle mani) Guar-da
 Pietà, regi-na, pie-tà.... pie- - -
cupo *dim.*

Maria Tudor
 Carlos Gomes – Ricordi/Funart, 1986, p. 286.

Todo o dueto é responsório, sem momentos cujo canto se encontra, a não ser quando as notas longas são sustentadas, dando margem para uma interpretação que tende à fala, com a voz menos impostada. Nas vezes que há intervenção do coro de baixo, também é cantado em salmodia, com a utilização até de campana (*tubular bells*) e acompanhado de tritonos e trêmulos.

1º TEMPO

M. - no!

G. Or - ro - re!

SALMODIA

Sop. 1º TEMPO

Ten. O - ra - te pro e - o. al - l'empio che muor!.....

Bassi O - ra - te pro e - o! al - l'empio che muor!.....

1º TEMPO

p

Campana

Maria Tudor
Carlos Gomes – Ricordi/Funart, 1986, p. 280.

O final é bastante denso, com grande massa instrumental e com notas acentuadas. Mas, essa ópera não alcançou o reconhecimento necessário para agradar ao compositor.

A estréia no Brasil

As satisfações para Carlos Gomes vieram com o sucesso da apresentação de *Salvador Rosa* no Rio de Janeiro, a 17 de agosto de 1880, público que ele considerava difícil. Na sua carta de 18 de agosto, enviada ao tenor Bassi, ele afirma: “Ontem, *Salvador Rosa* obteve do difícil público do Rio o sucesso mais clamoroso que eu jamais presenciei: os artistas todos formavam um batalhão de oficiais comandados por um destemido generalíssimo, mas direi sempre que os louros de tanto sucesso são, por direito, divididos com você.”⁴¹⁸

A apresentação de *Salvador Rosa* fez com que o público, a crítica e o próprio teatro lírico italiano ganhassem nova vida na corte, tirando-os do estado morno onde eram colocados pelas companhias de ópera. O empenho na produção da ópera de Carlos Gomes

⁴¹⁸ Carteggi Italiani I, Carta 61: (Gazzetta di Milano), Rio de Janeiro, 18 de agosto de 1880.

faz com que a crítica volte suas atenções para o teatro lírico, e um dos apontamentos sobre a ópera é justamente considerá-la mais que uma obra de qualidade criada pelo maestro brasileiro, também como um vulto de renovação e de ânimo.

“A ... particular fechou com chave de ouro uma sarje (sic) ferrugenta e carcomida de 2 recitas, que ia transformando o nosso teatro lírico num museu arqueológico. Releve-se essa vida mesquinha e inglória que levou em 23 recitas, pelo muito que faz numa só, em proveito de uma produção de artista brasileiro. Não foram mendigados os ensaios para levar efeito a representação do *Salvador Rosa*; não se pouparam despesas no guarda-roupa nem nos cenários. Tudo quanto a empresa possuía melhor em artistas; todos os recursos que estavam em sua mão, tudo pos à disposição do maestro. *Uma mão lava a outra*, diz o provérbio; a encenação do *Salvador Rosa* é uma semente de sinfonia, que, ainda que lançada à terra um pouco tarde, nem por isso deixará de dar frutos vantajosos para anos futuros.”⁴¹⁹

O teatro lírico da corte criou novos ares com a apresentação da primeira récita da ópera de Carlos Gomes, já consagrada e tida como popular na Europa. Mas, a crítica que foi escrita no Brasil não tem como objeto principal *Salvador Rosa*, sua argumentação parte de uma análise sobre a importância que o *Il Guarany* conquistou nos palcos brasileiros, importância que não está ligada aos méritos composicionais da ópera e sim ao seu significado, àquilo que ela representa no imaginário popular. “É que no *Guarany*, o sentimento patriótico vibra duplamente; porque tão nacional é o assunto que o provocam, como o autor que com tanta arte lhe deu vulto e valor. A predileção do *Guarany* sobre o *Salvador Rosa* – que é teimosa cegueira contestá-la – provém, pois de causas inteiramente estranhas ao valor artístico das duas produções do nosso maestro, que ambas são para firmar a reputação do seu autor.”⁴²⁰ Assim como o próprio crítico reconhece, a obra de Carlos Gomes possui uma outra conotação aos olhos do público brasileiro, *Il Guarany* passou a pertencer a um lugar comum onde não era julgada por sua técnica composicional, ou destreza de orquestração, mas sim pela adequação aos anseios, os quais buscavam uma composição representativa do Brasil. Talvez, mais do que isso, ela representasse o (re)conhecimento europeu do Brasil por meio da arte de um brasileiro, cujo tema com o

⁴¹⁹ Theatro Imperial, *Jornal do Comércio*, 19 de agosto de 1880.

⁴²⁰ Theatro Imperial, *Jornal do Comércio*, 19 de agosto de 1880.

qual trabalhou, para os que aqui estavam, representava o nacional, ou aquilo eles acreditavam que fosse.

O valor da primeira ópera européia de Carlos Gomes estava arraigado à idéia de patriotismo, e com base nela, ou tão somente nessa concepção, a qual suplantava qualquer forma de análise diferente, era julgado qualquer outro trabalho de seu autor. Não é à-toa que as críticas às demais óperas do compositor, representadas em solo brasileiro, entre *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, não tenham alcançado posicionamentos tão favoráveis. Com exceção das duas obras citadas acima, os outros trabalhos de Carlos Gomes têm em seus enredos temas bastante distantes daqueles considerados representativos do nacional, sem a ambientação em solo brasileiro e sem os “verdadeiros” brasileiros, com a pureza do seu estado selvagem, os índios.

Dessa forma, continua o texto da crítica de 19 de agosto a dissertar sobre *Il Guarany*, dizendo que “é possível que um certo perfume esquisito e rativo (sic) da primeira, um como que calor vivificante da mocidade, derramem sobre a partitura do *Guarany* um colorido mais poético e ..., que o tornem mais simpático mesmo aos outros povos do mundo; aos olhos porém dos que querem divisar, pelos passos incertos do presente, os vãos agigantados do futuro” e, pela análise desta julga-se *Salvador Rosa*, a qual é tomada como merecedora de glórias, que não empalideceriam diante das maiores da França, da Itália e da Alemanha.

Mesmo que, aos olhos da crítica, essa ópera nunca alcance as glórias e nunca consiga superar a *Il Guarany*, seus méritos são apontados como merecedores de elogios, mesmo porque sua qualidade está vinculada aos talentos e conhecimentos do compositor. A preocupação com a afirmação dos talentos indiscutíveis do compositor norteia as análises dos seus trabalhos, inclusive daqueles que não caíram nas graças do gosto do público europeu. Para tanto, as justificativas remontam ao insucesso de outros artistas que posteriormente foram aclamados, caminho que também percorrem as análises sobre a aceitação de *Maria Tudor*.

“Mas onde há realização, não é o caso de fazer profecias. A *Maria Tudor*, caída (sic) em Milão, - como por capricho do destino caem todas as obras primas, para depois se erguerem com mais vida e pujança, - é uma realização completa dos

prognósticos que havíamos feito, ao ver despontar os prenúncios do gênio de Carlos Gomes.”⁴²¹

Fazendo uma linha comparativa entre as óperas e dando-lhes conceitos classificatórios, designando o grupo no qual cada uma das obras se encaixa, o texto diz que “das quatro óperas do maestro brasileiro, se poderá dizer que escrevem: *o Guarany* para os brasileiros, a *Fosca* para os mestres, o *Salvador Rosa* para os italianos e a *Maria Tudor* para o mundo. O *Guarany* ficará sempre para nós a ópera predileta, assim como todos os teatros grande e pequenos da Itália atentam que *Salvador Rosa* é uma partitura eminentemente popular para os Italianos. A *Maria Tudor* e a *Fosca* representam dois extremos opostos: uma pelo ecleticismo (sic) é de todos; a outra pelas formas científicas, de muito poucos.”⁴²²

Como ênfase em seu ponto principal, o talento de Carlos Gomes, o discurso de que além de talento o compositor possui também conhecimentos da “ciência musical” é complementado com a idéia da existência de algo singular inerente a ele, “uma paixão ardente e tumultuosa que arrasta as platéias”. Entretanto, tais paixões não ficam a esmo, elas são requintadas e muito bem adequadas em suas composições a partir de seus conhecimentos.

“A ciência de instrumentação levou-a Carlos Gomes a grande altura. Um equilíbrio constante no conjunto das massas, uma afinidade rara nos timbres escolhidos para os seus efeitos, um conhecimento perfeito do mecanismo dos instrumentos e do campo sonoro mais rico que eles possuem e, sobretudo, um segredo que permite tirar da orquestra efeitos de sonoridade extraordinários e atá-los aqui sem exemplo, eis as qualidades indiscutíveis que Carlos Gomes apresenta no *Salvador Rosa* e, como nesta, em todas as mais composições suas.”⁴²³

Foi com o discurso de ênfase na importância de *Il Guarany*, como também nos apontamentos do talento indiscutível de seu compositor, que se deu início à análise da nova ópera, a mesma que, apesar de ter como dia de sua estréia 17 de agosto, já havia sido representada anteriormente no Rio de Janeiro pela Companhia Narizano, no entanto, para o escritor da crítica, sua primeira montagem não passava de uma verdadeira paródia.

⁴²¹ Idem, *ibidem*

⁴²² Idem *ibidem*

⁴²³ Idem *ibidem*

A produção realizada em agosto de 1880 foi julgada pelo autor do texto como excelente. Com uma argumentação positiva, ele narra o desempenho dos solistas e a qualidade da representação. Vejamos o que ele tinha a dizer:

“Confiado o papel de Isabel à sra. Maria Durand, não podia ficar em melhores mãos, se é que em tão boas ela tem sido entregue nos teatros da Europa. Genarielo, o pajem que tão simpático papel desempenha no entrecho da tragédia, teve na prima-donna Adini uma interprete de tanta graça como talento. O barítono Athea compreendeu com inteligência o personagem Masanielo e, comquanto não evitaste inteiramente o tremulo das notas agudas, teve no *Salvador Rosa* a sua melhor interpretação.

Assim como a associação particular reservou os esplendores do cenário pra a ópera de Carlos Gomes, assim também o Sr. Bullerini expôs nela todo o entusiasmo de que é susceptível a que durante toda a temporada lírica, conservou teimosamente armazenado.

O canto ardente e apaixonado do maestro brasileiro teve condão de fundir um pouco o gelo da voz e do gesto do ilustre tenor. A neve, que resistira solado de Aínda, de Gilda e da Seika, como que esteve por vezes a derreter-se ao lado de Isabel

Nem a rouquidão que tinha na voz, nem o cansaço de repetidos ensaios o demoveram de querer ser, de princípio a fim, um tenor digno de Isabel e de uma ópera de Carlos Gomes. Quando o ligeiro incomodo que tinha anteontem, desapareceu de todo, o papel de *Salvador Rosa* terá no Sr. Bullerini talvez um bom interprete. Dondi foi dentre todos os cantores da companhia Narizano o que melhor recordações nos deixou. O papel de duque d’Arcos foi então cantado com vela voz e notável talento.”⁴²⁴

Aos elementos propriamente musicais o autor mencionou ser um primor o dueto entre Masaniello e Salvador, e a forma “sublime e etérea da *romanza* de Salvador, que pela delicadeza pode ser comparada à Celeste Aida de Verdi”. Além desse, ainda diz ter Carlos Gomes manejado de maneira admirável as massas corais e instrumentais do final do Ato I, *Del despota stranier*.

Com armadura de clave de Sol bemol maior, o Final do Ato I começa sem uma tônica definida, se estruturando com modulações durante todo o solo de Salvador, até

⁴²⁴ Idem ibidem

chegar a Si bemol quando inicia o coro. Segue alternando solo com solo e intervenção do coro. Durante a maior parte do movimento ele mantém coro e solistas homofônicos coincidindo também a letra,⁴²⁵

The image shows a page from a musical score. At the top left, it says 'MASANIELLO'. At the top right, it says 'SAL.'. The score is written for voice and piano. The lyrics are: 'Ma... il Du - ca?... U-di-te... il Du-ca'. Below this, there is a section marked 'Allegro giusto (♩=136)'. The lyrics continue: 'per se-gre-ta vi - a co' suoi fuggì... sgom - bro è il pa -'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'p'.

Salvador Rosa
Carlos Gomes – Milão, Ricordi, p.118.

Intercalando com solo e apenas em curtos períodos criando um sistema de contraponto não tão intenso e elaborado como o do final do Ato II, estruturado com um pequeno centro em Ré, com o destaque dessas notas na estrutura vocal.

Já no terceiro ato, o que lhe salta aos olhos é a originalidade da melodia e instrumentação da *Romanza* de Isabel, *volate libere aure*.

Assim como a *romanza* de Salvador no Ato I, a de Isabel no Ato III é um movimento curto que se caracteriza com uma pequena canção solo. Na de Salvador, o que chama a atenção é o sistema harmônico, que apesar de ser menos sofisticado, é estruturado em blocos harmônicos que giram em torno de Si bemol, Ré e Fá. É seqüencial, sem retornos ao tema ou seu desenvolvimento.

Na *romanza* de Isabel, a estrutura apresenta uma introdução, uma primeira parte iniciado depois da *fermata* e indicado como *Andante Sostenuto* que apresenta um motivo, o

⁴²⁵ GOMES, Carlos. *Salvador Rosa, op.cit.*

qual é retomado como um tipo de desenvolvimento, mas mantendo quase a mesma harmonia com a característica do pedal em Lá bemol.



Salvador Rosa
Carlos Gomes – Milão, Ricordi, p.347.

Estruturando-se assim com introdução, uma parte que podemos denominar como A e outra como A' e coda.

E, a vitória veio pelas diversas vezes que o público chamou ao palco o autor da ópera, Carlos Gomes⁴²⁶. Mas, as glórias da estréia continuaram a ser exaltadas em outra crítica, no dia 20 de agosto. O autor do texto constrói a argumentação com a autoridade de quem está imune, por não ser brasileiro, da visão patriótica sobre a obra de Carlos Gomes, já que, quando *Il Guarany* foi representado pela primeira vez, ele ainda “não tinha aspirado a atmosfera perfumada das terras de santa cruz”⁴²⁷ e, por isso, explica que a música de Carlos Gomes não lhe despertava, recordações de nenhuma espécie; não lhe “trazia à memória a felicidade nem desventuras passadas; não fazia vibrar ... nem o amor da pátria” e, mesmo assim, *O Guarany* (sic) impressionou-lhe profundamente, sobretudo por que “Carlos Gomes apresentou o seu *Guarany* tal qual ele o sentiu. Não o moveram nem preocupações da escola, nem intentos reformadores, que não vinham de molda a quem pela

⁴²⁶ Theatro Imperial, *Jornal do Comércio*, 19 de agosto de 1880.

⁴²⁷ “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 20 de agosto de 1880.

primeira vez se apresentava tão despretensiosamente ao público”⁴²⁸. Ao contrário do que, segundo ele, era feito por alguns compositores, a “música de Bellini para cá tornou-se mais uma cogitação científica do que a emanção inspirada da alma dos poetas; volveu-se uma ciência de contrastes opostos e violentos; transformou-se não numa *lyra* para comover o auditório, mas numa pilha elétrica poderosa, para abalar fortemente os nervos dos circunstantes.”⁴²⁹

A expressividade trazida na obra de Carlos Gomes trazido pelo sentimento e inspiração em detrimento à técnica, é o elemento considerado de destaque, no ponto de vista do autor da crítica. A ênfase no “se deixar levar” pela inspiração como mérito na composição de *Il Guarany* denota uma visão distinta daquela que condena a ópera por esses mesmos elementos, dizendo serem estes os signos de imaturidade do compositor. No entanto, segundo o autor, é exatamente daí que “provém esse sabor especial e nativo que todos notam nessa belíssima partitura; daí deriva essa corrente perene de cantos espontâneos, que não teve por diques nem a despótica prescrição da música ultra-científica, (...) que os sectários da novíssima escola musical querem impor a todo o transe a todas as produções modernas, sem atenção ao temperamento e índole do maestro e ao meio artístico em que ele vive.”⁴³⁰

Com base nisso, julga *Il Guarany*, como produção fenomenal por ser uma ópera de estréia e “nem Mozart, nem Rossini, nem Meyerbeer, nem Verdi, a cuja altura Carlos Gomes deve ter ambição de chegar, tiveram uma estréia tão boa (sic)”. A idéia de Carlos Gomes como promessa musical persiste, ou o persegue. Colocá-lo como gênio criador, cujo destino é promissor, é um esforço constante desde seu desapontamento no cenário musical com *A noite do Castelo*, e que se reforça nos discursos da crítica brasileira com a apresentação de *Il Guarany*. Compará-lo com nomes já reconhecidos no meio artístico e consagrados como grandes compositores, além de elevá-lo acima dos méritos desses outros, dizendo que nem eles conseguiram tão boa estréia, abre a possibilidade de glórias muito maiores e glórias que seriam alcançadas pelo brasileiro.

Mas, esse sucesso colocado pelo crítico também é visto por ele como o fator de risco para Carlos Gomes – “É exatamente do grande triunfo que obteve *Guarany* na

⁴²⁸ Idem ibidem

⁴²⁹ Idem ibidem

⁴³⁰ Idem ibidem

América e na Europa que a estréia artística de Carlos Gomes se tornou perigosa e cheia de dificuldades (...). É praticamente exigível que se melhore o que é bom: o que torna difícil é exceder aquilo que, por todos os motivos, é considerado ótimo”⁴³¹. No entanto, em questão de originalidade, enfatiza que não é possível perceber a obra do compositor por sua primeira, pois, segundo o autor, “a primeira ópera de um mestre não oferece, pois os elementos necessários para por ela se estabelecer o alcance do vôo da águia, que, antes de tomar definitivamente direção, paira, por muito tempo, incerta e desorientada. Pelo *Guarany*, o mais que podia concluir a crítica era que a águia tinha asas”⁴³².

A prática da análise comparativa, que vincula as outras óperas ao *Guarany* é também a base da estrutura desse texto. O ponto de apoio para as considerações é a primeira ópera escrita na Europa. Claro que uma das possibilidades de análise persegue o desenvolvimento do trabalho do autor, ou as modificações contidas na sua obra, e para isso toma como ponto de partida as suas obras de estréia. Considerando tal ponto, o Carlos Gomes dessa nova crítica nasce a partir do momento que estréia na Europa, ignorando suas produções anteriores, as quais nem ao menos são mencionadas, como se a importância ou as verdadeiras composições tivessem começado a ser produzidas quando formado pela instituição musical italiana. O que antes era considerado a glória nacional, as suas duas primeiras óperas, agora são ignoradas, reduzidas ao posto de trabalhos menores, ou mesmo esquecidas.

Mas, sobre as outras óperas, as italianas, a crítica diz que “Fosca e Salvador Rosa são duas partituras de súbito merecimento, comparadas com o *Guarany*, não denotam uma superioridade pronunciada, a não ser na feitura instrumental, na firmeza com que são acentuados, alguns efeitos dramáticos, e nas esperanças que deixa divisar.”⁴³³

Com elas é possível julgar que profissionalmente Carlos Gomes progrediu muito, enfatiza a crítica, e acrescenta em sua análise que *Fosca* é uma partitura modelo, mas, enquanto ao estilo e à maneira, tão bem visto por ele, o maestro brasileiro conservou-se o mesmo.

Não sendo *Il Guarany* capaz de elucidar de forma clara o futuro do seu compositor, como havia anteriormente argumentado a crítica, era *Salvador Rosa* o meio de “descortinar

⁴³¹ Idem ibidem

⁴³² Idem ibidem

⁴³³ Idem ibidem

a feição futura de Carlos Gomes” e encontram-se, nessa partitura, elementos riquíssimos para concluir um juízo muito favorável do maestro. Dessa forma, argumenta que os prenúncios de individualidade justificados em *Maria Tudor* estão presentes tanto em *Salvador Rosa* quanto em *Fosca*.

A “evolução” da obra de Carlos Gomes é descrita por ele, não com a separação vista na crítica anterior, onde cada ópera, por sua linguagem diferente, se dirigia a uma determinada compreensão, desconstruindo um possível eixo de ligação entre elas, que guiasse a compreensão das mudanças de uma ópera para a outra. Na crítica do dia 20 de outubro, essa linha de ligação é mantida e os elementos de caracterização da obra seguidos, mas sem perder o ponto de apoio, o *Guarany*.

“A ascensão melódica que, no *Guarany* encanta inconscientemente, adapta-se no *Salvador Rosa* mais a significação dramática do texto; a instrumentação, além das galas sonoras ostentadas na primeira partitura, começa a ter uma intuição visível, um colorido ... que não vai além dos limites razoáveis; a prosódia musical tem muito maior vigor e alcance, e, sobretudo, a feição musical de cada um dos personagens da tragédia está desenhada com mais clareza e precisão.”⁴³⁴

Nos seus apontamentos referentes especificamente à *Salvador Rosa*, diz que as árias, as canções e os duetos nem sempre se iniciam de forma inteiramente original; mas o *modus faciendi* (sic) de Carlos Gomes dá-lhes uma *physlennomia* (sic) nova, “um sabor exótico e desconhecido, o que lhe faz perder alguma falta de individualidade nas suas melodias.

Além disso, aponta que nos trechos melódicos encontram ainda as fórmulas de Verdi, mas há entre eles um tom de unidade que funde todos os quatro atos num colorido suave e harmônico. Por esses elementos, afirma que alguns amadores, “experimentados nos repertórios de teatro lírico”, dizem ouvir nas óperas de Carlos Gomes motivos de outras óperas. “Certamente que ouvimos”, concorda com a ressalva da questão de que “quais são as óperas, porém, em que tais reminiscências se não encontram?”, a resposta vem prontamente: “Nenhuma”.

Mas, de *Il Guarany* às outras, a crítica afirma ter havido uma “colossal transformação”, mas isso não faz com que *Salvador Rosa* destrone, no Brasil, *Il Guarany* pelo duplo sentimento de nacionalidade dedicado a ela.

⁴³⁴ Idem ibidem

Ao descrever a estréia em uma de suas cartas, Carlos Gomes diz que “*Salvador Rosa* causou sensação com a Durand, Adini, Bulterini, Dondi.”⁴³⁵ Além disso, a recepção nas cidades em que passou foi calorosa. “No Rio, as festas foram colossais e talvez exageradas, tratando-se de um maestrinho de música como o seu Gomes”.⁴³⁶ Esse reconhecimento do espectador era de fundamental importância para o compositor, na visão de Carlos Gomes. A busca da aceitação e do sucesso conquistado por suas obras perante o público leva-o a modificá-las periodicamente, de maneira a subtrair e transformar grandes partes dessas óperas. Sua idéia de música aproxima-se muito das concepções de Hegel presentes no texto *Estética Musical*, onde diz que a música, por ser uma arte imaterial, composta por sons, por isso subjetiva, só toma seu formato quando é executada, quando passa das notas impressas nas partituras para notas musicais sonoras. Dessa forma, ela depende tanto da interpretação de quem vai executar a partitura, como também daquele que a ouvirá⁴³⁷. A aproximação do discurso do compositor brasileiro com os escritos de Hegel não quer dizer que houve um contato direto dele com a obra do filósofo, há outras formas de disseminação de idéias e apropriação das mesmas, que não passam pela leitura e sim por sua presença nos discursos de determinado grupo. Portanto, embora tendo a noção, muitas vezes não se conhece as origens dos conceitos, os quais possivelmente não possuem uma única procedência. No entanto, Carlos Gomes não deixa de ter um pensamento conceitual sobre a arte musical, se restringindo somente ao conhecimento técnico, ele vinculava seu trabalho e concepções à idéias que pairavam em seu tempo, sobre conceitos musicais presentes nos estudos estéticos, assim como, sobre as diferentes correntes existentes não só dentro da ópera, mas da música em geral. Em uma carta de 23 de fevereiro de 1882, ele esboça sua linha de pensamento sobre a significação do público para o compositor, assim como o papel do executor intermediando o trabalho musical e o espectador.

“Caro Ferrari”⁴³⁸

Todos sabem que uma ópera musical no teatro compõe-se de partitura, partes de orquestra, cantores mais ou menos vestidos, coros, cenários etc.; mas aquela bendita música distribuída nas estantes não passa de frio papel garatujado. O autor de uma ópera não pode fazer como um pintor, que escolhe a luz adequada

⁴³⁵ Carteggi Italiani I, Carta 62: (Coleção Natale Gallini), Rio de Janeiro, 05 de outubro de 1880.

⁴³⁶ Idem ibidem

⁴³⁷ HEGEL, F., *op.cit.*

⁴³⁸ Pio Ferrari – diretor de orquestra.

para fazer brilha o próprio trabalho. Quando o compositor termina sua partitura espera o veredicto do público sobre a impressão que recebe dos mais ou menos fieis executores! Isso é sabido e eu vou em frente.”⁴³⁹

O Guarany melhorado

Passou-se três anos da apresentação de *Salvador Rosa* no Rio de Janeiro. Durante este período, Carlos Gomes se ocupou com as representações de partes de suas composições pelos teatros brasileiros, e com as modificações das óperas anteriores, a renovação de contratos como o da *Fosca*, firmado com Carlo d’Ormeville, e de negociações para apresentações na Europa.

Em 1883, surge um novo tema para uma ópera, a qual lhe parecia “um *Guarany* com um drama mais interessante”, com um tema “inspirado de um lado em *Danicheff* e de outro em um episódio da escravidão brasileira”⁴⁴⁰.

Les Danicheff, citado por Carlos Gomes, é um drama em cinco atos, de Pierre Newsky, pseudônimo de Alexandre Dumas Filho. Um libreto com base em um drama francês no início da década de 1880 não era mais tão rechaçado quanto no início da década de 1870, como foi o *Il due Moschetieri* na tentativa frustrada que Carlos Gomes fez de musicá-lo, devido à oposição de Lucca, com quem na época mantinha um contrato de trabalho. Mas, a temática da ópera não apontava somente para as mudanças que vinham ocorrendo no meio artístico italiano, ela também fazia referências às modificações e conturbações que estavam acontecendo no Brasil, as quais o compositor não deixou passar despercebidas.

Tendo como grande entusiasta de sua obra e amigo André Reboulças, um dos importantes nomes da militância da causa abolicionista no Brasil, um dos fundadores, junto com Joaquim Nabuco, do movimento abolicionista da Escola Politécnica onde lecionava, Carlos Gomes não permaneceu alienado a respeito dos acontecimentos e movimentos em favor da abolição que ocorriam em seu país de origem.

Ainda em 1884, o compositor escreve uma pequena peça “popular”, como ele mesmo a classifica, para ser tocada com formação de banda, e a dedica ao Ceará, primeira

⁴³⁹ Carteggi Italiani I, Carta 69: (Gazeta de Parma), Milão, 23 de fevereiro de 1882.

⁴⁴⁰ Carteggi Italiani I, Carta 86: (Casa Editora G. Ricordi), Milão, 30 de outubro de 1883.

província a libertar os escravos. “Ao Ceará livre”, título dado à partitura, foi editada pela Ricordi com direito a vinheta representativa da libertação, ilustrada por jangadas e oceano.

“Caro Giulio

Do Brasil, pedem-me uma peça popular para banda e também para canto. Crio também ser desejo do Imperador -, por isso não duvido que irá imprimir o manuscrito que lhe envio hoje por carta registrada

A peça é dedicada à primeira das províncias brasileiras que libertou os escravos: o “Ceará”!

Deve ser feita uma vinheta representando o mar visto da terra; duas jangadas libertadoras de escravos tornadas célebres por um efeito patriótico ocorrido em 25 de março deste mesmo ano, o dia em que foi aclamada a liberdade de todos os escravos da Província do Ceará!”⁴⁴¹

O processo de libertação da escravidão não foi algo simples e imediato no Brasil. Em *Teatro das Sombras*, José Murilo de Carvalho diz que a luta contra o tráfico teve início em 1807, quando a Inglaterra o proibiu a seus súditos e encetou a longa campanha para eliminá-lo em outros países. O Brasil foi atingido diretamente com a imposição inglesa, pela exigência do fim do tráfico como condição do reconhecimento diplomático da independência nacional. Por conta disso, o país teve que assinar o tratado de 1826, pelo qual o tráfico seria considerado pirataria três anos após a ratificação (que se deu em 1827) e que também o obrigava a aceitar os termos dos tratados de 1815 e 1817 feitos a Portugal, aumentando a margem de ação da marinha britânica⁴⁴². Sequencialmente a essas medidas, o Brasil ainda lançou outra lei, em 1831, proibindo o tráfico, mas nenhuma medida foi tomada para que ela fosse realmente efetivada, “foi literalmente para inglês ver”, como diz Carvalho. Só houve uma medida impositiva por parte do governo em relação ao tráfico em 1850.⁴⁴³

Outra medida que atingiu diretamente os escravos foi sobre a alforria para aqueles que lutassem na guerra do Paraguai, mas com o fim da guerra os acertos não foram efetuados como o estipulado. O governo, por decreto de novembro de 1866, concedeu liberdade aos escravos da nação designados para o serviço militar e começou a premiar cidadãos que oferecessem libertos para o exercito. Esse ato causou uma agitação entre os

⁴⁴¹ Carteggi Italiani I, Carta 102: (Casa Editora G. Ricordi), Maggianico, 16 de julho de 1884.

⁴⁴² CARVALHO, José Murilo de, *Teatro das Sombras*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996, p. 268-278.

⁴⁴³ Idem ibidem

escravos após a constatação que muitos não seriam libertados, mas Carvalho menciona ser exagerado dizer que a próxima Lei destinada a uma libertação progressiva, seria em resposta à inquietação dos escravos.⁴⁴⁴

A lei mencionada é a do Ventre Livre de 1871, onde se decretava que todas as crianças nascidas de mãe escrava, a partir da data, seriam livres. Em *A construção da ordem*, Carvalho aponta que a sua promulgação fez com que “quebrasse definitivamente a confiança dos proprietários na monarquia”.⁴⁴⁵ Isso porque, a reforma de 1871 também previa o direito de alforria ao escravo que pudesse pagar pelo seu preço, deliberação que foi mal vista pelos senhores de escravo, pois para eles, “desautorizava o domínio e abria a idéia do direito na alma do escravo”.⁴⁴⁶

Ao contrário das fases anteriores vinculadas ao político, a última fase do movimento de libertação, segundo Carvalho, foi marcada pela participação popular, pois em 1884, já estava em plena ação a Conferência Abolicionista, a qual abrangia várias sociedades de fins idênticos. No ano seguinte, outra Lei que dava seguimento à libertação contínua foi aprovada, a Lei dos Sexagenários.

Com isso, até 1888, vários outros movimentos abolicionistas ganharam força, tendo a monarquia abolido a escravidão nesse ano. Mas, para Carvalho, a medida atendeu antes a uma necessidade política de preservar a ordem pública ameaçada pela fuga em massa dos escravos e a uma necessidade econômica de atrair mão-de-obra livre para as regiões cafeeiras”.⁴⁴⁷

Mas, sem saber qual seria o rumo que a história da libertação dos escravos iria tomar, Carlos Gomes continuava com seus projetos, dos quais um deles era estreitar *Lo Schiavo* ainda em 1884, como afirmou a seu amigo Mandelli, “eu, como sabe, preparo para este ano uma nova ópera, tenho de trabalhar muito ainda na instrumentação, por isso não poderei ocupar-me logo em musicar seu libreto”.⁴⁴⁸ Mas, o processo de estruturação e construção da ópera entrou 1884 adentro e se perpetuou por todo o ano de 1885. Em uma carta de 5 de dezembro de 1884 à Rodolfo Paravicini, libretista da ópera, Carlos Gomes

⁴⁴⁴ Idem, p.282

⁴⁴⁵ CARVALHO, José Murilo de, *A Construção da Ordem*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996, p. 263.

⁴⁴⁶ Citado em: CARVALHO, José Murilo de, *Teatro das Sombras*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996, p. 288.

⁴⁴⁷ Idem, p. 297.

⁴⁴⁸ Carteggi Italiani I, Carta 101: (Casa Editora G. Ricordi), Milão, 4 de abril de 1884.

discute a necessidade de se encontrarem para reorganizar o libreto, apontando as partes que não o agradava.

“Basta dizer-te que é absolutamente necessário nos encontrarmos para tomarmos uma resolução acerca do final do libreto. O segundo ato parece-me muito, muito ridículo, principalmente pelos bailados e o final, para o qual pensei terminar sem o dueto entre Américo e Rolando (depois Rodrigo, pai de Américo).

A união faz a força!”⁴⁴⁹

Nos processos de criação das óperas, Carlos Gomes mantinha-se sempre em contato com o libretista, a construção de cada parte era estruturada juntamente com ele, e as partes adequadas para satisfazer as necessidades composicionais do maestro e corresponder seus ideais de dramaticidade da obra.

“Depois que me deixaste, fiquei algum tempo paralisado, sem coragem para continuar: depois acreditei poder continuar o trabalho, sem incomodar-te, mas... pobre de mim!

Agora preciso que penses no retirar todo excesso que encontrases do estilo Gomes.

A culpa é tua de ter-me abandonado no momento que estava pleno de calor e animado com o trabalho!”⁴⁵⁰

Há algumas modificações que necessitavam do trabalho do libretista, como o pedido do compositor para trocar a época da ação, pois segundo ele, traria dificuldades no ato II. Adequando esses pontos, além de outros, como modificar o nome de Isaura para Ilara “para que não se diga que foi tirado da ópera de Mancinelli, da qual a principal personagem chama-se Isaura!”⁴⁵¹, com o trabalho simultâneo, pretendia encenar a ópera durante a quaresma de 1885.

Mas, os problemas com o libreto continuaram, e não só com o de *Lo Schiavo*, pois ele também se empenhava na elaboração de outra ópera, *Oltrada*, de Ghislanzoni. A reclamação de suas cartas, pela dificuldade em escrever as óperas, não eram só de cunho técnico, ele alegava temer o fracasso com suas novas composições.

“Eu trabalho em duas óperas há algum tempo: *O Escravo*, de Paravicini, e *Oltrada*, de Ghislanzoni, óperas que poderiam ser terminadas se não me

⁴⁴⁹ Carteggi Italiani II, Carta 56: (Cópia do arquivo particular Penalva - Campinas), Maggianico, 31 de março de 1884.

⁴⁵⁰ Idem ibidem

⁴⁵¹ Idem ibidem

importasse muito com o futuro e se o medo de um fracasso não fosse o meu fantasma perseguidor!

Mas não é somente isso: quando creio ter terminado hoje, amanhã me parece ter de refazer o trabalho!”⁴⁵²

Embora aponte questões de caráter emocional para justificar a dificuldade que encontra em terminar as óperas, ele também acredita ser os libretos uma das causas de seus problemas. “Sei, porém, que o libreto é o meu desespero!” Julgava o enredo de Ghislanzoni bom, mas com finais de atos que não o convenciam, já o de Paravicini, acreditava ser melhor como argumento, mas “os versos são coisa de fazer rir as galinhas do fazendeiro David!”⁴⁵³

A escolha do libreto de *Lo Schiavo*, não foi assim tão imediata e proveniente do sentimento de nacionalidade que trazia consigo. No momento da composição da ópera, ela não teve a exclusividade da atenção do maestro, como escolha única proveniente do enredo, até porque, para ele, todos os enredos brasileiros eram semelhantes, com as mesmas características. “Os enredos brasileiros são todos mesclados com a raça indígena; os selvagens em guerra com os portugueses, como precisamente é este *Escravo* que me faz lutar tanto!”⁴⁵⁴, diz ele em uma carta a Mendelli.

Por fim, acaba dando continuidade em *Lo Schiavo*, escolha ligada mais à facilidade, fluência e qualidade do libreto, em comparação à outra ópera, do que propriamente à temática trazida por ele e, já em abril de 1885, tenta conseguir um acordo para apresentá-lo em Nápoles, no San Carlo, pois se dizia confiante de obter sucesso naquele teatro, para si e para a Casa Ricordi. “Vivo tranqüilo com respeito ao contrato do *Escravo*, e o considero propriedade da minha casa Ricordi, e isto por vontade da justiça e do meu coração de verdadeiro amigo”⁴⁵⁵.

Mas, enquanto planejava a nova estréia, se via novamente às voltas com os rearranjos da *Fosca*. Em junho de 1885, ele já havia divulgado essa ópera em Novara, Turim, Genova, Sassari, Piacenza, Parma e Roma. Agora com outras modificações, “grande novidade! Finalmente terminei os trabalhos, as codas, as pequenas codas da encantada

⁴⁵² Carteggi Italiani I, Carta 123: (Biblioteca do Conservatório de Música - Roma), Maggianico, 11 de dezembro de 1884.

⁴⁵³ Idem ibidem

⁴⁵⁴ Carteggi Italiani I, Carta 124: (Biblioteca do Conservatório de Música - Roma), Maggianico, 18 de dezembro de 1884.

⁴⁵⁵ Carteggi Italiani I, Carta 132: (Casa Editora Ricordi), Maggianico, 20 de abril de 1885.

“Fosca”. Mas veja, terminei, de verdade, e verás se realmente não...”, afirmava Carlos Gomes e acreditava que “pelo menos a metade da herva forquinha (*sic*) nascerá e, ao seu tempo, florescerá.”⁴⁵⁶

O terreno infértil para o florescimento da ópera era, para o maestro, as vontades e contraposições da Senhora de Lucca, a quem pertencia os direitos sobre a obra. Segundo Carlos Gomes, a falta de iniciativa para a produção da ópera, mesmo depois dela ter alcançado sucesso tanto no Scala quanto na América, era um ato de vingança por ele ter escrito “o popular”⁴⁵⁷ *Salvador Rosa* para Ricordi.

As editoras também se responsabilizavam pela divulgação das óperas, das que detinham os direitos, assim como de sua produção, que incluía escolha dos solistas, cenários e figurinos. Mas, em relação à *Fosca*, Carlos Gomes tomava a iniciativa de oferecê-la, se propondo até mesmo a modificá-la de forma a criar possibilidades para sua montagem.

“A propósito da “Fosca”, não fixaram a terceira ópera da temporada, ou, também, a ópera de abertura, proponho a “Fosca”, desejando apresentar-me no Municipal com esta ópera.”⁴⁵⁸

Depois da tentativa de levar *Fosca* ao teatro de Bolonha, seu próximo empenho foi direcionado ao teatro de Cremona. Seu insucesso é justificado por não ser ele um homem de negócios, diz em uma carta ao escritor Alfonso Mandeli, “fazendo-o saber que eu sou um pobre maestro de música desafinada, de notas erradas, de profissão idem etc., mas que não sou um homem de negócios. (...) Assim, inclino a cabeça e espero que, com o tempo, a *Fosca* seja espontaneamente desejada e escolhida pela honorável direção teatral cremonesa, mas eu não posso nem devo mais entrar em discussão.”⁴⁵⁹

Em julho de 1886, afirma ao barítono De Anna a possibilidade da apresentação de *Fosca* no San Carlo. Depois de tratar com o empresário do teatro, Pietro Scalisi, diz que

⁴⁵⁶ Carteggi Italiani II, Carta 62: (Museu Carlos Gomes - Campinas), Parma, 07 de julho de 1885.

⁴⁵⁷ Carlos Gomes se refere a *Salvador Rosa* sempre como uma peça popular, que alcançou reconhecimento do público e conseguiu se manter por várias récitas, em muitos dos teatros em que foi apresentada. Com a *Fosca*, porém, sempre encontrou obstáculos para apresentá-la, principalmente pelas mudanças contínuas que fazia nela, a cada reapresentação da ópera ele fazia uma modificação na composição, mas insistia na sua divulgação, muito mais que das outras.

⁴⁵⁸ Carteggi Italiani II, Carta 63: (Vicenzo Cernicchiaro: “Storia della musica del Brasile dai tempi dolonial sino ai nostri giorni”), Maggianico, 09 de junho de 1885.

⁴⁵⁹ Carteggi Italiani I, Carta 157: (Biblioteca do Conservatório de Música - Roma), Maggianico, 25 de maio de 1886.

porá em prática a sua sugestão de acrescentar um bailado no IIº ato. “Penso em compor inteiramente a *ária de Cambro*, por isso terei de me ocupar seriamente da *Fosca* ainda, pois, repito: conto muito com esta reprodução no San Carlo, e isto pela ópera, por mim, por Carletto!...”⁴⁶⁰

A “Ária de Cambro” que Carlos Gomes se empenha em acrescentar, também traz elementos próximos aos da apresentada no Final do Ato II, a utilização de modulações passageiras sem se firmar definitivamente em uma tônica, mas mantendo-se em torno da tonalidade de Dó. Entretanto, nesse movimento, ele não constrói grandes estruturas estáticas como no outro, ao contrário, essa estrutura cria um movimento harmônico que permanece ligado a uma macroestrutura cromática.

Assim como o *Finale* do Ato II⁴⁶¹, a utilização do cromatismo por Carlos Gomes passa de estruturas mais visíveis dentro da linha melódica, apesar de também aparecer dessa forma,



Fosca

Carlos Gomes – Edição Projeto FAPESP 01/07227-3, p.57.

⁴⁶⁰ Carteggi Italiani I, Carta 158: (Biblioteca do Conservatório Nacional de Parma), Maggianico, 05 de julho de 1886.

⁴⁶¹ GOMES, Carlos. *Fosca*, Redução para piano, Teatro Municipal de São Paulo.



Fosca

Carlos Gomes – Edição Projeto FAPESP 01/07227-3, p. 61.

para a estrutura do movimento, como dá para perceber pelas notas – Dó, Ré bemol, Ré, Mi b, Mi – que aparecem no decorrer do mesmo.

Enquanto tentava reestruturar *Fosca*, as pretensões para a estréia de *Lo Schiavo* passavam de 1885 para o ano seguinte. Uma das causas do alongamento do prazo era a dificuldade de encontrar um lugar para montá-la, mesmo alegando ter várias propostas, inclusive para levar a ópera ao Scala, como o próprio maestro afirma a Giovanni Bolelli, empresário do teatro municipal de Bolonha. “Estou com diversas propostas, entre as quais aquela de Curti, para encenar “Lo Schiavo” no “Alla Scala”. Mas, é quase certo, que não aceitarei, por muitíssimas razões. Escrevi, pelo menos, três vezes para aquele Teatro: agora prefiro ir para outro lugar com minha guitarra, desejando, também, se julgado por um outro público, como é natural, tenho as costumeiras propostas dos editores Ricordi e Lucca, mas não estou em nada comprometido.”⁴⁶²

No decorrer dos anos, suas óperas eram apresentadas nos teatros da Europa, principalmente *Il Guarani* e *Salvador Rosa*, muitas vezes ficando a cargo da Editora todos os acertos, com o mínimo envolvimento do compositor.

Essa questão da imposição das escolhas, principalmente da editora Ricordi, já havia sido mencionada por Carlos Gomes em uma carta sua à Condessa Giuseppina Appiani, justificando o porquê que seu protegido, Giorgio Valcheri⁴⁶³, não faria parte do grupo de

⁴⁶² Idem ibidem

⁴⁶³ Giorgio Valcheri, apesar de não ter cantado na estréia de *Salvador Rosa*, fez parte do elenco de *Il Guarany* na encenação do Teatro Vittorio Emanuele, de Turim.

cantores para a *première* de *Salvador Rosa*. Como resposta, Carlos Gomes enfatiza que “o editor é sempre o senhor absoluto na escolha dos artistas que cantarão as óperas que a ele pertencem, especialmente tratando-se de óperas novas (...) a escolha dos artistas compete ao editor, não querendo eu assumir qualquer responsabilidade sobre os artistas.”⁴⁶⁴

Fosca era uma exceção, pelo possível descaso que Carlos Gomes acreditava ter a Senhora Lucca em relação a ela. No entanto, a mesma atenção era dispensada às novas óperas, aquelas que não eram produzidas por encomenda, cujos contratos ainda não tinham sido firmados. Sem o respaldo de uma editora e sua influência no meio musical, havia a necessidade de encontrar um lugar para apresentá-las pela primeira vez. O Teatro Municipal de Bolonha foi uma das tentativas feitas pelo compositor para apresentar a sua mais nova obra, possibilidade que já havia sido proposta pelo próprio Bolelli, assim a sugestão de Carlos Gomes foi marcar a estréia para o ano de 1886, alegando que precisava de tempo para finalizar a instrumentação de *Lo Schiavo*. Na resposta enviada ao diretor do teatro, ele ainda faz outros apontamentos referentes à obra, mas a grande ênfase era na permanência de De Anna como Iberê, afinal a personagem foi escrita para esse intérprete, seus efeitos e elementos explorados tiveram como base a capacidade vocal e singularidades desse cantor. Dessa forma, Carlos Gomes diz a Bolelli que “para “Lo Schiavo” apresso-me a comunicar-te que o meu empenho é só aquele de levar à cena com o barítono. De Anna como protagonista (Iberê), que possui uma voz potente e adaptadíssima para o papel de selvagem; o argumento é brasileiro, cenas originais do meu fogo país; um “Guarany” correto, no libreto e que não se assemelha em nada com ele. Quanto à música... aos pósteros!”⁴⁶⁵

Considerava a nova ópera como um novo *Il Guarany*, melhorado pelo libreto, mas vendia a idéia enfatizando a ambientação do drama, aproveitando-se do imaginário europeu sobre o Brasil e ainda reforçando-o, “do meu fogo país”. Ser brasileiro e reconhecido como o selvagem lhe agregava benefícios, trazidos principalmente pela visão que se tinha de sua terra natal, mais o gosto pelo pitoresco e o exótico cultivado desde o início do século XIX, por isso, não se opunha e sim alimentava essa imagem, deixando ele próprio em meio ao exótico e pitoresco.

⁴⁶⁴ Carteggi Italiani II, Carta 63: (Coleção Giorgillo Cavalari - Milão), Lecco, 22 de junho de 1874.

⁴⁶⁵ Idem ibidem

Com as atenções divididas com a *Fosca*, o trabalho vai se alongando. A ópera, cujo projeto era concluir ainda em 1884, se estende até 1887. Nesse ponto, as negociações de estréia já partiram para outro rumo e as discussões estavam vinculadas à possibilidade de apresentação da obra no Brasil. Mas, novamente suas atenções não eram exclusivas à *Lo Schiavo*, “desde dezembro passado, assinei um contrato para representar uma nova ópera minha (de enredo espanhol e com o título “Morena”) e também alguns outros crimes cênicos-musicais meus, já mais ou menos justificados pelo tribunal chamado público.”⁴⁶⁶ Trabalhou com afinco sobre esta encomenda que pretendia finalizar em janeiro de 1888⁴⁶⁷, mas em fevereiro desse ano informa De Anna que “a ópera, começada em 8 de outubro, está no 3º ato, e espero terminá-la a tempo. o seu papel é curto mas lindo, dramático.”⁴⁶⁸ Alguns das personagens de suas obras, Carlos Gomes escreveu especialmente para se interpretado por De Anna, como o próprio Ibêre de *Lo Schiavo*. A vantagem de ter como base de composição um artista era poder explorar a sua voz e a técnica como forma de enriquecer o trabalho e abrilhantar a encenação.

Morena se passa em Sevilha, em 1560, onde o estudante Dom Ramiro, filho de um importante senhor da Espanha, Dom Pedro de Granada, se apaixona pela cigana andaluza Morena⁴⁶⁹. Todo o enredo é narrado com base nessa trama, ela foi quase terminada, ganhou cenários e figurinos, os quais foram desenhados por Luigi Bartzago, importante desenhista e responsável pela elaboração de figurino e cenários do Teatro Alla Scala, de Milão.

Alguns dos cenários de Bartzago, datados de 1880, apresentam a vista do sacramento próximo à Granada, em aquarela sobre papel; o cenário do Ato I, cena 2ª que mostra o exterior de uma casa rústica, à esquerda sob algumas árvores, uma mesa e à direita outra, ao fundo panorama da cidade de Granada e do Sacramento, também feito em aquarela sobre papel; o outro cenário, uma aquarela e giz sobre papel, representa o pátio da Universidade de Sevilha, com portas que dão para a sala de aula, e seria parte Ato III, 1ª cena, os escritos nas imagens dizem: “*Il fondale nel fondo del palcegenico il Principale*

⁴⁶⁶ Carteggi Italiani I, Carta 180: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 20 de fevereiro de 1888. O contrato mencionado foi assinado com o empresário Mário Musella.

⁴⁶⁷ Carteggi Italiani I, Carta 179: (Biblioteca do Conservatório de Música de Roma), Milão, 26 de dezembro de 1887.

⁴⁶⁸ Carteggi Italiani I, Carta 180: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 20 de fevereiro de 1888.

⁴⁶⁹ Segundo Marcus Goes, em 1998, quando a São Paulo ImagemData falou na recuperação de *Joana de Flandres*, anunciou-se também que o musicólogo mineiro Luis Gonzaga de Aguiar estava trabalhando na restauração de *Morena*, mas até agora nada foi lançado.

julla 3ª quinta”; a seguinte aquarela sobre papel é o outro cenário do Ato I, cena 2, nesse é representado o interior de uma gruta; ao fundo, por uma abertura, vê-se montanhas e bosque à distância, na entrada da gruta tem pedras com alguns símbolos; outro cenário feito também em aquarela sobre papel, mostra o cominho entre grutas do Sacramento, tendo à esquerda encosta coberta de vegetação e alguns degraus que levam à gruta de Morena⁴⁷⁰.



“Vista de Sacramento próximo à Granada” – de Luigi Bartzago.
Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, Divisão de Música.



Cenário da Ópera Morena – Pátio da Universidade de Sevilha – de Luigi Bartzago.
Fundação Biblioteca Nacional – Brasil, Divisão de Música

⁴⁷⁰ Essas obras estão no Setor de Iconografia da Biblioteca Nacional – Divisão de Música e arquivos sonoros.

Não há informação, pelo menos disponíveis nas fontes escolhidas para o trabalho, sobre o porquê da interrupção na escrita da obra, sendo que ela já estava quase concluída. Mas, é possível observar que a visão de Carlos Gomes sobre a música não se restringia aos conceitos filosóficos antes mencionados, da arte como sinônimo da aproximação do homem com elementos divinos, sendo a música, por sua estruturação subjetiva, a ponte entre o indivíduo e a emoção, conceitos presentes tanto nos tratados de estética quanto nos discursos de críticos e diletantes. No entanto, na prática, a relação do maestro brasileiro com a música mantinha-se muito mais ligada ao seu potencial comercial do que propriamente à sua idéia de grandeza artística.

“Música é comércio!... Comércio!!...”⁴⁷¹ Idéia que não aparece somente na frase da carta de Carlos Gomes para Tornaghi, mas também na sua relação com suas obras, relação esta, porém, que não se caracteriza como ultrajante ou um disparate. Apesar da influência das concepções de estética que ganhavam cada vez mais espaço nas análises artísticas, uma das mudanças no estado arte e artista, desde a quebra de seu vínculo com a aristocracia que a mantinha presa à idéia de artista artesão e empregado das cortes, longe da arte como representante de sentimentos e emoções, e também de bem de consumo, foi exatamente transformar essa arte, agora vista como expressão, em algo possível de se consumir e em objeto de desejo⁴⁷², que podia ser adquirido e exposto por quem pudesse pagar. Dessa maneira, além de arte, o que era produzido pelo artista transformava-se em sua fonte de renda, tornando a venda e a representação daquilo que produzia necessário para a sobrevivência.

Simultaneamente às óperas, escrevia pequenas peças, álbuns, e outros trabalhos. Uma de suas tentativas de comercialização e a visível transformação de sua arte em bem de consumo, com caráter específico, mas ainda assim uma mercadoria, foi o projeto de escrever um *Galop* e oferecer como novo reclame do folheto da companhia *Waterbury*, importante marca de relógios. “Modéstia à parte, tenho razão em acreditar que o meu pobre nome na arte deve ser conhecido também em Nova Iorque; e se assim for a companhia *Waterbury* dará importância à minha proposta, isto é, comprará o *Galop* para acrescentar ao

⁴⁷¹ Carteggi Italiani I, Carta 132: (Casa Editora Ricordi), Maggiano, 20 de abril de 1885.

⁴⁷² A questão da mudança de visão sobre a arte é melhor discutida nos primeiros capítulos dessa dissertação, aqui é só uma retomada para compreender a relação de Carlos Gomes frente a sua produção artística.

folheto de propaganda e distribuir para o mundo”⁴⁷³, a suposição de que seu nome era conhecido em Nova Iorque o fazia acreditar que o empreendimento seria um sucesso, tanto que colocou como preço mil dólares, pois acreditava que seria de especial valor principalmente para a companhia. Mas, alguns meses depois as certeza quanto o sucesso da idéia já não eram tão certas assim.

“Portanto, mando a minha última carta para autorizá-lo a fazer desse estúpido *Galop* o uso que lhe vier em mente.

Eu ainda nutro esperança de que você fará tudo para que a minha proposta seja aceita pela Companhia dos famosos relógios *Waterbury*, como propaganda dos mesmos.

Eu lhe mandaria o *Galop* instrumentado para Banda e Orquestra, mas a peça foi escrita e mandada para você em um só dia sem refletir sobre isto.

Em suma, se fracassar com a companhia *Waterbury*, pense em encontrar outra saída, em último caso remeta-o de volta para mim, mas não vá cedê-lo grátis a ninguém.”⁴⁷⁴

Mesmo com relação à apresentação das óperas o lucro não passava despercebido. Do embate para a apresentação de *Lo Schiavo* no Rio de Janeiro, fazia parte o problema do patrocínio, que mesmo ele acreditando lucrar 50 mil francos com a representação, não conseguia encontrar quem o favorecesse, situação agravada pela guerra empresarial que vivenciava os teatros da corte.

Os planos eram para estrear a ópera no dia 2 de dezembro. O motivo da escolha era abordado com um discurso bem elaborado de caráter patriótico. “Em homenagem à minha nação, e por gratidão ao Imperador, tenho a idéia fixa de representar a ópera no Rio de Janeiro neste ano mesmo e precisamente em 2 de dezembro, aniversário do Imperador. A ópera será dedicada à Princesa Imperial, futura imperatriz e atualmente Regente do Império na ausência do Pai.”⁴⁷⁵

Às portas de finalmente entrar em cena, a explicação do compositor para o longo processo de gestão da ópera, foi que ela não deveria ser representada antes da libertação

⁴⁷³ Carteggi Italiani I, Carta 181: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 20 de fevereiro de 1888.

⁴⁷⁴ Carteggi Italiani I, Carta 182: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 03 de março de 1888.

⁴⁷⁵ Carteggi Italiani I, Carta 186: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 08 de junho de 1888.

total da escravidão no Brasil, como disse a De Anna, acrescentando que “o inesperado decreto de 11 de maio, que na capital brasileira dava a liberdade a todos, deu também a mim a faculdade de liberar o meu, há tanto tempo escravo... da minha desconfortante impotência.”⁴⁷⁶

O projeto *Lo Schiavo* não nasceu como um produto de incentivo ou de representação da abolição da escravidão, nem mesmo foi pensado para ser estreado na corte, ou como um trabalho prioritário e de cunho ideológico. Mas, as circunstâncias foram bastante favoráveis e interessantes para melhorar a repercussão da ópera. Em uma carta marcada com a frase “absolutamente particular”, ele fala da significação da obra.

“Assim que estiver curado, o Imperador partirá para o Rio. O *Escravo* já poderá apresentar-se no Brasil, sendo o último Decreto que abole toda a escravidão.

Acredito que a ópera seja representada pela primeira vez no Rio em 2 de dezembro deste ano. Note que em 2 de dezembro é o aniversário do Soberano.

Porém, ainda me restam algumas coisas a fazer na ópera; mas com a quietude e tranqüilidade de espírito poderei estar pronto antes dessa data.”⁴⁷⁷

A imagem de *Lo Schiavo*, para Carlos Gomes, a partir de então, passou a estar tão vinculada ao fim da escravidão que no dia em que foi promulgada a “Lei Áurea”, 13 de maio de 1888, a qual determinava a libertação de todos os escravos do império, ele enviou uma carta ao tenor De Anna fazendo referências ao fato, e como apologia, utilizou trechos da ópera.

“O imperador volta à terra brasileira, não mais ao país da escravidão, mas sim à terra civil pois, deve saber, câmaras votaram pela imediata libertação de todos os escravos do Império! É justamente o caso de dizer, como na ópera *O Escravo*:

‘Viva Dom Pedro!

‘Viva o Brasil!

‘Terra civil,

‘De liberdade!’”

E, “viva o Brasil”, pois o compositor ainda afirmava que seu projeto “seria de resultado honorífico e de grande satisfação à nação brasileira e à Família Imperial”⁴⁷⁸. Mas,

⁴⁷⁶ Idem ibidem

⁴⁷⁷ Carteggi Italiani I, Carta 185: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, 19 de maio de 1888.

⁴⁷⁸ Carteggi Italiani I, Carta 186: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 08 de junho de 1888.

a liberdade do *Lo Schiavo* de Carlos Gomes ainda dependia de conseguir firmar contato com uma editora, contava com a proposta feita por Tornaghio em nome da Ricordi, em 19 de julho de 1885, onde propunha 20.000 libras pela peça, só que pagas em prestações depois de cada dez representações da ópera. as prestações seriam de 4.000 libras. Além disso, ofereceu também 30% sobre os aluguéis por vinte anos⁴⁷⁹.

O outro problema era o empresário de ópera, Mário Musella, que havia se comprometido em providenciar a primeira apresentação de *Lo Schiavo* no Brasil. Dinheiro recebido adiantado por pessoas da elite, a falta de comunicação do empresário, problemas que tiveram seu ápice na desorganização da Companhia de Musella, em outubro de 1888. Estes problemas provavelmente atrasaram ainda mais a encenação da ópera e, apesar de dar indicações a De Anna⁴⁸⁰ de como deveriam ser determinados trechos da ópera, seu foco de trabalho novamente se direcionava para outro lugar.

E, quem volta a cena de novo é *Fosca*, a qual é cogitada para ser representada em Pádua. Mas, por conta de controvérsias entre público, diretor de orquestra e companhia, o projeto de representá-la em Pádua foi abandonado. Embora não tenha vingado o projeto de Pádua, em Módena *Fosca* sobe em cena no dia 10 de fevereiro de 1889. “O desempenho está ótimo, especialmente o da Damerini (protagonista)”, afirma Carlos Gomes, “orquestra, coros, encenação, tudo saíra bem.”⁴⁸¹ E, logo depois escreve para Tornaghi, relatando o sucesso que foi a apresentação da ópera, juntamente com os recortes de jornais, para comprovar as honras que recebeu.

A consciência de Carlos Gomes era de que seu nome tinha significativa importância no meio musical italiano, como ele mesmo relata, no ano de 1889, ele possuía três óperas no repertório italiano, sem mencionar às que estavam sendo representadas em outros países, como o *Il Guarani*, na Inglaterra, para qual preparou e enviou cenários, figurinos e adereços.

No lugar de *Fosca* na temporada de Pádua, foi encenado *Il Guarani*, cuja *Canção dos aventureiros* também havia sido apresentada tempos antes, em Nova Iorque, cantada

⁴⁷⁹ Informações dadas por Carlos Gomes em sua carta endereçada à De Anna: Carteggi Italiani I, Carta 188: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, rua Marino, 1 de junho de 1888.

⁴⁸⁰ As indicações são: “o canto dos versos *Sonho de amor* etc, deve ser extremamente lento, quase um murmúrio (...) O efeito desse trecho, na minha opinião está na delicadeza do pianíssimo”. Carteggi Italiani I, Carta 194: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Casa, 29 de agosto de 1888.

⁴⁸¹ Carteggi Italiani I, Carta 208: (Biblioteca do Conservatório de Roma), Módena, 08 de fevereiro de 1889.

por De Anna, à qual Carlos Gomes se referiu como “meu pecado da juventude” e ainda questionou De Anna, “essa porcaria agrada mesmo?”⁴⁸²

Depois de muitos problemas com a Companhia Musella, o “Guarani melhorado”, como seu próprio criador o chamava, finalmente foi estreado. As possíveis datas de estréia foram várias desde 1884, as mais recentes tinham sido programadas para 2 de dezembro de 1888, data de aniversário de D. Pedro II, e 7 de setembro de 1889, comemoração da independência do país. Mas, em 17 de setembro de 1889, ele anuncia a Tornaghi, a tão esperada estréia.

“*O Escravo* estreará no Teatro Imperial, no dia 29, ao invés do dia 7, como estava previsto. A expectativa é imensa, imagine!”⁴⁸³

Apesar das previsões do compositor, no dia 14 de setembro já se anunciava nos jornais, com destaque e altivez, uma grande *matinée*, para domingo dia 15, organizada pelos compositores Leopoldo Miguez e Ignácio Porto Alegre, em homenagem à Carlos Gomes “laureado maestro”. “Todos os artistas da companhia lírica italiana, por generosa concessão do empresário, o Sr. Musella, prestam-se a abrilhantar esta grandiosa festa, nunca vista no Rio de Janeiro. Orquestra composta de 100 professores, sob a regência do maestro Carlos Gomes, Leopoldo Miguez e Ignácio Porto-Alegre.”⁴⁸⁴

Ignácio Porto-Alegre, um dos criadores da Revista *Nitheroy*, uma das precursoras das idéias de nacionalidade contidas na literatura romântica, e Leopoldo Miguez, violinista, compositor e maestro, que chegaria a diretor do Instituto Nacional de Música, criado logo depois da Proclamação da República no Brasil, foram os organizadores e apoiadores do evento em homenagem a Carlos Gomes. O anúncio da grande apresentação que ressalta a presença de 100 professores na orquestra, número considerável para um grupo musical desse gênero, com a presença de nomes influentes no meio artístico brasileiro, como os dois citados acima, não exprimem a recepção fria que ele teria sofrido durante os últimos anos em que esteve no Brasil, descrita em alguns dos estudos sobre sua vida e carreira⁴⁸⁵,

⁴⁸² Carteggi Italiani I, Carta 198: (Biblioteca do Conservatório de Música de Parma), Milão, 19 de outubro de 1888.

⁴⁸³ Carteggi Italiani I, Carta 219: (Museu Teatral do Scala - Milão), Rio de Janeiro, 17 de setembro de 1889.

⁴⁸⁴ “Imperial Teatro D. Pedro II”, *Jornal do Comércio*, 14 de setembro de 1889.

⁴⁸⁵ A questão da recepção menos calorosa recebida por Carlos Gomes é enfatizada e a causa apontada seria as declinações políticas do compositor. Ver: BRITO, Jolumá. *Op.cit.*, MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*, 2000, MACHADO, Lauro Coelho, *A ópera italiana após 1870*, entre outros.

da mesma forma demonstram as notas nos jornais publicadas depois da estréia de *Lo Schiavo*, em 17 de setembro.

O texto crítico de 19 de setembro⁴⁸⁶, dizia que “Carlos Gomes caminhou e caminhou muitíssimo” e que, analisando-o como composição pertencente ao modelo de ópera italiana, o mesmo de *Norma*, ópera de Vincenzo Bellini, estreada em 1831, *Lucia de Lammermmor*, de Gaetano Donizetti, de 1835, *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi, estreada em 1851 e mesmo os *Huguenottes* de Meyerbeer, “*Lo Schiavo* é um dos melhores exemplares desse gênero, que se tem produzido na segunda metade deste século.”

Mesmo afirmando que a última composição de Carlos Gomes é “extraordinariamente superior a todos os seus trabalhos anteriores”, diz não ser esta uma partitura impecável, pois tem, por vezes, certo descuido na forma, certa frivolidade nas idéias, no entanto, afirma que esses deslizos são marcas de um compositor de talento que consegue entender que, muitas vezes, não “deve tolher a espontaneidade da idéia”. Em relação à estrutura da composição. Apesar dessa ressalva, a crítica afirma que “a harmonia, a modulação, a maneira por que se entrosam os cantos, a instrumentação cuidadosa, fina, delicada e ao mesmo tempo potencialmente sonora, são qualidades novas ou melhoradas, que incontestavelmente apresenta o nosso maestro. Há mesmo na forma da maior parte dos trechos da sua nova composição, uma elegância e distinção de talhe, que nem sempre e encontra nas composições de feitura italiana.”⁴⁸⁷

Ainda tendo como base uma análise musical comparativa, e fazendo referência aos elementos trazidos pela ópera de Wagner, em especial os *leitmotifs*, o crítico aponta o tema do oboé, que está presente no prelúdio da ópera, o qual ele classifica como “muito delicado e original”, como sendo, senão um motivo condutor, “pelo menos um de seus temas principais”. Mas, no que se refere à originalidade, “Carlos Gomes pode gabar-se de ter coisas novas”, como nas frases do barítono durante todo o ato I, cuja crítica descreve como sendo “incisivas, enérgicas, se quiserem mesmo selvagens; mas em todas elas há o cunho incontestável da absoluta originalidade”. Já o dueto entre os protagonistas, Iara e Américo, considera ter menos originalidade, menos distinção, mas o final do ato é escrito por mãos vigorosas.

⁴⁸⁶ “Theatro Lyrico”, *Jornal do Comércio*, 19 de setembro de 1889.

⁴⁸⁷ Idem ibidem

O ato II, de acordo com a mesma crítica, tem logo no começo duas peças de “súbita beleza: o dueto da Condessa de Bussi e a *romanza* de Américo.” Classifica o dueto como pertencente ao *opéra-comique*, e diz ser de “um mimo, de uma elegância, de uma distinção admiráveis” e é o que prepara a transição para a *romanza* de Américo.

Apesar de classificar o dueto⁴⁸⁸ da Condessa de Bussi e Américo como pertencente ao *opéra-comique*, o autor da crítica não diz em relação a qual aspecto desse estilo ele se refere. O dueto se estrutura tendo de início um tema solo da Condessa que retorna depois de um curto período como pergunta e resposta entre as personagens. No entanto, entre o tema e sua retomada há curtos recitativos.

No *Andante* apresenta outro tema utilizando alguns compassos de recitativo.

The image shows a page from a musical score for the opera 'Lo Schiavo' by Carlos Gomes. The score is in E-flat major and 2/4 time. It features a vocal line (C) and a piano accompaniment (A). The tempo is marked 'PIU VIVACE e leggero' and 'ANDANTE'. The lyrics are in Portuguese: 'Ob.li.a - ste la so.li.ta fra - se me.di.ta.ta ve.nen.do da me No, conte... Voi celia.te... Ascol - ta - te...'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'a tempo'.

Lo Schiavo
Carlos Gomes – Milão, Ricordi, p. 114.

Depois do recitativo se estrutura um dueto polifônico com as personagens cantando letras diferentes. Assim como em outras peças, nesse movimento aparece a utilização do cromatismo dentro da estrutura como condução harmônica.

⁴⁸⁸ GOMES, Carlos. *Lo Schiavo*, redução para piano, Milão, Ricordi, s/d.

Mas, o que está presente em toda a ópera são os curtos trechos de recitativo, às vezes, sem o acompanhamento da orquestra. No final do movimento, as personagens se alternam em solos cujo final é marcado por decidas cromáticas que culminam na cadência melódica da Condessa.



Lo Schiavo
Carlos Gomes – Milão, Ricordi, p. 124.

A *romanza* e o dueto são interligados, seguindo, dessa forma, o mesmo tema já trabalhado antes. Esse movimento se inicia com um recitativo que é acompanhado pelo tema anterior seguido por outro recitativo curto.



Lo Schiavo
Carlos Gomes – Milão, Ricordi, p. 125.

No entanto, a *romanza* apresenta um motivo que acompanha todo o movimento, com algumas variações, diferentes dos apresentados no movimento anterior.

Os bailados são apontados como trabalho de grande fôlego, onde aparecem “tonalidades estranha e novas (...), mas o bacanal, com que terminam os bailados pareceu-nos pouco original e que está longe de fechar com chave de ouro o bailado da ópera.”

Os pontos fracos apontados na partitura são o Hino da liberdade e o final do segundo ato, “se bem que vistoso, é também trabalho de valor menos considerável do que tudo mais que até ali tínhamos ouvido”.

O “Hino à Liberdade”, visto como ponto fraco da obra pelo crítico do *Jornal do Comércio*, inicia-se com o solo de Conte com alternâncias entre o solo e o coro que, na maioria das vezes é homofônico. A harmonia e melodia desse movimento são mais simples, o que pode ser percebido mesmo pela organização das vozes, sem polifonia ou intervenções entre elas, unindo coro e solista somente nos quatro últimos compassos.

The image shows a page of a musical score for the opera 'Os Bailados'. The score is in Italian and features a vocal solo by Conte and a chorus. The tempo is marked 'Grandioso' and 'ALLEGRO MARZIALE'. The lyrics are: 'tes-si far li-be-ri tut-ti e dir che il mon-do schia-vi più non ha! Su-blime i-dea d'u-ma-ni-tà!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'ff' and 'col canto'.

Lo Schiavo
Carlos Gomes – Milão, Ricordi, p. 155

Apesar disso, é estruturado com seqüências modulantes girando em torno de Dó e Lá, com modulações passageiras de Réb. No entanto, a relação do Réb dentro do movimento, apresenta-se também como enarmonia do Dó#, aparecendo mesmo na linha melódica.

As observações sobre a parte estrutural da apresentação da ópera se restringiram à crítica ao coro que, segundo o autor do texto, não estava muito bem ensaiado, além do comportamento regular da orquestra, crítica positiva visto que ela estava ligeiramente aumentada, além da observação dos vestuários, considerados por ele, suficientes e os cenários vistosos.

O enredo da ópera⁴⁸⁹ se passa no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro e seus arredores, no ano de 1567, onde Iara e Iberê, pertencentes à tribo dos tamoios, são escravos de um senhor de terras. Como prisioneira do Conde Rodrigo, Iara se apaixona por Américo, filho do Conde. Um dia Américo liberta Iberê do tronco e, por gratidão, o índio jura fidelidade eterna ao jovem. Sabendo do amor de Américo e Iara, Rodrigo manda o filho para o Rio de Janeiro, para fazer parte das forças armadas e lutar contra a rebelião dos índios. Nesse meio tempo, trata de casar Iberê e Iara. Quem recebe Américo na corte é a Condessa de Boissy que, como abolicionista convicta, resolve libertar seus escravos índios entre os quais estão Iberê e Iara. Livres o casal passa a viver numa tribo em Jacarepaguá. Iberê tenta conquistar o amor da mulher, mas ela lhe conta que havia feito um voto de fidelidade à Américo. Com raiva, Iberê se junta à tribo em revolta aos portugueses. Nesse episódio, Américo é capturado e levado até Iberê, mas as coisas se esclarecem e Iberê, fiel ao seu benfeitor, liberta-o. A fuga de Iara e Américo é percebida pelos tamoios que querem vingança. Iberê se mata, oferecendo sua vida em troca da dos amantes, que conseguem escapar.

O “novo Guarani com enredo melhorado”, como se refere Carlos Gomes à *Lo Schiavo*, além de ser visto como outra obra que, por trazer em seu tema questões “nacionais”, engrandece o país, também passou a representar para a crítica uma referência à escravidão já extinta no Brasil, agregando mais um forte elemento em torno do valor da

⁴⁸⁹ Na grande parte da bibliografia sobre Carlos Gomes, o texto da ópera *Lo Schiavo* é considerado como tendo por base um texto de Visconde Alfredo d' Escragnolle, quem, como senador, defendia com André Rebouças e José do Patrocínio os princípios abolicionistas, mas nenhuma das fontes cita a informação dada pela bibliografia, por isso, ela não consta no texto.

obra, como o próprio compositor havia previsto, seu artifício triunfou. Dessa forma, discursos que enfatizavam esse caráter da composição apareceram com frequência, como, “a música do eminente compositor vem concluir por um hino a dolorosa evolução que durante três séculos debateu-se em todas as gamas do lamento antes de se consumir.”⁴⁹⁰

Essa característica dada à obra ganhou força, o tema trazido por ela não poderia ter aparecido em melhor momento para tomar o lugar de hino à liberdade. Os discursos sobre o fim da escravidão estavam no auge e as representações possíveis de apoio a ele eram apropriadas e disseminadas. As artes, como um desses veículos, conquistaram importante espaço no âmbito da discussão. Entre os artistas que tiveram suas obras utilizadas como apoio à causa foi Décio Villares, artista plástico brasileiro que também obteve seus estudos e especialização no exterior, mais precisamente na França. Utilizando a obra de Villares como base de comparação para a ópera de Carlos Gomes, a crítica do dia 19 de setembro diz que, “a incorporação da raça dos ex-escravos no povo brasileiro está sendo representada em pintura por Décio Villares. (...) A música de Carlos Gomes é inspirada na mesma doçura emotiva. A ópera abolicionista canta a solidariedade sentimental dos senhores de escravos sob a comédia cruel da desigualdade das respectivas condições. O *Schiavo* como a Epopéia africana, é um poema de simpatia e dedicação, que relembra suavemente o passado, refletindo sobre as páginas mortas da história um luar sereno de benevolência de dulcíssimo efeito.”⁴⁹¹

A “epopéia africana” escrita por Carlos Gomes, cujas personagens principais – os escravos – eram índios, teve sua idealização forjada no momento e pelos acontecimentos que estavam mais eminentes, a abolição da escravidão. Tornando a importância da obra muito mais ligada ao tema, do que propriamente às vertentes musicais. Mas, calhou ao maestro, proporcionando a ele a conquista de grande visibilidade, mais prestígio e importância que havia adquirido anteriormente.

Com o grande trunfo da ópera, Carlos Gomes alcançou uma posição de prestígio perante a sociedade carioca, digno até mesmo da abertura de uma subscrição para a constituição de um patrimônio para seus filhos, com a primeira contribuição feita pelo Imperador no valor de 1:000\$000, “contribuindo, assim para o sentimento, ainda que mal

⁴⁹⁰ “Crônica”, *Jornal do Comércio*, 19 de setembro de 1889.

⁴⁹¹ Idem *ibidem*

definido, que agita o coração de todos brasileiros, seus triunfos são triunfos para o Brasil”⁴⁹², como declara a nota do *Jornal do Comércio*.

Outros presentes também foram ofertados ao ilustre brasileiro, como o decreto que o nomeava grande dignitário da Ordem da Rosa, o qual ganhou das mãos do S. M. Imperador no intervalo da representação da ópera em seu benefício. Recebeu ainda uma “rica abotoadura de ouro e brilhantes para punho, oferecida pelo pessoal da fabrica de calçados dos Sr. Carvalho Chagas & C.; uma carteira de couro da Rússia com cantos de prata contendo um bilhete de loteria e um rico álbum de *veludo-carmezim* com chapa de ouro e dedicatória, oferecido pelo Sr. Júlio de Araújo Rodrigues. Ítala Gomes, filha de Carlos Gomes, recebeu um riquíssimo broche no formato de lira, decorado com ouro e brilhantes adquirido com o produto da subscrição agenciada entre as senhoras fluminenses e uma carteira de marfim com um cheque do Banco *Del Credere* do valor de 400\$ oferecido pelo Clube da Gávea”. Recebeu, ainda, “das mãos de S. M. o Imperador em uma caixa de veludo verde com a coroa imperial e as iniciais P II, a ouro as insígnias de grande dignitário.”⁴⁹³ Essa noite carregada de presentes teve, além disso, direito a banda de música na entrada do teatro e o retrato do maestro desenhado por Décio Villares.

O teatro lírico na corte, desde o fim do projeto Ópera Nacional, sofreu um processo gradual de esquecimento, auxiliado pelos problemas trazidos pelas companhias operísticas que, muitas vezes, não encenavam as obras de maneira satisfatória, realizavam-nas mesmo com grandes desfalques na orquestra, no coro, ou com baixa qualidade dos solistas. Abriam assinaturas anunciando previamente as óperas que subiriam em palco, o programa contava com quatro e até cinco óperas, as quais eram revezadas diariamente. A permanência por mais de dois dias de uma mesma ópera em cartaz era difícil de acontecer, mesmo as estréias como *Lo Schiavo*, normalmente as outras récitas das óperas novas não vinham em dias seqüenciais, sendo intercaladas com outras diversas. A falta de continuidade na apresentação de obras com partituras de alto nível de dificuldade propiciava erros e maus desempenhos dos artistas, os quais necessitavam de se adequar a diferentes papéis a cada dia e saber de cor cada uma das partes que teriam que representar.

⁴⁹² “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 9 de outubro de 1889.

⁴⁹³ “O maestro Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 04 de outubro de 1889.

Essa inconstância das próprias Companhias operísticas, somada com o fim do Ópera Nacional e, conseqüentemente, dos inúmeros discursos e debates fomentados nas páginas dos jornais, diminuíram a freqüência do público nos teatros para assistir as representações líricas. No final da década de 1880, a nova realidade dos teatros é esboçada pela crítica, como uma visão do processo de representar ópera e a posição do público quanto a isso, cuja atitude é o afastamento das salas de teatro.

“Crucificou-se o *Guarani*, ópera que há mais de vinte anos é o orgulho dos Brasileiros e que tem enfrentado com a crítica de Inglaterra, de Espanha (...) e da Itália onde ainda é cantada todos os anos em cinco ou seis teatros líricos. A execução que teve anteontem o primor de Carlos Gomes é uma conseqüência esperada das inesgotáveis condescendências do nosso público. Começada mal esta estação lírica, foi sempre de mal a pior e como em matéria de teatro, como em tudo mais, não se possa colher sem semear, o teatro foi sendo abandonado, pouco a pouco, pelo público e a estação lírica chegou a roçar pelo desastre que no ano passado, arrastou quase a miséria todos os artistas, que faziam parte da companhia italiana.”⁴⁹⁴

Nesse contexto, *Lo Schiavo* passa a representar outra vertente de discurso, é o elemento de renovação do teatro lírico brasileiro. Sua primeira apresentação e as récitas que se seguiram fizeram com que o público voltasse novamente a atenção para o canto lírico e lotasse os teatros da corte. No entanto, tais préstimos trazidos pela companhia de Musella com a apresentação da ópera de Carlos Gomes não duraram por muito tempo, logo que o *glamour* da estréia e das apresentações seguintes esfriaram, as práticas de antes voltaram à tona e, com elas, a visão negativa da crítica a respeito do teatro lírico.

“O empresário Musella (...) deu várias récitas extraordinárias do *Schiavo*; abriu uma terceira assinatura, mas neste deu-nos a ópera de Carlos Gomes, com sete bailarinas e seis primeiros violinos, entendendo que o nosso público, nos arroubos de seu orgulho patriótico, não repararia nessa sorte de prestidigitação. (...) o empresário Musella deu-nos anteontem um *Guarani* de última espécie, um *Guarani* mil vezes pior do que em drama nos tinha dado o empresário Heller. Dos seis violinos que agora tocam na orquestra não se tiram dois razoáveis. A bela abertura que Carlos Gomes escreveu alguns anos depois, para a sua ópera foi, portanto sacrificada, como foi sacrificada toda a parte da sinfonia do

⁴⁹⁴ “Theatro Imperial”, *Jornal do Comércio*, 16 de outubro de 1889.

Guarani. (...) Para poupar-se uma importância diminuta, para noite, não houve luz elétrica. (...) impressionou o público foi o traje de Pery Cardinali, vendo-se vergonhosamente enfarpelado, arranjou umas barbas de centurião para esconder a cara; cantou o pior que podia e, quando esteve encostado ao troco no campo dos Aymorés, cochilou espreguiço-se, desatou a corda, para a atar de novo; mostrou ao público que estava convencido que o sacrificaram da mesma forma que à ópera e ao público. (...) Quando a oito anos o tenor Clodio cantou o *Guarani*, apesar de acompanhado por artistas de primeira ordem e simpáticos ao público a ópera não pode passar do segundo ato. O público insurgiu-se contra aquele atentado parcial feito à ópera do maestro Carlos Gomes e o empresário Ferrari foi obrigado a suspender o espetáculo e a restituir o dinheiro aos espectadores.”⁴⁹⁵

Essa crítica se dirige muito além do que à apresentação descompensada, chegando à modificação da postura do público, em quem também recai a culpa pela falta de qualidade nas representações, visto que o silêncio das críticas provocado pela ausência dos espetáculos dava espaço para espetáculos indignos.

Novidades líricas e políticas

Conquistado o sucesso de *Lo Schiavo* na estréia no Brasil, Carlos Gomes já se empenha em produzir outra ópera e, um ano depois, em 1890, negociava lugares para representar pela primeira vez *Condor*. Em uma carta de 30 de dezembro de 1890, ele diz consentir com prazer a primeira apresentação da ópera em Roma, no teatro Constanzi, mas não é isso que acontece. *Condor* acaba sendo estreado no Alla Scala, no dia 21 de fevereiro de 1891, mas desembarca, no mesmo ano, nos teatros do Rio de Janeiro, agora não mais a corte do Rio, mas sim a capital da República.

Algumas questões políticas realmente não atingem a arte, a questão estética, ou os estilos, os quais se desenvolvem, salvo exceções, à parte do universo público de decisões econômicas e de Estado. Mas, alguns acontecimentos neste âmbito que ocorreram no Brasil atingem diretamente o compositor de *Condor*, se não na questão estética ou pessoal, pelo menos no que se diz sobre ele, pelos estudiosos posteriores, os quais não deixam de vincular tais acontecimentos, como a Proclamação da República, ao trabalho de Carlos Gomes e criar interpretações a partir dessas ligações.

⁴⁹⁵ Idem ibidem

Depois da Lei Áurea que decretou a libertação dos escravos em todo o território nacional, os brasileiros se viram às voltas com o fim do Império e instauração da República.

O episódio da Proclamação da República, como outros tantos que encontramos na história, não é um episódio de um dia só, e nesse caso, do dia 15 de outubro de 1889. De acordo com José Murilo de Carvalho, “pode-se dizer que o sistema imperial começou a cair em 1871 após a Lei do Ventre Livre. Foi a primeira clara indicação de divórcio entre o rei e os barões, que viram a Lei como loucura dinástica. O divórcio acentuou-se com a Lei do Sexagenários e com a abolição final”. A partir de então, “os que não se fizeram republicanos tornaram-se indiferentes à sorte da monarquia, como ficou claro a 15 de novembro de 1889. A coroa foi esgotando seu crédito de legitimidade perante os fazendeiros ao ferir seus interesses e o imperador ficou sozinho em 1889”.⁴⁹⁶

O que se passou nesse período, como se deu a Proclamação é um tema bastante discutido pela historiografia, mas um ponto aceito é o da inexistente participação popular no ato. Para Celso Castro, pesquisador da FGV, o Império brasileiro já estava a muito tempo com seus dias contados, assim a Proclamação da República não passou de um anúncio da substituição da Monarquia pela República, sem nenhuma participação popular. Ao citar Aristides Lobo, jornalista republicano, o qual diz que “a população assistira bestializada, atônita, surpresa, sem saber o que significava”⁴⁹⁷, Castro reafirma a participação nula da população e como ainda tendo sido dessa mesma forma percebida no próprio momento da Proclamação.

O historiador José Murilo de Carvalho, em *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*, diz que o povo esteve longe de representar um papel semelhante ao que coube a Revolução Francesa de que tanto falavam os republicanos, “seguindo curioso os acontecimentos, perguntou-se sobre o que se passava, respondeu aos vivas e seguiu a parada militar pelas ruas. Não houve tomada de bastilha, marchas sobre Versalhes, nem ações heróicas. O povo estava longe do roteiro da proclamação, fosse esta militar ou civil, fosse de Deodoro, Benjamim ou Quintino Bocaiúva.”⁴⁹⁸ Mas, além do povo, ele diz ainda

⁴⁹⁶ CARVALHO, José Murillo. *Op.cit*, p. 297.

⁴⁹⁷ Citado em: CASTRO, Celso. *Proclamação da República*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2000.

⁴⁹⁸ CARVALHO, José Murilo de. *op. cit*, 1990, p. 35.

que nenhum líder republicano civil teve qualquer gesto que pudesse ser imortalizado, ficando de espectador de todo o processo.

O fácil sucesso do golpe, caracterizado pela passividade, inexistência de luta e sangue para conquistar a mudança do governo, poderia levar a acreditar que a república era inevitável. Mas, para Castro, nem tudo era calmaria, havia incertezas quanto aos resultados do golpe de Estado, principalmente porque não havia unidade militar, apenas uma pequena parcela do exercito esteve envolvida, apesar do golpe lançar o surgimento militar como protagonista no cenário político brasileiro.

O trabalho seguinte era a construção da versão oficial dos fatos, um fenômeno comum aos grandes movimentos, a luta pelo estabelecimento do mito de origem. No entanto, para Carvalho, essa batalha de estruturação do que havia acontecido era tão importante, se não mais que a própria proclamação, principalmente por ter sido um evento inesperado, rápido e incruento.⁴⁹⁹

Não tendo sido um ato de idéias unificadas, seus protagonistas a enfrentaram de maneira diversificada, de acordo com a visão que cada grupo republicano tinha da solução desejada. Mas, o intuito era substituir um governo e construir uma nação, esta era a tarefa que os republicanos tinham de enfrentar. Entretanto, de uma forma geral, a imagem que tinham do Império brasileiro era do atraso, do privilégio, da corrupção, quando, na visão de Carvalho, o imperador era dos maiores promotores da arte e da ciência, quando a nobreza era apenas nominal e não hereditária, quando o índice de moralidade pública era talvez o mais alto da história independente do Brasil.⁵⁰⁰

Com a entrada da República, o esforço se concentrou na elaboração da versão oficial e, com isso, também a estruturação de uma nova identidade nacional, a qual deveria passar pela República. Carvalho afirma que no Brasil do início do novo Estado, havia sem dúvida, alguns elementos que em geral faziam parte de uma identidade nacional, como a unidade da língua, da religião e mesmo a unidade política. Mesmo antes, já havia vestígios de sentimento de nacionalidade, cuja guerra contra o Paraguai, na década de 1860, havia sido um dos acontecimentos provocadores de um desencadeamento de tal sentimento.⁵⁰¹

⁴⁹⁹ Idem *ibidem*.

⁵⁰⁰ Idem, p. 26.

⁵⁰¹ Idem, p. 32.

Da mesma forma, a busca pela identidade coletiva para o país, de uma base para a construção da nação, da sua identidade, seria tarefa que iria perseguir a geração intelectual da Primeira República (1889 – 1930). Mas, essa busca se divergia daquela presente no início da segunda metade do século XIX, a qual contou com as idéias românticas das artes em geral, e que buscava o mito criador, delimitar a origem da nação brasileira e com ele encontrar os elementos nacionais. Com a República, principalmente com o movimento modernista da década de 1920, as buscas da nacionalidade possuíam outra vertente, distinta das anteriores, a busca do nacional já não se enquadrava somente no caráter nacional, mas sim na estruturação da própria identidade da nação, aos moldes e discursos também pautados por um novo sistema de governo e referenciados por outras correntes de pensamentos que rodeavam outros países.

Com a mudança de estrutura governamental que impôs o fim ao Império, e tendo sido Carlos Gomes fruto do antigo regime, o qual o financiou dando suporte para o desenvolvimento de seu trabalho é fácil julgá-lo como imperialista, simplificando as explicações sobre a recepção de sua obra a partir da Proclamação da República, tendo como argumento principal a repulsa dos republicanos por aqueles que apoiavam o sistema anterior.

De grande glória nacional passa a *persona non grata* sendo exemplo dessa mudança de postura em relação ao maestro as críticas e a recepção dada às suas obras. Seria o momento de perguntar se a questão política, a mudança de regime, da qual praticamente não houve participação popular, é a norteadora da mudança frente à idéia que se tinha de Carlos Gomes, cuja imagem de grandiosidade já vinha sendo construída desde o início da década de 1860, quando apresentou sua primeira ópera no Brasil, ou se o posicionamento crítico perante suas obras não está ligado às próprias obras, sem essa influência determinante da visão política?

Mas, as referências a ele nos jornais não parecem seguir essa linha de rejeição baseada no posicionamento político descrita pela bibliografia. Já em fevereiro de 1891, pouco tempo depois da Proclamação da República, anunciava-se nos jornais a vinda breve do compositor de Gênova para o Brasil. Sequencialmente, em julho, várias notas apontam o início dos ensaios para a apresentação da nova ópera de Carlos Gomes, *Condor*. “Ópera

Condor “do grande maestro Carlos Gomes já está em ensaio”.⁵⁰² Ou como o anúncio do dia 23: “Informam-nos que o maestro Carlos Gomes vai realizar, em algumas..., no teatro lírico; grande concerto com a orquestra da companhia lírica, ainda aumentada”⁵⁰³.

A posição política de Carlos Gomes, fosse qual fosse, não pareceu intervir, num primeiro momento, no prestígio que havia conquistado da crítica e do público, os anúncios da apresentação da sua nova obra apareceram durante dias seguidos nos jornais, acompanhados de boas referências ao maestro.

A ligação principal dele com o Império era as verbas liberadas pelo governo para sua manutenção na Europa, um apoio financeiro angariado junto ao governo brasileiro. Mas, os pedidos de apoio não param na República. Em uma carta de julho de 1891, Carlos Gomes relata ao seu filho a possível proposta de uma pensão vitalícia para ele, a aprovação ou não da pensão não está ligada ao julgamento do governo a respeito do posicionamento político do compositor, visto que a maioria das propostas de pensões em seu benefício feitas no período Imperial, também não foram atendidas.

“Entre as boas notícias que hoje te dou é aquela da certeza que o Chefe do Governo proporá às Câmaras uma pensão vitalícia para mim. Já era sem tempo! Necessito, entretanto, que tu não fales disto a ninguém em Milão.”⁵⁰⁴

Com o acordo que poria em cena *Condor* nos teatros brasileiros, coube a Carlos Gomes cuidar das impressões e distribuições da ópera. Todas as partituras foram impressas na Europa e trazidas de navio para o Brasil, mais de 3.000 cópias foram feitas e trazidas pelo compositor para ser postas à venda antes da estréia da ópera.

“(...) as 500 cópias que viajam comigo, passaram rápido na alfândega, sem despesas e as outras 2.500, juntamente com as peças avulsas, libretos etc. passaram, também, sem que eu pagasse um centavo”

Da mesma forma que a edição das partituras, ficou a seu cargo todos as demais responsabilidades e tributos que por ventura poderiam ser cobrados, como o próprio valor das partituras, o transporte e as taxas alfandegárias, como ele descreve na carta enviada a seu filho.

⁵⁰² “Anúncios”, *Jornal do Comércio*, 22 de julho de 1891.

⁵⁰³ “Várias Notícias”, *Jornal do Comércio*, 23 de julho de 1891.

⁵⁰⁴ Carteggi Italiani II, Carta 85: (Museu Imperial – Arquivo Histórico – Petrópolis), Rio de Janeiro, 04 de julho de 1891.

“Fizeste muito bem em avisar-me, com a tua (carta) de 12 de junho, dando-me o sinal dos pacotes com as iniciais A. D. sem aquela tua carta os pacotes ficariam na alfândega, separados daqueles do Ducci e eu teria que pagar cerca de 1.400 libras, pois, até hoje, não recebi a apólice de seguro, nem aviso algum da alfândega, apesar das 6 caixas estarem, há 5 dias, em meu poder. Veja que o “Nord America” chegou ao porto com apenas 14 dias e meio de viagem.”⁵⁰⁵

Os cuidados com a qualidade da impressão e os erros também eram vistos por ele, como houve na partitura de *Condor*. Em uma de suas cartas ele pede a seu filho para mostrar para o editor os erros contidos na partitura. “Receberás uma cópia do “Condor” para mostrar a Demarchi os erros de numeração na impressão. Este erro é gravíssimo porque provem do impressor ao colocar a chapa de metal sobre a pedra. E se fossem todas as 2.500?”⁵⁰⁶. O erro de numeração em uma partitura operística pode dificultar e muito a leitura e o acompanhamento das cenas, pois há diferentes marcações numéricas, a que indica os atos, dentro desses atos o movimento, dentro do movimento os compassos, além da numeração corriqueira das páginas, como se encontra em qualquer livro.

A vantagem das partituras serem postas a venda eram muitas, além da questão financeira, o dinheiro conseguido com o comércio das partituras, havia a difusão da música. Com as reduções para piano, era possível a execução da peça em casa ou em qualquer outro lugar, fazendo com que ela fosse ouvida e, de certa forma, popularizada, no sentido de fazer-se conhecida por um maior número de pessoas, até mesmo por aqueles que não foram ao teatro ver sua representação. Outra função das partituras vendidas anteriormente à apresentação era servir de guia durante a execução, facilitando a compreensão da obra por aqueles que detinham os conhecimentos técnicos necessários para a compreensão da partitura, ou mesmo dos textos que eram cantados.

O resumo da ópera e o libreto foram postos à venda na Casa Castellões logo que Carlos Gomes chegou ao Brasil. No dia 11 de julho, em uma carta a seu filho, o compositor já tinha como certo os artistas que executariam a peça, “*Condor* irá à cena neste mês de julho corrente: executantes são Teodorini, Borleneto, Stheller (N.T. – o correto é Stehle,

⁵⁰⁵ Carteggi Italiani II, Carta 85: (Museu Imperial – Arquivo Histórico – Petrópolis), Rio de Janeiro, 05 de julho de 1891

⁵⁰⁶ Idem ibidem

Adele Stehle), Oxilia, Marcassa, salvo mudanças imprevistas durante os ensaios”⁵⁰⁷. Mas, a venda das partituras ainda caminhava lentamente, para Carlos Gomes, o número de vendas era baixo porque a ópera ainda não havia sido estreada, mas admitia ter feito muitos números de cópias. Provavelmente a expectativa de venda feita pelo maestro era muito maior, talvez com base nas vendas feitas anteriormente das partituras das outras óperas já estreadas no Brasil, ou por uma superestimação em relação às vendas. “(...) pode dizer a Demarchi e a Sambruna que as edições para piano e canto são vendidas muito lentamente, uma vez que a ópera não foi, ainda, levada à cena. Foi loucura minha pedir tantos milhares de cópias. Mas o que está feito, está feito e serve de boa lição para o futuro.”⁵⁰⁸ No entanto, o número de cópias encomendadas por Carlos Gomes dá a entender que não rodeava seus pensamentos a possibilidade, ou mesmo a certeza, da indiferença do público brasileiro à sua obra e a ele mesmo, direcionado por questões políticas, ou seja, a possibilidade de uma recepção “fria”, menos calorosa por pensarem ser ele partidário da monarquia, estando o Brasil em pleno governo republicano.

Contrária a toda uma tradição bibliográfica que afirma a queda na popularidade de Carlos Gomes após a Proclamação da República em 15 de novembro de 1889, as críticas musicais publicadas dias após a estréia da ópera nos teatros brasileiros trás somente elogios à composição, exaltando o nome do maestro e enfatizando as suas qualidades como artista, seguindo um estilo de análise já antes praticado e com apontamentos sobre seu trabalho que não diferem muito dos escritos anteriores à ascensão das questões políticas. Independente do posicionamento político do compositor, o qual, com base em suas cartas e em publicações em periódicos, em nenhum momento fica claro, sua obra continua sendo admirada e bem aceita.

De acordo com uma das críticas, o percurso profissional de Carlos Gomes assinala uma postura que não buscava a criação e consolidação de uma nova escola, mas sim de afirmação de uma individualidade, a qual se reforça na partitura de *Lo Schiavo*.

“Foi essa sempre a preocupação de Carlos Gomes; preocupação que o não abandonou mesmo quando escreveu a partitura do Schiavo, onde, aliás já ele se revelara perfeito conhecedor dos modernos processos compositivos (sic) e que

⁵⁰⁷ Carteggi Italiani II, Carta 85: (Museu Imperial – Arquivo Histórico – Petrópolis), Rio de Janeiro, 11 de julho de 1891.

⁵⁰⁸ Carteggi Italiani II, Carta 86: (Museu Imperial – Arquivo Histórico – Petrópolis), Rio de Janeiro, 18 de julho de 1891.

agora, ao *Condor*, ópera já trabalhada nos largos moldes Wagnerianos, mais uma vez se manifesta, por honra sua, como prova eloqüente e iniludível do seu temperamento artístico.”⁵⁰⁹

No entanto, em *Lo Schiavo* e em *Condor*, o crítico ressalta a tendência, já apontada anteriormente por outros textos, da modificação na forma do compositor escrever, se aproximando mais do modelo Wagneriano, e dessa forma diferenciando das suas primeiras composições, o que o leva a ter sua instrumentação vista como genuinamente moderna por esse crítico.

“Por isso é que, apesar das modificações profundas, ultimamente denunciadas na sua maneira de compor o drama lírico; apesar de haver o maestro mostrado francamente adepto do sistema hoje triunfante em toda a Europa musical, sistema que persegue o mesmo ideal de Ricardo Wagner, o grande reformador alemão, percebem-se através das paginas do *Schiavo* e do *Condor* não somente as mesmas tendências melódicas, quanto a concepção, mas também quanto à forma, as mesmas notas características da sua partitura de estréia: o *Guarani*.

Carlos Gomes rejuvenesce; sua instrumentação atual é tudo quanto se pode desejar de genuinamente moderno. Revela-o mesmo com pronunciada tendência para cultivar o gênero sinfônico.”⁵¹⁰

Dessa forma, *Condor* é visto como o fruto da capacidade de rejuvenescimento do compositor, por este se aproximar do modelo sinfônico e wagneriano, mas também da sua afirmação de individualidade na maneira de compor. Apesar de ter sido escrita em pouco tempo, para esse crítico o demérito da obra está no texto, o qual ele classifica como de baixa importância literária e filosófica.

“Em meio, porém dos sinais indicativos da sua metamorfose. Já está, perfeitamente acentuado o traço de sua individualidade que ele defende dos assaltos dessa mesma metamorfose.

Escrita no limitado espaço de poucos meses, a sua partitura do *Condor* é, ao rigor da expressão, e considerada por todas as faces, como pedra de toque do seu talento e do seu progresso, é símbolo do seu maior triunfo na carreira

⁵⁰⁹“O Condor”, *Jornal do Comércio*, 20 de agosto de 1891.

⁵¹⁰ Idem, *ibidem*

Pena foi que para música de tão feliz inspiração houvesse Carlos Gomes aceitado libreto de tão baixa importância literária e filosófica, sem o mínimo elemento de durabilidade.

Quanto ao valor intrínseco de composição, houve quem, ao lado de incontestáveis belezas no gênero descritivo, na parte puramente melodramática.”⁵¹¹

E, como confirmação do sucesso da obra, o crítico fecha o texto dizendo que ao final da apresentação o compositor foi chamado ao “procenio inúmeras vezes. Muitos dos principais trechos da ópera foram bisados e o público deixou o teatro naquela memorável noite, levando as mais gratas e lisonjeiras impressões.” ⁵¹²

Como a crítica direcionada à ópera, os jornais do dia seguinte à apresentação anunciavam o seu sucesso, “Apresentação de *Condor* ocorreu ontem muito bem. No 2º e 3º atos houve grande entusiasmo.”⁵¹³

A nova ópera de Carlos Gomes conta a história de Condor e Odaléia, rainha da Samarcanda. Odaléia, que devido aos preceitos religiosos, nunca havia conhecido o “amor humano”, até que um dia Condor é acusado de invadir o castelo, mas defronte a ela se declara, dizendo que a amava. Diante da declaração, Odaléia não consegue ordenar que ele fosse decapitado como queria a corte. Quando o cortejo que a acompanhava foi atacado por hordas selvagens, foi Condor, contrariando os pedidos de sua mãe, quem salva a amada. Ao questionar quem foi seu libertador, Zuleida mãe de Condor, diz à Rainha que quem a salvou foi seu filho, chefe da Ordem de Nere e filho do sultão Amurath. Odaléia, desafiando a todos, nomeia Condor chefe, mas o povo não o aceita, o ameaçando de morte. Almanzor, astrólogo caldeu e sábio da corte, anuncia que a vida de Odaléia está em risco por causa de seu amor. Condor, ao saber disso, oferece sua vida em troca da sua amada. Começa um grande incêndio na cidade. Para salvar a rainha, Condor apunhala-se. O povo invade o palácio e vê Odaléia sobre o cadáver do amado, e ao ver todos a seu redor gritar “E agora, infames, parti também meu coração!”⁵¹⁴

⁵¹¹ Idem, *ibidem*.

⁵¹² “O Condor”, *Jornal do Comércio*, 20 de agosto de 1891.

⁵¹³ “Theatros”, *Jornal do Comércio*, 19 de agosto de 1891.

⁵¹⁴ Ver: CORRÊA, Sérgio. *Op.cit.*

Em uma de suas cartas, Carlos Gomes fala sobre a recepção que teve no Brasil, diz que foi acolhido “com muita consideração pela imprensa e pelo próprio governo”⁵¹⁵, ainda afirma que a expectativa do público em relação a ele era grande, “o público espera muito de mim, mas desta vez as coisas vão bem melhor que no ano passado.”⁵¹⁶ A relação de respeito e consideração por seu trabalho pelo novo governo não era insignificante, tendo sido ele nomeado Membro da Comissão brasileira em Chicago, para apresentar algumas de suas óperas e entre elas *Colombo*.

Mesmo antes da apresentação de *Condor* no Brasil, Carlos Gomes já falava sobre sua outra composição, *Colombo*, a qual ele tinha escrito para um concurso de Gênova que escolheria a composição de comemoração da descoberta da América por Cristóvão Colombo. Mesmo não tendo ganhado esse concurso, para o compositor, foi essa peça que agilizou a sua nomeação para Chicago, feita pelo governo brasileiro.

Mas, numa tradição de óperas, a última peça de destaque do compositor brasileiro foi moldada de forma diferente. *Colombo* é um poema vocal, em que a representação não conta com figurinos especiais, nem cenários, nem encenação. Sua estrutura musical é marcada pela continuidade do pensamento sinfônico, como oratório cênico apresenta um formato diferente do que o público havia acostumado a ouvir das composições de Carlos Gomes.

Dedicado ao povo americano, o poema dessa composição é de autoria de Albino Falanca, e seu enredo trata do episódio do descobrimento da América por Cristóvão Colombo.

A estréia da nova peça de Carlos Gomes não passou despercebida aos jornais, já era anunciada no dia anterior ao espetáculo, com a chamada: “amanhã por ocasião do 400 aniversário da descoberta da América haverá espetáculo de gala no teatro lírico, a que assistira o Sr. Marechal Floriano Peixoto, vice-presidente da República. O espetáculo lírico, que promete ser imponente, se dividirá em três partes: em primeiro lugar será escutado o Hino Nacional, depois a grande sinfonia de abertura de *Guarany* e finalmente o Colombo, poema sinfônico de Carlos Gomes pela primeira vez exibido e dividido em três partes. A récita será a primeira da nova assinatura. O teatro estará bem enfeitado e iluminado...

⁵¹⁵ Carteggi Italiani I, Carta 227: (Revista brasileira de música, vol. 3, 2º fascículo, 1936, pgs. 441-442), Rio de Janeiro, 09 de julho de 1891.

⁵¹⁶ Idem ibidem

O Colombo será interpretado por Adalgisa Gabbi, Gubrielesco, Câmera e Wulmann.”⁵¹⁷

Mas, previamente dava-se o enredo da peça e o anúncio das especificidades da obra. O texto apresenta a nova composição do ilustre maestro como sendo um oratório, estilo pouco conhecido, e dessa forma a população da capital da República toma conhecimento da nova obra de Carlos Gomes:

“É a primeira vez que se exhibe em cena ... uma peça de concerto no gênero dos grandes oratórios, tão apreciados nas principais capitais européias. A nova peça musical, fiel ao gênero que representa, não tem movimento de encenação nem os grandes vestuários, comuns à ópera ou ao drama lírico. o espetáculo deve ter na imaginação, de acordo com o desenvolvimento da ação musical é cantante, a ação dramática, os personagens são Izabel, rainha de Espanha (Adalgisa Gabbi), Colombo (Câmera), o rei D. Fernando (Gabrielesco), um frade (Wulmann), Dona Mercedes, dama de companhia da rainha (Caravaglia), Don Ramiro, primeiro gentilhombre da corte (Ceroi), Don Diego, grande de Hespanha (Bonómi)

O poema sinfônico é dividido em quatro partes: a primeira, cuja ação passa-se no convento de Rabida, consiste na apresentação de Colombo, desprotegido e ridicularizado, ao frade, dizendo-lhe qual o seu sonho, que todos julgam fantástico e implorando-lhe o auxílio pela sua poderosa intervenção na corte de Espanha; a segunda que se desenvolve no palácio de Isabel, a Católica, na ocasião em que é festejada uma vitória sobre os Mouros, contém a apresentação, pelo frade, de Colombo aos soberanos espanhóis, que hesitando a princípio diante da sua temerária idéia, concedem-lhe afinal, para pô-la em prática, os navios, que lhe foram negados em seu país natal.

A terceira passa-se em alto mar, onde é descrita a duvida, a alegria, o abatimento e outros elementos que assaltaram o espírito agitado de Colombo, terminando pela vitória: a descoberta sua terra sonhada. A quarta e ultima subdivide-se em duas cenas; primeira se desenvolve na ilha descoberta a outra em Espanha

O poema termina com um hino ao Novo Mundo.

Os personagens do sexo masculino estarão vestidos os principais de casaca e os outros de cavalheiros espanhóis; as mulheres terão vestuários claros, com uma facha e tiracolo, com as cores da nação espanhola

⁵¹⁷ “Novidades Theatrais”, *Jornal do Comércio*, 11 de outubro de 1892.

Os apontamentos da crítica publicados no dia seguinte à primeira récita da obra voltavam as atenções para o modelo de composição escolhido por Carlos Gomes, dizendo que ele teve uma “fantasia perigosa” ao optar pelo modelo de poema sinfônico, e em poucos meses escrevê-lo. Para justificar sua posição cita Berlioz, dizendo que se tratando “de um compositor, que no domínio da ópera e da opereta, lembrou-se de escrever uma sinfonia, disse que se expõe a muitos perigos o artista que tem a infelicidade de sucumbir à tentação de produzir um trabalho dessa natureza. É imprescindível que ele tenha idéias e que essas sejam tratadas com o máximo cuidado, com arte e bom desenvolvimento, afim de formarem um quadro musical, que o interesse a possa suprir os acessórios que, no correr de um espetáculo lírico, distraem os olhos do espectadores.”⁵¹⁸

Em relação à peça, o autor da crítica diz que o compositor amalgamou os elementos característicos do gênero que ele classificou como sinfônico e não tratou com a devida clareza as idéias musicais que teve e, também, não as desenvolveu com destreza. “Foi brusco e fraco na sua concepção, de sorte que desnaturou quase completamente o quadro musical que anteontem exibiu ao público, admirador do seu grande talento.”⁵¹⁹

Outra questão foi a falta de elementos que prendessem a atenção do público, já que não dispunha de fatores exteriores e materiais para tal, mas apesar disso, enfatiza que há beleza de orquestração nas três primeiras partes do poema, “uma ou outra frase aparece, de vez em quando, bem intencionada mas não é completada, ou é interrompida por inesperados efeitos de sonoridade. O nosso glorioso maestro, que tão bem sabe cuidar da instrumentação não está isento de precipitações; cada uma das partes da peça lírica de anteontem exibida não foi desenhada com arte, que convinha a um assunto tão grandioso, colossal mesmo, como o de Colombo ou da descoberta da América”.⁵²⁰

O problema apontado não estava na falta de talento ou conhecimentos, mas sim uma menor inspiração musical, ou uma inspiração imperfeita. No entanto, a questão da inspiração do compositor não foi o único culpado pelos deslizes da peça, “não foi feliz Albino Falanca” que, de acordo com o autor da crítica, é o pseudônimo do poeta Zanar de

⁵¹⁸ “O Colombo de Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 14 de outubro de 1892.

⁵¹⁹ Idem ibidem

⁵²⁰ Idem ibidem

Lahóre⁵²¹, pelos versos que forneceu para o poema e na maneira por que tratou o assunto. “O libretista mostra-se fraco e insuficiente logo na primeira cena.”⁵²²

Em relação à estrutura interna da peça, a crítica aponta que “Colombo foi dividido em quatro partes, das quais se fizeram mal e indevidamente quatro atos, comprometendo ainda mais o vício espiritual da peça musical, que é insuficiência no desenvolvimento da ação.” A insuficiência no desenvolvimento é muito marcada porque o modelo sinfônico pede maior continuidade de ação, e não uma fragmentação. Mas, a primeira parte é analisada pela crítica como sendo, para efeito descritivo, uma sucessão de cromática de acordes bem combinados para “apresentar uma noite fria e ventosa e o murmúrio do mar”, na seqüência do monologo de Colombo segue-se um coro sacro, que é visto pelo autor da crítica como de estilo largo e elevado, “ao qual sucedem aos acordes precedentes e um dueto entre Colombo e o Frade, em que sobressai uma frase daquele, análoga ao noturno de Condor, ainda que com ritmo diferente.” O coro do segundo ato sobressai os sopranos, em *allegro* marcial, acompanhados de harpa. “Tem alguma expressão o *duettino* entre o rei Fernando e a rainha Isabel, depois do qual entram em cena o Frade e Colombo, e é repelida pela orquestra a série de acordes, que abrem a primeira parte. É fraca a concepção musical desta parte, principalmente para Colombo, quando diz a corte espanhola ao que vem no andante, cuja frase inicial nos fez rapidamente lembrar o Escravo. É de efeito o belo coro com *puo che rea rerligine*, cheio de bonitas imitações”..

O resto da análise segue no mesmo estilo, com observações que enfocam a estrutura musical, de uma forma mais geral, mas busca elementos na própria música para justificar sua posição. Diz que, a terceira parte, deve ser imaginada como se passando em alto mar, só que ela “foi muito bruscamente trajada. Notam-se desenhos variados de orquestra, denunciando de um musicista conhecedor da arte musical descritiva, mas todos insuficientemente desenvolvidos; tem efeitos de tempestade, entre os quais um semelhante ao da ventania do Rigoletto”..

A quarta parte subdivide-se em duas cenas: a primeira (na ilha descoberta), “é preenchida exclusivamente pela orquestra e pela banda marcial. Carlos Gomes, querendo

⁵²¹ De acordo com Sergio Nepomuceno A. Corrêa, Albino Falanca era o pseudônimo de Antonio Paravicinni e não do mencionado pela crítica do *Jornal do Comércio*. Já, segundo Machado, Albino Falanca era pseudônimo de Annibal Falcão.

⁵²² “O Colombo de Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 14 de outubro de 1892.

dar uma feição característica ao regozijo pela descoberta da ilha encantada, escreveu uma dança espanhola, (...) a qual dá a peça musical um caráter demasiadamente acentuado de vulgaridade.”

Continua dizendo que “toda essa cena destoa consideravelmente das outras partes da peça, no que diz respeito à orquestração e instrumentação. O poema termina com um hino ao Novo Mundo, bela e rápida peça musical, escrita a três tempos em vez de quatro, como ordinariamente nos trechos desse gênero, cuja frase inicial *Ave, a terra occidental*, repetida pelo coro geral, é cantada pela rainha Isabel, com acompanhamento de harpa.

Para a crítica, o grande erro foi a exibição da peça em quatro partes, formando quatro atos, com intervalos. “O espetáculo produziria outro efeito se o poema fosse representado seguidamente, apenas com um intervalo para descanso dos artistas, e com outra ópera ou um ato de ópera.”, afirma o texto.

Mesmo com os pontos negativos ressaltado, o crítico enfatiza, no final do texto, que apesar dos problemas encontrados em *Colombo*, ele não diminui a importância de Carlos Gomes, a crítica é à obra especificamente, mas não a toda a trajetória do compositor, nem mesmo a ele próprio. É uma análise musical, de elementos artísticos, sem comprometer a reputação anterior do artista, mas sim observações relevantes a esta obra.

“Terminaremos dizendo que o insucesso de Colombo não ofusca o brilhante talento do nosso patricio Carlos Gomes, autor de belíssimas produções e não deve de forma alguma ... na sua gloriosa carreira musical, tanto mais quanto se trata de um trabalho escrito às pressas para satisfazer a celebração de uma data.

Verdi, Gounnod, Boito, Wagner e tantos outros tiveram insucessos; o nosso grande Carlos Gomes pode tê-la sem prejuízo da sua reputação musical, pois o seu talento, como inspirado musicista, impôs-se a muito tempo, a admiração dos que o estimam e apreciam e mesmo dos que, por inveja ou para elevar outros, de menos valor, lhe são desafetos.”⁵²³

A crítica do dia 16 de outubro, publicada no *Jornal do Comércio*, também não é cheia de elogios em relação à obra. O motivo levantado por ela para justificar o insucesso também é a rapidez com que ela foi concebida, apontando, porém, a deficiência na execução das partes por parte do coro, apesar dos solistas estarem excelentes, o que prejudicava muito a qualidade da peça. Mas, novamente a crítica é direcionada a questões

⁵²³ Idem ibidem

técnicas da obra, apesar de dizer-se preocupado desde antes com as obras de Carlos Gomes. “Desculpa-se a falta de inspiração, não se desculpa a falta de proficiência técnica”, enfatiza o autor da crítica.

“Não datam só do Colombo as minhas apreensões em relação ao futuro do autor da Fosca. Certo desdobramento no estilo e fraqueza no arquitetar as peças, denotam preocupações de um gênero inteiramente em antagonismo com a arte. Não se pode fazer bem e depressa. Hoje mais que nunca se é exigente no *modus faciendi*”⁵²⁴

Entretanto, novamente o que está em questão não são os méritos de compositor de Carlos Gomes, somente o insucesso e os problemas dessa peça, a credibilidade do trabalho do compositor continua presente na concepção da crítica musical brasileira, tanto que aconselha o maestro no final do texto dizendo que tinha “que insistir, pois com Carlos Gomes, para que medite sobre o caso – descansado lance mão da pena e, com seriedade encete novo trabalho, com o qual certamente tirará desforra do insucesso dessa.”⁵²⁵

Com a estréia de *Colombo* as atenções de Carlos Gomes se voltaram para a Exposição Colombiana que aconteceria em Chicago, mas planos de apresentar seus trabalhos na integra foram frustrados pela falta de subvenção do governo brasileiro que, na visão do maestro, já se caracterizava em pouco interesse dos integrantes da Comissão brasileira em Chicago, de representar suas óperas. Via como uma posição de indiferença frente ao seu trabalho, “pouco se interessam que eu faça ou não faça executar e cantar a minha música em Chicago. Pior para eles”⁵²⁶

Ainda em Chicago, Carlos Gomes envia uma carta a Tornaghi narrando o que se passava. Sua intenção em apresentar suas óperas era conseguir fazer dinheiro com elas, vender e alcançar visibilidade, “esperava fazer aqui um mundo de negócios, mas depois percebi a triste realidade!”⁵²⁷

Essa triste realidade é relatada por ele como sendo causada pelo interesse americano, que não estava ligado à arte, “não se interessam por nada que não seja novidade da vida prática, ou seja, o meio mais fácil de ganhar dólar!”

⁵²⁴ “Música: Coisas líricas em prosa”, *Jornal do Comércio*, 16 outubro de 1892.

⁵²⁵ Idem ibidem

⁵²⁶ Carteggi Italiani II, Carta 90: (Museu Imperial - Petrópolis), Chicago, 05 de julho de 1893.

⁵²⁷ Carteggi Italiani I, Carta 90: (Museu Imperial - Petrópolis), Chicago, 05 de julho de 1893

A conclusão de Carlos Gomes de que “nesse país a arte é um mito”, foi embasada em suas observações sobre a edição de óperas italianas no país. O seu relato a Tornaghi, para ele ter “uma pequena idéia de uma grande verdade”, diz que os editores norte-americanos não têm a música italiana nem mesmo em seus magazines. Dessa forma, aos olhos do maestro brasileiro, não se comercializa a música da mesma forma que na Itália, até porque comercializar música italiana na Itália deve ter mais aceitação que comercializá-la nos Estados Unidos. Na verdade, essa afirmação de Carlos Gomes fecha a concepção dele de arte dentro da arte italiana, ou no máximo a Européia. A afirmação admirada e um tanto indignada de que provavelmente “nem se encontre a partitura inteira do *Trovador*”⁵²⁸, por lá, dá a dimensão da idéia de que todo considerado grande compositor dentro da Itália tinha que ser conhecido e, onde não era, ali carecia de arte, limitando o conceito a uma única vertente de expressão. Nas buscas pela arte nos Estados Unidos, perguntou sobre sua música em Nova Iorque e encontrou a “Piccrella” traduzida para o inglês.

Efetivamente, ele conta ao amigo que não conseguiu apresentar o *Il Guarani* em Chicago, por falta de subvenção. Mas, no dia 7 de outubro houve um concerto para o “mundo oficial” de lá. “Portanto, a entrada grátis.”⁵²⁹ Anuncia o concerto vocal que a Comissão italiana pretendia dar no dia 12 de outubro, com acompanhamento de piano. Mas, “também terá entrada grátis”, por se tratar da Comemoração Colombiana. Carlos Gomes foi convidado a tomar parte do programa italiano, para executar a Sinfonia do *Guarany* a 4 mãos, em 4 pianos, música que fazia parte tanto do repertório da Comissão Italiana quanto da brasileira, reafirmando a sua dupla nacionalidade.

O único problema foram as intenções do maestro que se frustraram, o esperado “mundo de negócios” não vingou. Mas, os negócios continuavam pela Europa, onde ele ainda tentava levar *Fosca* até os palcos de Cremona. “Acho que em Cremona nem *Fosca* nem a *Mosca* serão representadas; a não ser que aconteça um milagre”⁵³⁰. Embora *Fosca* enfrentasse, pelo menos como relata seu compositor, várias dificuldades para ser apresentada, Carlos Gomes diz que um dos admiradores desse seu trabalho era

⁵²⁸ Idem ibidem

⁵²⁹ Idem ibidem

⁵³⁰ Carteggi Italiani I, Carta 235: (Biblioteca do Conservatório de Música – Roma), Milão, 01 de dezembro de 1894.

Ponchielli⁵³¹, um dos grandes nomes da ópera italiana, “ele estimava bastante meu trabalho, e reprovava o fato de eu negligenciar a ópera, quando esta ainda era propriedade de Lucca.”⁵³² Além da *Fosca*, Carlos Gomes disse poder oferecer o *Condor*, mas sem a concessão gratuita, visto o sucesso que ele acreditava ter alcançado a obra tanto o Scala, em Gênova, quanto na América, “sucesso para a arte e para os cofres da Empresa. *Condor* editorial”. Sem contar que por não ter seus direitos pertencentes a nenhuma editora, seria perigoso para o autor oferecê-la grátis, pela questão financeira. A falta de um contrato com uma editora deixava todas as responsabilidades de produção e comercialização da obra nas mãos de seu criador ou de quem fosse nomeado por ele para fazê-lo, por isso que os custos e o transporte da ópera para o Brasil ficou todo a cargo de seu compositor. Mas, cedê-la sem cobranças, na visão de Carlos Gomes, também “seria uma maneira de cair em descrédito”⁵³³

O problema da falta de contrato de *Condor* Carlos Gomes esperava solucionar concedendo os direitos da obra à Casa Ricordi dessa partitura e de mais duas outras, *Kaila*, a qual ele descreve como “novíssima” e *Cânticos dos Cânticos* “idem”⁵³⁴. Nenhuma das duas ele terminou, deixando mais projetos pelo caminho.

À parte dos projetos das novas óperas, as possibilidades de trabalho que surgiam, voltavam-se a cargos administrativos, como diretor de conservatório. O que antes ele se afirmava e tachava como compositor sem nenhum dom para comerciante nem para trabalhos burocráticos, agora tais trabalhos eram muito bem vistos.

Em 1894, ao saber da vaga para diretor do Liceu Rossini, em Bolonha, ele logo se prontificou a escrever ao advogado da Instituição para expressar seu interesse pelo cargo que anteriormente pertencia a Carlo Pedrotti.

“Honorável Senhor Advogado Ettore Mancini

Presidente da Direção do Liceu Rossini

Conquanto não esteja, ainda, escolhido o sucessor do ilustre e prateado maestro

Carlo Pedrotti para o posto de Diretor do Liceu Rossini e que, para ele, Senhor

⁵³¹ Amilcare Ponchielli (31 de agosto, 1834 – 17 de janeiro, 1886). Estudou música no Conservatório de Milão e compôs várias óperas de sucesso como *La Gioconda* (1876), *I promessi sposi* (1872 – versão revisada da de 1856), *I Lituani* (1874), entre outras mais. *Dicionário de música Zahar*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar.

⁵³² Carteggi Italiani I, Carta 235: (Biblioteca do Conservatório de Música – Roma), Milão, 01 de dezembro de 1894.

⁵³³ Idem ibidem

⁵³⁴ Idem ibidem

Advogado, me sentisse digno de ocupar o cargo, orgulho-me de declarar que serei altamente honrado se fosse eu o escolhido”⁵³⁵

A carta de resposta, datada de dois dias depois do envio do interesse, veio cheia de elogios e citações de referências dadas por outros artistas sobre as qualidades do maestro brasileiro, mas também trouxe a resposta de que havia sido decidido que o cargo iria para Pietro Mascagni, um jovem compositor que se despontava no estilo operístico.

“Na prática, no Conservatório de Pesaro existe uma carta de Raffele Frontali que , escrevendo a Mancini, a propósito, sublinha”que isto seria uma boa contratação, porque conheço o Gómez pessoalmente, é uma criatura angelical, de modos gentis, coração de outro e severidade, é um comendador e autor daquela bela ópera que conhecemos”

Também o famoso soprano Virginia Mariani escreve que ficou sabendo, através de Gaetano Coronaro, que Gomes está interessado àquele posto: “disse-me o Maestro Coronaro que o Gomes seria o homem ideal para o cargo porque, além de suas habilidades como professor, etc. é uma pessoa talhada (tem 55 anos), família e filhos já grandes e é, exatamente uma pessoa como deve ser”

O Conselho, entretanto, preferiu um jovem musicista da moda, Pietro (sic) Mascagni”⁵³⁶.

O reconhecimento do nome de Carlos Gomes no cenário musical italiano era evidente. Suas óperas faziam parte de vários festivais por todo o país, e encontravam-se em cartaz em outros países tanto da Europa quanto de outros continentes. Além das produções operísticas, ele compôs muitas outras formas musicais, com estrutura menor e de fácil difusão, como canções, romanzas, cançoneta, scherzo, valsa, modinhas, composições principalmente para canto e piano⁵³⁷. Mas, a preferência por Pietro Mascagni aponta para as modificações que estava ocorrendo no universo musical italiano, as quais envolviam de forma especial as composições operísticas, o Verismo.

Tentar enquadrar a obra de um compositor dentro de um grupo pré-determinado e fechado, como Romantismo, Classicismo ou Verismo é uma tarefa um tanto complexa, por

⁵³⁵ Carteggi Italiani II, Carta 91: (Biblioteca do Conservatório de Música – Parma), Milão, 20 de maio de 1894.

⁵³⁶ Pietro Mascagni (1863 – 1945) foi um dos principais nomes do período conhecido como Verista, sua ópera de maior reconhecimento é *Cavaleria Rusticana*.

⁵³⁷ Algumas dessas composições encontram-se nos arquivos musicais da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro. Uma listagem dos movimentos e partituras possíveis de se encontrar nos arquivos da Biblioteca Nacional está como anexo no final da dissertação.

ser necessário aparar as arestas da obra de forma a fazê-la se adequar a um ou outro grupo de características, ignorando as singularidades de cada obra e encaixando-a nas definições delimitadas num momento posterior. A análise da música, tendo como base esses preceitos, leva a um estudo de comparações, o qual busca as referências para a criação de determinada obra, priorizando assim, o que é igual a outro e não à obra em sim. O olhar que busca encontrar o conhecido, ou os elementos que deveria estar presente na obra pelo período de sua produção, pode deixar passar o diferente, o qual não a torna melhor ou pior, ou pertencente a um ou a outro período de classificação, mas que aponta o que ela é e a partir de quais elementos foi estruturada e organizada suas especificidades.

Dentro do estudo das artes, esta periodização funciona bem para compreender, *grosso modo*, quais eram as maneiras de produção artísticas e as formas, assim como as características que apareciam com mais frequência e de forma mais ressaltada em determinado período.

Dessa forma, o Verismo, do qual as obras de Carlos Gomes são consideradas como precedentes⁵³⁸ por serem classificadas como pós-românticas, apresenta características novas às composições operísticas, assim como para outras ramificações da arte, como literatura e pintura.

A composição que é considerada pela historiografia como a obra de abertura desse novo período é *Cavalleria Rusticana*, de Pietro Mascagni, estreada a 17 de maio de 1890. Mas, para Carlo Parmentola, em *Storia dell'Opera*, ela também assinalou o retorno do melodrama italiano aos palcos internacionais, num período em que essa era dominada pelas criações francesas e alemãs⁵³⁹. Essa afirmação de Parmentola ressalta a perda do monopólio exercido pela ópera italiana durante o século XIX, causado pela grande difusão das produções que estavam sendo feitas em outros países, principalmente na França, com o *grand-opéra*, *opéra-comique*, e na Alemanha com as óperas de Wagner.

O Verismo na Itália teve como ponto de apoio as propostas do “spagliati”, as quais foram desenvolvidas pelos intelectuais do período. As mudanças estéticas que surgiram a

⁵³⁸ Nem toda a bibliografia sobre as composições de Carlos Gomes analisam seu conjunto de obras como pertencente à fase de transição entre Romantismo e Verismo. Há divergências no estudo da trajetória desse artista, entre correntes que a estuda como pertencente à história musical brasileira e outras que a vêem como parte da italiana. É dentro dessa última, a qual não é extensa, que os trabalhos de Carlos Gomes são vistos como parte desse período de transição.

⁵³⁹ PARMENTOLA, Carlo. *Storia dell'Opera*, Torino: Ed. Alberto Basso, Utet, 1977.

partir de então, na análise de Machado, foram, em geral, inspiradas no modelo estrangeiro, posição vista com extrema desconfiança pela crítica nacionalista e conservadora⁵⁴⁰.

Sintetizando as modificações ocorridas dentro da ópera, Leibowitz diz que a estética verista só pode ser definida com base na escolha do assunto, não havendo meios de caracterizá-la a partir de noções puramente musicais. Dessa forma, ele expõe que “‘Verista’ é uma ópera cujo libreto expõe fatos, em geral, contemporâneos, simples e ‘verdadeiros’, apresentados sem nenhum artifício estilístico. A trama evita, assim, as situações complexas e se apresenta mais como um fato retirado da realidade do que como um fruto da imaginação. Isso não exclui o jogo das paixões que, freqüentemente, se expressa em sua mais crua brutalidade. Naturalmente a música da ópera verista não poderia ser muito complexa, já que a sua função essencial é a de sublinhar e intensificar a ação cênica e, em caso algum, deverá transformar-se em uma elaboração sinfônica como trama.”⁵⁴¹

Com a busca pela representação do cotidiano, ela se põe contra os excessos do wagnerismo e por isso, dentro da Itália, ganha a importância de um caminho alternativo, “de índole tipicamente peninsular”.⁵⁴²

As modificações feitas na questão temática refletiram na renovação da escrita vocal e da técnica de acompanhamento orquestral. Dessa forma, a expressão de paixões fortes faz-se através de uma declamação com frases fragmentadas, em que se alternam breves seguimentos melódicos. As formas fechadas, os “números” da ópera tradicional, são abolidos e, em nome de maior aproximação da realidade, os *concertatos*⁵⁴³ também desaparecem, seguindo a idéia de que na vida real as pessoas não falam de forma simultânea. Os duetos persistem dentro da estrutura da obra, mas sob a forma de diálogos muito flexíveis, em que as vozes se unem apenas em alguns momentos climáticos; e apenas nos trechos que expressam emoções muito intensas a melodia tende para as regiões mais agudas. Essas técnicas de construção do dueto terão considerável desenvolvimento

⁵⁴⁰ MACHADO, Lauro Coelho. *A ópera italiana após 1870. op. cit.* p. 123 – 125.

⁵⁴¹ LEIBOWITZ, René. *Op.cit.*

⁵⁴² MACHADO, L. *op.cit.*

⁵⁴³ “O menor grupo de instrumentos ou o instrumento solo em tais peças”. *Dicionário de música Zahar, op.cit.* verbete “concertato”.

posterior nas óperas neo-românticas. Quando, as raras ocasiões, em que se usa uma cena de conjunto, ela tem uma justificativa dramática clara.⁵⁴⁴

O canto também toma características singulares, no lugar das técnicas aplicadas anteriormente, ele tende a ser produzido com mais violência, sendo utilizado, com frequência, até mesmo o grito puro, há o uso constante de notas mais graves e cheias, notas de peito⁵⁴⁵, e alguns papéis de *mezzo* também pode ser feitos por sopranos dramáticos. Cláudio Casini, em *Il verismo musicale Italiano*, acrescenta que a inovação ocorreu também com o emprego do canto estrófico, com a concisão, a intensidade, a simetria e a dicção do canto verista que denuncia a sua íntima afinidade com as canções populares.

Na composição, o acompanhamento orquestral, segundo Machado, mostra predileção pelos efeitos rumorosos, marcados “com forza, com tutta forza”, e pelos contrastes súbitos de pianíssimo e fortíssimo, ou vice-versa. Para obter efeitos fortes, os compositores recorrem à liberdade de escrita, com modulações ou progressões harmônicas que ferem as regras.

Há também a preocupação com o elemento temporal em que a ação transcorre no início de cada ato. Assim como, a necessidade de ação concentrada, ou seja, aquela que se resolve com rapidez inexorável, volta a fazer surgir a unidade de tempo. Além disso, ocorre uma evolução na técnica de metrificação, a partir de 1890, período em que os libretistas começam a usar versos irregulares. Tais características remontam ao Verdi maduro e com a sua defesa de “parole scenica”, a declamação melódica bem próxima da fala.⁵⁴⁶

Essas especificidades que começam a ser desenvolvidas dentro da ópera italiana no decorrer de um período, não passam despercebidas por Carlos Gomes, até porque ele está inserido no tempo e espaço que esse processo ocorria. Se pensarmos em temporalidade posta pela musicologia, já que as modificações na forma ou em características singulares de estilos não se fazem do dia para a noite, todas essas modificações que posteriormente vão ser conhecidas como *Verismo* fazem parte do universo do compositor brasileiro, mesmo tendo ou não, de forma mais evidente ou sutil, utilizado tais elementos em sua obra. O

⁵⁴⁴ Sobre o assunto, ver: LEIBOWITZ, René. *Op.cit.*, MACHADO, L. *op.cit.*, CASINI, Cláudio. *Il verismo musicale italiano*.

⁵⁴⁵ “O mais baixo dos três registros da voz, sendo os outros dois a voz média e a voz de cabeça. Dá –se esse nome porque a voz parece provir, nesse caso, da região do peito e, de fato, é intencionalmente dirigida para baixo desde a laringe, a fim de dar substância e sonoridade às notas baixas, as quais são naturalmente as mais fracas.” *Dicionário de música Zahar, op. cit.* verbete “voz de peito”.

⁵⁴⁶ Ver: MACHADO, L. *op.cit.*, p. 126.

contato e a troca de opiniões entre ele e outros compositores italianos do período, como o próprio Verdi, contato de que Carlos Gomes fez várias referências em sua correspondência, não o deixa às margens dos diálogos considerados vanguardistas dentro da ópera italiana.

Em 1895, Carlos Gomes é indicado para o cargo de diretor da Escola de Música de Veneza. No mesmo período, outro convite foi feito, o de dirigir o Conservatório de Música em Belém, no Pará. Na sua carta de resposta ao Sr. Pompeo Molmenti diz que se sente honrado pelo convite de dirigir o conservatório de Veneza, mas informa o convite feito do Brasil.

“Devo entretanto avisá-lo de que também no Brasil (Pará) fui convidado a dirigir um Conservatório de Música a ser fundado brevemente, e, embora tal convite seja vago, e o conservatório ainda não exista, comprometi-me a esperar durante todo o mês de outubro a última palavra do governo brasileiro.”⁵⁴⁷

Para Domenico Acerbi, que no período era professor do Liceu Musical de Veneza e com quem Carlos Gomes trabalhou na produção de *Salvador Rosa*, em Gênova, e com *Il Guarany*, em Veneza, Carlos Gomes diz, em outubro de 1895, que não havia nada de positivo sobre sua nomeação. “Recebi apenas uma carta do honorável Deputado Molmenti, perguntando-me se aceitaria tal nomeação, caso fosse indicado”⁵⁴⁸, diz o compositor e ainda acrescenta: “Seria uma grande honra para mim ocupar tal cargo, mas pedi a Molmenti que adiasse a decisão, uma vez que estou comprometido com o Pará (Brasil), até o dia 31 deste mês.”⁵⁴⁹

“Meu caríssimo Arcebi

Hoje mesmo, ao receber a confirmação e a nomeação, conforme o acordo recíproco, avisei o prezado Molmenti sobre o fato consumado; portanto, espero que me desculpem se, involuntariamente, tiveram que esperar por essa decisão que não dependia de mim.

(...)

⁵⁴⁷ Carteggi Italiani I, Carta 239: (Biblioteca do Conservatório de Música – Veneza), Milão, 01 de outubro de 1895.

⁵⁴⁸ Carteggi Italiani I, Carta 240: (Biblioteca do Conservatório de Música – Veneza), Milão, 11 de outubro de 1895.

⁵⁴⁹ Idem ibidem

Apreciando seus sentimentos, de que tanto me orgulho, sinto-me também na obrigação de anunciar a você a confirmação da minha nomeação no Pará.”⁵⁵⁰

No final do mês de outubro, havia saído sua nomeação para diretor do Conservatório de Música de Belém. Ao aceitar o cargo, abriu mão do convite de Veneza, como anuncia a Acerbi, em uma carta de 28 de outubro. A partir de então seu retorno ao Brasil é dado como certo, numa ida sem volta. E, no fim do ano de 1896, ele não estaria nem na Itália nem em Belém.

“Milão, 25 de novembro de 1895

Meu caríssimo Alfonso (Mandelli)

Tudo é verdade, mas é verdade apenas pela metade. Só irei ao Pará no fim do ano que vem, imagine!”⁵⁵¹

Nota de falecimento

Antes de ir para o Brasil tomar posse do novo cargo de diretor de conservatório de música, Carlos Gomes dá início à composição de mais uma ópera, cujo título é *América*. Apesar do nome, o novo libreto não se assemelha em nada com a história narrada em *Colombo*. É ambientado em Puebla, no México, em 1822, *América* é o nome de uma das personagens e não do continente, é dividido em três atos, de autoria não identificada, mas há suposições sobre sua origem, de que ele baseia-se num argumento esboçado por Salvador de Mendonça⁵⁵². O original manuscrito do libreto data de 1896⁵⁵³, escrito em Lisboa. Como muitas outras obras, essa também ele não chegou ao fim, mas talvez por um motivo diferente, a falta de tempo para terminá-la.

Nessa ópera o compositor contou com o auxílio de seu filho André Carlos Gomes que foi quem desenhou os figurinos e alguns cenários. Em esboço feito com grafite resistiram ao tempo: a paisagem de rio e uma anta na margem direita, outro que retrata um rio e sua paisagem, o desenho de dois lenhadores contando uma árvore e várias outras

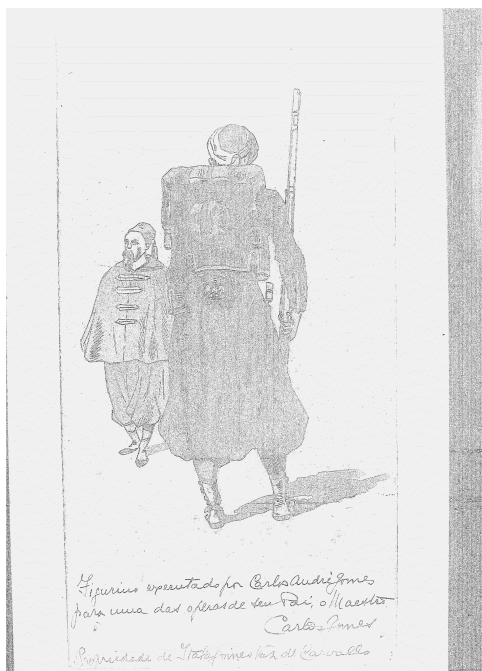
⁵⁵⁰ Carteggi Italiani I, Carta 241: (Biblioteca do Conservatório de Música – Veneza), Milão, 28 de outubro de 1895.

⁵⁵¹ Carteggi Italiani I, Carta 242: (Biblioteca do Conservatório de Música – Roma), Milão, 25 de novembro de 1895.

⁵⁵² A suposição é levantada por Marcus Góes em seu livro já citado anteriormente.

⁵⁵³ O original manuscrito do libreto está na Biblioteca Nacional, divisão de Música e documentos sonoros. É escrito em italiano e se encontra em boa conservação.

caídas, cena de uma boiada atravessando o rio e uma imagem com dois cavaleiros à margem do rio.



Figurino para uma das óperas de seu pai” –
Carlos André Gomes, 189?



Cenário
ópera
América
– 189?
Fundação
Biblioteca
Nacional
– Brasil.
Divisão
de
Música.

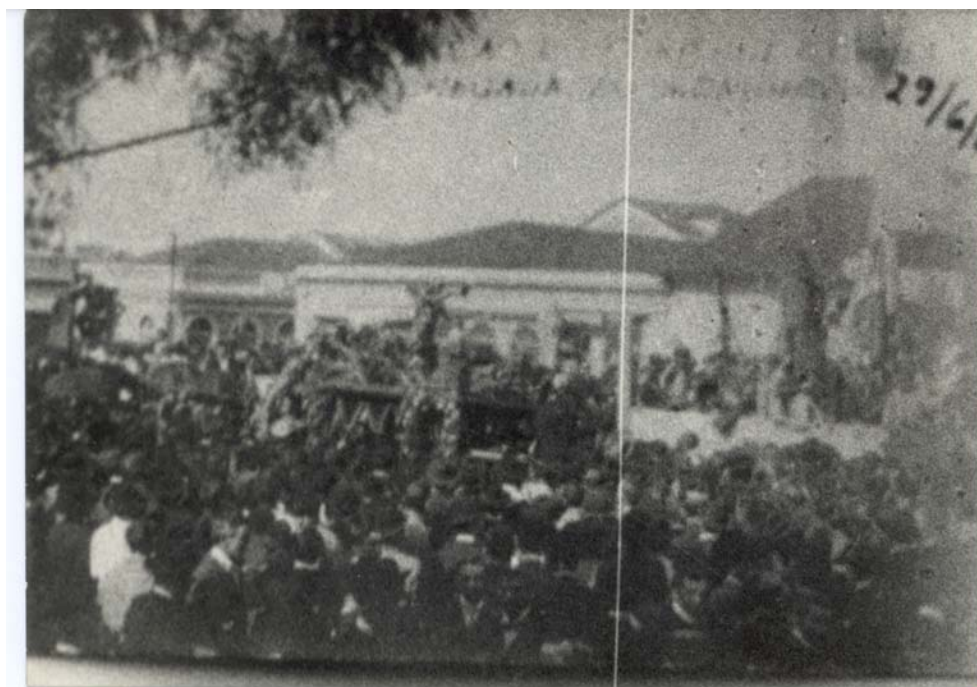
Os vários projetos inacabados, ou mesmo nem começados, seguiram junto com o maestro rumo à Belém, onde assumiria o posto de diretor. Carlos Gomes chegou à capital do Pará em 1896, mas já com a saúde abalada, não resistiu nem mesmo à inauguração do Conservatório, morreu a 16 de setembro desse mesmo ano.

Antes mesmo de sua morte, a idealização do “grande maestro” começava a tomar grandes proporções rumo à construção da personagem que configuraria a partir de então. As imagens feitas do compositor em véspera de sua morte demarcam bem aquilo que se queria passar. Uma das fotografias-montagem do seu leito de morte mostra Carlos Gomes deitado em uma cama tendo em volta de si liras, flores e instrumentos musicais. A morte como anunciada, daria vida ao mito.



Corpo de Carlos Gomes, coleção BBP, 1896.
Centro de Memória – Unicamp. Iconografia.

Depois da confirmação do falecimento do maestro, as aclamações à grande perda nacional continuaram com os vários rituais de sepultamento. Como urubus esperando o término da vida para se apropriar do corpo, as imagens construídas do maestro seguiram grandes proporções, mobilizando desde o Pará à Campinas. Depois das cerimônias realizadas em Belém, com a imensa comoção pública, como retrata os jornais do Rio de Janeiro, Campinas reclama o corpo, pelo qual acredita ter direito por ter sido berço de seu nascimento. Mesmo com muita discordância o pedido é concedido e o translado realizado. A chegada do corpo na cidade natal de Carlos Gomes é marcada com a mobilização de toda a população, que se pôs em luto pela perda do famoso conterrâneo.



Cortejo fúnebre de Carlos Gomes – Campinas, 1896.
Centro de Memória – Unicamp. Iconografia

O problema era onde enterrar. De início improvisaram emprestando o túmulo de uma das famílias mais tradicionais da cidade, e fizeram as solenidades. Alguns anos mais tarde, em 1901, foi aprovada a construção de um monumento-túmulo ao ilustre defunto, cuja pedra fundamental foi posta com cerimônia de tamanha proporção, que mais uma vez mobilizou toda a população. A importância da solenidade tomou dimensões ainda maiores por contar com a presença de Santos Dumont, quem colocou a pedra fundamental do

monumento, ele foi recebido na estação ferroviária com banda de música e festejos, evento com ares de outro sepultamento do compositor.



Cerimônia de colocação da pedra fundamental no Monumento Túmulo em Homenagem a Carlos Gomes – Campinas. Centro de Memória – Unicamp. Iconografia



Cerimônia de colocação da pedra fundamental no Monumento Túmulo em Homenagem a Carlos Gomes – Campinas. Participação de Santos Dumond. Museu da Imagem e do Som – Unicamp. Iconografia

Mas, como cabia à grandeza do maestro, terminado o monumento em 1903, era necessário realizar o traslado do corpo para o novo lugar e a inauguração da nova obra. Organizou-se, então, mais uma cerimônia de sepultamento de Carlos Gomes, novamente com a presença em massa das pessoas da cidade.



Cerimônia de Inauguração do Monumento Túmulo a Carlos Gomes.
Coleção GSJ, 1903.
Centro de Memória – Unicamp.

As representações de tristeza pela morte do ilustre brasileiro não se restringiram à sua cidade natal ou à Belém, no Pará. Pelos jornais, durante mais de um mês, foi possível acompanhar as homenagens prestadas a ele por onde seu corpo passou durante o traslado que o levaria do Pará à sua cidade natal.

Nos jornais do Rio de Janeiro, a notícia imediata da morte do compositor não causou muito alarde. No dia posterior a sua morte, havia apenas notas informando o ocorrido.

“Na *gazetilha* encontram os nossos leitores o artigo em que noticiamos o falecimento do grande brasileiro que se chamou Carlos Gomes; se ele não

consegue evidenciar toda a grandeza genial do compositor ilustre tem, todavia, o mérito de traduzir sinceramente a nossa tristeza por tão lamentável perda.”⁵⁵⁴

Pela gravidade de sua doença a morte já era esperada, mas os falsos anúncios de que ele já havia sucumbido ao mal e a especulação que o rodeava fez com que se anunciassem várias vezes sua morte. Mesmo na Itália já era esperado a notícia e lá também ela foi recebida muitas vezes, como anuncia Galli, um dos críticos escritores dos jornais.

“o autor do *Guarany* cessou de viver! Infelizmente desta vez a notícia é verdadeira. Já há meses Gomes estava entre a vida e a morte, perseguindo por doença terrível e muitas vezes os jornais anunciaram o seu passamento (*sic*). Hoje não há mais esperanças de ser desmentida a notícia!”⁵⁵⁵

No Rio de Janeiro, a notícia efetiva, mais detalhada do que havia acontecido, só começou a ser dada dois dias após a morte. Mas, a ênfase na grande perda para o povo e para a arte ressaltando toda a virtude e importância do “ilustre compositor brasileiro”, mostra os caminhos pelos quais seguiriam a visão sobre ele, quais as características que sua imagem haveria de tomar, a partir de então.

“Às 10 horas e 10 minutos da noite de 16 exalou o último suspiro na cidade de Belém o maestro Antonio Carlos Gomes.

O *Jornal do Comércio* noticiando o desfecho do epílogo, funesto de uma vida de trabalho, de triunfos e de glórias, disse:

“A arte enlutou-se a Pátria Brasileira prostra-se consternada à beira do tumulo, onde vai descansar o filho dilecto (*sic*) que engrandeceu a tanto com seu talento genial”

A imprensa fluminense foi unânime em manifestações de dó pelo tristíssimo evento; portas cerrarão-se e bandeiras foram postas em funeral.”⁵⁵⁶

Os relatos publicados no *Jornal do Comércio* exibiam uma sociedade comovida, com pesares que não se restringiam a um grupo, mas estava presente em toda a população, reforçando a idéia de morte do grande filho da nação, que tanta glória proporcionou a ela. Na nota de 19 de setembro, o autor diz que “conquanto esperada a notícia do falecimento do maestro Carlos Gomes causou a mais triste e dolorosa impressão, e todas as classes

⁵⁵⁴ “Theatros e música – A. Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 17 de setembro de 1896.

⁵⁵⁵ “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 16 de outubro de 1896.

⁵⁵⁶ “De olho em tudo: crônica”, *Jornal do Comércio*, 20 de outubro de 1896.

sociais uniram-se nas justas demonstrações de pesar pelo desaparecimento daquele que tanto honrara, no cultivo da música, a terra de que era filho e que o estremecia.”⁵⁵⁷

Em face à morte, os discursos sobre o compositor se unificaram, caminhando todos numa mesma vertente, a perda de tão ilustre e grandioso gênio brasileiro. Qualquer contrariedade que se tivesse a respeito de Carlos Gomes desapareceu e, mesmo que não agradasse antes, todas as suas obras se tornaram obras primas de valor inestimável.

A mobilização da sociedade carioca provocada pela comoção da perda foi narrada nos jornais, segundo os quais, a demonstração de pesar durou até o seu enterro. Mas, a notificação das resoluções tomadas a respeito da morte do compositor ia muito além do simples anúncio das decisões postas em prática para demonstrar os sentimentos pela morte, delineava a amplitude tomada pelo acontecimento, a grande e diversificada gama social que o sentimento de perda atingiu.

No dia 18 de setembro, já se anunciava qual havia sido a reação da capital diante da notícia da morte de Carlos Gomes. Muitos estabelecimentos tinham a bandeira nacional a meio mastro indicando funeral, algumas ainda cobertas de crepe; houve a indicação da Câmara dos Deputados para que fosse lançado na ata um voto de pesar pelo falecimento do glorioso brasileiro; houve a suspensão imediata das aulas da Escola Nacional de Belas Artes, cujo diretor também expediu um telegrama à Belém pedindo representação no Funeral do “insigne” maestro e em nome do mesmo depositar uma coroa;

“As demonstrações de pesar duraram até o dia do enterro, inclusive.”⁵⁵⁸

Os alunos da Academia Nacional de Belas Artes telegrafaram aos colegas do Pará pedindo para que uma missa fosse rezada nessa cidade no sétimo dia de falecimento do maestro; O maestro argentino Cordiglia Lavalle pediu uma subseção pública para que fosse levantada em Buenos Aires uma estátua de Carlos Gomes; a junta Comercial do Rio de Janeiro lançou em ata os votos de pesares; Outras aulas foram suspensas como as da Faculdade Livre de Direito e do Colégio Universitário Fluminense, do Liceu de Artes e Ofício, além das da Escola Nacional, da qual o professor de música deixou a seguinte declaração:

“Consternado pela morte do prelado Maestro Carlos Gomes, que vem enlutar a arte, de comum acordo com o Sr. Dr. Diretor, deixo de dar a minha aula, como

⁵⁵⁷ “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 19 de outubro de 1896.

⁵⁵⁸ Idem ibidem

homenagem a mais respeitosa ao brasileiro genial que tanto lustrou a nossa Pátria
– Miguel Cardoso”⁵⁵⁹

A citação e enumeração das atitudes tomadas em virtude do falecimento de Carlos Gomes se estenderam por várias páginas dos jornais, cada ato de homenagem foi descrito dispondo o pezar que a perda causou ao país e assim a importância do músico para a sociedade, tendo sua morte levado ao fechamento de estabelecimentos, ao recebimento de telegramas variados pedindo representação nas cerimônias em sua homenagem e apresentando condolências.

A crônica semanal de 20 de setembro define o que passou a ser Carlos Gomes, “pertence à História e à imortalidade o nome do mais glorioso de todos os filhos que o Brasil tem produzido, desde a época do seu descobrimento.”⁵⁶⁰ No entanto, é necessário definir qual dentre eles é o imortal, e o delineamento daquele que entrou para a história que começa a se firmar com mais clareza a partir de afirmações como a feita pelo texto, apontando que “não há exagero em considerar Carlos Gomes o mais ilustre dos brasileiros. Quem o excedeu na força de gênio e em extensão do reconhecimento?”⁵⁶¹

Sua morte propiciou o patamar de mais ilustre entre os brasileiros, pois ninguém mais que ele havia honrado a sua terra natal, não sendo nenhum comparável a ele, como diz a crônica. Nessa visão, sua grandeza estava ligada ao feito de ter ele elevado o nome do país perante a arte européia, cujo expoente maior dessa exaltação da pátria é *Il Guarany*.

“Proceda-se a um arrolamento de todos os ... celebre existentes no globo. Apurar-se-hão numerosos pintores de primeira ordem;... muitos escritores excelentes; figurará ... abundante cópia de bons poetas, ... romancistas, dramaturgos, comedistas, filósofos, críticos, jornalistas, cronistas, oradores, físicos, químicos, astrônomos, matemáticos, historiadores, naturalistas, teólogos, moralistas, publicistas, pedagogistas, cantores, gravadores, homens políticos, guerreiros, inventores, industriais, administradores, etc, etc.

Porém, grandes compositores de música – pouquíssimos

Morto Carlos Gomes, só três nomes extra se nos apresentam à lembrança: Verdi, Mascagni (*sic*) e Massenet, Gounod e Ponchielli também já não existem.”⁵⁶²

⁵⁵⁹ Idem, *ibidem*.

⁵⁶⁰ “Sem rumo: Crônica Semanal”, *Jornal do Comércio*, 20 de setembro de 1896.

⁵⁶¹ Idem, *ibidem*

⁵⁶² Idem, *ibidem*.

Dessa forma, ele passa ao *Panteom* dos grandes nomes da arte. Sendo a música colocada pelo crítico como dom inerente ao ser, Carlos Gomes é incluído na esfera especial da distinção das habilidades humanas que diferencia os gênios, mas, além disso, ainda contava com o reconhecimento do público brasileiro.

Essa extrema raridade de músicos excepcionais provém do seguinte: ninguém aprenda a escrever melodias, como ninguém aprende a ser poeta. É uma questão de gênio e de inspiração, exclusivamente, absolutamente!

Adquire-se pelo estudo apenas a parte técnica da arte; e em música, esta técnica resume em conhecer as notações convencionais da pauta, em ler presentes ao espírito certas regrinhas de contraponto e talvez em saber qual o papel dos diversos instrumentos, afim de não dar ao trombone o que deve ser tocado pela flauta.

Um sujeito sem talento natural para a música, gaste embora trinta anos a aprender ciência de contraponto no melhor conservatório do mundo, jamais comporá uma melodia do valor do *Vem cá Bilu*.

Mesmo entre nós, ao nosso Brasil-Café, quantos compositores tem conseguido salientar-se?

Só encontro os nomes de Carlos Gomes, José Maurício, Mesquita, Coiás e recentemente alguns maestrinos de opereta, como Abdon Milanez e Assis Pacheco...

O grande público, porém, o *gros public*, só aclamou a Carlos Gomes.

E também a culta Europa.⁵⁶³

Colocá-lo entre os grandes nomes da ópera e como possuidor de um talento que ultrapassa as métricas da técnica, como aponta a crítica acima, traçava a dimensão da perda para a nação aos olhos dos textos jornalísticos.

Carlos Gomes, desde o início de sua carreira com a ópera *Noite do Castelo*, sempre caminhou entre aqueles que eram exaltados pela crítica no país. Sua trajetória coincide com a necessidade da criação do nacional, de uma arte nesses moldes e da inclusão da mesma no circuito internacional. Seus feitos, no entanto, encaixam-se nos anseios de cada momento, ou melhor, são utilizados como argumento legitimador de alguns discursos, como no auge dos esforços para a concretização do projeto *Ópera Nacional* ele sobressai com uma

⁵⁶³ Idem, *ibidem*.

composição dentro dos parâmetros esperados, a qual se encaixa perfeitamente nos discursos de legitimação do projeto como também na constatação da civilidade brasileira, afinal, aqui se compunha e se assistia canto lírico, assim como nos lugares tidos como civilizados. A sua ida para a Europa e a consagração no teatro Scala com outra composição operística, *Il Guarany*, coloca definitivamente o Brasil no cenário musical europeu, pela primeira vez um artista é ouvido ou visto e, acima de tudo, comentado em um país europeu. Além disso, o *Guarany*, aos olhos dos brasileiros, representava duplamente a nação, tanto pelo tema quanto pelo autor. Dessa forma, não só a arte de forma mais específica tinha sido levada até o lugar de origem da ópera, como o próprio Brasil, através da composição, tinha sido esboçado pelo tema. Depois do reconhecimento na Europa, Carlos Gomes mais uma vez compõe o nacional em *Lo Schiavo*. As circunstâncias em que a ópera foi criada não têm importância visto sua significação para a crítica, importância que, muitas vezes, não está associada à obra em si, mas a sua representatividade perante determinado momento, criando assim apropriações múltiplas e significações variadas a partir do contexto em que ela é inserida. No contexto do fim da escravidão brasileira, ela teve uma conotação importante e específica, criada a partir dos esforços paralelos de Carlos Gomes e da crítica para transformá-la, naquele momento, no símbolo da libertação.

A partir de sua morte, o delineamento do percurso de Carlos Gomes que começa a ser mantido, cujos pontos de importância se concentram em *Il Guarany* e *Lo Schiavo*, faz com que desapareçam até mesmo os discursos sobre sua eminência dentro do projeto *Ópera Nacional*, o qual nem chega a ser mencionado. Suas primeiras obras não fazem parte da importância desse Carlos Gomes, o qual parece surgir somente no momento em que estréia na Itália.

Assim como os elogios e homenagens oferecidas a ele e esboçadas nas páginas dos jornais, quando alcançou o sucesso com suas composições, as manifestações de reconhecimento continuam no instante de sua morte, mas o que era necessário ressaltar era o quanto sua figura significava para a sociedade, e qual era o seu valor, sublinhando os pesares demonstrados pelas pessoas.

“o concerto começou com a Protofonia do *Guarany*, era a primeira sessão sinfônica da Associação depois da morte do grande maestro brasileiro Carlos Gomes, e Nepomuceno (Alberto) resolveu iniciá-la com aquele trecho como sentida homenagem ao ilustre morto. O público mostrou ter compreendido

perfeitamente o sentimento nobre dessa homenagem e associou-se a ela erguendo-a e ouvindo de é a inspirada composição, onde perpassaram rajadas de um talento que fascina e deslumbra. Era visível a profunda comoção que apoderou-se do regente ao ver que toda a sala era solidária nesse preito fúnebre e vibrava unissonamente no mesmo sentimento piedoso.”⁵⁶⁴

A insistência em tais descrições tenta mostrar a importância do compositor, traçando-a não apenas no meio artístico, mas colocando-o como respeitado, admirado e querido pela população, admiração que a muito lhe rendia ser inspiração de poemas publicados nos jornais ou recitados nos concertos. No dia 23 de setembro, em memória ao sétimo dia da morte do compositor, foi publicado no *Jornal do Comércio* um poema em sua homenagem, o anúncio dizia ter sido escrito por uma admiradora, com o texto publicado em francês e assinado como A.R. Em seu conteúdo há o lamento pela perda do ilustre maestro, fazendo referência à sua harmonia “pulsante” exemplificada em *Il Guarany*, permanecendo junto com toda sua obra no imaginário de seus contemporâneos. Diz ser sua harmonia imortal e por ser tão venerado seu nome em todas as partes é aclamado tendo sua nova vida a aurora eterna.⁵⁶⁵

⁵⁶⁴ “Theatros e musica: consertos populares”, *Jornal do Comércio*, 21 de setembro de 1896.

⁵⁶⁵ “Theatros e música: Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 23 de setembro de 1896.

"Le beau ciel du Brésil est reconvert de voiles
Cachant à tous les yeux ses brillantes étoiles (*sic*)!
Carlos Gomes le maître au front resplendissant
Qui nous faisait vibrer par son soufile puissant
Carlos Gomes est mort ! Il nous laisse son aime
Le souvenir , ... de ses yeux pleins de illuminé
Des son front inspiré lorsque superbe et fier
Il faisait ...
Les notes de sa puissante et suave harmonie!
Le guarany! De l'esclave la symphonie
Du(sic) lever de l'aurore en ce ciel brésilien;
Sur mer el réveil des clairons: je nie souviens
Et reste sous le charme et troublée et ...
Le coeur serré, le regard fixe à la ...
Le destin qui peur toi fut aujourd'hui fatal
Ta pourtant ramene dans ton pays natal
Dans cette terre en fleurs ! Des phalanges ...
Pleurent en murmurent tout bas tes harmonies
Ton ouvre est immortelle. Oh maître bien aimé
Ton nom dans l'univers partou est acclamé
Tu fois (...) car d'âme, cet immortelle
Vers la nouvelle vie et l'aurore éternelle
Emporte o brésilien nos regrets, nous ...
Les fleurs et les lauriers arrosés par nous pleurs."

Embora as demonstrações de pesares e lamentações pelo falecimento de Carlos Gomes tenham sido apresentadas pelos jornais como de grandes proporções, citando o fechamento de estabelecimentos, várias notas de pêsames, decreto de luto, entre outras medidas, os preparativos para as homenagens ao compositor ainda estavam por começar e não só na Capital da República.

Como havia decidido pela remoção do corpo para a cidade natal do compositor, começou, então, a se organizar o traslado, mas para distância tão longa tornava-se necessário realizar algumas paradas. A partir disto, ficou decidido que, ao sair de Belém, o corpo iria direto para o Rio de Janeiro. Depois de ser velado na Capital seguiria para o porto de Santos, passaria por São Paulo e de lá iria para Campinas. Cada cidade pela qual o corpo de Carlos Gomes iria passar reservou-se o direito de homenagear e velá-lo.

No Rio de Janeiro, os ensaios para os eventos programados para o dia da chegada de Carlos Gomes já eram anunciados desde 10 de outubro, e o que se publicava eram informativos como a reunião no *Clube dos Reporters (sic)* da comissão das homenagens a Carlos Gomes; o ensaio geral que seria realizado no Teatro Lucinda, no mesmo dia 10, às nove horas da manhã, não mais como havia sido anunciado para o dia 11 no Teatro Lírico; a Companhia de Gáz (*sic*) ofereceu à Comissão orquestral do Rio de Janeiro a iluminação gratuita do Teatro Lírico para o concerto que aconteceria no dia 11 de outubro; o anúncio de que o Sr. Noronha não iria cantar a ária de *Salvador Rosa* e sim o baixo Toteli, da Companhia Sanzone; além disso, a fábrica de flores *Orphanologia*, da rua do Passeio, por ordem do Sr. Dr. Campos Salles, digno Presidente do Estado de São Paulo, preparou uma coroa de meio metro de diâmetro, com uma lira ao centro, circundada de violetas, amores perfeitos e saudades. Nas fitas seriam estampadas as inscrições – “O Estado de São Paulo a Carlos Gomes”⁵⁶⁶.

Os pesares pela morte do compositor brasileiro continuam sendo esboçados nas páginas dos jornais, mesmo quase um mês depois de sua morte, lugar onde ele já tinha sido descrito como “promessa”, “glória nacional”, “grande compositor”, “ilustre maestro e orgulho do país”. Durante toda a sua carreira sua imagem permaneceu ligada e esses adjetivos, os quais tomaram forma e se definiram com a sua morte, momento em que as

⁵⁶⁶ “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 10 de outubro de 1896.

críticas negativas ganhas durante a trajetória de sua carreira são ignoradas e mais do que antes, ele passa a ser o representante da arte brasileira.

Os preparativos para a recepção do corpo são grandiosos, com direito à Comissão de Organização montada juntamente com a Comissão da Imprensa. A programação, com o auxílio da cobertura jornalística, tomava proporções majestosas de homenagens a importantes personalidades. Todo o processo que antecedeu à chegada de Carlos Gomes podia ser acompanhado pelos jornais - aqueles que haviam contribuído com a causa, os órgãos que permaneceriam fechados, os manifestos de homenagem ao ilustre brasileiro. Os apelos da imprensa fluminense à população eram constantes para o auxílio na organização do evento, com chamadas expressivas: “a imprensa reitera o seu apelo à generosidade da população dessa Capital, de quem espera, não só que compareça a todas as solenidades projetadas em homenagem ao cadáver do maestro Carlos Gomes, como também que a auxilie com donativos para fazer face às despesas reclamadas pela celebração das mesmas.”⁵⁶⁷

A freqüência, da mesma forma que a quantidade e o conteúdo dos textos sobre a morte de Carlos Gomes e sobre o evento em homenagem a ele criavam um estado de pesar que parecia ter dimensões que ultrapassavam os limites nacionais. Mesmo porque algumas das condolências publicadas nos jornais pela morte do compositor também vinham de outros países e esse apreço era compartilhado com os leitores brasileiros, reafirmando a importância do seu compatriota também em solo europeu. O texto publicado no dia 16 de outubro, no *Jornal do Comércio*, diz que “o professor Galli, crítico musical do *Secolo*, de Milão, e de outros jornais artísticos da Itália, “escreveu naquele jornal o seguinte artigo sobre o nosso prateado maestro, que tanto honrou na velha Europa o nome brasileiro”⁵⁶⁸. Ao contrário dos textos em francês que, em sua maioria eram publicados na íntegra e em língua original, a crítica referida foi traduzida para o português e sua argumentação segue as dos críticos brasileiros, tomando Carlos Gomes, depois de sua morte, como pertencente à história da arte, a qual diz ter sabido ele honrar.

Depois de uma curta biografia Galli enfatiza a popularização que Carlos Gomes conquistou na Itália, as obras do compositor e a estranheza inicial com que foi encarado por

⁵⁶⁷ “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 16 de outubro de 1896.

⁵⁶⁸ “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 16 de outubro de 1896.

ser proveniente de um país pouco conhecido e produzir uma música que aos poucos ganhou terreno na Itália e em outras partes da Europa. Com isso, a visão de um italiano a respeito do compositor brasileiro é narrada da forma a seguir.

“Era natural de Campinas no Brasil e tinha 59 anos. Antes de vir à Itália tinha tido a idéia de transformar um melodrama o argumento que devia depois inspirar-lhe o *Guarany* cuja partitura deu popularidade a Gomes.

Veio a Milão e estudou com Lauro Rossi diretor de nosso conservatório.

Tínhamos ocasião de vê-lo diariamente dirigir-se para o Conservatório: fronte altiva, olhar ardente, fisionomia simpática, trato ameníssimo (*sic*): era uma cabeça característica em que se reuniam a força e doçura.

Alguns anos mais tarde, antes de serem atirados para os subúrbios os pianos moveis que percorriam a cidade, as ruas e praças de Milão, eram constantemente animadas pelos motivos da canção do *Facile ad ago*, trecho que fazia afluir o povo ao teatro Fossati, onde era representada o *Se sa minga*, de Gomes. Era uma revista do pobre Dr. Scaloni, o mesmo que depois forneceu ao maestro brasileiro o libreto do *Guarany*. O sucesso de *Se sa minga* abriu-lhe as portas do Scala, onde manifestou-se grande compositor dramático em 1868, no mesmo ano em que ,também no Scala, o *Ruy-Bras*, de Marchetti, obtinha o livre ingresso em todos os teatros existentes.”⁵⁶⁹

Não só as revistas compostas por Carlos Gomes são postas como grande sucesso, o professor ainda afirma a aceitação do público a suas obras, como o *Il Guarany* que, de acordo com ele, “encontrou o favor do público e por toda a parte era ouvida com prazer, principalmente no Brasil”, partitura que é tomada como obra de uma alma juvenil e tropical e, não se detendo ao tropical de *Il Guarany* diz que “essa inspiração, um pouco mais acurada reaparece na *Fosca*, cujo colorido veneziano não deixou de influenciar no espírito do autor da *Gioconda*.”

Seguindo os comentários sobre cada obra ele tenta traçar suas singularidades de forma a tentar compreender a maneira de compor do brasileiro:

“O *Salvador Rosa* foi um outro trabalho que confirmou o ardor da fantasia de Gomes.

⁵⁶⁹ Idem ibidem

Sobre o libreto de Emilio Praga, escreveu a *Maria Tudor*, a qual o público do Scala fez tal recepção que nunca mais levantou-se. Melhor sorte teve o *Condor*, embora não fosse uma partitura procurada por outras empresas.”⁵⁷⁰

A popularidade alcançada não deixa de ser mencionada, desde o prestígio adquirido em sua cidade natal até o sucesso no exterior. Mas, apesar das especificidades ele adverte que ele escreveu conforme as bases de seu tempo, tendo dentro deste adquirido qualidade singular.

As óperas de Gomes obtiveram na patroa do autor sucessos entusiástico, em Campinas, se não erramos, foi levado às nuvens o *Escravo*, partitura escrita propositalmente para o Brasil e nunca representada no velho mundo.

A popularidade do *Facile ad ago* aumentou com outros motivos de Gomes Quem não ouviu o *Sento uma forza indômita*, a *Mia pecceriella, deh vieni allá amare*, a *Cara Venezia mia* e outras melodias do ilustre maestro?

Gomes escreveu nas formas líricas sacramentais de seu tempo e, com o seu contemporâneo Ponchielli, é um ramo florido da áurea e velha árvore verdiana.

No *Condor* Gomes procurou aproximar-se dos processos da nova escola na qual parecia querer atirar-se, revestindo de notas musicais o texto poético de *Cântico del Cantici*, tal qual saiu dá pena mágica de Cavallotti, isto é sem mudar um verso, uma palavra.

Terminaria Gomes essa partitura? É o que ignoramos”⁵⁷¹

Também o lado particular da vida do compositor é mencionado, não se restringindo somente ao seu aspecto profissional, dessa maneira ele cita os amigos que o rodeava e os filhos que deixou. Como forma de apresentar a sua vida não profissional fala da amizade entre o maestro brasileiro e Ponchielli e seus costumes, além de defini-lo como tendo um espírito de gentileza.

“Amado e estimado por todas, Carlos Gomes teve na vida o consolo de afeições sinceras e no turbilhão de horas inevitáveis de amarguras humanas pode gozar das alegrias superiores da arte.

Frequentemente a atenção dos que marcam a arte e o teatro melodramático era atraída para a terra de Maggianico banhado pelo Adda, perto de Lecco. Nesse lugar podia ser visitadas três notabilidades da arte: Gomes, Ponchielli e

⁵⁷⁰ Idem, ibidem.

⁵⁷¹ Idem, ibidem.

Ghislanzoni, poeta de ambos, que por ali possuíam deliciosas propriedades. Ali reuniam-se jovens maestros à ... de conselhos e de librettes, em que Ghislanzoni era fertilizado, possuindo uma espécie de fábrica com operários de primeira ordem! A propriedade de Gomes era muito mais principesca do que a de Ponchielli, autor de *Gioconda* que tinha um coração de ouro, não era invejoso, e dava ao seu colega o nome de D. Rodrigo, porque o maestro brasileiro gostava de viver retirado, de passar as suas horas ociosas em uma rede suspensa em uma grande sala ornada de estatuas gigantescas de Cecília e de Peri...

Carlos Gomes deixa um filho e uma filha, que herdaram a gentilezas de espírito do pai e gozam entre nós de verdadeira simpatia. Enviamos-lhes os nossos profundos pesares.”⁵⁷²

Nesse texto, a figura de Carlos Gomes fica bastante evidente como o compositor de temas influenciados por sua origem tropical, caráter que se torna mais demarcado com a descrição da sua residência em Lecco e a citação dos comentários de Ponchielli. A visão de que sua base de escrita estava fundada nas obras de Verdi também estão citadas claramente no texto, apesar de ser visto como “um ramo florido” entre os seguidores do compositor italiano.

Na mesma publicação, junto ao corpo do texto, aparece também a reprodução da nota dada como sendo do *Jornal dos Debates*. Nela, com um posicionamento menos glorificador que a anterior, há a afirmação de que Carlos Gomes é quase desconhecido na França, mas que “entre os músicos modernos é um dos que obtiveram mais sucesso na Itália. (...) *Guarany*, a qual ficou sendo a mais celebre de suas obras; todos os teatros da Itália a representaram sucessivamente; as melodias vulgares e apaixonadas que encerra depressa ficaram populares. *Fosca e Salvador Rosa*, representadas também no Scala, tiveram bom êxito”. O elemento novo, no entanto, é a referência à influência que *Fosca* teria tido sobre Ponchielli – “A primeira dessas óperas não deixou de ter sua influência sobre Ponchielli, autor de *Gioconda*.” Mencionando os outros trabalhos do maestro, diz que “Gomes foi menos feliz com *Maria Tudor*; mas adquiriu novos triunfos com o *Condor* e o *Escravo*. Ele trabalhava na ocasião em que morreu, a um *Cântico dos Cânticos*, cujo libreto é de Cavalotti.”⁵⁷³ Mas, aponta o compositor como sendo um músico sem grande

⁵⁷² Idem, ibidem.

⁵⁷³ Idem, ibidem.

originalidade, assim como Ponchielli, “dotado de certa verve um pouco grosseira que explica o seu sucesso, na massa popular”. Segundo o crítico, além da pouca originalidade era “imitador de Meyerbeer e de Verdi, seguia de longe o velho mestre italiano na sua evolução para uma música mais respeitosa do texto e da verossimilhança dramática”, características já presentes na música de Meyerbeer.

Mas, mesmo tendo afirmado a crítica ser Carlos Gomes pouco conhecido em solo francês foi enviado um pedido de representação para a redação do *Correio da França* e o Colégio Alberto Brandão nas honras fúnebre a Carlos Gomes.

A cobertura dos acontecimentos feita pela crítica coube mesmo narrar todo o traslado do corpo e as homenagens mescladas com a comoção das pessoas que as acompanhavam. Da saída de Carlos Gomes de Belém até a chegada no Rio de Janeiro Manuel Guimarães e Francisco Castellões, que “foram ao Pará para acompanhar até esta Capital os restos do imortal maestro brasileiro”⁵⁷⁴, como se refere o texto, narraram como em um diário de bordo, tudo o que puderam ver e todos os acontecimentos e sentimento, incluindo os seus próprios, daquilo que estava se passando. O jornal transcreveu todo o relato feito por eles, o qual, pela minúcia dos detalhes, tenta passar a grandiosidade dos atos realizados para um verdadeiro ícone nacional.

A forma como foi descrito todo o trajeto, a preocupação em enviar dois representantes incumbidos unicamente da descrição demonstra a atenção em apresentar a grandiosidade do evento e que este era proporcional à importância do compositor. A riqueza de detalhes, principalmente referente aos sentimentos dá a dimensão da preocupação dos relatores de passar as sensações de pesar que acreditavam estar presentes, construindo, assim, toda uma narrativa que mistura sentidos e percepções.

“Do cemitério da Soledade do Pará ao Rio de Janeiro – pelas 6 horas da manhã de 8 do corrente nós nos dirigimos em carro, posto à disposição do povo e por conta da municipalidade para o cemitério da Soledade.

Lá encontramos grande multidão, que foi crescendo, até que pelas 8 horas saímos da capela do cemitério, acompanhando os sagrados despojos ao som de uma marcha fúnebre, executada pela banda de música do Corpo de Bombeiros.

Quando transpúnhamos o portão do cemitério nova marcha se fez ouvir, executada pela banda de menores do Instituto Paraense.

⁵⁷⁴ “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 16 de outubro de 1896.

Foi conduzido o ataúde pelo Governador do Estado e principais autoridades. Colocamos o ataúde em carro de primeira classe da Empresa Funerária Paraense, que logo se pôs em marcha, seguido de cento e sessenta carros (todos do Pará), é grande massa de povo, em bondes e a pé, com destino à Catedral, notando-se no trajeto grandes alas de povo, bandeiras, em funeral e casas com as portas cerradas quer particulares quer comerciais.

Pelas 8 ½, chegamos à Catedral, onde se efetuaram as exéquias fúnebres no belo espaçoso templo da Sé

Oficiou o Sr. D. Antonio Brandão, bispo da diocese. Antes dos ofícios religiosos, a eminente artista Mme Bloch (Virginia Sinaf), cantou com a sua belíssima voz, somente comparável a correção do seu arco de violinista emérita, a *Melodia religiosa*, de Gounod e a *Meditação* de Bach, acompanhada pelo grande órgão pela harpa e pela orquestra paraense regida pelo professor Roberto de Barros.

Deu-se principio às exéquias com a última frase musical de Carlos Gomes, com o seguimento contrapontado pelo professor Barros, com os seguintes ritmos:

1º - a ... frase, já citada.

2º - Música elegíaca de R. de Barros

3º - Tema do grandioso *Guarany* (sinfonia e final da ópera)

4º - *Perche di meste lacrime* (cena do dueto do 3º ato)

5º - Trechos do quarteto do 1º ato do *Schiavo*

6º - Volta ao primeiro assunto precedido de um final elegíaco de Roberto de Barros.

Ao erguer da hóstia D. Esmeralda Cervantes executou em harpa as *Lamentações*, de sua composição.

Seguiu-se o *Libera-me Domine*, do mesmo Sr. Barros, expressamente ensaiado para este funeral e que se compôs de 12 números sacros”⁵⁷⁵

A riqueza de detalhes passa da minuciosidade de fornecer o horário preciso que tudo acontecia e dos detalhes e descrições que incluía a observação da ordem da colocação das músicas, para a descrição do esboço dos sentimentos de quem acompanhava as homenagens.

“Vimos e ouvimos muitas lágrimas e soluços de moços e velhos, homens e mulheres, sobretudo no momento da execução do *Guarany*

⁵⁷⁵ Idem, *ibidem*.

Notamos mais, durante a celebração da missa, a permanência de um passarinho (cama-chirra) que sempre cantou.

O templo e a praça da Sé estavam repletos.

As 9 ½ terminaram as cerimônias em profundo silêncio e de novo foi conduzido o ataúde, coberto com a bandeira do Estado, bordada de ouro, para o carro fúnebre, sendo ainda carregado pelo digno Governador do Estado e outras pessoas gratas.

Ainda notamos que neste trajeto muitas senhoras, ajoelhadas, beijaram a bandeira do Estado do Pará, que cobria o alaúde.

Daí nos dirigimos a pé para o trapiche do Lloyd (*sic*), onde se achava distinto capitão de fragata Cândido Floriano da Costa Barreto, que se achava no portalo para receber o corpo do grande maestro.

Tão grande foi a massa do povo que, já não havendo lugar para verem as últimas cerimônias, saíram as euxarcias (*sic*) dos mastros em tão grande número que o vapor calou por isso mais dois pés de água.

Como melhor local foi aproveitada a escotilha de ré para câmara ardente, onde foi armada com veludo preto, galões dourados e iluminada com lâmpadas elétricas de vidro esfumados; e ali colocamos, na presença do digno Governador do Estado, altos funcionários públicos e mais pessoas, presentes, os sagrados despojos”⁵⁷⁶.

Os detalhes continuam na descrição da composição do caixão que levaria o corpo em viagem, com a listagem de cada material do qual cada um era feito, assumindo a importância do morto até mesmo na matéria-prima utilizada para fazer seu último caixão, “macacaúba”, cuja importância ainda foi posta entre parênteses anunciando que era uma valiosa madeira das florestas do Pará.

O primeiro caixão é de chumbo, com um colchão de seda e serragem; o segundo é de cedro forrado de veludo preto com galões dourados; finalmente o terceiro é de macacaúba (*sic*) (valiosa madeira das florestas do Pará) com guarnições de prata e envernizadas. Este último caixão não contém emendas.

Em prata e em forma de lira acha-se gravada na tampa a data do nascimento de Carlos Gomes em Campinas e do seu falecimento no Pará.

⁵⁷⁶ Idem, Ibidem.

A câmara ardente, durante a viagem foi sempre guardada por marinheiros nacionais.

As 10 ½ depois das despedidas de todas as pessoas que assistiram à última cerimônia foi dado o sinal de partida.

Desatracado o vapor de trapiche, fundou a pouca distancia, afim de esperar algumas coroas que ficaram a encaixotar-se em terra e outras que encaixotávamos a bordo

Durante a última cerimônia, diversas maquinas fotográficas, colocadas em diferentes lugares, reproduziram a cena do embarque.

Algumas fotografias mostram o cortejo seguindo o corpo do maestro pelas ruas de Belém, com a presença de grupos musicais e arranjos de flores. No entanto, nenhuma foi publicada, a imagem disponibilizada no jornal foi a penas a fornecida pelas descrições.



“Funeraes (sic) do Maestro Carlos Gomes” – Pará, 20 de setembro de 1896.
Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Divisão de Música



“Funeraes (sic) do Maestro Carlos Gomes” – Pará, 20 de setembro de 1896.
Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Divisão de Música

A narrativa segue os acontecimentos de pós-embarque, a bordo do *Itaipu* que levaria o corpo até o Rio de Janeiro, e os pequenos detalhes também não foram deixados passar, como a descrição do salão de música todo coberto por flores, a narrativa da comoção do amigo de Carlos Gomes que os abordou muito emocionado, o oferecimento de uma alegoria a cada passageiro em homenagem ao maestro, tudo estava rigorosamente documentado para ser repassado ao leitor.

“Logo que chegou a bordo do *Itaipu* o fúnebre cortejo, foi içada em funeral a bandeira nacional, que também fizeram os navios surtos no porto.

O salão de música do *Itaipu* estava literalmente coberto de coroas das mais pequenas, visto como as maiores não foi possível colocá-las ali, já pelo tamanho, já pela quantidade.

Antes de levantarmos ferro, as 2 horas apareceu-nos um indivíduo ofegante, e perguntou-nos:

Os Srs. são amigos de Carlos Gomes?

Ao que respondemos:

Sim.

Então levou-nos para um camarote, onde em pranto nos disse:

Eu também fui amigo de Carlos Gomes. mostrou-nos um carão escrito pelo próprio punho do maestro, o que atestava o alegado, e chorando abraçou-nos, entregando-nos um ramo de alecrim e pedindo-nos para levá-lo a Campinas para ser depositado sobre o caixão do maestro.

As 2 horas deixamos a bela baía de Guajará onde está situada Belém, cuja imagem trazemos no coração.

Aos passageiros e tripulantes do *Itaipu* foi oferecida em viagem pelo capitão Gemino Nunes uma alegoria litografia, tendo no alto, circulando por uma coroa de louros com ... lembrando as suas principais composições, o retrato do eminente autor do *Guarany*

Em posição interior vê-se o catafalco do maestro, ladeado por duas figuras representando a Amazônia e a República Brasileira, que choram a perda do seu grande filho.

Essa magnífica alegoria, que revela talento e gosto, foi, em homenagem ao genial maestro Carlos Gomes, mandada compor pelo Sr. José Diogo Nunes, irmão do mesmo capitão, e será vendida ao preço de 2\$, destinando o autor, do produto da venda; 5% para o monumento a Carlos Gomes no Pará, 5% para uma lápide comemorativa destinada a ser colocada na casa onde morreu o maestro; e ainda 5% para a Sociedade Vigieense Trinta e Um de Agosto.”⁵⁷⁷

Além de toda a narrativa, no mesmo texto também aparece a menção a outros eventos que ocorreram em homenagem ao maestro, contando mesmo com a presença do Presidente do Estado.

“Realizaram-se ontem na igreja matriz, em Petrópolis, as exéquias do 30º dia, que em sufrágio à memória do maestro Carlos Gomes mandou celebrar a Escola de Música de Santa Cecília.

Entre as pessoas que concorreram àquela solenidade notavam-se o Dr. Presidente do Estado, seu ajudante de ordens capitão Pinheiro e oficial de gabinete...”⁵⁷⁸

⁵⁷⁷ Idem, *ibidem*.

⁵⁷⁸ Idem, *ibidem*.

O estado de consternação descrito na narrativa ainda é acrescido de elementos que dão formas a ares de comoção maiores, como a menção da permanência do passarinho, reconhecido como Cama-chirra, que cantou constantemente durante a cerimônia.

Em vista da postura encontrada no Pará de reconhecimento perante a morte do compositor em seu território, o Rio de Janeiro⁵⁷⁹, pelos seus agradecimentos ao estado nortista, reivindica a legitimidade da posse da imagem de Carlos Gomes. No dia 17 de outubro, em nome da imprensa fluminense e da sua sociedade, o *Jornal do Comércio* agradece – “para simbolizar os nossos agradecimentos, a nossa gratidão a mais pura, os nossos testemunhos” – o acolhimento dado por eles ao compositor, como se afirmasse a quem pertencia o maestro, sendo ele no Pará um forasteiro e, por isso, “a grandeza da alma e generosidade sem medida com que o Pará e a elevada capital do próspero e rico Estado, principalmente, acolheram o maestro, dando-lhe nos derradeiros dias de penosa existência a suavidade dos sentimentos”⁵⁸⁰, como descreve o texto.

Tal zelo, segundo a crítica, é fruto do “patriotismo fraternal”, mas o que também traçou um “culto pelo maestro, significou a sua adoração pelo gênio”. Além disso, foi o reconhecimento dessa genialidade o fator dos desvelos, auxiliados pela “opulência inextinguível dos seus dotes naturais, medicando-o dia-a-dia”, como descrevem os críticos fluminenses, ainda acrescentando que esses atos eram devidos à “sofreguidão e o interesse de salvá-lo que só encontram paralelo na sofreguidão e na impetuosidade com que corre o mar oferecendo barreira poderosa à invasão do oceano.” Pelos cuidados ao maestro, reafirma o jornal: “Que o povo de Belém, pois receba nestas linhas... o abraço agradecido que lhe oferece a sociedade fluminense.”⁵⁸¹

Na chegada do corpo todo um esquema tinha sido estruturado para recebê-lo com solenidade. Para tanto, houve o auxílio até mesmo do Arsenal de Guerra e a disponibilização, pelo diretor General Cantuária, de lanchas a vapor, pessoal técnico, a ornamentação da capela com luto, entre outras coisas.

Depois da chegada de Carlos Gomes, a narrativa sobre os procedimentos continuava, tudo era documentado e disponibilizado para o público, até mesmo a verificação do cadáver, com descrição específica:

⁵⁷⁹ A Biblioteca Nacional não possui nenhuma fotografia das exéquias de Carlos Gomes no Rio de Janeiro.

⁵⁸⁰ Idem ibidem

⁵⁸¹ Idem ibidem

“As 4 ½, horas da tarde, presentes na capela do Arsenal de Guerra... comissão da imprensa e da corporação musical do Rio de Janeiro, procedeu-se à abertura do caixão e a verificação do estado do cadáver.

Foi este encontrado em perfeito estado de conservação, do que lavrou-se o competente auto.

Infelizmente não apresenta olhos o cadáver, devido à circunstancia de terem-no colocado em posição vertical, por ocasião de ser retratado.”⁵⁸²

Em seqüência continuavam os relatos de todos os passos vivenciados naquele momento, inclusive com a lista de coroas de flores recebidas para ornamentar o lugar onde permaneceria o corpo:

“Fechado novamente o caixão e colocado sobre a carreta, que sérvio para transportar os despojos dos generais Câmara e Osório e do Marechal Floriano, começou a desfilar o préstito, segurando nos varais da carreta os Srs. Coronel Ernesto Senna e Guimarães, e nos respectivos cordões a comissão da corporação musical do Rio de Janeiro, o Sr. Manoel Guimarães e os representantes de várias associações.

Abria o préstito a banda de música dos marinheiros nacionais.

Vinham em seguida diversos cidadãos e no meio das alas formadas pelos que seguravam os cordões da carreta.”⁵⁸³

O jornal ainda descreve que desde a Câmara dos Deputados o povo formava ala, que ao passar o préstito pela igreja de S. José os sinos desta dobraram a finados; além disso, “a Repartição dos Telégrafos e a Câmara dos Deputados içaram a bandeira a meio-pau; a Rua do Ouvidor, bem como o largo de S. Francisco de Paula, achavam-se apinhados de povos; na sacada do café Cascuta via-se um cidadão debulhado em lágrimas; ao passar o préstito diante do Clube dos Reporters (*sic*) e da casa de Mme Guimarães foram feitas continências com a bandeira e atiradas braçadas de flores; as 6 ½ entrava o préstito na igreja de S. Francisco de Paula, ao som da marcha fúnebre de Chopin, executada pelas bandas de música”⁵⁸⁴. A narrativa dos acontecimentos ainda continua dizendo que o corpo ficou entregue à corporação musical, sendo proibida a entrada do público. Às 10 horas da manhã foram celebradas as exéquias e depois se realizou a remoção do corpo para o Instituto de

⁵⁸² Idem, *ibidem*.

⁵⁸³ Idem, *ibidem*.

⁵⁸⁴ Idem, *ibidem*.

Música. “O caixão ficou coberto com a bandeira especial mandada fazer pelo Estado do Pará e sobre ela estendeu-se um frouxo de funeral branco e preto. O diretor do Instituto Nacional de música convida todas as escolas superiores e mais corporações oficiais a fazerem-se representar o ato solene da recepção do corpo do pranteado maestro Carlos Gomes naquele estabelecimento no dia e as horas, que a imprensa anunciar. Ao chegar a bordo a comissão da imprensa o Sr. Francisco Gastellões entregou a cada um dos jornalistas um exemplar de lindíssima litografia em que se vê magnífico busto do maestro circundado de louros, entre os quais destacam-se os nomes das suas óperas, e no plano inferior encantadora alegoria: um índio depositando uma coroa triunfal sobre o cadáver do glorioso Brasileiro e ao lado a República, cabeça apoiada em uma das mãos, em uma comovente atitude de *Mater dolorosa*.”⁵⁸⁵

Junto às comemorações do dia foi representada no Teatro Lírico uma récita da *Fosca*, com preços nada populares que variaram de 35\$000 a 4\$000.

O corpo de Carlos Gomes permaneceu no Rio de Janeiro até o dia 20 de abril, a alocação do corpo foi descrita em 19 de julho, dando seqüência aos textos narrativos das solenidades.

“Havendo necessidade de modificar-se a colocação do ataúde de Carlos Gomes, no salão do Instituto Nacional de Música, foi ele colocado na base da lira, deslocando-se no centro desta um belo busto do maestro, trabalho de Bernardelli. O efeito da nova colocação e o arranjo das bandeiras e outros ornatos, bom denotam o gosto artístico de quem as concebeu e executo. Durante a noite velaram o corpo o diretor e os membros da corporação doente do Instituto. Foi extraordinária a concorrência de visitantes à exposição do cadáver, correndo tudo na melhor ordem.”⁵⁸⁶

A organização do evento envolveu toda a população, pois a Comissão pelo qual era responsável, constantemente pedia à sociedade, sobretudo aos moradores das ruas onde passaria o cortejo, que ornamentassem a frente das casas e os trechos das ruas, “para maior brilhantismo do préstimo”⁵⁸⁷. Foi informado com antecedência de um dia o trajeto no qual seguiria o que eles denominaram de “grande préstimo cívico”: “sairá do Instituto Nacional de Música em direção ao Arsenal de Guerra, amanhã, às 2 horas, seguindo este itinerário:

⁵⁸⁵ Idem ibidem

⁵⁸⁶ “Carlos Gomes”, *Jornal do Comércio*, 19 de outubro de 1896.

⁵⁸⁷ Idem ibidem

Rua Leopoldina, praça Tiradentes, rua do Theatro, largo de S. Francisco, ruas do Ouvidor e Primeiro de Março e praça Quinze de Novembro.”⁵⁸⁸

Com o intuito de abrilhantar os préstimos da “apoteose do brasileiro que se imortalizou”, como se faz referência a Carlos Gomes, a Comissão da Imprensa fluminense, pede em nota de jornal, para que o Governo dispense todos os empregados das repartições públicas e oficinas do Rio de Janeiro e Niterói. Anuncia também que todos os alunos do Instituto Nacional de Música são convidados pelo respectivo diretor a comparecer no estabelecimento amanhã, às 9 horas da manhã.

Outro anúncio referente às homenagens é para o comparecimento das bandas militares às 10 horas, em frente ao conservatório de música. As oito bandas de música que já haviam tocado no dia 17, no largo de São Francisco, tocaram também no dia 20, sob a regência do maestro Mesquita, a sinfonia do *Guarany* na chegada do corpo ao Arsenal de Guerra.

Continuando as descrições dos eventos, também foi publicado a programação das homenagens que seriam realizadas à Carlos Gomes em Santos e todo o itinerário, que inclui a passagem por São Paulo, até a chegada do corpo do compositor a Campinas.

“São Paulo, 16 – João Chaves – Rio – 1º secretário da comissão da imprensa – está resolvida a chegada de Carlos Gomes em Santos, no dia 21; ahi (*sic*) ficará para receber as homenagens do povo santista.

No dia 22, pela manhã, o corpo, que até esta ocasião está exposto em câmara ardente, será transportado para um carro especial da S. Paulo Railway, que virá para esta cidade antes do primeiro trem ordinário, devendo chegar aqui às 10 horas da manhã.

Nesta cidade demorar-se-há, no carro, na Estação da Luz o espaço de duas horas, afim de receber as homenagens que os paulistas preparam ao ilustre maestro.

As 12 ½ o trem deve partir daqui diretamente para campinas, onde chegará às 3 ½ horas da tarde.

As exéquias solenes ali devem realizar-se no dia 26, oficiando nas solenidades religiosas monsenhor Muntre, Governador do Bispado.

No dia das exéquias a Companhia Paulista, afim de que possa concorrer àquelas solenidades o maior número de paulistanos, vai propor acordo à S. Paulo

⁵⁸⁸ Idem ibidem

Railway, de modo a haver diversos trens especiais e com passageiros a preços reduzidos.

Para tomar parte nas exéquias em Campinas no dia 26 partiram daqui bandas de música e força para continências.

O presidente do Estado e seus secretários, Mesas do Congresso, chefe de polícia, autoridades eclesiásticas, imprensa, cônsules e associações, que declaram tomar parte nas exéquias seguiram no dia 20 para Campinas, onde prepararam-se grandes demonstrações de pesar, estando começado o serviço de ornamentação da matriz. Aqui, no dia das exéquias, as igrejas dobraram finados durante todo o dia – *Lisboa Junior*, secretário da comissão da imprensa.”

Da mesma forma que a programação de Campinas, a parada em Santos também rendeu toda uma programação especial para homenagear o maestro. As descrições publicadas nos jornais da Capital da República diziam que “em Santos, como em Campinas, todas as classes sociais se associaram às manifestações que se vão realizar em homenagem a Carlos Gomes.”

O diário de Santos, de 16, publicou o seguinte:

“Damos abaixo o programa da recepção dos depojes (*sic*) mortais do glorioso maestro Carlos Gomes:

Apenas atracar o *Itaipu*, que conduz o cadáver do grande artista, a diretoria do Club Carlos Gomes, com o corpo comercial desta cidade e as agremiações que se lhe associarem, solicitará da comissão da imprensa a honra de conduzir o féretro para o convento do Carmo, onde ficará depositado, velando-o a Irmandade de N.S. dos Passos e os amigos e admiradores do ilustre morto.

No dia seguinte, ou ainda no próprio dia da chegada, se o vapor der entrada cedo nesse porto, serão celebradas solenes exéquias, com missa de *réquiem* em homenagem ao imortal artista, nas quais tomaram parte seis sacerdotes, sendo celebrante o Revm. Cônego Luiz Alves da Silva.

Da parte musical, em todos os atos fúnebre, com exceção da sessão no teatro, estão incumbidas a orquestra e a banda dos irmãos Trindade, podendo figurar nas demais cerimônias todas as bandas que quiserem concorrer para o brilhantismo desta homenagem.

Prestadas as honras funerárias ao maior gênio da arte musical no Brasil, serão os preciosos despejos entregues à comissão da imprensa e acompanhados à estão da

estrada de ferro por todos que se associarem a esta pública manifestação de condolência e admiração pelo grande morto.

No dia imediato, no teatro Guarany, as 7 horas da noite, será celebrada uma sessão fúnebre, presidida pelo Exm. Sr. Dr. Juiz de direito da 2ª vara, Luiz Porto Moretz-Sohn de Castro e pelos presidentes e secretário do Club Carlos Gomes, sendo orador oficial o Wxm. Senador Sr. Dr. José Cesário Bastos, seguindo-se com a palavra os demais oradores pela ordem da inscrição.

Abrirá a sessão a banda da Sociedade Humanitária dos Empregados no Comércio, que executará a *Ave-maria* do *Guarany*; a mesma banda encerra-la-há com uma marcha fúnebre.

Antes da entrada do *Itaipu* serão distribuídos boletins anunciando o dia da chegada e a hora provável da atracação no cais, bem como qualquer modificação que porventura haja sido resolvida na execução deste programa.

E, deste modo, a cidade de Santos fará as suas derradeiras despedidas ao pranteado maestro brasileiro, que vai repousar para sempre na terra onde teve o berço.

A diretoria do Grêmio Mozart fez inserir na ata um voto de pesar e nomeou uma comissão composta dos Srs. Amadeu Rohan, samuel Esnaty e Renato Costa para representá-lo nas manifestações a Carlos Gomes e depositar uma corda no seu ataúde.”⁵⁸⁹

A imagem de admirável brasileiro, de grande ídolo da nação é sedimentada durante todo o mês em que foi noticiado a sua morte e os acontecimentos que a rodeavam, desde o anúncio do seu falecimento até o fim das comemorações. Estruturou-se assim, a figura do maestro Carlos Gomes, com o auxílio de litografias e outros artefatos confeccionados para prestar homenagem ao compositor, além de biografias suas entregues ao público.

No entanto, o discurso sobre aquilo que representou Carlos Gomes para o Brasil, para a música nacional e internacional, também ganhou uma forma distinta. As observações a respeito de sua trajetória e de sua obra não eram mais formuladas como críticas ou elogios que poderiam ser levados em consideração ou que provocariam algum efeito, mas sim como análises da obra de um grande compositor, cuja morte já tinha consagrado. A partir de então, o que se escrevia sobre ele se configurou referindo-se ao gênio brasileiro, imortal,

⁵⁸⁹ Idem ibidem

sendo suas obras fruto dessa genialidade e representativas do próprio Brasil, e como ícone maior de toda a glória ficou *Il Guarany*.

Não só a narrativa dos festejos e da comoção em massa enfatizava a importância do compositor, como também os textos publicados nos jornais, referentes ao seu trabalho, cuja argumentação trazia uma postura saudosa e de admiração plena por seu trabalho.

O discurso publicado no *Jornal do Comércio*, o qual foi pronunciado na sessão fúnebre celebrada pelo Grêmio José de Alencar, em homenagem a Carlos Gomes, representa a linha que as análises sobre o compositor começou a seguir a partir de sua morte.

Proferido pelo pianista-compositor Julio Reis, refere-se a Carlos Gomes com um discurso idealizador do grande homem, admirado pela nação.

“Minhas senhoras, meus senhores – (...) Um dia, em que já desabotoavam-se em plena primavera as flores do seu grandioso talento – um rapaz cheio de vida, dotado de sublimes aspirações e impelido pelo sopro do gênio – como personagem da lenda, que para obter o sim da eleita do seu coração, galgava os Alpes à procura da rara flor Edelweiss; esse rapaz, senhores, revestido com a túnica inconsútil com que o talento veste os seus privilegiados, não sobe os Alpes, vai mais longe, atravessa os mares e na bela Itália, onde fulguram no céu das artes esses astros que chamavam-se Virgílio e Dante, - ele implanta e colhe as mais odoríferas flores nos jardins da música e com elas forma a mais preciosa oferta, que depõe na ara santíssima da Arte!

Já o gênio empresta-lhe azas e, como a águia real, tende os ares, voa às selvas brasileiras, penetra na tabu, assiste os ritos e pagé, arranca dulcíssimos gorjeios da garganta dos pássaros, aprecia o delicioso idílio de Peri e Ceci, e um dia vibra as líras da alma e tais harmonias faz ouvir que o povo brasileiro, toda a sua estremecida pátria, ouve o sublime diálogo do humilde índio com a nobre donzela, aprecia cenas da vida selvagem, acompanha o histórico de todo esse poema das nossas florestas, e palude o *Guarany*!

Estava escrita a ópera nacional, realiza-se a primeira conquista do talento em pleno céu da América, onde, desde a criação do mundo, fulgurara o nosso pavilhão – O Cruzeiro!

Mais tarde, esse rapaz apresentava aos olhos do mundo artístico outras jóias, e *Salvador Rosa* e a *Fosca* proclamavam bem algo o gênio admirável do maestro Carlos Gomes!

Depois – *O Schiavo*!

O coração de mulher confrange-se por um impulso da caridade, baixa os olhos do trono em que o destino a colocara, até o interior da senzala; compadece-se do misero cative e quebra-lhe os grilhões!

Proclama-se a abolição! Uma lei o ordenava!

Carlos Gomes também sente-se condoído pelos sofrimentos de toda uma raça e desce do trono que conquistara pelas armas do talento e do estudo; empunha a lira e suas melodias são levadas pelas auras da publicidade e pelos aplausos de um povo inteiro, e assim foi cantada a sublime epopéia da escravidão!

Não para em sua passagem triunfal pelo mundo artístico!

Celebra essa adorável paixão de Odaléa, nas páginas do seu *Condor*, põe nos lábios de *Maria Tudor* melodias que sensibilizam a famigerada rainha! Seu gênio não encontrou obstáculos em tão arrojado vôo!

Paira nas catedrais e, de joelhos, vibra a harpa celeste, cantando a *Ave Maria*, vai às das e faz ouvir a *Marcha Nupcial*!

No meio desse vôo incessante fere-o a morte, e em uma assunção sublime é arrebatado pela glória, esse grande artista que soube criar a sublime melodia o *Guarany* que é o idílio das nossas selvas e que será sempre o poema em que se manifesta com toda a opulência a eterna primavera do talento, que é igual à eterna primavera das nossas florestas!⁵⁹⁰

Dessa forma, todas as contradições ou posicionamentos contrários à certeza da grandeza de sua obra eram justificados pela falta de compreensão salvo aqueles que são brasileiros. O cunho da sua obra, nos discursos de então, está vinculado exatamente ao nacional, como no texto publicado no dia 18 de outubro, o qual diz que “o imortal *Guarany* não pode ser perfeitamente compreendido e sentido senão por um brasileiro; tudo quanto os críticos, estrangeiros disserem sobre o merecimento daquela ópera, não vale as ovações entusiásticas de uma platéia brasileira; (...) os estrangeiros tem por critério, para julgá-la, o seu gosto apurado e os seus conhecimentos artísticos; nós, brasileiros, só a ouvimos pelo

⁵⁹⁰ Idem ibidem

coração e pelos nervos. É que, pertencendo a outra raça e vivendo sob outros céus, eles nunca poderão sentir toda a originalidade e todo o encanto da música do Carlos Gomes.”⁵⁹¹

Esse mesmo texto publicado no dia 18, trás uma boa definição da maneira como a figura de Carlos Gomes passaria a ser compreendida, como símbolo do nacional e patriótico, cuja obra seria admirada, apesar de ser resumida apenas em *Il Guarany*, independente de questões ideológicas, por estar traduzida nelas as insígnias do povo brasileiro.

“Belo e consolador, na verdade, pois significa elevação de uma nacionalidade no terreno centro e superior da arte, isenta de qualquer espírito de partidarismo, imune de segundas intenções, uma pura e grandiosa glorificação aos gênios que honram a pátria, não prestando-lhe serviços no campo de batalha ou na gestão dos negócios públicos, mas unicamente por ter sido um gênio; por haver traduzido em notas da divina arte musical as vibrações da alma do povo e as harmonias selvaticamente (*sic*) originais da nossa virgem e grandiosa natureza”⁵⁹².

A personagem está criada, com a morte do compositor nasce o maestro Carlos Gomes, a imagem foi delineada, como interprete da nacionalidade através de sua música. Junto com isso, aparece também as muitas visões que vão sendo incorporadas a ele no decorrer dos anos, criando um amalgama de visões e idealizações, as quais servem a interesses e épocas distintas.

Da mesma forma que os meios de comunicação delinearam e utilizaram a figura do maestro desde sua estréia como promessa de engrandecimento da arte nacional, até a sua morte, como grande gênio artístico que foi capaz de sintetizar uma brasilidade ainda em formação, outros períodos também fazem uso de sua imagem, com a vantagem de já ter em mãos todo um discurso posterior construído sobre ele.

Apesar de todos os posicionamentos referentes ao compositor durante sua trajetória profissional, a personagem Carlos Gomes é consolidada somente com sua morte, momento em que todos os posicionamentos contrários se extinguem e ressalta-se a sua grandiosidade e importância solidificadas pela comoção perante a sua morte. E, toda a narrativa tende ao sentimento consternado da perda, do final da história.

⁵⁹¹ “Sem Rumor: Crônica semanal”, *Jornal do Comércio*, 18 de outubro de 1896.

⁵⁹² Idem ibidem

Considerações Finais

O que podemos perceber até os dias atuais é que a trajetória de Carlos Gomes não cessa com sua morte, nem mesmo as apropriações feitas de sua imagem e as diversas utilizações dela. Postura semelhante à encontrada nos discursos de Vargas no Estado Novo, elegendo o trecho inicial da sinfonia de *Il Guarany* como abertura da Voz do Brasil, podem ser percebidas nas narrativas dos memorialistas ao relatar a história do compositor ou mesmo nos estudos de musicólogos respeitados, a defesa e exaltação, no caso da utilização política de sua imagem, do caráter nacionalista da obra do compositor brasileiro.

Não há dúvidas que Carlos Gomes teve um percurso singular por ser o primeiro brasileiro a se inserir no circuito musical internacional e ser reconhecido em meio a ele. A repercussão de seu trabalho em solo tanto italiano quanto de outros países é bastante evidente visto o número de apresentações de suas obras nos mais diversos teatros, assim como seu relacionamento com grandes nomes consagrados dessa arte, como Ponchielli ou mesmo Verdi. Mas, acima de tudo, sua importância no Brasil é bastante marcante, onde mesmo em momentos de ruptura como o movimento modernista, que teve no evento da Semana de 1922 grande representação, não deixou de ser elevado ainda que por críticas como a que aparece em uma caricatura de Belmonte sobre a Semana de Arte Moderna, com os dizeres “Carlos Gomes é um Burro”⁵⁹³.

Mas, de toda a sua história o que mais permanece é o caráter nacionalista destinado à sua obra, ou a constatação de uma brasilidade inerente a ela, encontrado até na crítica modernista. A grande questão é o que se entende por nacionalista da maneira que é designado ao compositor. Esse adjetivo que se confunde entre a postura do maestro e sua obra assombra a grande maioria das análises sobre qualquer que seja o tema referente a ele, inclusive esta. De fato, a imagem do compositor surge como sustentáculo para a vertente artística da construção de um caráter nacional e da estruturação da sociedade brasileira, mas esse caráter nacional permanece longe do conceito de nacionalista que é formulado posteriormente e que tem na imagem de Villa Lobos o seu grande precursor dentro do meio musical.

A ligação de Carlos Gomes com o projeto *Ópera Nacional* e a elaboração de seus primeiros trabalhos dentro dos moldes trazidos por ele fizeram com que desde o início a

⁵⁹³ Citado em: COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*, op. cit, p. 132.

importância e valor de suas obras fossem ligados a uma questão maior, a legitimação da civilidade e da nacionalidade brasileira por meio da capacidade de se produzir ópera e assistir espetáculos líricos escritos e compostos por brasileiros e em língua nacional. O sucesso de *A Noite do Castelo* era o sucesso tanto do empenho em criar o canto lírico nacional, quanto da tentativa da implantação de gostos e costumes próximos aos modelos de civilidade importados da Europa.

Mesmo com o fim do *Ópera Nacional*, o êxito da música brasileira estava ancorada no sucesso de Carlos Gomes na Europa, que vinha ainda incrementada com a brasilidade trazida pelo tema tirado do romance de José de Alencar – *O Guarani*. E, pelo prisma dessa brasilidade sua composição começou a ser analisada, tornando possível encontrar a “grandiosidade da natureza brasileira” nos coros do Ato III, como representação de seu país, sem dar créditos às especificidades de ambientação desenvolvidas por ele, as quais eram desenvolvidas também em óperas francesas, cujo grande representante era Meyerbeer.

No entanto, esta posição em que ele foi colocado choca-se com a sua postura cosmopolita e sua visão sobre a música e seu trabalho, que o permitia se achar como figura reconhecida até mesmo nos Estados Unidos e escrever peças com caráter estritamente comercial, para serem vendidas tanto na América do Norte quanto nas diversas regiões européias, além de sua relação clara com o processo de produção – comercialização de sua obra.

O problema da busca do nacional dentro da obra de Carlos Gomes é a própria definição do que seria tal elemento musical, sendo a música “erudita” ou “clássica” produzida no Brasil estruturada com fortes bases na européia. Mas, essa discussão de cunho teórico não foi muito abordada pelos críticos contemporâneos ao compositor, os quais deram continuidade ao engrandecimento de seu nome ligado ao estigma do nacional presente nas análises sobre seu trabalho e sobre ele. A vertente de identificação do nacional para esses críticos, porém, não estava ligada à estrutura musical em si, mas sim a outros elementos presentes no corpo da ópera, cuja língua em que era escrita aparecia como ponto principal desse reconhecimento. Não era a composição isolada que estava no foco das análises, ou seja, não era a idéia musical o centro das análises, não sendo isso que interessava nesse período.

Dessa forma, durante toda sua carreira, o que sobressaiu foi esse discurso moldando a imagem do compositor a qual refletia em seu trabalho, imagem que ainda foi reforçada com a composição de *Lo Schiavo*. Com a sua morte, o que vinha se estruturando antes foi consolidado com arestas mais sólidas delineadas pelos eventos promovidos e pelos relatos sequenciais e detalhistas feitos pelos jornais, sobre as homenagens prestadas ao compositor, criando a imagem do gênio artista e dando vida ao mito, o qual posteriormente seria apropriado e resignificado de maneiras diversas pelas várias posições e interesses pelos quais foi utilizado no decorrer dos tempos. A análise composicional de sua música foi posta às margens da importância alcançada por sua imagem, tendo sido sua obra resumida à significação dada ao *Il Guarany*, em meio aos discursos construídos sobre sua trajetória como artista e como artista brasileiro. Com base nisso, muito mais que sua obra é a sua imagem forjada que sustenta o “nacionalista” dito como presente em suas composições, mesmo porque não era uma preocupação nem de Carlos Gomes, nem do meio musical e crítico musical brasileiro contemporâneo a ele, encontrar os elementos que distinguíssem o nacional dentro de uma estrutura musical ou signos genuinamente brasileiros, de forma que os diferenciássem em uma composição musical. E, é essa distinção entre o pensamento contemporâneo a ele e os posteriores sobre seu trabalho que é interessante observar, mesmo tendo os últimos como base a imagem de Carlos Gomes construída no decorrer de sua carreira e logo após a sua morte, pois assim, talvez seria possível uma visão diferenciada de sua obra, desprovida da máscara do nacionalismo, mesmo que isso signifique construir uma nova máscara.



Desenho de Carlos Gomes, sem assinatura, s/d.
Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. Divisão de Música.

Fontes

Correspondências

- VETRO, G. Nello. *Antônio Carlos Gomes*, INL, 1982.
- VETRO, G. Nello. *Antônio Carlos Gomes: Carteggi Italiani II*. Brasília: Thesaurus Editora, 1998.
- VETRO, G. Nello. *Antônio Carlos Gomes: Carteggi Italiani III*. s.l., s.d.

Periódicos

- *Jornal do Comércio*, Rio de Janeiro, 1861 – 1896.
- *Diário do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 1861.
- Martins Pena, *Folhetim* de 03/03/1847.
- Machado de Assis, “Aquarelas”, *O Folhetinista*..
- ADÊT, Émile. “Representação da Norma”, *Minerva Brasiliense*, Rio de Janeiro.

Manuscritos

- Partituras de obras do compositor Carlos Gomes e libretos. Fundação Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro. Divisão de Música.

Iconografia

- Imagens do Rio de Janeiro – segunda metade do século XVIII – Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Divisão de Iconografia:

ENDER, Thomas. *O velho Rio de Janeiro*. s/l, s/d.

MATHIAS, H. G. *Viagem pitoresca ao velho e ao novo Rio*. s/l, s/d.

DUNLOP, *Rio Antigo*. s/l, s/d.

- Imagens – Acervo Carlos Gomes. Fundação Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro. Divisão de Música.

- Imagens - Acervo Teatros. Fundação Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro.
Divisão de Música.

- Esboços de cenários e vestimenta de óperas de Antonio Carlos Gomes –
Fundação Biblioteca Nacional - Rio de Janeiro. Divisão de Música.

- Imagens – Acervo GSJ. Centro de Memória – Unicamp/Iconografia.

- Imagens – Acervo BBP. Centro de Memória – Unicamp/Iconografia.

Partituras

Gomes, Carlos. *Noite do Castelo*, Edição de Raphael Coelho Machado,
pertencente à Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

Gomes, Carlos. *Joana de Flandres*, Edição Projeto FAPESP 01/07227-3.

Gomes, Carlos. *Il Guarany*. Itália, Ed. Ricordi, s/d.

Gomes, Carlos. *Fosca*, Editoração Teatro Municipal de São Paulo, s/d.

Gomes, Carlos. *Salvador Rosa*, Itália, Ed. Ricordi, s/d.

Gomes, Carlos. *Maria Tudor*, Itália, Ed. Ricordi, s/d.

Gomes, Carlos. *Lo Schiavo*, Itália, Ed. Ricordi, s/d.

Bibliografia

- ADORNO, Theodor W. *Filosofia da nova música*. Perspectiva, São Paulo, sd.
- _____. *Sobre la música*, Ediciones Paidós, I.C.E. de la Universidad Autônoma de Barcelona.
- _____. “Types de comportement musical”, in *Musique de tous les temps*, n. 10 e 11, dez-jan, Bruxelas, 1972-73.
- ALENCAR, José de. “Como e por que sou romancista”, *Obras Completas*, Rio de Janeiro, 1958.
- _____. “O teatro Brasileiro”, in *A polêmica Alencar-Nabuco*. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1965.
- ALMEIDA, Renato. *Compendio de história da música brasileira*, Briguiet, Rio de Janeiro, 1948.
- AMARAL, Aracy. *Arte para quê?*, São Paulo, Nobel, 1994.
- ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manoel da Silva e seu tempo: 1808-1865, Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. Vol 2. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro.
- ANDRADE, Mario. *Pequena História da Música*, São Paulo, Martins, 1951.
- _____. *Compêndio de história da música*, São Paulo, Chiarato, 1929
- _____. *Ensaio sobre a música brasileira*, (vol. VI das *Obras completas*), Livraria Martins Editora, 1962.
- _____. *Introdução à estética musical*, Hucitec, São Paulo, 1995.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*, São Paulo, Melhoramentos, Edusp, 1971.
- BENJAMIM, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro. Tempo Brasileiro, 1975.

- _____ . Tese IX de “Sobre os conceitos de história” *apud* LÖWY, Michel *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio - Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller) São Paulo: Boitempo, 2005.
- BRELET, Giselle. *Esthétique et création musicale*, PUF, Paris, 1947.
- BRITO, Jolumá. *História da Cidade de Campinas*, vol. 14-15, Campinas. 1960.
- BURKE, Edmund. *Recherche philosophique sur l’origine de nos idées du sublime et du beau*, Paris, Librairie phisologique J. Vrin, 1973.
- CAMARGO GUARNIERI, Mozart. “Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil”, *Caderno de Música*, n. 7, junho-julho de 1981.
- CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em cena*, Campinas, 1998.
- CARPEAUX, Otto Maria. *Uma nova história da música*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1967.
- CARVALHO, José Murilo de. “Tiradentes, um herói para a República”, *Formação das Almas: o imaginário da república no Brasil*. SP: Cia das Letras.
- _____ . *A Construção da Ordem*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- _____ . *Teatro das Sombras*, Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1996.
- CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*, Campinas-SP: Ed. da Unicamp, 2001.
- CHARTIER, Roger. *O mundo como representação*. In Estudos Avançados: Revistas das Revistas, Scielo – Brasil.
- COELHO, Lauro Machado. *A ópera Italiana após 1870*. Ed Perspectiva, 2001.
- _____ . *A ópera na França*. São Paulo: Ed. Perspectiva, sd.

- _____ . *A ópera Romântica Italiana*. Ed. Perspectiva.
- _____ . *A ópera Alemã*, São Paulo: Ed. Perspectiva.
- COLI, Jorge. *A paixão segundo a ópera*. Ed. Perspectiva, São Paulo, 2003.
- _____ . *Música Final*, Ed. Unicamp, Campinas, 1998.
- COMBARIEU, Jules. *Histoire de la musique*, Paris, Armand Colin, 1913.
- _____ . *La musique, ses lois, son évolution*, Flammarion, Paris, 1907.
- CORBIN, Alain. *Sabores e odores: o olfato e o imaginário social no século XVIII e XIX*, São Paulo, Cia das Letras, 1987.
- CORRÊA, Sérgio Nepomenuco A. *Carlos Gomes: uma discografia*. Campinas – SP: Ed. da Unicamp .
- COUTINHO, Afrânio (org). *A polêmica: Alencar-Nabuco*. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, 1965.
- DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos e outros episódios da história cultural francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.
- DÉLOYE, Yves. “A respeito do ressentimento identitário – Religião, passado e nacionalismo ideológico na França (séculos XIX e XX) , *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2001.
- DENT, Edward J. *Ópera*, Pinguino, Buenos Aires, 1943.
- DIGAETANI, John Louis. *Convite à Ópera*, Zahar, Rio de Janeiro, 1988.
- DOSSE, François. *Le pari biographique: écrire une vie*, Pris, La Découverte, 2005.
- DUFOURCQ, Norbert (org.) *La musique des origines à nos jours*, Larousse, Paris, 1946.

- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.
- EINSTEIN, Alfred. *La música em la época romântica*, Alianza, Madrid, 1986.
- ELIAS, Norbert, *Mozart: sociologia de um gênio*, Rio de Janeiro, J. Zahar Editora, 1995.
- Enciclopédia Ernaudi. “Introdução”, *Memória e História*. Vol 1.
- Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular, Art Ed., São Paulo, 1977.
- FOUCAULT. Michel, *A arqueologia do saber*, Petrópolis: Vozes, 1972.
- FOUCAULT. Michel, *A ordem do discurso*, Petrópolis: Vozes, 1972.
- GAY, Peter, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: A Educação dos sentidos*, São Paulo: Cia das Letras 1988.
- _____, *O século de Schnitzler: A formação da cultura da classe média 1815 – 1914*, São Paulo: Cia das Letras, 2002.
- _____, *A experiência burguesa da Rainha Vitória a Freud: Guerra dos prazeres*, São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- GINZBURG, Carlo. “Mito: distância e mentira”, *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo, Cia das Letras, 2001.
- GINSBURG, Jacob. *O romantismo*, São Paulo: Perspectiva, 2005.
- GIRON, Luís Antônio, *Minoridade crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo, Edusp, 2004.
- GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: Secult, 1996.
- *Grove’s dictionary of music and musicians*, Macmillan and Co., Londres, 1954.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. SP: Ed. Vértice, 1990.
- HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*, Campinas: Ed. da Unicamp, 1989.

- HAROCHE, Claudine. “Elementos para uma antropologia política do ressentimento: laços emocionais e processos políticos”, *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. Campinas – SP: Ed. Unicamp, 2001.
- HEGEL, Friedrich. *Estética da Música*, Ed. Fólio, 1993.
- HEINE, Heinrich. *Prosa, política e filosofia de Heinrich Heine*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime: ensaio sobre as doenças mentais*. Campinas: PAPIRUS, 1993.
- KIEFFER, Bruno. *História da música brasileira*, Movimento – MEC-INL, Porto Alegre, 1976.
- KIMBELL, David. *Italian Opera*, Cambridge University Press.
- KOBBE, Gustav. *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro, J. Zahar, 1991.
- LAPA, José Roberto do Amaral. *A cidade: os cantos e os antros*. SP: Ed. Edusp, 1996.
- LE GOFF, Jacques, “Documento/monumento”, *História e memória*, São Paulo: Ed. Da Unicamp, 1992.
- _____. *História e memória*, São Paulo: Ed. Da Unicamp, 1992.
- LEE, Harold Newton. *Perception and aesthetic value*, Prentice-Hall, Nova Iorque, 1939.
- LEIBOWITZ, René. *A evolução da música de Bach a Schoenberg*, Presença, Porto, 1962.
- _____. *Histoire de l’opéra*. Buchet-Chastel, Paris, 1957.
- _____. *Le compositeur et son double*, Gallimard, Paris, 1972
- LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro, história de uma ideologia*, São Paulo, Pioneira, 1983.

- LICHTENTAHL, Peter. *Dictionnaire de musique. Tomes 1 et 2.* Paris : Br. De la Fr. Mus., 1839.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*, Ed. Brasiliense, Rio de Janeiro. 2000.
- _____. *Dicionário biográfico musical*, Philobibion, INB, Brasília, 1985.
- MARTINS, Wilson. *História da Inteligência Brasileira*, São Paulo: T. A. Queiroz, 1996.
- MENDES, José de Castro. *Retratos da Velha Campinas*. São Paulo. 1951.
- MONTEIRO, Valdir. *História da Música: da idade da pedra à idade do rock*, Ática, São Paulo, 1988.
- NEWMAN, Ernest. *História das grandes óperas e de seus compositores*, 5 vols., Globo, Porto Alegre, 1951.
- NOGUEIRA, Lenita Waldige. *Música em Campinas nos últimos anos do Império*. SP: Ed. da Unicamp, 2001.
- NORA. Pierre, “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, *Projeto história*, n.º 10, dezembro/1993.
- OSBORNE, Charles. *Dicionário de ópera*, Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1987.
- PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*, Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- PARIS, Alain. *Dictionnaire des interprètes et de l'interprétation musicale*, Robert Laffont, Paris, 1982.
- PARMENTOLA, Carlo. *Storia dell'Opera*, Torino: Ed. Alberto Basso, Utet, 1977.
- PISTONE, Daniele. *A opera italiana no século XIX de Rossini a Puccini*, s.e.,sl., 1987.
- *Revista Brasileira de Música*, n. consagrado a Carlos Gomes, Instituto Nacional de Música, Rio de Janeiro, 1936.
- RIEMANN, Hugo. *Dictionnaire de musique*, Perrin, Paris, sd.

- _____ . *Elementos de estética musical*, Daniel Jorro, Madrid, 1914.
- _____ . *Storia universale della musica*, S.T.E.N., Turim, 1912.
- ROSENTHAL, Harold e WARRACK, John. *Guide de l'opéra*, Fayard, Paris, 1986.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Dictionnaire de musique, art et culture*, Paris, 1977.
- _____ . "Sur le Goût", *Ouvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard.
- _____ . "Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens", *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- _____ . "Ensaio sobre as origens das línguas", *Os pensadores*, São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RUWET, Nicolas. *Langage, musique, poésie*, Suil, Paris, 1972.
- SEIXAS, Jacy Alves de. "Percursos de memória em terra de história: problemáticas atuais". *Memória e (res)sentimento: indagações sobre uma questão sensível*. (org) Stella Bresciani, Márcia Naxara. SP: Ed. da Unicamp, 2001.
- SESSO, Geraldo Junior. *Retalhos da Velha Campinas*. Ed. Palmeiras, Campinas, 197_.
- SQUEFF, Enio, WISNIK, José Miguel. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Musica*, Brasiliense, São Paulo, 1982.
- SHWARCZ, Lilia, *As barbas do Imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo, Cia das Letras, 1998.
- TANK, Niza de Castro. *A obra vocal de câmara de Antonio Carlos Gomes*.