UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – DOUTORADO

JOSÉ MAURÍCIO VALLE BRANDÃO

TEMPO E ESPAÇO DA SONATA PARA CORDAS *"O BURRICO DE PAU"* DE CARLOS GOMES: UMA ANÁLISE ESTÉTICO-INTERPRETATIVA EM MÚSICA SINFÔNICO-CAMERISTA BRASILEIRA NO SÉC. XIX

SALVADOR – BAHIA
2009

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

ESCOLA DE MÚSICA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA – DOUTORADO

JOSÉ MAURÍCIO VALLE BRANDÃO

TEMPO E ESPAÇO DA SONATA PARA CORDAS "*O BURRICO DE PAU*" DE CARLOS GOMES: UMA ANÁLISE ESTÉTICO-INTERPRETATIVA EM MÚSICA SINFÔNICO-CAMERISTA BRASILEIRA NO SÉC. XIX

TESE SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA DA ESCOLA DE MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, COMO REQUISITO À OBTENÇÃO DO TÍTULO DE DOUTOR EM MÚSICA – EXECUÇÃO MUSICAL / REGÊNCIA ORQUESTRAL.

ORIENTADOR: PROF. DR. ERICK MAGALHÃES VASCONCELOS

SALVADOR – BAHIA
2009

Copyright © 2009, by José Maurício Valle Brandão

Biblioteca da Escola de Música da UFBA

B817 Brandão, José Maurício Valle.
Tempo e espaço da sonata para cordas "O burrico de pau" de Carlos Gomes : uma análise estético-interpretativa em música sinfônico-camerista brasileira no séc. XIX / José Maurício Valle Brandão. - 2009.
339 f. : il.

Orientador : Profº Dr. Erick Magalhães de Vasconcelos.
Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2009.

1. Música – Interpretação (fraseado e dinâmica). 2. Gomes, Carlos. 3. Compositores – Brasil. 4. Música - Análise, apreciação. I. Vasconcelos, Erick Magalhães de. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. III. Título.

CDD – 781.46

A Tese de José Maurício Valle Brandão foi aprovada

Erick Magalhães Vasconcelos
Orientador

Vladimir Alexandro Pereira Silva

Olímpia Ribeiro de Santana

Sônia Maria Chada Garcia

Ana Cristina Gama dos Santos Tourinho

Salvador, 26 de junho de 2009

À Blandina,

companheira de todas as horas,

e verdadeiramente amante da música.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom do saber, e por mais essa oportunidade de crescimento.

Ao povo brasileiro, que através da CAPES, e em especial ao povo baiano, que através da FAPESB, proveu-me com bolsa de estudos para a consecução deste projeto.

À todo pessoal da FAPESB, pelo empenho e ajuda, e pela condução de uma instituição séria e comprometida.

Ao Museu Carlos Gomes pela disponibilidade e atenção.

À Divisão de Música da Biblioteca Nacional.

À Profa. Dra. Lenita Waldige Mendes Nogueira pela carinhosa atenção.

Aos amigos Maira Cimbleris, Ronaldo Cadeu, Renata e Beatriz Linardi, Andrew "Boo"Augustine, Marilda Costa, Guilherme Hübner, Pam Kaster, e Natália Brandão de Brito (minha irmã).

Aos meus pais, Joselito e Marina, por toda sorte de apoio em todos os momentos.

À Ivanise e Antonio, os pais que Blandina me presenteou.

À Blandina, amor e dedicação personificados, motivo da minha alegria.

A todos enfim, meu sincero e profundo agradecimento.

RESUMO

A presente pesquisa aborda aquela que julgamos ser uma das peças mais singulares da produção de Antonio Carlos Gomes: a Sonata para Cordas “O Burrico de Pau”. Não pela sua grandiosidade ou pela utilização de procedimentos inovadores, tal singularidade se justifica no fato de ser esta sua última peça composta integralmente, a única de suas peças composta apenas para conjunto de cordas, além de sua versatilidade de execução por grupos de disposição e tamanhos distintos.

Pretendemos pois, tomando por base o estudo desta obra, situar estético-estilisticamente o compositor Carlos Gomes, ele também um nome singular na história da música, ainda que não lhe seja referendada tal importância: a de ser o primeiro compositor não europeu a obter reconhecimento em palcos da europa, e de ter suas peças incluídas no repertório operístico corrente de sua época.

Metodologicamente, o presente estudo é composto de uma revisão histórica da música brasileira, com vistas a determinar os ascendentes de seu estilo; uma reflexão acerca do que se pode denominar nacional em música; uma avaliação histórica de Carlos Gomes, sua obra e seu estilo; e a análise histórica e estrutural da Sonata para cordas, além das conclusões acerca da estética gomesiana. À guisa de complementação, estão anexas uma edição moderna da partitura da Sonata para cordas, efetuada a partir dos manuscritos, e um catálogo das obras de Carlos Gomes.

Como estudo de caso, o principal objetivo deste trabalho foi o de aferir resultados que possibilitassem a melhor interpretação dos conteúdos objetivos e subjetivos da peça abordada, e conseqüentemente de toda a obra de Carlos Gomes e de seu estilo.

PALAVRAS-CHAVE: Música Brasileira. Carlos Gomes. Regência Orquestral.

ABSTRACT

This research evaluates a composition that should be considered one of the most unique among Antonio Carlos Gomes' repertoire: the Sonata for Strings "O Burrico de Pau" ("*The Little Wooden Donkey*", 1894). Although this piece is not grandiose, nor does it use challenging techniques, it should be considered unique because it is the very last piece he composed, it is his only piece for string ensembles, and it is very versatile since it can be performed by various types of ensembles with strings.

Through the study of this composition the aesthetic and stylistic elements of Carlos Gomes's music will be addressed. Although history has overlooked him, he was the first non European composer to be well received on Europe stages and to have his pieces included in the current operatic repertoire of his time.

Methodologically this research includes a revision of Brazilian music history, which is used to determine the influences on his style; a discussion about what can be defined as nationalism in music; a historical evaluation of Carlos Gomes, including his works and his style; a theoretical and historical analysis of the Sonata for Strings; and conclusions about Gomes' aesthetic and stylistic elements. A critical edition of the Sonata for Strings based on Carlos Gomes' manuscripts, and a complete catalog of his compositions are included in this dissertation as well.

As a case study, the purpose of this research is to compile information on Carlos Gomes' compositions and stylistic elements that can be used to develop more comprehensive interpretations of both the objective and subjective components of the Sonata for Strings, as well as all of his other works.

KEYWORDS: Brazilian Music. Carlos Gomes. Orchestral Conducting.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CARLOS GOMES: UM ILÚSTRE DESCONHECIDO 8

CAPÍTULO I

MÚSICA BRASILEIRA: UM PANORAMA GERAL 18

CAPÍTULO II

"BRASILEIRO": UMA REFLEXÃO ACERCA DO NACIONAL EM MÚSICA 57

CAPÍTULO III

CARLOS GOMES; O HOMEM, A OBRA, O ESTILO 67

CAPÍTULO IV

A SONATA PARA CORDAS "O BURRICO DE PAU" 131

CONCLUSÃO

TEMPO E ESPAÇO DE "O BURRICO DE PAU" 192

REFERÊNCIAS 203

ANEXOS

I. CATÁLOGO DE OBRAS: UMA INVESTIGAÇÃO HISTÓRICA 217

II. PARTITURA 245

INTRODUÇÃO

CARLOS GOMES: UM ILUSTRE DESCONHECIDO

Carece ainda a obra de Carlos Gomes de um real e significativo balizamento estético, que faça justiça ao seu valor histórico, social e artístico no panorama da música brasileira. De fato, sua obra é desconhecida. Além das três melodias principais do "*Il Guarany*" (duas delas[1] contidas na abertura desta ópera) e da modinha "Quem sabe?", somam-se, àquilo que se julga conhecido sobre sua produção, apenas a abertura da ópera "*Fosca*" (conhecida por poucos) e o Prelúdio Orquestral da ópera "*Lo Schiavo*" (em verdade um interlúdio, popularmente conhecido como "Alvorada"). Curioso e determinante do nível de desconhecimento de sua obra é o fato de que a abertura do "*Il Guarany*" – usualmente denominada Protofonia,[2] e popularmente considerada nosso segundo hino nacional – é realmente conhecida apenas pelo título e pelas duas melodias supra citadas, e não pelo corpo de toda a abertura. No caso da modinha "Quem sabe?",

---

[1] As melodias aqui citadas são: o tema da aria "*O Dio degli aimore*", e o tema do dueto "*Sento una forza indomita*".

[2] Curiosamente, o termo Protofonia é referido em dicionários da lingua portuguesa do Brasil como: Introdução orquestral de uma obra lírica (vide Aurélio, Houaiss, etc). Entretanto não tenho notícia de nenhuma outra obra na literatura musical que se utilize do termo Protofonia, com o significado referido acima, ou com qualquer outro que seja. A única referência ao termo Protofonia, além daquela utilizada para referir-se à abertura da ópera "*Il Guarany*", encontra-se numa cópia da Abertura "Zemira" do Pe. José Maurício Nunes Garcia. Tal cópia manuscrita, efetuada por Leopoldo Miguez, apresenta o termo Protofonia certamente inserido por este que a copiou, e não pelo autor, como atesta Cleofe Person de Mattos na edição das Aberturas do Pe. José Maurício Nunes Garcia, editada em 1982. "Partitura (cópia Leopoldo Miguez) 52p., ... O título aposto por Leopoldo Miguez na partitura por ele elaborada não é, obviamente, original; além de empregar terminologia nada mauriciana – provável reflexo da que fora utilizada por Carlos Gomes na abertura do Il Guarany – veicula a idéia de que o padre José Maurício houvesse composto uma ópera intitulada *Zemira: Protophonia/da opera/Zemira/composta em 1803/pelo Padre/Jose Mauricio Nunes Garcia*." Por outro lado, ao contrário do que menciona Mattos, não acredito, e não parece ter sido Carlos Gomes quem denominou a segunda abertura composta para "*Il Guarany*" Protofonia, visto que os manuscritos apresentam o título Sinfonia. Deste modo, ousaria supor que o termo Protofonia fora cunhado por Leopoldo Miguez.

o título passa despercebido quando não é referida pelo seu *incipit*: “Tão longe de mim distante”.

Tal desconhecimento se deve à conjunção de uma série de fatores:

1. Uma combinação de fatores históricos conspirou contra a carreira de Carlos Gomes. Apesar de nunca ter se alinhado deliberadamente a favor da Monarquia ou contra a República, ele era cônscio de uma dívida eterna de gratidão para com a Família Real Brasileira, particularmente com o imperador D. Pedro II, de quem era fervoroso admirador. Assim, foi Carlos Gomes surpreendido com a Proclamação da República. Esta, por sua vez, quis fazer dele mais tarde um ícone de brasilidade, que inicialmente não seria natural e que também ele próprio rejeitou.[3] Curioso é o fato de que a mesma República do Brasil o fez tal ícone *post-mortem*, associando sua figura e sua obra a elementos nativistas, dos quais o mais significativo ainda nos visita outorgadamente pelas ondas do rádio diariamente às 19 horas.[4]

---

[3] Nos primeiros dias de janeiro do ano de 1890, Carlos Gomes recebeu, em Milão, um inesperado aviso do Banco Ultramarino acerca de depósito da quantia de vinte contos ouro ao seu dispor, por ordem do Governo Provisório da República do Brasil. Ao mesmo tempo, recebeu Carlos Gomes, encomenda urgente do governo do Marechal Deodoro da Fonseca para escrever o novo Hino da República do Brasil. Mesmo necessitando muito daquela quantia – que para tal simples encomenda era muito avultada – Carlos Gomes declina, e declara em carta, respondendo ao Governo Provisório: “Não posso… Seria aceitar o eterno castigo de me vêr sempre, por dentro, a mancha negra da ingratidão.” Diante da recusa, o Governo Provisório transfere tal incumbência a Leopoldo Miguez, que viria a ser nomeado primeiro diretor do Instituto Nacional de Musica (vide Capítulo I, nota 28). Conf. Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes* (Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1935), p. 202-3.
Para além disso, seria, pode-se dizer, pouco natural que o governo da República, com seus ideais positivistas, pensasse em Carlos Gomes para aquele cargo. “Quando a República, a 2 de janeiro de 1890, menos de dois meses depois de seu advento, expede o decreto no. 143, que cria o novo Instituto de Música, mudando tudo, não era em Carlos Gomes que pensava para diretor do mesmo, nem era Carlos Gomes, que morava na Itália, a mais de vinte e cinco anos, o elemento certo para aquele lugar. Fazer Carlos Gomes diretor do Instituto de Música era, naquelas circunstâncias, andar para trás, como se, depois da Revolução, o povo pusesse Luis XVI a chefiar os destinos da França.” Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita* (Belem: SECULT, 1996), p. 380.

[4] Refiro-me aqui a “A Voz do Brasil”. A Voz do Brasil é um noticiário radiofônico público, que vai ao ar diariamente em praticamente todas as emissoras de rádio aberto do Brasil, às 19 horas, horário de Brasília. O programa é de veiculação obrigatória em todas as rádios do país, por determinação do Código Brasileiro de Telecomunicações. Algumas rádios, todavia, amparadas por liminares, estão desobrigadas de sua transmissão, ou podem colocar a atração na hora que desejarem. É o programa de rádio mais antigo do Hemisfério Sul, e foi por muitos anos – na chamada “era do rádio” – talvez o único vínculo de ligação contínua com os mais diversos longínquos pontos do Brasil. O programa passou a ser transmitido em 22 de julho de 1935, tornando-se obrigatório em 1938, no governo de Getúlio Vargas,

2. Celebrado quase que heroicamente em vida, e sepultado sob as mais altas honras, apenas em dois outros momentos a obra de Carlos Gomes mereceu e gozou de alguma substancial consideração: os centenários de seu nascimento e morte. Entretanto, nestes, apenas o culto ao mito teve lugar. A prova inequívoca disto é a ausência de publicações de suas mais importantes partituras (são disponíveis apenas as reduções para canto e piano[5] de seis de suas óperas).

3. Os encaminhamentos estéticos do início do século XX[6] se encarregaram de sepultar tradições musicais que remetessem à cultura e sociedade brasileira do século XIX: monarquista, rural, escravocrata, romântica, e porque não dizer "Gomesiana".

4. Carlos Gomes pessoalmente encarnava a figura do idealista e pouco prático artista romântico. Devotado à sua obra e escravo de seu talento, mostrou-se um péssimo administrador de sua própria carreira, e porque não dizer da própria vida. Tal deficiência – concretamente identificável num sujeito perdulário, imprevidente, desorganizado, e, por vezes, déspota[7] – levou-lhe a contínuos problemas financeiros, advindos: dos excessivos gastos; da pouca habilidade financeira; da cessão, venda e administração mal conduzida dos direitos sobre suas obras;[8] e da inabilidade para

---

com o nome de Hora do Brasil. Em 1971, por determinação do presidente Médici, o nome Hora do Brasil muda para A Voz do Brasil. Fonte: Radiobras. <http://www.radiobras.gov.br>

[5] Estas edições também podem ser referidas como: Reduções para piano, *Vocal Scores* ou *Piano-Vocal scores*.

[6] Nacionalismo, Semana de Arte Moderna, Modernismo, Villa-Lobos e seus desdobramentos.

[7] Como admite mesmo sua filha e biógrafa Ítala Maria: "Carlos Gomes era de despótica intransigência em matéria de música. Tinha verdadeiros acessos de fúria quando encontrava erros nas partituras e sua inveterada distração fazia o resto. Havia constantes tragédias com os copistas, que tremiam, com receio de o contrariar." Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes* (Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1935), pp. 164-5.

[8] Apesar do próprio Carlos Gomes alardear seus prejuízos com a venda do *Il Guarany* à Casa Editora Lucca – informações estas imprecisas, mas ratificadas pela romanceada biografia escrita por sua filha Ítala e por outros autores como Juvenal Fernandes, segue citação* – de fato, muito mais relevante que o valor obtido nas vendas de suas obras, mostra-se clara a inabilidade comercial e financeira de Carlos Gomes, segue citação**.

*"Na noite de estréia do "*Il Guarany*" – 19 de março de 1870 – no intervalo entre o segundo e o terceiro ato, a Casa Editora Lucca, por um seu representante, assediou tanto o jóvem musicista que este, inconscientemente, enlevado vendeu o seu 'O Guarani' pela irrisória importância de tres mil liras."

negociar récitas, empregos, comissões, etc.; além da eterna necessidade de se auto-afirmar perante os outros. Tudo isto aliado à crença de que a qualidade intrínseca de sua obra seria seu passaporte único ao sucesso. Como efeito, Carlos Gomes não obteve em vida nenhum dos cargos que realmente desejou,[9] da mesma forma como deixou uma obra desorganizada, sem número de Opus, além de contratos não cumpridos e uma infinidade de obras inconclusas.

Como fator de ratificação deste desconhecimento, figura a ausência de estudos sobre sua vida e obra. O que se sabe sobre Carlos Gomes provém fundamentalmente de biografias romanceadas e burlescas, fruto da total ausência de rigor documental, que se reproduzem quase que por auto-desdobramento, dando ênfase a um Carlos Gomes sofredor, injustiçado e mal compreendido. Mais ainda, nos últimos 30 anos, a franca maioria dos poucos estudos sobre Carlos Gomes foi efetuado por pesquisadores de áreas diversas, que não da música.[10] Alguns destes estudos, apesar de sérios e significativos, não contemplam o que julgo ser a essência de Carlos Gomes: sua

---

Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes* (São Paulo: Fermata do Brasil, 1978), p. 91.

** "Como se vê [encontra-se nesta fonte bibliográfica, transcrição do contrato de venda e cessão de direitos da ópera *Il Guarany*], foi perante o tabelião Giambattista Bolgeri, estabelecido à Via San Dalmazio, ao lado da Scala, que Carlos Gomes, no dia 23 de março, portanto quatro dias depois da estréia, assinou o famigerado contrato, por escritura pública, no escritório do tabelião. Quatro dias depois, portanto com bastante tempo para refletir no que estava fazendo.

Carlos Gomes tinha pedido a Lucca para adiantar as despesas que este agora descontava do preço combinado [6.037,00 Liras Italianas]. No final, descontado tudo, sobravam para Carlos Gomes 3.037 liras, pagas por Lucca em moeda corrente...

Se o mesmo foi vantajoso ou não, ou se ao menos estava dentro dos padrões da época, é coisa que se pode saber comparando o preço e as condições de outros contratos de outras óperas de compositores não muito famosos ou principiantes. Assim o fizemos, e conseguimos verificar, por exemplo que o contrato de Boito, o Arrigo Boito crítico e poeta, com os Ricordi, para subida do *Mefistofele* ao palco da Scala em 1868, havia sido assinado contra o pagamento de mil liras (!!) em duas parcelas, mais a metade do obtido com as encenações da ópera. Nas biografias de Boito, esse contrato é julgado vantajoso para o compositor!!" Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados* (São Paulo: Algol, 2008), p. 273.

[9] O cargo de diretor do Conservatório Imperial de Música havia lhe sido prometido pelo Imperador D. Pedro II. Com a Proclamação da República e seus desdobramentos, o cargo de diretor do então Instituto Nacional de Música poderia lhe ser oferecido, o que acabou por não ocorrer (vide nota 3 da presente Introdução). E em 1894, ano em que compusera a Sonata para Cordas, Carlos Gomes concorrera ao cargo de diretor do Conservatório de Pesaro na Itália, e fora preterido em favor de Pietro Mascagni.

[10] Vide comentários no Capítulo III e na Conclusão, além das Referências bibliograficas do presente trabalho.

música. Para além disso, apenas nos últimos 15 anos, a literatura sobre o assunto passou a contar com bibliografias realmente confiáveis, fundamentadas então na veracidade da escrutinaçao de documentos, da coleta de testemunhos, e sua criteriosa análise, ao contrário das fontes anteriores basedas "no que se ouviu dizer", acerca de Carlos Gomes e na desmedida transmissão secundária e terciária destas informações muitas vezes imprecisas ou mesmo inverídicas.

Alinhado a esta realidade, certo grau de preconceito e rejeição à música de Carlos Gomes é imperante nos meios musicais.[11] Como resultado, a execução de sua obra é escassa, e quando feita é cercada dos mesmos arroubos do século XIX.[12] Por outro lado, a inexistência de estudos substanciais sobre sua obra promove uma perpetuação da ausência de investigações críticas acerca das práticas interpretativas particularmente inerentes à sua obra, além da não expansão de execuções de outras de suas tão pouco conhecidas obras.

Diante do presente estudo, importa, pois, ao menos como pleito de justiça, que algumas verdades se imponham:

1. Carlos Gomes foi o primeiro compositor não europeu a alcançar sucesso e reconhecimento pessoal e artístico em centros da Europa. Neste sentido, ele deve ser referido como um ícone não apenas da cultura brasileira, mas sim de toda a periferia da Europa novecentista.

---

[11] Justamente pelo fato de sua obra ser desconhecida, as poucas peças que são repertório corrente sofrem com o excesso de repetições. Curioso é que os mesmos músicos que refutam repetir e executar mais uma vez a abertura do "*Il Guarany*", o fazem tantas e tantas vezes com outras peças sabidamente recorrentes no repertório sinfônico.

[12] O mito do herói brasileiro mostra-se evidente mais uma vez quando se trata de Carlos Gomes e suas pouco conhecidas obras correntemente executadas. Para exemplificar, segue trecho de Juvenal Fernandes, constante na Introdução do seu livro *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*: "O herói não é somente aquele que luta nos campos de batalha, nas arenas ou nas praças esportivas; o nosso, vencedor pelo ideal, foi herói e dos máximos, no seu campo de ação." Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 7.

2. Iniciando sua produção operística dentro dos moldes da ópera romântica italiana, sua produção se desenvolve, situando-se na transição entre a ópera romântica[13] e a ópera verista.[14] Infelizmente tal posicionamento não é reconhecido nem pela literatura nem pela tradição. Poucos são os compêndios que citam seu nome e sua obra, e os que o fazem não enfatizam sua real importância.[15]

3. Dos compositores com os quais conviveu na Itália novecentista, Carlos Gomes foi o único a inserir em suas obras elementos que não eram típicos da ópera italiana. Elementos da ópera francesa, da obra de Wagner, Tchaikovsky, Brahms e Beethoven são identificáveis em sua produção,[16] além de desenvolvimentos outros que lhe são singulares. Isto, de princípio, o distingue de seus contemporâneos.

4. Decididamente, tomando por base a definição em voga acerca de sua obra, não figura entre as práticas correntes situar a obra de Carlos Gomes estético-estilisticamente como brasileira. É consenso atribuir a Carlos Gomes o rótulo de compositor de óperas em estilo italiano com pouca ou quase nenhuma relação com os elementos de raiz brasileira, ou mesmo, de modo mais pejorativo, um "italianista" ou operista italiano do século XIX.[17] Acontece, entretanto, que definir o que vem a ser a música de uma nação é algo de tão sutil medida e de tão tênues limites, quando não, por

---

[13] O termo ópera romântica engloba a produção operística do século XIX, nos grandes centros: França, Alemanha, e Itália, além das manifestações nacionalistas.

[14] Verismo é o termo utilizado para definir a corrente literária realista na Itália do quarto final do século XIX. O Verismo apesar de se assemelhar ao Naturalismo – narrativa em estilo impessoal, foco na vida das classes sociais mais baixas, abordagem da realidade contemporânea – desenvolveu características muito particulares, especialmente na sua estruturação em ópera, através da ênfase nas ligações entre arte e realidade. A ópera verista tem como fontes para seus libretos normalmente novelas ao invés de peças (fonte usual para os libretos românticos), e seu desenvolvimento é na maioria das vezes episódico.

[15] Vide comentários no Capítulo III e as Referências bibliograficas do presente trabalho.

[16] Vide Capítulo III e Conclusão do presente trabalho.

[17] Para além de suas atividades como compositor, mais um elemento liga Carlos Gomes às possíveis investigações acerca de suas relações com a questão do nacional em música. Em 1860, a opera "*A Noite de São João*" composta por Elias Álvares Lobo (1834-1901), sobre texto de José de Alencar (1829-1877), considerada a primeira ópera brasileira com assunto e libreto nacionais foi estreada no Rio de Janeiro, sob a regência de Antonio Carlos Gomes.

outro lado, contenta-se em determinar algumas poucas estruturas rítmicas, melódicas, harmônicas que se diz ter "cheiro" de nacionalidade. Porém cabe questionar, se na segunda metade do século XIX era possível definir os caracteres culturais da etnia brasileira – ou, para ser mais exato, da nação brasileira, visto que a etnia ainda estava em processo de formação. Deste modo, seria lícito apenas definir Carlos Gomes como "não-brasileiro"? Acredito que não. Mas, se sim, precisa-se, antes, determinar o que se poderia definir como brasileiro naquele momento.

Nesta mesma linha de argumentação, é relevante citar uma obra sua para piano: "A Cayumba, dansa de negros" (1856),[18] que pode ser posicionada paralelamente a "A Sertaneja" (1869, também para piano) de Brasílio Itiberê da Cunha, como início das manifestações nativistas em música brasileira. Entretanto, mostra-se aqui mais um ponto de desconhecimento e desinteresse sobre sua obra.

Mais uma curiosa observação certifica a ausência de critérios na avaliação estético-estilística de Carlos Gomes. Por exemplo, no ano de 1880, Tchaikovsky compôs sua famosa Serenata para orquestra de cordas Op. 48 (publicada e estreada em

---

[18] Alguns anos antes de mudar-se para o Rio de Janeiro, Carlos Gomes compôs uma peça para piano intitulada "*A Cayumba, dansa de negros*" (1856).* Mais tarde esta peça foi revista, facilitada e integrada como primeiro movimento da suíte de danças *Quilombo, quadrilha sobre os motivos dos negros** (suite composta de quatro danças – *Cayumba*, *Bananeira*, *Quingombô*, *Bamboula* – e um Finale, nos moldes das Quadrilhas Européias, substituindo as danças da Europa, por danças baseadas em rítmos afro-brasileiros). Muito provavelmente o jovem Carlos Gomes a este tempo tivera tido contato com as peças características para piano de compositores como Joseph Ascher e especialmente Louis Moreau Gottschalk. Isto pode ser evidenciado no fato de que duas das danças constantes em "Quilombo" ("*Bananeira*", e "*Bamboula*"), são de fato arranjos facilitados de peças de Gottschalk ("*Le bananier-chanson negre*", e "*Bamboula-danse negre*"). Peças como "*A Cayumba*" e "*Quingombô*" são de fato versões estilizadas de danças afro-brasileiras, intimamente relacionadas com peças semelhantes compostas em muitos outros centros. Cristina Magaldi se refere a recepção destas obras no Rio de Janeiro Imperial como Música Européia num estilo exótico, e não como peças nacionalistas tencionando delinear uma linguagem musical distinta ["These works were perceived and recreated in the Rio de Janeiro parlor as European music with an exotic flavor, not as nationalistic pieces aiming to portray a distinctive musical language." Critina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro*, p. 148]. Mas queremos aqui, apenas evidenciar seu possível caráter nativista (mesmo que sob o rótulo de música nacional exótica, "exotic national music"), e não possíveis conjecturas nacionalistas. Conf. Critina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham, MD: The Scarecrow Press, Inc., 2004), pp. 148-9

* Vide Catálogo de Obras, Anexo I do presente trabalho.

1881), cujo movimento final, intilulado *Finale – Tema Russo*, é indiscutivelmente admitida e conceituada como música russa.[19] Em 1896, dois anos antes de sua morte, Carlos Gomes compôs a Sonata para cordas, cognominada (pelo próprio autor) "O burrico de pau" – objeto do presente estudo.[20] Esta obra, em forma e gênero, uma típica serenata instrumental romântica, dedicada a um clube musical de Campinas – que viria a ser sua última composição completa, e obra única na sua produção[21] – apresenta no seu último movimento uma peça característica, que intitula o cognome da obra. Apesar de Carlos Gomes ter traduzido neste movimento elementos melódicos e rítmicos de tendência nacional, além de elementos extra-musicais com estritas ligações com a cultura brasileira,[22] em nenhum momento é indiscutivelmente admitida e conceituada como música brasileira.

Ainda acerca do perfil estilístico de Carlos Gomes e seu grau de brasilidade, julgo significativo não relegar o fato de que a música brasileira é muitas vezes julgada com parâmetros toscos. Dentre tantos exemplos, poderia citar a obra do Pe. José Maurício Nunes Garcia que é "tão boa" na medida em que se "assemelha" à obra de Haydn ou Mozart, e não pelo seu valor instrínseco. Numa outra vertente, poderia citar a

---

[19] O título secundário do quarto movimento: "Tema Russo" é do próprio Tchaikovsky, e se refere ao tema daquele movimento. No entanto, da mesma forma como tal tema apresenta elementos facilmente associáveis ao que "se entende" e "se identifica" como russo em música, os traços característicos do estilo de Tchaikovsky são perfeitamente claros. Ainda assim é possível associar muitos elementos contidos nesta peça a influências advindas de outros compositores, como também à música de outros centros não russos.

[20] Esta peça está preservada através de três manuscritos da partitura e três conjuntos de partes cavadas – constantes no acervo da Fundação Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro, RJ), e no acervo do Museu Carlos Gomes (Campinas, SP) – e de uma edição por Nélson de Macêdo, efetuada em comemoração ao quarto aniversário da AMAR-Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (Rio de Janeiro, 1984). Vide Capítulo IV do presente trabalho.

[21] Curiosamente, Verdi também compos apenas uma unica peça de camera em formação semelhante: um Quarteto de cordas em mi menor (1873).

[22] Há um elemento rítmico-melódico que simula o relinchar de um burro. Além do fato deste animal ser bastante comum na cultura e sociedade, especialmente rural, do Brasil. Ainda mais, o burrico de pau, ou cavalo de pau é um brinquedo infantil largamente difundido na cultura brasileira. Para além deste elemento, outros detalhes encontrados nas fórmulas de acompanhamento sincopadas podem vir a se relacionar com elementos nacionais.

música utilizada entre as décadas de 40 e 60 do século passado nos filmes produzidos em Hollywood. Tal música, diretamente descendente e originária da tradição operística francesa e mormente italiana, normalmente não é citada ou definida como "afrancesada" ou "italianizada". Assim, a definição de nacional, nacionalista e seus desdobramentos deve ser anterior ao julgamento estético.

Desta forma, tomando-se algumas de suas obras como exemplos, a saber o "*Il Guarany*" (a mais famosa de suas óperas),[23] a "*Fosca*" (sua ópera melhor equilibrada musicalmente),[24] a "*Maria Tudor*" (considerada por ele mesmo sua melhor ópera),[25] ou o "*Lo Schiavo*" (a mais madura, e por certo a melhor delas),[26] pode-se claramente identificar inúmeros elementos do que pode ser considerado "boa música": consistência de forma e estrutura; equilíbrio no tratamento melódico e harmônico; domínio de orquestração; bom ajuste de música e texto, tanto em prosódia como em discurso; etc. Dentre suas óperas, como seria normal, encontram-se inúmeras falácias do repertório operístico corrente. Vale ressaltar que ópera no século XIX era concebida para consumo instantâneo, o que significa agradar a quem custeia e quem consome. Deste modo, o lugar comum das melodias acompanhadas por fórmulas simples, as formas fechadas, e as concessões feitas aos cantores contribuem para um certo empobrecimento da obra.[27] Ainda assim, são exemplos inquestionáveis de suas qualidades composicionais. A Sonata para cordas, por outro lado, exemplo único de música puramente orquestral na

---

[23] "[O "*Il Guarany*"] foi uma das mais sensacionais vitórias artísticas registradas nos anais daquela gloriosa casa [Teatro alla Scala, de Milão], em toda a sua história. ... se trata da ópera mais popular e conhecida do público brasileiro." Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938), p. 38.

[24] "É, também [a "*Fosca*"], a sua obra mais equilibrada e mais cuidada, musicalmente." Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, pp. 39-40.

[25] Trecho de carta endereçada em 1879 por Carlos Gomes, de Milão, ao Visconde de Taunay: "...Torno a dizer o que disse, a **Maria** [a "*Maria Tudor*"] é meu melhor trabalho....a julgo superior a tudo quanto tenho escrito até hoje." Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 85.

[26] "... é esta [o "*Lo Schiavo*"], sem dúvida, a mais esplêndida partitura de Carlos Gomes;" Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, p. 43.

[27] Neste sentido, Carlos Gomes não difere de nenhum outro compositor de óperas de seu tempo.

sua produção, revela, indubitavelmente, um compositor de finas e inegáveis qualidades.[28] É justamente sobre esta obra ímpar que discorre o presente trabalho, no propósito de responder à carência de balizamento estético acerca da obra de Carlos Gomes.

Muito mais um mito que um fato, Carlos Gomes é, pois, alguém de quem se fala muito, cuja música se toca pouco, e que de fato se sabe quase nada. Carlos Gomes polariza quem o defende e quem o condena. Os que o defendem vêem nele o incontestável talento feito ícone da brasilidade nascente, a vitória da periferia no grande centro, o Davi contra o Golias. Os que o condenam o vêem como um oportunista de limitados recursos, que, deixando sua realidade e custeado pela pátria, construiu uma carreira de sucesso barato. Não compactuo com nenhuma das duas posturas, acredito porém no valor estético, histórico e social da figura e da obra de Carlos Gomes. Acredito e advogo no sentido de resgatar materiais musicais relegados ao completo ostracismo, ao menos em memória de um sucesso notadamente ocorrido, e, certamente, na afirmação da brasilidade tantas vezes incongruente, e de fato ainda não bem definida.

[28] Vide Capítulo III do presente trabalho.

CAPÍTULO I

MÚSICA BRASILEIRA: UM PANORAMA GERAL

"Deste Porto Seguro, da vossa Ilha de Vera Cruz, hoje, sexta-feira, primeiro dia de maio de 1500.... E olhando-nos, assentaram-se. E depois de acabada a missa, quando nós sentados atendíamos à pregação, levantaram-se muitos deles, tangeram corno ou buzina e começaram a saltar e a dançar um pedaço."[1] Índios a tocar e dançar,[2] eis pois a mais antiga das referências – muito sumária em verdade – do que se pode originalmente denominar de "Música Brasileira" ou "Música no Brasil". Mas, de fato, o que viria a ser conceituado, ou melhor, concatenado dentro dos termos supra citados? Quais seriam os elementos inerentes à esta arte? Quais as particularidades técnicas e estéticas encontradas neste repertório? Em verdade, fator de real importância é determinar a exata distinção, caso exista, entre "Música Brasileira" e "Música no Brasil". Desta conclusão, poder-se-á avaliar que manancial será herdado por Carlos Gomes, e, por conseguinte, balizar a real inportância do ilustre desconhecido Antonio Carlos Gomes no panorama geral das artes no Brasil.

"As letras e artes foram introduzidas no Brasil colônia através das missões de catequese, e mais tarde nos colégios estabelecidos pela Companhia de Jesus."[3] Tendo chegado os primeiros missionários jesuítas à Bahia em 1549, juntamente com o primeiro Governador Geral, Tomé de Souza, seu trabalho no campo da música se

---

[1] Leonardo Arroyo, *A Carta de Pero Vaz de Caminha: Ensaio de Informação à Procura de Constantes Válidas de Método* (São Paulo/Brasília: Melhoramentos/Instituto Nacional do Livro, 1976), pp. 64 e 51.

[2] A partir da referência histórica da carta de Pero Vaz de Caminha seria irônico questionar se seriam estes, aqueles mesmos índios que Carlos Gomes retrataria mais tarde em sua obra.

[3] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil* (Rio de Janeiro: José Olímpio, 1956), p. 10.

constituía na utilização desta como recurso de aproximação com os nativos e conseqüente veiculação de sua proposta de evangelização. Segundo cartas da época, "o indígena era sensível ao canto e à música dos instrumentos".[4] Deste modo, instrumentos são trazidos ao Brasil e muita música – religiosa em sua quase totalidade – é produzida neste ambiente. Mais tarde, a clientela de tais "instituições de ensino de música" passou a ser largamente composta por escravos negros, que então já podiam constituir coros e orquestras, além de um ou outro de talento mais pronunciado ao qual partes solistas eram delegadas.

Entretanto, do mesmo modo como é sabido acerca da profunda penetração da atividade jesuítica no Brasil – o que também foi efetuado pelos missionários Franciscanos, Beneditinos, Carmelitas, Oratorianos, Mercedários, etc. – documentos musicais deste período são raros – ou quem sabe, ainda não encontrados – como atesta Béhague: "Relativamente pouco é conhecido acerca das atividades artístico-musicais e composições durante os dois primeiros séculos da história brasileira."[5]

Por outro lado, não seria correto ceder todos os créditos da formação musical brasileira nos primeiros séculos à atividade dos Jesuítas, conforme cita Bruno Kiefer:

> Não há dúvida, os jesuítas foram os primeiros professores de música européia no Brasil. É quase um lugar comum esta afirmação. Mas, ao mesmo tempo que é correta, encerra o perigo de uma visão errônea da história da nossa música, pois facilmente suscita a impressão de que o ensino musical dos jesuítas tenha constituído uma espécie de coluna mestra do desenvolvimento musical entre nós. E não foi assim. A ação dos jesuítas no campo da música tinha uma finalidade eminentemente catequética e visava, sobretudo, os indígenas.

---

[4] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 10.

[5] "Relatively little is known about art-music activities and compositions during the first two centuries of Brazilian history." Gerard Béhague, "Brazil" *Grove Music Online*, Editado por Laura Macy, <http://www.grovemusic.com.libezp.lsu.edu> (acessado em 30 de abril de 2009).

> Acontece, porém, que a conseqüente 'deculturação' do índio foi tão radical que, praticamente, não ficaram vestígios na música brasileira. Portanto, o ensino da música pelos jesuítas não pode ser considerado como coluna mestra do desenvolvimento da nossa música. Muito mais importante, neste sentido, foi a ação dos mestres de capela que vieram de Portugal ou que se criaram aqui – padres e leigos – e que teve início já no primeiro governo geral na Bahia e, logo depois, em Pernambuco e outros centros. Além disto, é preciso não perder de vista que os portugueses trouxeram para cá as suas danças e seus cantares.[6]

Ponto de vista semelhante, defende o musicólogo Curt Lange:

> Nem se deve atribuir, visando a apologética da Ordem, uma atividade musical aos jesuítas no Brasil que houvesse transcendido o princípio da catequese e do serviço normal, dentro da liturgia, para se elevar a regiões artísticas superiores, como o seriam, neste caso, a polifonia a capela ou a homofonia a vozes mistas e orquestra. Já o disse com toda a honestidade o grande historiador Serafim Leite S. J.,[7] deixando completamente de lado qualquer exagero, na sua obra Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760).[8]

Independente da importância e profundidade da "musicalização" efetuada pelos jesuítas e de sua conseqüente influência na formação da tradição musical brasileira, é fato indubitável o processo de aculturação efetuado pelos portugueses sobre as culturas indígena, a princípio, e negra posteriormente. Como citado por Kiefer, este foi um processo de "deculturação", o que pode ser ratificado num texto de Carlos Cavalcanti: "Com Tomé de Souza e na Bahia, começa verdadeiramente a história das artes no Brasil....porque consideramos as manifestações artísticas de nossos índios ou a

---

[6] Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do séc. XX* (Porto Alegre: Movimento, 1982), p. 11.

[7] O trecho do autor Serafim Leite – contido no livro: Serafim Leite, *Artes e Ofícios dos Jesuítas no Brasil (1549-1760)* (Lisboa/Rio de Janeiro: Livraria Portugalia/Civilização Brasileira e INL, 1953), – citado nesta passagem por Curt Lange, é o seguinte: "Na realidade, nenhum padre ou irmão foi cantor ou músico 'por ofício', ainda que o fossem além do que era estritamente exigido pelo sacerdócio..." Conf. Serafim Leite *apud* Francisco Curt Lange, *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro* (V Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros, Coimbra, 1966), p. 42.

[8] Francisco Curt Lange. *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro*, p. 42.

chamada arte pré-cabralina de interesse maior para antropólogos e etnólogos ou para especialistas em artes primitivas."[9] O que se lê aqui como índios, por extensão pode-se ler negros, ou qualquer outro grupo que estivesse sob o domínio do colonizador lusitano.

A propósito da cultura negra transladada como escrava ao Brasil, a partir de cerca de 1550, além da catequese que os jesuítas lhes impunham através, em grande parte, da música, tornou-se um fato comum a utilização de negros escravos como músicos das famílias abastadas do período colonial,[10] conforme atesta Curt Lange:

> Era coisa normal, coisa de bom tom e sinal de distinção, ter negros *choromelleyros* no inventário duma casa de gente abastada. Os *choromelleyros* aparecem abundantemente citados nas procissões e actos (sic) públicos gerais de *Villa Rica* e *Mariana*....Devem ter possuído um repertório especial, de alto nível artístico, o que implica conhecimentos de solfejo e teoria da música. Não estamos longe, indo por este caminho, de explicar com claridade que o conhecimento da literatura musical erudita [européia] chegava facilmente aos ouvidos do povo por uma classe que representava a ponte.[11]

Outro aspecto de particular importância, e que determina uma das faces culturais do Brasil nos seus primeiros séculos de história, está ligado à difusão das atividades artísticas pelos diversos centros urbanos em formação pelo território brasileiro de então. Sofrendo uma colonização baseada no extrativismo, com a economia estruturada em ciclos de produtos específicos, e tendo, por outro lado, algumas interferências políticas (as invasões francesas e holandesas, a cessão de capitanias hereditárias, e a determinação dos governos gerais), a tendência de difusão de

---

[9] Carlos Cavalcanti, "As Artes Brasileiras no Século do Descobrimento" *Revista Brasileira de Cultura* n.º 11 (Rio de Janeiro, 1972), p. 16.

[10] "Músico erudito negro escravo" termo no qual músico significa executante de música européia importada ou produzida no Brasil. Conf. Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira*, p. 14.

[11] Francisco Curt Lange. *A Organização Musical durante o Período Colonial Brasileiro*, pp. 24-5.

tais atividades estava diretamente ligada aos centros sócio-político-econômicos do território que, em dado momento, gozavam de maior fartura econômica ou efervescência política, e, por conseguinte, de maiores privilégios do colonizador. Assim, iniciando-se pela Bahia, seguida a um breve intervalo de tempo por Pernambuco, mais tarde Pará, São Paulo, Maranhão, Rio de Janeiro, e já no século XVIII nas Minas Gerais, a tradição musical do Brasil colônia edificou-se através de uma reprodução e adequação do que se podia consumir de música européia, adaptada aos recursos aqui disponíveis, e em boa parte realizada por indivíduos aculturados.

O período compreendido entre 1750 e 1810, além de sua importância capital na historia do Brasil, cristalizou-se como um dos principais momentos de transformações pelas quais a música existente no Brasil haveria de sofrer. Com a descoberta de ouro nas Minas Gerais no final do século XVII e posteriormente com o conseqüente desmembramento desta capitania, da capitania de São Paulo, o foco de crescente ênfase cultural mais uma vez seria reordenado. No ano de 1759, acusados de deslealdade e considerados inadequados às necessidades da colônia, os jesuítas são expulsos do Brasil por ordem régia aplicada pelo Marquês de Pombal. Em 1763, o Rei D. José I eleva a cidade do Rio de Janeiro à categoria de capital da Colônia do Brasil. E, por fim, em 1808, por força de convulsões na Europa, geradas pelas guerras Napoleônicas, a Corte Real Portuguesa muda-se para o Brasil, passando por Salvador e instalando-se no Rio de Janeiro.

É justamente dentro destas circunstâncias e deste período que sobrevivem os primeiros documentos de registros musicais do Brasil. Data de 1759 a partitura da mais antiga obra musical brasileira preservada (encontrada até o momento), um "*Recitativo e Ária*" para soprano solista, violinos primeiro e segundo e baixo contínuo, com texto

secular em português.[12] A obra fora atribuída ao compositor Caetano de Mello Jesus[13] (início do século XVIII), mestre de capela da Sé de Salvador na época, e apresenta uma completa ligação com a tradição composicional de ópera da Escola Napolitana.[14] Também, por cerca de 1760, sobrevive um "*Te Deum*" e um "*Salve Regina*"[15] do compositor Luís Alvares Pinto (1719-1789), mestre de capela na cidade do Recife. Destes dois compositores, além de outras obras, tem-se notícia também da produção de tratados sobre música, certamente aplicados nas suas atividades de ensino inerentes ao cargo de mestre de capela.[16]

Neste momento histórico, apesar da cidade do Rio de Janeiro ter sido elevada à categoria de Capital da Colônia do Brasil em 1763, a concentração da atividade cultural ainda se resumia aos centros do nordeste, Salvador e Recife – Salvador por ser o centro eclesiástico da colônia, e Recife pelas facilidades que uma economia bem abastada lhe conferia além da presença dos holandeses que a ocuparam entre 1630 e 1654 – em detrimento de São Paulo e Rio de Janeiro cuja vida social e artística era praticamente inexistente. É deste modo que a Escola Mineira se desenvolve como descendente da tradição implementada nos centros do nordeste, de onde migraram músicos e compositores para a capitania das Minas Gerais. Diante desta particularidade, torna-se evidente que a grande parte dos músicos em atividade no Brasil de então

---

[12] Esta peça foi recuperada e editada por Régis Duprat e encontra-se editada na seguinte publicação: Régis Duprat, "Recitativo e Ária para soprano, violinos e baixo" in *UNIVERSITAS: Revista de Cultura da Universidade Federal da Bahia*. 8/9. Salvador, jan./ago., 1971. pp. 291-9, e partitura anexa. A mesma obra foi editada por Paulo Castagna em 1997 sob o título: "*Cantata Acadêmica 'Heroe, Egrégio, douto, peregrino'*." (estes o *incipit* do recitativo da peça).

[13] Atualmente, ainda por falta de dados mais apurados, considera-se esta peça anônima.

[14] Robert Stevenson, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History" *Inter-American Institute for Musical Research Yearbook*, IV (New Orleans: Tulane University, 1968), p. 41.

[15] Estas peças foram resgatadas e editadas modernamente pelo Pe. Jaime C. Diniz em 1968, através do Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura de Pernambuco.

[16] Os tratados de música aqui citados são assim intitulados: *Arte de Canto de Orgão* (1759-1760) de Caetano de Mello Jesus, e *Arte de Solfejar* (1761) de Luis Alvares Pinto. Robert Stevenson, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", pp. 14 e 35.

haveriam de ser homens nativos da colônia, e que fossem livres para transitar dentro do território. Tal situação tornava-se muito adequada aos mulatos que, por outro lado, poderiam ter na vida musical uma possibilidade de mobilidade social em ascensão à classe social – ainda que ligeiramente – mais elevada que a de sua origem.

> A afluência, na segunda metade do século dezoito, às Minas Gerais produziu um período de atividade artística em escultura e música sem igual durante o período colonial.
> Músicos das Minas Gerais no século dezoito eram na maioria mulatos. O influxo de imigrantes às Minas Gerais originava-se dos centros coloniais litorâneos e da Europa. A maioria dos músicos procederam da Bahia e Pernambuco. Mulatos nascidos de filiação mista, na segunda metade deste século, eram livres por lei.[17]

De qualquer modo, a música produzida no Brasil até então, cerca de 1800, era essencialmente européia, quer porque os músicos europeus aqui produzissem repertório sobre o qual foram formados, quer pelo fato dos mulatos terem na música européia a sua possibilidade de ascensão social, quer pelo fato dos negros escravos executarem a música dos seus senhores. Como efeito de todo processo de aculturação, o estilo musical brasileiro, por ainda muito tempo, haveria de permanecer espelhando a música européia, que neste momento era deliberadamente mais universalista que nacionalista. Tempos adiante, portanto, com o germinar do romantismo, e ainda muito tardiamente no Brasil, é que começaria a aflorar uma face brasileira no repertório aqui produzido. Nas modinhas e lundus do século XVIII podem ser identificadas raízes de

[17] "The affluence in the second half of the eighteenth century in Minas Gerais produced a period of artistic activity in sculpture and music unlike any other in the colonial period.
Musicians in eighteenth-century Minas Gerais were mostly mulattoes. The influx of immigrants came to Minas Gerais from costal settlements and Europe. Most of the musicians appear to have come from Bahia e Pernambuco. Mulattoes born of mixed parentage in the second half of the century were by law free." David Appleby, *The Music of Brazil* (Austin: University of Texas Press, 1983), p. 18.

"brasilidade", que se tornarão evidentes no desenvolvimento da música popular urbana em finais do século XIX.

Em 1808, quando da chegada da Corte de D. João, a cidade do Rio de Janeiro apresentava escassa atividade cultural, pois vida social era quase inexistente, ainda que já estivesse como capital da colônia desde o ano de 1763. Tem-se notícia da existência de dois teatros na cidade do Rio de Janeiro neste período, mas a instalação da Corte portuguesa no Brasil nesta cidade provocou uma mudança total no direcionamento da atividade cultural brasileira, como atesta José Aderaldo Castello:

> ... a transição ocorre de 1808 a 1821, quando D. João VI preparou o ambiente propício à nossa independência econômica, política e cultural, favorecendo-nos de tal forma que foi considerado pelo Instituto Histórico e Geográfico o fundador da nacionalidade brasileira.[18]

São criadas então: escolas, academias, bibliotecas, museus, bancos, além da liberação às atividades de imprensa. Teatros são inaugurados, e é fundada – com os músicos vindos da Corte e a incorporação da Capela da Sé – a Capela Real, que teve o Pe. José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) como primeiro Mestre de Capela.[19] Este cargo mais tarde foi ocupado pelo compositor português Marcos Portugal (1762-1830), quando então o Pe. José Maurício foi nomeado Inspetor de Música desta instituição.[20] Com o incentivo às artes e à cultura, o Rio de Janeiro passou a atrair missões culturais e profissionais de todas as áreas artísticas vindos da Europa. E como o regente D. João investia largamente na música, a atividade musical brasileira na capital viveu a sua maior efervescência. Nesta realidade viveram e produziram no Rio de Janeiro: o Pe.

---

[18] José Aderaldo Castello, *Manifestações Literárias da Era Colonial* (São Paulo: Cultrix, 1967), Vol. 1, p. 194.

[19] Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira*, p. 48.

[20] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 29.

José Maurício, talvez o maior compositor brasileiro de então; Marcos Portugal, o mais renomado compositor português da época; Sigismund Neukomm (1778-1858), austríaco aluno de Haydn e que esteve no Brasil juntamente com a Missão Artística francesa vinda ao Brasil em 1816. Além destes, figuravam também compositores de outros centros urbanos, tais como: Damião Barbosa de Araújo (1778-1856), na Bahia; André da Silva Gomes (1752-1823?), em São Paulo, José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita (1746-1805) e Marcos Coelho Neto (1740-1806), em Minas Gerais, dentre outros.

Passando o Brasil de mera colônia ao *status* de reino, e com todas as conseqüências da presença da corte real no Rio de Janeiro, além do desenvolvimento e efervescência da vida social e das atividades culturais, começaram a germinar as sementes dos sentimentos nativistas e anticolonialistas. Tais elementos de enfoque social haveriam de se mesclar aos elementos artísticos que mais tarde floresceriam no romantismo, conforme atesta Castello:

> Concomitantemente com as reformas de D. João VI, e mesmo como uma das conseqüências inesperadas de sua política, verificou-se a eclosão do sentimento antilusitano, expressão inicial do próprio sentimento patriótico que havia de estimular o movimento romântico e nacionalista que se manifestaria logo mais.[21]

Sobre estes fatos comenta Bruno Kiefer:

> É que sem cultura – era o caso da sociedade colonial – a condensação do sentimento nacional não era viável. Sem imprensa periódica, sem livros, instrução, não havia nem possibilidade de ser estruturado de forma consistente e criadora o sentimento nacional.
> As iniciativas de D. João VI favoreceram – claro que não intencionalmente – a elaboração da autoafirmação nacional.[22]

---

[21] José Aderaldo Castello, *Manifestações Literárias da Era Colonial*, p. 197.
[22] Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira*, p. 50.

Apesar de Dom João ter permanecido no Brasil apenas treze anos, sua administração produziu importantes resultados na economia, no campo político e nas artes do Brasil. Com a queda de Napoleão, e os conseqüentes reordenamentos políticos da Europa, a corte de Dom João retorna à Portugal, deixando então o Brasil, porém, com o *status* de reino e sob a administração do príncipe Dom Pedro. Entretanto, no ano seguinte ao retorno de Dom João, medidas repressivas do governo português acentuaram hostilidades que viriam a provocar a independência do Brasil, em 1822, tornando, ainda neste ano, Dom Pedro o primeiro imperador do Brasil.

Como se poderia prever, os primeiros anos de Império Brasileiro não haveriam de ser dos mais fartos e tranqüilos, o que, mais que em qualquer outra atividade, veio a refletir intensamente na produção e consumo de artes. Os primeiros anos do novo império Brasileiro foram, por certo, anos de dificuldades econômicas, e a habilidade de Dom Pedro I – um inquestionável amante de música – em manter atividades musicais foi limitada por estas dificuldades financeiras. Como visto anteriormente, economia, política e artes são elementos intimamente ligados e, especialmente no Brasil, a arte sempre esteve à mercê das circunstâncias econômicas.

Entretanto, concomitante às dificuldades econômicas, o particular ordenamento social do Brasil Império viria a caracterizar o campo sobre o qual estava a ser construída a cultura brasileira: a estruturação político-social interna do Brasil pós-independência; a peculiar formação de uma classe social intermediária; a penetração de ideais do romantismo europeu e sua interação com o nativismo no Brasil.

A estruturação interna do Brasil em quase nada mudou com a independência: o modo de produção mantinha-se ainda escravista, a economia era baseada em ciclos de monoprodução para exportação aos centros de consumo europeus,

e o comércio interno era fraco, dentre tantos outros fatores. Isto significou uma necessidade de implementação, "passo a passo" em verdade, de uma estrutura sócio-político-econômica não apenas aos centros como Rio de Janeiro, São Paulo, Salvador, etc., mas sim para toda a nação.

A peculiar formação de uma classe social intermediária no Brasil é assim comentada por Nélson Werneck Sodré:

> Constitui peculiaridade do desenvolvimento histórico brasileiro a precocidade do aparecimento de uma camada intermediária entre a classe dos senhores e a classe dos escravos e/ou servos, isto é, o aparecimento da pequena burguesia antes do aparecimento da burguesia... A referida camada desempenha, entretanto, um papel muito importante, tanto do ponto de vista político como do ponto de vista cultural. Quanto ao primeiro, responde pela transplantação, aqui, de reivindicações e postulações que constituem o núcleo da ideologia burguesa em ascensão. Quanto ao segundo, responde pela transplantação dos valores estéticos oriundos do avanço da burguesia no Ocidente europeu. De uma ou outra forma, nessa dupla função veiculadora, a pequena burguesia colonial – que cresce em influência depois da autonomia, de cujas lutas participa intensamente – apresenta ampla receptividade, interesse singular pelas coisas do espírito. Nela se recrutam, em número crescente, os elementos que desempenham funções de natureza intelectual; nela se recrutam ainda os que consomem os produtos do trabalho intelectual, aquilo que se conhece como o público para as artes.[23]

Os ideais do romantismo chegaram ao Brasil provenientes da França, e são concretizados inicialmente na literatura, que se faz inspirar de motivos nacionais. Ainda distante de ser uma manifestação de alguma forma de nacionalismo, constitui-se, entretanto, como uma referência e principalmente uma utilização intencional dos elementos típicos do ambiente brasileiro como geradores de arte.

---

[23] Nélson Werneck Sodré, *Síntese de História da Cultura Brasileira* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972), p. 23.

> A manifestação primeira do Romantismo na música brasileira talvez seja a auto-afirmação nacional através de uma produção respeitável de hinos. Os momentos históricos favoreceram, muito naturalmente, essa produção que se intensificaria a partir da Abdicação (1831).[24]

É certo, por conseguinte, que a partir de todos estes fatores, e de sua inter-relação, caracterizar-se-ia o romantismo brasileiro, elemento de fundamental importância na construção da cultura brasileira, e essencialmente diverso daquilo que este termo – romantismo – pode significar enquanto elemento da cultura européia e principalmente como fator temporal. Os efeitos de tais elementos são inicialmente registrados na música sob dois aspectos: o aumento do fluxo de ouvintes às salas de concerto com o aumento de suas dimensões e uma inundação de repertório musical europeu nos grandes centros do Brasil. Da combinação destes dois efeitos nasciam as sociedades musicais, algumas delas fundadas por Francisco Manuel da Silva (1795-1865) – aluno do Pe. José Maurício e de Neukomm – e também fundador e primeiro diretor do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, este gerado a partir de idéias implementadas nas sociedades de música e mantido pelo governo imperial.[25]

Neste ambiente, a partir das sociedades musicais, clubes de arte e com a criação do Conservatório de Música, muitas outras instituições de ensino e divulgação das artes musicais – note-se bem: música européia – foram sendo criadas, de tal modo que os grandes centros urbanos do Brasil, especialmente o Rio de Janeiro, tornaram-se palco de muitos artistas europeus.

Apesar das instabilidades políticas causadas pela abdicação do imperador Dom Pedro I, a instalação de um governo regencial devido à pouca idade do sucessor do trono, Dom Pedro II, a vida cultural do Brasil sofreu pouco, visto que a burguesia em

---

[24] Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira*, p. 76.
[25] Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira*, p. 71.

expansão, naquele instante, respondia pela classe de produção e consumo de música. Nestas condições, a atividade musical veria aos poucos uma mudança de centro: da igreja e palácio, para o teatro, os salões e as residências, o que viria a proporcionar um maior contato entre a música produzida/consumida e a sociedade, de tal modo a vislumbrar o futuro germinar de tendências nacionalistas.

> Salões e teatros, durante o reinado de Dom Pedro II, apareceriam como sendo locais improváveis para o nascimento de um movimento denominado nacionalismo.(...)
> [Entretanto] entre a festiva e desimpedida atmosfera dos salões da segunda metade do século dezenove a distinção entre música artística Européia, árias de ópera, e as coloniais *modinha* e *lundu* tornou-se pouco clara. Danças européias, como a valsa, a polca, a mazurca, a escocesa, e importações, como a habanera e o tango, começaram a perder suas características originais e a assimilar novos elementos Afro-brasileiros. Enquanto a música dos salões do século dezenove manteve-se predominantemente Européia em caráter, a gradual assimilação de novos elementos produziu um novo tipo de música.[26]

Após o período de governo regencial, sob o reinado de Dom Pedro II, sendo o Brasil então um mercado de largo consumo de música européia, e impulsionado pelas aspirações culturais da burguesia emergente, a ópera – em primeiro lugar e seguida pelos concertos – configura-se como a grande manifestação das atividades musicais. É então que surge, no Brasil, o seu maior compositor operístico, Antonio Carlos Gomes (1836-1896), que, após o sucesso de sua segunda ópera, transfere-se para a Europa, onde firmou-se como um dos poucos compositores brasileiros a ter muitas obras

---

[26] "Salons and theaters during the reign of Dom Pedro II would appear to be an unlikely birthplace for the movement called nationalism.(...)
Amidst the revelry and uninhibited atmosphere of the salons of the second half of the nineteenth century the distinctions between European art music, opera arias, and the colonial *modinha* and *lundu* become blurred. European Dances, such as the waltz, polka, mazurka, and schottische, and importations, such as the habanera and tango began to lose their original characteristics and to assimilate new Afro-Brazilian elements. While the music of nineteenth-century salons remained predominantly European in character, the gradual assimilation of new elements produced a new kind of music." David Appleby, *The Music of Brazil*, pp. 41-2.

estreadas e obter sucesso no exterior, além de ser o primeiro compositor não europeu a alcançar sucesso e reconhecimento nos palcos da Europa.

Entretanto, a música brasileira neste momento, mesmo sendo um reflexo direto da cultura, dos procedimentos e da produção européia, já se mostra configurando o que se chamaria de romantismo musical brasileiro, responsável em verdade pelo surgimento paulatino do nacionalismo na música do Brasil.

Profundamente influenciados por músicos como Liszt, Berlioz, von Bülow, Massenet, Saint-Saëns, Fauré e principalmente Wagner, a obra destes compositores se mostra dividida entre a produção gerada pela formação de origem européia e a interação desta música com os elementos nacionais. Dentre eles, citamos: João Gomes de Araújo (1846-1943), Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), Elias Álvares Lobo (1834-1901), Brasílio Itiberê da Cunha (1846-1913), Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), Ernesto Nazareth (1863-1934), Alexandre Levy (1864-1892), Alberto Nepomuceno (1864-1920), dentre outros. Sobre estes últimos, Levy e Nepomuceno, cita Mário de Andrade:

> E realmente são estes dois homens, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno, as primeiras conformações eruditas do novo estado-de-consciência coletivo que se formava na evolução social da nossa música, o nacionalista.[27]

São inúmeras as transformações que passa a atividade musical brasileira nos anos finais do século XIX e princípio do século XX, ainda citando, por exemplo: a reorganização do Conservatório de Música do Rio de Janeiro, abolido em 1890 e transformado no Instituto Nacional de Música;[28] a ampliação da postura de trabalho

---

[27] Mário de Andrade, *Aspectos da Música Brasileira* (São Paulo: Martins Fontes, 1965), p. 30.

[28] Com o objetivo de formar novos artistas para as orquestras e coros do Rio de Janeiro a Sociedade de Música – órgão classista que dava assistência e defendia os interesses profissionais

desta instituição no sentido de habilitar o estudante não apenas no campo técnico específico da música, mas sim numa visão geral de artes e humanidades, enquanto formação do músico, realização de repertório e centro de produção cultural; o aumento na quantidade de casas de espetáculo – teatros de ópera, salas para concerto, etc. – e, por conseguinte, o aumento do público de música. Tais transformações germinadas no início do século XIX revelam o processo de florescimento da cultura brasileira a partir da consolidação da nação brasileira.

Neste ponto, faz-se necessário evidenciar a distinção entre nativismo e nacionalismo,[29] e avaliar as particularidades e relações entre a música denominada "erudita" e a música popular urbana em voga no Brasil do final do século XIX e início do século XX, bem como suas transformações e desenvolvimentos. Entende-se por nativismo a exaltação dos valores e elementos nacionais, sem no entanto confrontá-los com valores outros estrangeiros ou colonialistas, ao passo que nacionalismo – que viria a se configurar em movimento sócio-cultural – deve ser entendido como a reação contra as ações e intenções colonialistas (quer políticas, quer culturais) de reprimir as

---

dos músicos – solicitou ao Governo Imperial, em 1841, autorização para a criação de um Conservatório de Música. O Decreto Imperial nº. 238, de 27 de novembro de 1841, autorizou a Sociedade de Música a extrair duas loterias anuais para a criação e a manutenção do Conservatório. Até 1847, entretanto, nenhuma ação efetiva do governo havia sido produzida em relação ao decreto, até que outro Decreto Imperial estabeleceu novas bases para a instalação do conservatório. Sua inauguração de fato só ocorreu em 13 de agosto de 1848, em seção solene ocorrida no Museu Imperial, antigo prédio do Arquivo Nacional, na atual Praça da República, seguida de um concerto onde foi executada por uma orquestra, entre outras obras, uma Abertura do Padre José Maurício Nunes Garcia. O Conservatório de Música instalou-se inicialmente em um salão do Museu Imperial, tendo como seu primeiro diretor Francisco Manuel da Silva. Em 1855, foi anexado à Academia de Belas Artes. Sua primeira sede própria foi inaugurada em 1872, pela Princesa Isabel, na Rua da Lampadosa, atual nº. 52 da Rua Luiz de Camões. O prédio, que teve sua pedra fundamental lançada em 1863 e que levou quase dez anos para ser construído, atualmente abriga o Centro Cultural Hélio Oiticica, na Praça Tiradentes.
O Conservatório de Música do Rio de Janeiro, mais tarde passaria a se chamar Conservátorio Imperial de Musica. Abolido em 1890 como efeito das transformações republicanas, tornou-se Instituto Nacional de Música, sendo atualmente a Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Fonte: Escola de Musica/UFRJ. <http://www.musica.ufrj.br>

[29] Vide o Capítulo II, no qual será desenvolvida uma reflexão aprofundada destes termos.

expressões do nativismo.[30] Conforme citado anteriormente, a grande quantidade de repertório europeu e a larga penetração da cultura africana conviveram lado a lado nos centros urbanos brasileiros. Árias de opera italiana, peças e danças de salão, ao lado de lundus, modinhas, choros, maxixes, valsas, romances, polcas, tangos, etc. influenciaram-se mutuamente e a música passou a ser classificada segundo a utilidade para a qual se destinava: se música dos teatros de ópera e das salas de concerto, ou música de salão, ou ainda música para eventos sociais. Com o passar do tempo, sob uma visão pejorativa, a distinção supracitada passou a segregar a música entre "erudita" ou "música séria" e "música de segunda classe". Ainda, pode-se registrar a existência de uma "mentalidade de colônia", na qual era determinado como música erudita tudo que fosse de origem européia, sendo a produção dos compositores e músicos brasileiros tida como mera imitação destes padrões, ou mesmo como música de menor qualidade. De qualquer modo, desta convivência entre tantos gêneros e das "intenções nacionalistas", pôde-se vislumbrar o configurar de uma "Música Brasileira".

É inegável o florescimento de uma face nacional no repertório produzido no Brasil ao longo de toda a obra dos compositores do romantismo musical brasileiro, entretanto, nas três primeiras décadas do século XX as artes brasileiras, especialmente a música, veriam acontecer seu maior aprofundamento no sentido da obtenção de uma produção nacional menos dependente da cultura dos grandes centros europeus, e de um nacionalismo mais "verdadeiro", o que ocorreria com a Semana de Arte Moderna, o Movimento Modernista no Brasil e suas conseqüências.

Ao longo de todo este processo, um gênero musical mostrou-se presente e influente: a ópera. A ópera chega ao Brasil com a colonização portuguesa, e será a

---

[30] Mário de Andrade, *Aspectos da Música Brasileira*, pp. 58-9.

grande influência e a temática primeira da vida de Carlos Gomes. A propósito da estruturação cultural portuguesa, uma considerável dose de conservadorismo sempre emulou a tendência de manutenção de estruturas e processos nas atividades musicais em Portugal. Como conseqüência, isto gerava uma defasagem por atraso nas atividades musicais portuguesas que tendiam a incorporar tardiamente práticas já comuns em outros centros e regiões da Europa.[31]

> O Maneirismo perdura na música portuguesa muito para lá de as suas últimas manifestações em Itália terem dado definitivamente lugar ao Barroco, ao longo das décadas de 1630 e 1640....
> Não existe Ópera em Portugal no século XVII, nem existirá até às primeiras serenatas italianas cantadas na corte portuguesa na década de 1720....[32]

Em verdade, manifestações de teatro e música já se faziam comuns em Portugal mesmo desde o século XVI, não se tratando porém de atividades de natureza operística. A atividade operística em Portugal origina-se, por um lado da prática de realização de teatro musicado e *zarzuelas*[33] e, por outro – este muito mais importante – da penetração da ópera italiana, proveniente das escolas Veneziana, Romana e Napolitana na Corte portuguesa por volta de 1730. Como nação católica, as ligações religioso-culturais com a Itália, especialmente com a cidade de Roma, eram intensas, e por isso esta cidade foi para os compositores e músicos portugueses o grande centro de formação. Assim, estando na Itália, do mesmo modo como tinham treinamento em

---

[31] Pode estar neste particular da cultura portuguesa a similar tendência de defasagem por atraso da cultura brasileira, citada anteriormente neste capítulo.

[32] Ruy Viera Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música* (Lisboa: Imprensa Nacional, 1991), pp. 76 e 79.

[33] "Zarzuela. Forma dramática espanhola caracterizada pela alternância entre canto e dança com diálogos falados". "Zarzuela. A Spanish dramatic form characterized by the alternation of singing and dancing with spoken dialogue." Roger Alier e Louise K. Stein, "Zarzuela" *Grove Music Online*, (acessado em 22 de abril de 2009).

música sacra e oratória, a prática operística lhes era próxima, cujo reflexo pode ser assim entendido:

> Todos os nossos bolseiros (sic) tiveram, como é evidente, ocasião de se familiarizarem em maior ou menor grau com uma tradição operática (sic) a que a Cidade Pontifícia não era estranha, mas quer a formação especializada que receberam quer a experiência auditiva que acumularam deverão por certo ter-se concentrado no âmbito da música sacra em *stille concertato*, da escrita coral maciça a 8 e mais vozes e da Oratória.[34]

Deste modo, a prática de ópera em Portugal concentrou-se nas seguintes vertentes: o consumo das obras compostas na Itália, a produção dos compositores italianos importados para os grandes centros portugueses – dentre eles: David Perez e Domenico Scarlatti – e as tentativas dos compositores locais, todas estas dentro da mais estrita tradição de ópera italiana, especificamente da escola napolitana. Com tudo isto, ao lado de outros fatores extra-musicais, naturais ou sociais,[35] é possível determinar o desenvolvimento de uma intensa prática operística em Portugal, entrecortada de hiatos em verdade, e baseada no largo consumo de ópera italiana. Entretanto, configurar a tradição de uma escola de ópera com raízes portuguesas é quase impossível, com as obras fundamentando-se na *Aria da Cappo*, com libretos estruturados tradicionalmente no estilo de Metastasio, e em idioma italiano.

Da primeira execução de uma obra de caráter operístico – três *intermezzi* a seis vozes sob o título "*Il Don Chisciotte della Mancia*", com música de Scarlatti, em

---

[34] Ruy Viera Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, p. 90.

[35] A suspensão das atividades operísticas, teatrais e cênico-musicais de qualquer espécie devido a: 1. Fatores naturais: terremotos e conseqüente destruição dos teatros. 2. Fatores sociais: estado de saúde dos monarcas, momentos de situação econômica desfavorável, proibição da participação de intérpretes do sexo feminino nas montagens, ou mesmo a vontade do monarca em não permitir tais atividades. Isto provocou uma considerável quantidade de execuções de óperas em forma de concerto (*libretto da cantarsi*). Conf. Ruy Viera Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*.

1728[36] – até a prática comum de execução e consumo de ópera na Corte e cidades portuguesas do início do século XIX, passando pelas *operas buffas* do brasileiro Antônio José da Silva – 'o Judeu'[37] – em Portugal, de um lado predominava a total influência italiana e de outro não se pode perder de vista a muito provável penetração destas atividades nas colônias, inclusive o Brasil – certamente num menor grau e direcionado a um público restrito.

> A ópera italiana decerto exerceu uma decisiva influência no teatro português do século XVIII. Existiram muitas traduções e adaptações de libretos, particularmente aqueles de Metastásio, por vezes montados como dramas falados. Performances deste tipo estão também documentadas nas províncias portuguesas, na Ilha da Madeira e na colônia do Brasil.[38]

De qualquer modo, mesmo considerando-se o intenso consumo de ópera em Portugal, por motivos variados, esta nunca se estabeleceu nesta nação com o mesmo grau de importância social que alcançaria em outros centros europeus. Ao lado deste fator, configuram-se as raras tentativas de criação de repertório sobre o idioma português, o que aconteceu na maioria das vezes como traduções de libretos cômicos italianos. É exatamente esta a herança que o Brasil assume no campo da ópera, e que, como não poderia deixar de ser, iria configurar a estruturação operística brasileira.

Conforme citado anteriormente, a ópera chega ao Brasil com a colonização portuguesa, tendo sido, segundo o musicólogo Luiz Heitor, o *drama em música* "*Le due*

---

[36] Ruy Viera Nery e Paulo Ferreira de Castro, *História da Música*, p. 91.

[37] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 18.

[38] "Italian opera indeed had a decisive influence on the Portuguese theatre in the 18th century. There were many translations and adaptations of librettos, particularly those of Metastasio, often given as spoken dramas. Performances of this type are also documented in the Portuguese provinces, on the island of Madeira and in colonial Brazil." Manuel Carlos de Brito e Salwa El-Shawan Castelo-Branco, "Portugal" *Grove Music Online*, (acessado em 28 de abril de 2009).

Gemelle", de autoria do Pe. José Maurício Nunes Garcia, a primeira ópera brasileira.[39] Entretanto, desde a constituição dos primeiros centros de povoamento da colônia, o que remonta a meados do século XVI, há inúmeras referências à realização de montagens e espetáculos unindo artes cênicas e musicais, quer fossem em obras de caráter e estrutura operística, quer não. Neste sentido, os autos ocupam uma posição preponderante, como se pode observar:

> ... já no ano de 1583 Fernão Cardim encontrou os missionários Jesuítas apresentando *drama pastoril* em certas cidades favorecidas do nordeste, mesclando música de *viola*, *pandeiro*, *tamboril* e *frauta* (sic), danças e canto de árias nativas, esta forma artística similar aos *autos e entremêses* de Gil Vicente nasceu no solo brasileiro.[40]

Por outro lado, Luiz Heitor retifica considerando a realização dos autos como anterior às iniciativas dos Jesuítas. Neste aspecto, como já citado, apesar da inegável participação e penetração da atividade de difusão cultural efetuada pelos missionários Jesuítas no Brasil, não seria correto creditar todo o processo à sua atividade, mas sim a todos os elementos transladados ao Brasil pela colonização portuguesa.

> O teatro musical, aliás, vinha sendo impulsionado pelos padres desde o século XVI; e sua origem, como a própria origem do teatro nacional, encontra-se nos autos edificantes que os Jesuítas escreviam e faziam representar nos dias festivos. O costume era lidimamente português e Serafim Leite, o grande historiador da Companhia, no Brasil, assevera, mesmo, que os Jesuítas não foram propriamente os primeiros a introduzí-lo na Colônia, pois

---

[39] Luiz Heitor Correa de Azevedo, "Óperas brasileiras" *Revista Brasileira de Música* (Rio de Janeiro: V/2º, 1938), p. 2.

[40] "...as early as 1583 Fernão Cardim found the Jesuit missionaries presenting drama pastoril in certain favored northeastern towns so mixed with music of *viola*, *pandeiro*, *tamboril e frauta*, dancing and singing of native airs, that art-form akin to the *autos e entremêses* of Gil Vicente was born on Brazilian soil." Robert Stevenson, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", p. 8.

> como diz, "os Portugueses já representavam autos no Brasil, quando os Jesuítas começaram os seus".[41]

Como estes exemplos, muitos autos[42] foram levados a apresentação em diversos centros urbanos do Brasil colônia, e do mesmo modo como a atividade de música para a igreja aumentava e se difundia, a música profana, em especial a música associada às representações cênicas, florescia largamente em todo território brasileiro, especialmente nos locais que em dado momento gozavam de fartura econômica. Exatamente como em Portugal, esta fartura econômica significava a abertura de um vasto mercado para o emprego de músicos – muitos deles vindos da Europa – e consumo de música, importada dos centros europeus ou composta no Brasil refletindo a música que aqui chegava.

Ao lado dos autos – estes verdadeiramente o simples germinar do que mais tarde viria a se desenvolver no teatro e ópera nacionais – muitas outras obras dramático-musicais tiveram larga difusão no Brasil colônia até a cristalização do consumo de ópera propriamente dita, conforme cita Stevenson:

> Um dramaturgo poeta além de músico, ele [Luis Alvares Pinto] compôs uma obra em três atos *Amor mal correspondido*, produzida publicamente em Recife em 1780, a qual muitos historiadores da literatura brasileira classificam como o primeiro drama montado publicamente no Brasil por um autor nativo. Apesar de não ter sido planejada para ser cantada (existe porém um *coro figurado pela música*), a peça é similar à melhor ópera séria da época, no que concerne à trama.[43]

---

[41] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 13.

[42] Dentre eles: "*A Tragédia do Rico Avarento e Lázaro Pobre*" (1575); "*Auto das Onze Mil Virgens*" (1583); "*Auto de São Sebastião*" (1584); "*Auto de São Lourenço*" (1586), etc. Conf. Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 15.

[43] "A poet playwright as well as musician, he [Luis Alvares Pinto] composed a three-act *Amor mal correspondido* produced publicly at Recife in 1780 that many historians of Brazilian literature class as the first drama publicly mounted in Brazil by a native-born author. Although not designed for singing (there is but one *coro figurado pela musica*), the play matches the best opera seria of the day, insofar as intrigue is concerned." Robert Stevenson, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History", p. 19.

Assim, já de finais do século XVII encontram-se registros de performances de óperas na Bahia e em Pernambuco, principalmente. Mas datam das primeiras décadas do século XVIII a construção de casas de ópera, não somente em Salvador, Olinda e Recife, como também no Rio de Janeiro, em São Paulo, Belém, Porto Alegre e nas Minas Gerais.[44] "A ópera secular no Brasil tem seu início no século dezoito",[45] e desta época sobrevivem registros de inúmeras montagens de ópera procedentes da Europa, como por exemplo: "*Alessandro nelle Indie*", "*Artaserse*" e "*Didone abbandonata*", óperas de origem espanhola de autor não referendado, levadas a público na Casa de Ópera da Praia na Bahia em 1760, conforme Béhague faz referência.[46]

Nesta época, aproximando-se o fechamento do século XVIII, o consumo de ópera no Brasil já se mostra bastante farto, havendo registros de muitas obras executadas, tais como: "*Pietà d'Amore*", de Millico; "*L'Italiana in Londra*", de Cimarosa; e "*Ezio*", de Porpora.[47] "Eram, porém, as óperas de Antônio José da Silva que constituíam o repertório habitual dos primeiros teatros brasileiros",[48] dentre tantas, são dignas de menção as seguintes obras deste compositor, cognominado o 'Judeu': "*Vida do grande Dom Quixote de la Mancha e do gordo Sancho Pança*" (1733), "*Esopaida*" (1734), "*Os encantos de Medéia*" (1735), "*Anfitrião*" (1736), "*Labirinto de Creta*" (1736), "*Guerras do alecrim e manjerona*" (1737), "*As variedades de Proteu*" (1737), "*Precipício de Faetonte*" (1738).[49] Sua vasta popularidade – em Portugal e no

---

[44] Há registros que em Minas Gerais em torno de 1756, o compositor Marcos Coelho Neto foi designado ao cargo de diretor musical e Francisco Furtado da Silveira ao de compositor de três óperas para as festividades comemorativas do noivado dos infantes de Portugal e Espanha. Conf. Gerard Béhague, "Brazil" *Grove Music Online* (acessado em 30 de abril de 2009).

[45] "Secular opera in Brazil had it beginnings in the eighteenth century." David Appleby, *The Music of Brazil*, p. 44.

[46] Gerard Béhague, *Music in Latin America, an Introduction* (Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall, 1979), p. 74.

[47] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, pp. 19-20.

[48] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 20.

[49] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 21.

Brasil – originou-se certamente dada a simplicidade de suas obras definidas como: "simples comédias declamadas tendo intercalados vários cantares melódicos de árias então conhecidas",[50] estritamente dentro do estilo da *opera buffa* italiana, na qual cantos populares eram utilizados para a disposição dos versos do texto.

Neste sentido, não seria completamente errôneo elaborar conjecturas acerca da possibilidade da Modinha[51] ser elemento constituinte destas obras. Sobre isto, convém notar que, desde muito cedo, o presente tipo de canção penetrou na atividade cênico-musical brasileira e portuguesa quer como música incidental, quer como interlúdios, ou ainda em "simbiose" com a *Aria da Cappo* nas composições dos músicos brasileiros. Assim, dentre as tantas misturas ocorridas entre os gêneros supracitados, além dos processos da composição, vale ressaltar o fato de que também cantores nativos da colônia do Brasil chegaram a obter fama em carreiras na Corte de Portugal. Cantores tais como, por exemplo, Joaquina da Conceição Lapa (apelidada a "Lapinha"),[52] ficaram famosos, não somente pela voz, mas também pela maneira peculiar de interpretação. Certamente, ainda que em via inversa, este também pode se configurar como elemento de formação da realidade operística do Brasil.

"Poucos são os nomes de músicos brasileiros desse período que a história guardou",[53] ou dos quais se tenham fartos registros das obras que compuseram, assim podem ser citados: Francisco Rodrigues Penteado, Eusébio de Matos (irmão do poeta Gregório de Matos e que, ingressando na ordem religiosa carmelita, assumiu o nome de Frei Eusébio da Soledade), João de Lima, João Soares da Fonseca, os religiosos Frei

---

[50] Arthur Mota, *História da Literatura Brasileira* (São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1930), 2º vol., p. 181.

[51] "Modinha. Canção sentimental de origem portuguesa e brasileira cultivada nos séculos XVIII e XIX". "Modinha. A Portuguese and Brazilian sentimental art song cultivated in the 18th and 19th centuries." Gerard Béhague, "Modinha" *Grove Music Online*, (acessado em 28 de abril de 2009).

[52] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 20.

[53] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 22.

Antão de Santo Elias e Francisco Xavier de Santa Teresa, Francisco de Souza Gouveia, José dos Santos Barreto, Jerônimo Pinto Nogueira, dentre outros, a grande maioria deles tendo experimentado a composição de óperas ou mesmo música vocal profana, independente de suas atividades como intérpretes.[54] Um exemplo disto é o compositor baiano Damião Barbosa de Araújo (1778-1843), de quem, dentre muitas obras, há registros da composição de uma *opera buffa*, intitulada "*A Intriga Amorosa*".[55]

De princípio, isto já seria um indicador da vasta penetração, consumo e influência da atividade operística no Brasil, ainda que os registros até o momento disponíveis não se configurem como provas cabais desta atividade. Entretanto, um aspecto em particular pode significar – indiretamente em verdade – a prova sobre esta questão: a existência de tantos e tão portentosos teatros em todos os grandes centros urbanos do Brasil. Em finais do século XVIII e início do século XIX cidades como Salvador, Recife, São Paulo, e, mais tardiamente, o Rio de Janeiro contavam com mais de um teatro, sendo, normalmente um deles ao menos com salas de grandes dimensões. Outra particularidade é o fato de que a quase totalidade destas salas de espetáculo eram teatros de ópera com palco em estilo italiano, e normalmente designadas por *Casa de Ópera*, *Ópera Municipal* ou simplesmente *Ópera*. Por conseguinte, se haviam tantos espaços adequados a esta prática, a ópera certamente devia estar sendo largamente difundida.

No que concerne à ópera, é desnecessário ratificar a importância da presença da Corte portuguesa no Brasil a partir de 1808, considerando-se toda a influência que esta determinou na sociedade e cultura brasileira, conforme citado anteriormente neste capítulo, e atestado por Luiz Heitor:

---

[54] Conf. Robert Stevenson, "Some Portuguese Sources for Early Brazilian Music History".
[55] Conf. Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 24.

> No tempo de José Maurício [Nunes Garcia] o Rio de Janeiro era, provavelmente, a cidade de mais brilhante vida musical, em todo o Continente.....o Teatro São João, construído à imitação do de São Carlos, em Lisboa, e inaugurado, em 1813, com as primeiras temporadas de grande ópera, que haviam de ser, por muitos anos, o luxo do velho Rio real e imperial;[56]

É certo então, por conseguinte, que apesar da afirmação do musicólogo Luiz Heitor – já citada neste texto – acerca da obra do Pe. José Maurício, "*Le Due Gemelle*", como sendo a primeira ópera brasileira,[57] muitas outras obras de caráter operístico, mais ou menos pronunciado – observe-se aqui a total exclusão de qualquer juízo de valor sobre a qualidade técnica, artística ou estética destas obras – provavelmente devem ter sido produzidas no Brasil, além do vasto consumo de obras de origem italiana no campo da ópera, tanto em montagens completas como em execuções de trechos, ou mesmo sob a forma de árias ou aberturas avulsas. Desta época, particularmente, são dignas de menção as obras operísticas do lusitano Marcos Portugal: "*O Juramento dos Nunes*", "*A Saloia Namorada*", compostas no Brasil, além de outras compostas ainda na Europa como "*Demofoonte*", "*L'oro non compra amore*", "*Artaserse*" e "*Merope*".

Partindo da premissa que óperas estavam sendo compostas por compositores nativos do Brasil ou por aqueles que, transferindo-se para a colônia, estavam vivendo e trabalhando aqui, neste ponto convém levantar um questionamento acerca do que se poderia denominar como Ópera Brasileira. Seria esta a ópera, cujo libreto era escrito em idioma nativo, o português do Brasil, no caso? Ou cuja música fundamentava-se em elementos nacionais? Ou cujo argumento partia de bases originárias em tradições do Brasil? Ou cujo tema abordasse assuntos, personagens ou histórias nativas? Ou mesmo

---

[56] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Música e Músicos do Brasil* (Rio de Janeiro: C.E.B., 1950), p. 24.

[57] Além do musicólogo Luiz Heitor, os musicólogos: Gerard Béhague no livro *Music in Latin America* e David Appleby no livro *The Music of Brazil*, (vide bibliografia) citam a ópera "*Le Due Gemelle*" do Pe. José Maurício Nunes Garcia como a primeira ópera de um compositor nativo do Brasil.

todos estes elementos combinados de alguma forma e em alguma medida? Se ao lado deste questionamento, compara-se e relaciona-se a ópera produzida no Brasil com a ópera das escolas operísticas tradicionais, italiana, alemã e francesa, pode-se observar que nestas, todo um misto de características e elementos, combinados e ordenados num modo específico, determinam as particularidades e individualidades de cada uma delas. Desde o idioma, até a expectativa de cada público, passando pela identidade musical, com desdobramentos inclusive na postura social, intelectual, artística e emotiva do povo que a gerou, todos os seus elementos constituintes – nos níveis mais diversos – são determinantes na geração de uma tradição e de uma escola operística.

Não deixa, portanto, de ser um questionamento semelhante àquele já efetuado acerca do que deva vir a ser a "Música Brasileira", entretanto, conforme cita Luiz Heitor nestes termos – "Já se pode afirmar, hoje em dia, sem receio de ênfase, que possuímos *música brasileira*; seria arriscado, entretanto, afiançar a existência da *ópera brasileira*"[58] – determinar o que vem a ser "Ópera Brasileira", ou mais especificamente avaliar a existência e o conseqüente desenvolvimento de uma tradição ou de uma escola operística brasileira, constitui-se ainda assunto de meticuloso exame, principalmente no sentido de identificar as causas deste processo. É importante avaliar, portanto, tão somente a produção operística composta no Brasil, seu desenvolvimento e suas modificações ao longo da história, a partir daquela que foi denominada "a primeira ópera brasileira".

A produção de compositores como José Maurício e Marcos Portugal situa-se, em parte, coincidente com a independência do Brasil da dominação colonial portuguesa, e conseqüente transição do *status* político da nova nação. Conforme citado

[58] Luiz Heitor Correa de Azevedo, "Óperas brasileiras", p. 1.

anteriormente, esta fase revelou-se extremamente difícil para as artes no Brasil, dado às dificuldades econômicas e à própria instabilidade sócio-política dos primeiros tempos de Império Brasileiro. Entretanto "só a ópera é que não entrara em colapso. Rossini dominava no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara,...*Mathilda di Shabran*, *Cenerentola*, *L'Italiana in Algeri*, *La Gazza Ladra*, *Otelo*, iam à cena, cantadas por italianos, conquistando favor crescente do público".[59] Esta avalanche de repertório operístico italiano, muito mais do que tão somente consumo de ópera, determinou no Brasil uma "contaminação" de todas as manifestações musicais pelas tradições deste gênero. A música sacra, a modinha e a música instrumental passaram a ser profundamente invadidas por melodias e peculiaridades interpretativas da ópera, o que era largamente aceito e aplaudido pela sociedade de então.

No período composicionalmente ativo de Francisco Manuel da Silva o centro da atividade musical no Brasil gradualmente deslocou-se da igreja e capela para o teatro. Naquele momento, a germinação do romantismo musical brasileiro, dentre outros aspectos concentrou-se na possibilidade de criação de uma ópera nacional, aquilo que julgavam ser a "porta de entrada" a uma cultura musical brasileira amadurecida.[60] Entre 1852 e 1856 é composta por Manuel de Araújo Porto Alegre uma ópera com muitos elementos nacionais "*Véspera dos Guararapes*", com libreto em português[61] de Joaquim Giannini e sobre temática histórica nacional.[62] Com o sucesso desta obra, o

---

[59] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 45.

[60] Acreditava-se nesta possibilidade – uma ópera nacional – provavelmente em virtude do papel social que a ópera sempre despertou nas sociedades que a tinham como atividade artístico-cultural em voga. Como gênero artístico, conciliando manifestações diversas, e principalmente textos e temáticas originais de cada sociedade, ela poderia tornar-se um retrato adequado da sociedade que a gerou, e assim representá-la e a seus anseios.

[61] Existem referências de vários autores – Luiz Heitor, Bruno Kiefer, Renato Almeida, e outros – citando que esta ópera teve seu libreto originalmente escrito em português, sobre tema brasileiro, traduzida para o italiano para ser encenada neste idioma. Entretanto quando de uma de suas récitas, anos mais tarde, sob a forma de cantata profana, o texto executado foi o português.

[62] A história é baseada nos eventos da invasão holandesa a Pernambuco.

compositor Francisco Manuel da Silva – este, um dos fundadores do Conservatório Imperial de Música – sentiu-se incentivado a compor sobre textos em vernáculo e sobre temas nacionais. Apesar de muitas de suas obras serem sacras – a grande maioria não sobreviveu ou não foi possível ainda ser resgatada – escreveu entretanto uma ópera em três atos sobre libreto de Araújo Porto Alegre, impresso em 1859: "*O Prestígio da Lei*".[63] Ainda figura desta época – entre 1854 e 1856 – mais uma ópera com texto em português: "*Marília de Itamaracá*", com música de Adolfo Maersch e libreto atribuído a um autor citado, normalmente, apenas por Simoni.[64] Esta obra não chegou a ser encenada, tendo sobrevivido trechos dela impressos sob a forma de peças para canto e piano.

Esta conjunção de eventos propiciou o momento oportuno à criação da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional em 1857. Após uma mescla de tentativas venturosas e desastrosas, a Academia veio à falência poucos anos mais tarde, tendo como virtude, entretanto, gerado, de certa forma, o primeiro e único grande operista brasileiro – Carlos Gomes, além de outros nomes como Henrique Alves de Mesquita e Elias Álvares Lobo.

Esta instituição, fundada por iniciativa de um militar espanhol de nome D. José de Zapata y Amat, e com o apoio da Corte Imperial Brasileira, tinha por objetivo "propagar e desenvolver o gosto pelo canto em língua pátria, através do ensino da arte dramática, da reta pronúncia, da inteligência gramatical do discurso e da expressão das idéias pela música e entoação da voz", conforme publicidades da ocasião.[65] Tendo o referido Amat como encarregado pela administração, a Imperial Academia de Música e

---

[63] Não se tem notícias exatas acerca desta partitura ou mesmo se foi levada à cena. Conf. Luiz Heitor Correa de Azevedo, *150 anos de Música no Brasil*, p. 47.

[64] Possivelmente, este autor deve ser Luiz Vicente de Simoni, escritor que realizou algumas traduções de libretos para o português.

[65] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Música e Músicos do Brasil*, p. 57.

Ópera Nacional reunia nobres da sociedade carioca como membros do seu Conselho Diretor e artistas como Francisco Manuel da Silva, Gioachinno Giannini, Manuel de Araújo Porto Alegre, estes membros do Conselho Artístico, além de escritores como José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida, Quintino Bocaiúva, Salvador de Mendonça e Machado de Assis atuando como libretistas, tradutores ou adaptadores dos libretos trabalhados. De fato, o intuito de tal entidade fundamentava-se na possibilidade de estruturação de uma ópera nacional no sentido estrito de oposição à ópera italiana, ainda que pela mera utilização do vernáculo em traduções de libretos originais em outras línguas.[66]

Dentre as obras realizadas pela Imperial Academia figuravam *zarzuellas* e óperas cômicas, estas sendo as primeiras atividades da entidade, além de algumas poucas grandes óperas italianas traduzidas para o português e levadas mais tarde à cena. Acerca da produção nacional desta Academia, cita Luiz Heitor:

> Em uma das cláusulas de seu programa, a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional se obrigava a montar, cada ano, pelo menos uma ópera nova brasileira. Entretanto só em 1860, isto é, em sua quarta temporada, pôde o Snr. José Amat dar cumprimento a essa cláusula.
> Em compensação, daí por diante, multiplicaram-se as obras nacionais inscritas em suas temporadas. De 1860 a 1863 foram cantadas nada menos de cinco óperas novas de autores brasileiros natos, além de outras duas escritas por estrangeiros domiciliados no Brasil.[67]

---

[66] Note-se que, no quartel final do século XIX, ocorreu, em todos os centros produtores e consumidores de ópera do mundo, uma tendência de cultivo as tradições regionais, na tentativa de obtenção de escolas nacionais de ópera tanto mais especializadas e vinculadas aos aspectos particulares de cada lugar. Neste escopo, encontra-se a obra de Wagner e o conseqüente dualismo Wagner-Verdi, a Grande Ópera francesa, o teatro espanhol e, porque não, o trabalho da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional no Brasil.

[67] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Música e Músicos do Brasil*, p. 63.

Datam deste período as seguintes óperas com libreto em português:[68] "*A noite de São João*" (1860) de autoria do paulista Elias Álvares Lobo[69], sobre libreto de José de Alencar[70] – a partitura é perdida; "*Moema e Paraguassú*" (1861), composta por um maestro italiano de nome Sangiorgi, sobre libreto de Francisco Bonifácio de Abreu; "*Os dois amores*" (1861) de Rafaela Roswadowska, sobre libreto de Manuel Antônio de Almeida; "*A Côrte de Mônaco*" (1862) com música de Domingos José Ferreira e libreto de Francisco Gonçalves Braga; e "*Colombo*" ou "*O Descobrimento da América*" deste mesmo compositor, sobre libreto de Joaquim Norberto de Souza e Silva. Mas os frutos mais viçosos da Academia de Ópera Nacional – que já a esta época, 1860-1861, se havia transformado na Empresa de Ópera Lírica Nacional[71] – viriam a ser as primeiras obras de Antônio Carlos Gomes: "*A Noite do Castelo*", sobre libreto de Antônio José Fernandes dos Reis, estreada a 4 de setembro de 1861, e "*Joana de Flandres*", sobre libreto de Salvador de Mendonça, estreada a 15 de setembro de 1863, momento no qual a referida instituição já vivia seu ocaso. A última produção da Ópera Nacional foi "*O Vagabundo*" (1863) de Henrique Alves de Mesquita,[72] com libreto de Francisco Gumirato, traduzido ao português por Luiz Vicente de Simoni.[73]

---

[68] Curiosamente cantadas por italianos, romenos, franceses, austríacos, espanhois, etc., cantores contratados das companhias de ópera que vinham ao Brasil!

[69] Este compositor escreveu também a ópera *A Louca*.

[70] Em diversas fontes – citadas nas Referências Bibliograficas do presente trabalho – esta ópera é citada da seguinte maneira: "Primeira ópera composta e levada à cena no Brasil" ou "A primeira ópera nacional cujo libreto e música tinham autores brasileiros e cujo assunto tinha caráter regional".

[71] Complicações de ordem administrativa provocaram o afastamento de D. José Amat da Imperial Academia em 1858. Passando uma fase de pouca produção entre 1859 e 1860, neste último ano, a Imperial Academia foi extinta, surgindo pouco tempo depois a Ópera Lírica Nacional, tendo contudo a mesma estrutura funcional e o mesmo *staff*, com José Amat na sua coordenação. Conf. Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938).

[72] A primeira ópera deste autor foi "*La Nuit au Chateau*", ópera cômica sobre libreto de Paulo de Koch, datada de finais da década de 1850, composta e estreada em Paris, uma vez que este compositor foi agraciado com pensão do governo imperial brasileiro para estudos na França. Compôs também operetas. Conf. Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Música e Músicos do Brasil*, p. 25.

[73] Ainda datando desta época, são dignos de menção os seguintes compositores que escreveram óperas e suas respectivas obras: José O'Kelly e Junius Constancio de Villeneuve ("*Paraguassú*"), João

Neste ponto, mais uma vez depara-se com a questão do que deva vir a ser a "Ópera Brasileira" – ou "Ópera Nacional", utilizando um termo próximo da terminologia de então. Mesmo diante das propostas do programa original da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, aquilo que era denominado sob o "rótulo" de óperas nacionais eram uma mescla de: óperas, *zarzuellas* e *operas buffas*, sobre temas de origens das mais diversas, tratados musicalmente de modos comuns à música vocal-dramática da época, tendo tão somente o texto em português como fator de unificação. O que viria a ser então "Ópera Nacional"? Inclusive porque, ao lado de toda esta efervescência nativista, prosseguia, com total aprovação do público, a grande quantidade de montagens de ópera italiana no Brasil, na época um dos maiores mercados de consumo deste gênero. Sobre isto, convém salientar que as tentativas da Academia de Ópera Nacional viriam a "naufragar" – dentre outros fatores – justamente devido ao fato das companhias e elencos de ópera serem compostos, na grande maioria das vezes por cantores italianos e franceses, que não dominavam o idioma português, além de toda problemática deste idioma quando cantado.[74]

De qualquer modo, os tempos da Imperial Academia configuraram-se como "o único período da nossa história musical em que, sistematizadamente, o idioma vernáculo ocupara o lugar a que tinha incontestável direito, nos espetáculos de ópera, cuja plenitude artística deve supor uma generalizada compreensão da ficção dramática".[75] Entretanto quer por fatores econômicos – era de todo modo mais rentável a produção de ópera italiana – quer pela ausência de uma tradição em ópera – o que se

---

Gomes de Araújo ("*Edméa*", "*Carmosina*", "*Helena*" e "*Maria Petrowna*"), Henrique Eulálio Gurjão ("*Idália*"), José Cândido da Gama Malcher ("*Bug-Jargal*" e "*Iara*"). Conf. Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*.

[74] Sobre este assunto, anos mais tarde, em 1937, seria realizado um congresso para avaliação e ordenamentos acerca da língua nacional cantada. E ainda assim, carece a língua e o canto no Brasil de meticuloso estudo, no sentido de buscar uma adequação da formação técnica dos cantores e das suas práticas interpretativas às particularidades do idioma português do Brasil.

[75] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Música e Músicos do Brasil*, p. 66.

configura na ausência da especialização de compositores neste gênero e de libretistas como tal – ainda não seria neste momento que a ópera brasileira poder-se-ía estabelecer como gênero musical maduro no espectro da música nacional, mesmo com o aparecimento de Carlos Gomes.[76]

Carlos Gomes, fruto do Conservatório Imperial de Música – como aluno de Gioachinno Giannini e Francisco Manuel da Silva – e da Academia de Ópera Nacional, constitui-se no grande operista brasileiro. Em verdade, considerando sobre este título, o compositor que tem a ópera como gênero principal de sua obra, e na qual se pode observar um processo de desenvolvimento e maturação dos processos composicional e criativo na produção delas, Carlos Gomes seria talvez o único operista brasileiro. Filho de uma família de músicos, natural da cidade de Campinas, estado de São Paulo, onde teve sua iniciação em música, mudou-se mais tarde para o Rio de Janeiro, onde veio a iniciar suas atividades em ópera através da Academia de Ópera Nacional, como músico, ensaiador e finalmente compositor e regente. Transferiu-se posteriormente para a Europa,[77] fixando-se na cidade de Milano, Itália, onde produziu grande parte de sua obra, muitas delas estreadas neste continente, em cujos teatros passou desde então a ser compositor constante em muitas temporadas de ópera.[78] Carlos Gomes tornou-se o primeiro compositor brasileiro a obter larga repercussão com suas obras no exterior, e

---

[76] Conforme citado anteriormente, a ópera em Portugal e por conseguinte no Brasil, apesar de ser largamente consumida, nunca configurou-se como elemento e evento social de importância capital, como o fora na Itália, França e Alemanha. É muito provável que isto não tenha ocorrido pelo fato de que nunca configurou-se concretamente a ópera em idioma português.

[77] "Vemos também que, já em 1860, Carlos Gomes pensava em partir para a Europa, o que ocorrerá em 1863, não por favores do Imperador e bolsas de estudo ofertadas sem mais nem menos, mas pelos méritos do próprio compositor.
Carlos Gomes foi para a Europa por ter sido o aluno medalha de ouro de 1863 do Conservatório. Cada cinco anos o Conservatório, por disposições contratuais, tinha o direito de indicar um aluno que se distinguisse como o melhor para ir aperfeicoar-se na Europa. Antes de Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), melhor aluno de 1857, havia seguido para Paris nas mesmas condições em que depois seu colega e amigo iria seguir." Marcus Goes, *Carlos Gomes – documentos comentados* (São Paulo: Algol, 2008), p. 40.

[78] Conf. Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*.

no ocaso de sua vida retornou definitivamente ao Brasil fixando residência em Belém do Pará em maio de 1895, vindo a falecer pouco tempo depois, a 16 de setembro de 1896 nesta cidade.[79]

A obra de Carlos Gomes, bastante influenciada por Rossini, Bellini, Donizetti e Verdi, revela um forte senso dramático e suas melodias apresentam rico lirismo. Num senso geral, sua produção caracteriza-se pelo domínio dos padrões da ópera romântica italiana, permeadas por influências da música francesa e alemã, dentro das quais ideais nacionalistas não teriam campo fértil ao seu desenvolvimento natural. Assim, elementos nacionais que utiliza nas suas óperas, constituem-se por vezes em acessórios ou circunstâncias incidentais das obras, e não motivos delas geradores. Entretanto, alguns outros elementos peculiares e recorrentes em sua obra mostram-se particulares do seu estilo e possivelmente oriundos de suas raízes brasileiras. Estilisticamente, situa-se entre a obra dos compositores Verdi e Meyerbeer, e o início da escola Verista, com sua obra compreendendo as seguintes óperas completas, além das já mencionadas "*A Noite do Castelo*" e "*Joana de Flandres*": "*Se sa minga*" (1867) e "*Nella luna*" (1868), estas duas, comédias musicais; "*Il Guarany*" (1870); "*Telégrafo eléctrico*" (1871), uma opereta; "*Fosca*" (1873); "*Salvator Rosa*" (1874); "*Maria Tudor*" (1979); "*Lo Schiavo*" (1889); "*Condor*" (1891); "*Colombo*" (1892), um oratório; além de canções, modinhas, música sacra, hinos, obras para piano e grupos de câmara, e uma peça para orquestra de cordas, "O Burrico de Pau".[80]

> Estou convencido de que a obra de Carlos Gomes tem, em muito maior dose do que pensam aquêles (sic) que o consideram, exclusivamente, um operista italiano, *sentido brasileiro*. Não a forma ou as fórmulas da música brasileira, que ainda não estavam constituídas, em seu tempo; mas êsse (sic) conteúdo

[79] Conf. Bruno Kiefer, *História da Música Brasileira*.
[80] Vide Catálogo de Obras, Anexo I do presente trabalho.

> íntimo, essencial, imponderável, que torna tão francesa a obra de Fauré, tão alemã a de Brahms e tão russa a de Tschaikowsky (sic). Convém não exagerar, entretanto, o brasileirismo de Carlos Gomes; em verdade êle (sic) fica bem reduzido se o compararmos à explosão verde-amarela da obra de Villa-Lobos, à fina intuição de Nepomuceno ou de Lorenzo Fernândez. Mas existe, não podemos duvidar;(...) Estou certo de que se a morte não tivesse abatido aos 60 anos a sua rija têmpera de cabôclo, e se mais serenos tivessem sido os seus últimos anos, êle (sic) poderia criar, como parece que desejou, aquilo que ainda não temos, até agora: ópera brasileira.[81]

Dentre outros tantos fatores, a existência de Carlos Gomes no panorama musical brasileiro marca também um reordenamento na relação dos músicos do Brasil com os centros de formação europeus. A Itália deixa de ser o centro considerado adequado para uma boa formação em música, passando este *status* a outras localidades, principalmente a França, na cidade de Paris. Este aspecto haveria de contribuir sobremaneira para o desenvolvimento da música brasileira, no sentido de que passaria a ser influenciada numa outra vertente. Entretanto, no que concerne à ópera produzida no Brasil, apesar de poder ser observada a presença de elementos deste novo direcionamento estético, a fragilidade da estruturação da tradição de ópera brasileira persiste, mantendo-se este gênero como componente secundário do rol de peças compostas por autores brasileiros. Isto além da questão consumo de obras provindas da Europa, mesmo com a popularidade que autores da ópera francesa alcançaram no Brasil, a hegemonia da ópera italiana nestas plagas sempre foi mantida.

Num senso geral, a relação entre ópera e romantismo musical, tão difundida em tantas culturas, não haveria de ser diferente na cultura musical brasileira. Mesmo sem configurar-se no Brasil como gênero composicional largamente difundido e em pleno desenvolvimento, a ópera constitui-se elemento de alguma importância do

---

[81] Luiz Heitor Correa de Azevedo, *Música e Músicos do Brasil*, p. 155.

romantismo musical brasileiro. Isto pode significar que, quer pela necessidade de explorar a composição de repertório cênico-musical, quer pelo intuito de atingir a "brasilidade" através deste gênero, a grande maioria dos compositores brasileiros experimentou a composição de óperas ou obras afins. Acerca disto vale ressaltar entretanto que, no Brasil, a ópera enquanto gênero composicional, nunca conseguiu disputar em igualdade de condições com a canção e a música para piano, a atenção e dedicação de seus compositores.

No que concerne ao consumo de ópera no Brasil, as obras importadas da Europa – Itália e França, e em menor grau, da Alemanha – sempre gozaram de vasto público e confortável prestígio. O fenômeno definido por Henry Raynor como "A Comercialização da Ópera"[82] encontrou no Brasil um exemplo vivo, especificamente no que concerne ao tipo de obra que era desejável de ser representada e assistida em detrimento daquela que deveria ser gerada pela respectiva cultura. Por este motivo – é bem verdade, dentre tantos outros – do mesmo modo como se apresenta sendo um vasto mercado consumidor de ópera, não revela entretanto facilidades à composição e estruturação de uma realidade operística puramente nacional.

> Nas últimas décadas do século XX, tradicionais temporadas de ópera têm tido continuidade em muitas cidades, mantidas primariamente pelas altas classes sociais, mas ópera como gênero composicional figura num certo grau de anacronismo na maioria dos compositores brasileiros.[83]

---

[82] Originalmente a ópera era entretenimento para as cortes e monarcas, chegando ao público gratuitamente como obra pronta e fechada. Com a transformação da sociedade, a ascensão da burguesia, a restruturação dos teatros, neste momento como instituições privadas, e o conseqüente direcionamento da ópera aos grandes públicos que pagavam para assistí-la, o gosto do público passou a ser determinante sobre a estruturação das óperas. Por conseguinte, a expectativa, o gosto, a preferência do público – entenda-se por público aqui a tudo e todos que fossem custeadores e consumidores de ópera – tornaram-se elementos de importância considerável na determinação do que deveria ou não existir dentro do gênero. Conf. Henry Raynor, *Music and Society Since 1815* (New York: Schocken Books, 1976), p. 67.

[83] "In the last decade of the 20th century traditional opera seasons have continued in a few cities, supported primarily by the upper social classes, but opera as a compositional genre appears somewhat

Não se pode determinar o que seja uma tradição ou escola operística brasileira, visto que a produção – composição – de óperas escritas por compositores nativos do Brasil constitui-se em tentativas esparsas, efetuadas por cada um deles individualmente, dentro do escopo de suas obras. Não se percebe uma linha mestra de estruturação do gênero, de modo que a obra produzida por cada um em particular seja fundamentada na "tradição" germinada, desenvolvida, amadurecida e cristalizada da produção de seus antecessores. Pode-se sim avaliar que a ópera, dentro da obra dos compositores brasileiros, é uma das heranças do desenvolvimento da música brasileira como um todo, recebendo influências desta, além das experiências particulares de cada um, sem, no entanto, configurar uma herança advinda de um desenvolvimento da ópera em si.

A função social, o idioma, os interesses do público e do mercado, a hegemonia das companhias européias, a carência de libretistas, o modo e propósito de formação dos compositores, a estruturação de uma escola de canto nacional, dentre tantos outros fatores e elementos, são componentes de um perfil tão particular, como o é no caso da ópera no Brasil. Em verdade, não é possível determinar dentro da realidade e panorama musical brasileiro o que seria uma Tradição ou Escola de Ópera Brasileira. Entretanto, sob vários aspectos, pode-se avaliar o que vem a ser "Ópera Brasileira". Se é o caso de definir, acredito que possa ser enquadrado dentro deste termo – "Ópera Brasileira" – por um lado, todo o processo gerador de repertório dramático-musical no Brasil, desde as primeiras obras deste gênero aqui compostas, sem implementar nenhum juízo de valor qualitativo, estético ou estilístico deste repertório. E por outro lado, a obra pós-gomesiana, especificamente à produção de compositores como Lorenzo Fernandez

---

anachronistic to the majority of Brazilian composers." Gerard Béhague, "Brazil" *Grove Music Online* (acessado em 30 de abril de 2009).

e Guarnieri e seus sucessores com os quais, conforme citado anteriormente, a ópera composta no Brasil assume em seus elementos, estrutura e estética, uma “personalidade e identidade” verdadeiramente brasileiras.

Ao contrário dos processos ocorridos na Europa – romantismo, nacionalismo, modernismo, atonalismo, etc. – no Brasil, estes termos não podem ser entendidos como determinações temporais, visto que os acontecimentos da vida cultural e artística brasileira sempre foram tardios em relação à Europa. Entretanto, são balizas a partir das quais mudanças estruturais se processaram na conformação da face artístico-cultural brasileira.

Numa visão geral, é possível considerar que a música produzida no Brasil passa a ser “Música Brasileira”, inicialmente a partir das primeiras experiências de utilização de motivos nacionais dos primeiros românticos – em verdade sobre estruturas da música européia – e que, num processo contínuo, a afirmação da face brasileira deste repertório paulatinamente gerou uma música com aspectos e caráter independente e distinto da música européia que a originou. Por outro lado, há quem determine como a presença das tendências da música contemporânea como o fator diferencial no caminho de uma identidade nacional, porque o neoclassicismo e o nacionalismo, mesmo na Europa, fundamentavam-se na utilização de bases e estruturas conhecidas e já desenvolvidas, a partir das quais eram implementados os “novos ideais” em questão. Isto quer significar, por conseguinte, que no nacionalismo musical brasileiro, por mais “original” que se buscasse efetuar a produção, esta permaneceria atrelada a estruturas conhecidas e herdadas, ainda que com faces e elementos nativos adequadamente trabalhados.

De todo modo, considerando o processo de colonização efetuado no Brasil e a conseqüente estruturação cultural aqui gerada, não se poderia obter uma "Música Brasileira" que não funcionasse, a priori, como réplica da música importada da Europa e aculturada na colônia. "A nação brasileira é anterior à nossa raça."[84] Ao mesmo tempo que a convivência deste repertório com a "natividade" brasileira implicaria num processo de interação e misturas que gerou uma nova face de produção de música já com raízes mais ligadas ao nacional. E é esta mistura que pode concatenar os diversos tipos de manifestações da música brasileira, em maior ou menor grau de interpenetração dos diversos elementos provenientes das culturas geradoras que para cá vieram, mas certamente todas em essência Brasileiras. Sobre isto, ratifica Mário de Andrade:

> Por isso tudo, Música Brasileira deve de significar toda música nacional como criação quer tenha quer não tenha caracter étnico. O padre Maurício (sic),[85] *I Salduni*, *Schumanniana* são músicas brasileiras. Toda opinião em contrário é perfeitamente covarde, antinacional, anticrítica.[86]

Por outro lado, existem também posicionamentos menos estremados, como por exemplo o de Ênio de Freitas e Castro:

> Sabemos que a música brasileira está em período de formação. Entretanto,....penso que deveremos contar como brasileiras as manifestações que se aproximem de um sentimento, de uma maneira de ver nacional. É necessário ter alguma ligação com a vida autônoma do país, quer pela porta larga da assimilação folk-lórica (sic), quer pelo simples jogo do espírito nacionalizado. Isto tanto no passado, como no presente ou no futuro.
> Para aferir o grau de brasilidade de tal ou qual música é necessário consultar não o aspecto exterior, mas o interior, o

---

[84] Mário de Andrade, *Ensaio sobre Música Brasileira* (São Paulo: I. Chiarato, 1928), p. 3.

[85] Certamente, Mário de Andrade quer neste sentido – "O padre Maurício" – referir-se às obras musicais do Padre José Maurício Nunes Garcia.

[86] Mário de Andrade, *Ensaio sobre Música Brasileira*, p. 5.

> principal – o da formação, das idéias, das tendências do autor, forte ou fracamente expressas....[87]

É bem verdade que considerando uma conceituação extremamente ortodoxa, o que Mário de Andrade denomina, no posicionamento supracitado, de "Música Brasileira", seria mais adequadamente conceituado como "Música no Brasil", mas, por outro lado, deve-se admitir que nenhuma cultura é produzida por geração espontânea. Por conseguinte, colocando-se de lado a face ufanista do posicionamento de Mário de Andrade, não seria exagero considerar o que ele denomina "Música Brasileira" como tal.

[87] Ênio de Freitas e Castro, "Melodias Alemãs e Brasileiras" *Revista Brasileira de Música* (Rio de Janeiro: Escola Nacional de Música, V/4.º, 1938), pp. 48-9.

CAPÍTULO II

"BRASILEIRO": UMA REFLEXÃO ACERCA DO NACIONAL EM MÚSICA

Nacional, nacionalista, universalista, nenhuma destas possibilidades. Como situar estético-estilisticamente a obra de Carlos Gomes? De fato, situá-la perpassa inicialmente pela necessidade de balizar o que pode ser definido ou não como nacional em música.

O Nacionalismo[1] em música é, de modo comum definido como:

> O uso na música artística de materiais identificáveis como de caráter nacional ou regional. Estes podem incluir música folclórica real, melodias e rítmos que se remetam [que lembrem] a música folclórica, e elementos programáticos não musicais extraídos de folclore, mitos ou literaturas nacionais.[2]

Esta visão se remete diretamente a um conjunto de procedimentos, idéias, ações e repertórios contidos na produção romântica da segunda metade do século XIX em localidades definidas posteriormente neste texto como nações ou etnias periféricas, e naturalmente excluindo produções de escolas francesa, italiana e alemã.[3]

Entretanto, fundamentalmente, o termo nacionalismo vem sendo conceituado de maneira diversa da visão citada, e ainda, utilizado de modo corrompido a partir desta mesma visão.

---

[1] No presente capítulo – salvo menção em contrário – todas as vezes que termos como Nacionalismo, Romantismo, Classicismo, Universalismo, e demais similares são utilizados, eles se referem a Nacionalismo em música, Romantismo em música, etc.

[2] "The use in art music of materials that are identifiably national or regional in character. These may include actual folk music, melodies or rhythms that merely recall folk music, and nonmusical programmatic elements drawn from national folklore, myth, or literature." Don Michael Randel, *The New Harward Dictionary of Music* (Cambridge: Belknap Press, 1986), p. 527.

[3] Conf. Don Michael Randel. *The New Harward Dictionary of Music*, p. 527.

Dahlhaus – nas duas afirmações a seguir – posiciona o nacionalismo como sendo:

> O nacionalismo se constitui num posicionamento político, uma chama ideológica que coloca a bandeira, o país, o povo como ponto de foco.[4]
>
> A música nacionalista emerge invariavelmente como a expressão de uma necessidade motivada politicamente que tende a aparecer quando a auto afirmação nacional [independência] está sendo germinada, negada ou comprometida, muito mais que quando sendo buscada ou consolidada.[5]

Nelson Werneck Sodré, por sua vez, em concordância com Dahlhaus, acrescenta o fato de que tal ideologia se mostra ainda mais acesa nas situações em que uma etnia vive a realidade de transplantação de cultura.[6]

Etimologicamente, o termo tem a seguinte raiz: nacional + *-ismo*; Nacional advindo do latim *natio*, nascer. Ismo advindo do grego *ismos*, que denota sistema, conformação, imitação. O termo em si provavelmente foi introduzido na língua portuguesa advindo do francês *Nationalisme*, pelo fato de estar neste idioma a mais antiga referência ao vocábulo nacionalismo como tal.[7] Curioso se mostra o fato de que em diversos idiomas o termo se mantém quase inalterado, com base na raiz *natio*: Nacionalismo (Português), *Nationalisme* (Francês), *Nationalism* (Inglês), *Nationalismus* (Alemão), *Nazionalismo* (Italiano), *Nacionalismo* (Espanhol).

---

[4] "Nationalism constitutes a political statement, a frame of mind that put flag, country, and people as the focal point." Carl Dahlhaus, *Between Romanticism and Modernism* (Berkeley: University of California Press, 1980), p. 38.

[5] "Nationalistic music, it seems, invariably as an expression of a politically motivated need, which tends to appear when national independence is being sought, denied as jeopardized rather than attained or consolidated." Carl Dahlhaus. *Nineteenth-Century Music*. (Berkeley: University of Califórnia Press, 1980), pp. 35-6.

[6] Conf. Nelson Werneck Sodré, *Síntese de História da Cultura Brasileira* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996). p. 38.

[7] Conf. Caldas Aulete, *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa on line*, Editado pela Lexicon Editora Digital (Rio de Janeiro, 2007), <http://www.auletedigital.com.br> (acessado em 29 de março de 2009).

Seus significados vernáculos são os seguintes:

> Salvaguarda dos interesses e exaltação dos valores nacionais. Sentimento de pertencer a um grupo por vínculos raciais, lingüísticos e históricos que reivindica o direito de formar uma nação autônoma. Ideologia que enaltece o Estado nacional como forma ideal de organização política com suas exigências absolutas de lealdade por parte dos cidadãos. Preferência pelo que é próprio da nação a que se pertence, patriotismo; como doutrina, subordina todos os problemas de política interna e externa ao desenvolvimento, à dominação hegemônica da nação.[8]

Entretanto, ao lado deste termo, um largo conjunto de outros que lhe são muito próximos, mesclam conceitos de sutis diferenças, a saber:

> **Nativismo**: atitude ou política de favorecer os habitantes nativos de um país; aversão a estrangeiros; auto-afirmação, conservação, propagação das culturas dos povos ditos primitivos ou tribais, contra a aculturação; teoria segundo a qual a percepção do espaço, do mundo exterior, é natural e se dá por meio dos sentidos (em oposição a *genetismo*). Qualidade ou caráter de nativista.[9]
>
> **Patriotismo**: Amor da pátria. Qualidade de ***patriota*** (pessoa que ama a pátria e procura serví-la; compatriota, patrício).[10]
>
> **Nacionalidade**: Condição ou qualidade de quem ou do que é nacional. País de nascimento; ***naturalidade***. Condição própria de cidadão de um país, quer por naturalidade ou por nacionalização; O complexo dos caracteres que distinguem uma nação com a mesma história, as mesmas tradições comuns, etc.[11]

Paralelamente a estes vocábulos figuram ainda outros, cuja penetração no ideário de significados do termo nacionalismo findam por confundir ainda mais o seu

---

[8] A. Houaiss e M. de S. Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (Rio de Janeiro: Objetiva, 2003), p. 422.

[9] A. Houaiss & M. de S. Villar, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 458.

[10] Aurélio B. de H. Ferreira, *Dicionário da Língua Portuguesa* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000), p. 355.

[11] Aurélio B. de H. Ferreira, *Dicionário da Língua Portuguesa*, p. 328.

significado: folclore, folclorismo e suas derivações, nativo, nascível, natural, e seus derivados, todos oriundos – pela etimologia ou pelo significado – do vocábulo nacional.

O termo nacional em si, reserva o centro de uma possível elucidação do que venha a ser um conceito de nacionalismo. Quer como substantivo, quer como adjetivo, o vocábulo nacional significa: “pertencente à nação, pátrio”. Neste ponto uma questão se coloca: é pátrio, ou pertencente à nação o que é nativo ou o que é herdado, num corolário com o direito (civil e internacional), pode ser associado ao *Jus sanguine* e ao *Jus solis*, respectivamente. Ou ainda o que é feito com o propósito de ser associado a esta ou aquela etnia.

Historicamente, considerando o Império Romano (seqüentemente o Sacro Império Romano-Germânico) e, por ouro lado, o sistema feudal, como organizações sócio-politicas e modos de produção que favoreciam a idéia totalitária de universalismo e de fragmentação geográfico sectária, respectivamente, apenas no Séc XVI, concomitante à formação dos primeiros estados nacionais pode-se vislumbrar as primeiras manifestações de idéias denomináveis de nacionalistas. A saber, as escolas/estilos francês, italiano e germânico.

Em verdade, não se pode falar num nascimento do termo nacionalismo em música quando do período histórico em que ele se desenrola (segunda metade do Século XIX), visto que a ênfase no elemento nacional é fato comum desde muito antes. Entretanto, foi o romantismo que favoreceu sua disseminação e, por conseguinte, intensificou sua aplicação. Independente de tantas e muitas manifestações do nacional em música que tenham se implementado ao longo da história, as realidades românticas favoreceram sobremaneira as idéias de nacionalismo. É fato, portanto, que as tensões

entre pólos positivo e negativo, entre individual e coletivo, tão significativas do pensar romântico, favoreceram uma conexão mais estreita com a idéia de nacionalismo.

É certo que se configura trabalho bastante difícil determinar com exatidão o que se denomina nacional nesta ou naquela cultura. Entretanto, a idéia de "gosto" apresenta-se suficientemente forte para não ser olvidada. Esta idéia de gosto – que pode ser situada como uma espécie de predileção nacional a este ou aquele aspecto – sugere, por exemplo, um caráter decididamente descritivo e pictórico à música francesa, de Jannequin a Debussy, um caráter de lirismo à musica italiana de Arcadelt a Puccini e de dramaticidade dialética à música alemã de Schütz a Wagner. Esta idéia de "gosto" perdura e se converte na idéia de tradição.

Numa outra vertente, define Abagnano:

> O conceito de nação começou a formar-se a partir do conceito de povo, que havia dominado a filosofia política do séc. XVIII, quando se acentuou, nesse conceito, a importância dos fatores naturais e tradicionais em detrimento dos voluntários. O povo é constituído essencialmente pela vontade comum, que é a base do pacto originário; a nação é constituída essencialmente por vínculos independentes da vontade dos indivíduos: raça, religião, língua, e todos os outros elementos que podem ser compreendidos sob o nome de "tradição". Diferentemente do "povo", que não existe senão em virtude da vontade deliberada de seus membros e como efeito desta vontade, a nação nada tem a ver com a vontade dos indivíduos: é um destino que paira sobre os indivíduos, ao qual estes não podem subtrair-se sem traição. Nestes termos, a nação só começou a ser concebida claramente no início do séc. XIX; o nascimento desse conceito coincide com o nascimento da fé nos gênios nacionais e nos destinos de uma nação particular, que se chama nacionalismo.[12]

Nesta linha de pensamento, rompendo com o universalismo setecentista, Rousseau afirma:

---

[12] Nicola Abagnano, *Dicionário de Filosofia* (São Paulo: Martins Fontes, 2003), pp. 694-5.

> São as instituições nacionais que formam o gênio, o caráter, os gostos e os costumes de um povo, que o fazem ser ele mesmo e não outro, que lhe inspiram o amor ardente pela pátria, fundamentado em hábitos impossíveis de erradicar, que o fazem morrer de tédio entre outros povos, em meio a delícias das quais está privado em seu país.[13]

Dentro desta perspectiva, a Revolução Francesa, as Guerras Napoleônicas – em especial o período da reconstrução pós-napoleônica – situam-se como as grandes fontes geradoras do nacionalismo. Ao lado destas, as mudanças nas relações de mecenato apresentam-se como forte influenciadora do germinar nacionalista.

O *Harward Dicitionary of Music*, acrescentando elementos ao conceito, define nacionalismo como: "Movimento iniciado na segunda metade do século XIX, caracterizado pela forte ênfase nos elementos nacionais e nos recursos da música nativa."[14]

Grout e Palisca posicionam-se, inicialmente, referindo-se ao nacionalismo enquanto agente modelador da música oitocentista, um fenômeno complexo, cuja natureza tem sido muitas vezes distorcida. E ainda, que o sentimento de orgulho numa língua (aqui considerada como o elemento concatenador das etnias) é o gerador na direção da formação de nações e estados e, por conseguinte, gérmen daquilo que em arte será chamado de nacionalismo.[15]

Estes autores sugerem a existência de dois nacionalismos:

> O nacionalismo foi uma força importante na música do século XIX. Uma distinção deve ser feita, entretanto, entre o nacionalismo do romantismo inicial e o nacionalismo que

---

[13] Jean Jacques Rousseau *apud* N. Abagnano, *Dicionário de Filosofia*, p. 695.

[14] "A movement beginning in the second half of the 19th-century that is characterized by a strong emphasis on national elements and resources of music." Willi Apel, *Harward Dictionary of Music* (Cambridge: Belknap Press, 1981), p. 564.

[15] Conf. Donald J. Grout e Claude Palisca, *A History of Western Music* (New York: Norton & Co., 1941), p. 666.

> aparece após 1860. Os resultados da revivificação da canção folclórica alemã no início do século dezenove foram tão completamente absorvidos pelo tecido da música alemã, de modo a tornar-se parte integral do seu estilo, o que naquele período mostrava-se como o elemento mais próximo de um estilo musical europeu.[16]

Em música, o uso do termo é bastante comum e mesmo controverso e inadequado. Sob o termo nacionalismo, usualmente aplica-se com referência às escolas nacionais das pequenas etnias no alto romantismo. Entretanto, as raízes desta tendência, em verdade, remontam mesmo a Beethoven (leia-se, seu local e tempo, e não apenas sua obra), fruto dos eventos históricos citados acima.

Existe uma corrente que afirma a existência do pensamento nacionalista em música inicialmente como uma rejeição ao universalismo setecentista, oriundo das idéias iluministas. E outra, mais tardia, como uma rejeição a tendência universalista da música alemã do século XIX (nascida de Manheim), esta, efetuada pelas chamadas etnias menores ou etnias periféricas. Neste sentido, tal enfoque pode ser avaliado como um movimento em direção ao nacionalismo em dois momentos, sendo o segundo um nacionalismo anti-nacionalismo.

Por outro lado, Grout e Palisca também ressalvam o fato de que a utilização de elementos folclóricos em música – a saber, por exemplo, as melodias folclóricas das canções alemãs, como fizeram Brahms, Schubert, etc – não podem verdadeiramente configurar um ideal nacionalista de fato. Entretanto a postura de assumir uma música que esteja inserida naquela cultura ou ainda "impregnada" de elementos que lhe sejam

---

[16] "Nationalism was an important force in nineteenth-century music. A distinction must be made, however, between early Romantic nationalism and the nationalism which appeared after 1860. The results of the early nineteenth-century German folk song revival were so thoroughly absorbed into the fabric of German music as to become an integral part of its style, which in that period was the nearest thing to an international European musical style." Donald J. Grout e Claude Palisca, *A History of Western Music*, p. 668.

característicos (como o fez, por exemplo, Beethoven) são a essência deste primeiro nacionalismo.

Este segundo nacionalismo indicado por Grout e Palisca, em contraste com o primeiro, floresce exatamente nas nações cuja tradição musical, por uma gama variada de motivos, ou esteve reduzida, fracionada, dependente de outros mercados dominantes ou mesmo impossibilitada de um desenvolvimento sustentado, ou ainda vivendo sob culturas transplantadas. Estas aqui são as etnias periféricas citadas anteriormente, Bohêmia, Polonesa, Nórdica (Suéca, Norueguesa e Finlândesa), Croáta, Espanhola, Inglêsa, Americana. Em oposição aos centros, inicialmente franco-germanico-italianos e, posterioriormente, essencialmente germânicos.[17]

Entre os termos nacionalismo e nativismo cabe considerar duas idéias: a de afirmação do nativo e de rejeição ao estrangeiro, que não são, em verdade, nem combinadas nem auto excludentes. Isto obriga a uma avaliação dialetica entre nacionalismo e universalismo. Numa análise mais apurada, exatamente como as oscilações pendulares entre o apolíneo e o dionisíaco ao longo da história da arte, oscilam na mesma medida as tendências nacionalistas e universalistas.

Em verdade, num outro enfoque, caberia questionar o que verdadeiramente pode ser chamado de “nacional” em música. De modo mais aprofundado, caberia mesmo refletir – antes de qualquer abordagem sobre o nacionalismo propriamente dito – acerca dos processos étnicos de formação e cristalização dos povos e nações.

Neste senso, a idéia de nacionalismo pode ser enunciada da seguinte maneira: O conceito estético que informa qualquer tipo de nacionalismo é o de valorizar e dar visibilidade às características de um país, por parte dos seus nativos. Nesta linha,

---

[17] Conf. Donald J. Grout e Claude Palisca, *A History of Western Music*, p. 672.

muitos determinaram o nacionalismo como ocorrente em fases, como pode ser ratificado na opinião dos seguintes autores, a saber:

Para Mário de Andrade, nacionalismo idealístico, nacionalismo consciente e nacionalismo subconsciente.[18]

Peyser e Bauer tipificam os momentos do nacionalismo como inconsciente (o primeiro), na medida em que apenas lança mão do material nativo, como recurso da linguagem que é normal ao compositor. E um segundo, dito consciente, considerando os elementos secundários envolvidos na pesquisa e utilização dos materiais nativos.[19]

Otto Mayer Serra divide tal processo em quatro fases, a primeira é de total predominância do elemento estrangeiro. Uma segunda fase, na qual o elemento nacional, advindo do popular, é inserido através da melodia e ritmo, mas sendo moldado em estruturas cosmopolitas. Uma terceira fase, na qual os elementos rítmico-melódicos populares adquirem certa autonomia, já interagindo e transformando os esquemas tradicionais. E uma quarta fase, na qual a eliminação do elemento estrangeiro é bastante radical, resultando naquilo que se poderia chamar de música essencialmente nacional. Curiosamente, neste momento, esta música tende a um processo de universalização.[20]

A partir desta constatação, e justamente ao contrário do que pode parecer significar numa primeira análise, o nicho daquilo que se chama nacionalista não é um predicado tomado por aqueles das ditas "etnias periféricas". Estes assumem o "rótulo" de nacionalistas. Mas, em verdade, os predicados daqueles ditos universais, universalistas, e outros, é que cunham a idéia de particularidades nacionais, no sentido de tipificar aquilo que não se enquadra como produção daquele que é dominante ou

---

[18] Conf. Mário de Andrade, *Pequena História da Música* (São Paulo: Martins Fontes, 1944), p. 52.
[19] Conf. E. Peyser e M. Bauer. *How Opera Grew* (New York: G. P. Putnam's Sons, 1956), p. 210.
[20] Conf. Otto Mayer Serra, *Panorama de la Musica Mexicana desde la independencia a la actualidad* (Cidade do México: El Colegio de México, 1941), p. 38.

maioria. Por exemplo, a idéia oitocentista de oposição entre universal e nacional, a posterior dialética entre nacionalismo e romantismo tradicional, e mais atualmente entre as classificações de música internacional e a cognominada "*World Music*".

Não seriam tais posições opostas a uma tipificação daquilo que é a linguagem do dominante, que anseia pela disseminação dos seus valores em oposição a tudo aquilo que não lhe sendo próprio, mas guardando algum referencial de qualidade (seja lá ele qual for, e que não está em julgamento aqui) não pode ser descartado. Faz-se, pois, um elenco de caracteres e critérios que definem o que tem conexões viscerais com esta ou aquela etnia. Curioso é o fato que tal tipificação não é estática, de modo que o elemento avaliado como pitoresco (e desta forma dito nacionalista) pode migrar àquilo que se denomina internacional ou universal.

O nacionalismo não é pois uma causa. Então ele não é gerador de pensamento e, por conseguinte, de música. Ele é, sim, um efeito social cuja manifestação em arte é motivada pela efervescência social que o gerou.

No âmbito dos questionamentos, caberia levantar se não seria nacionalismo um termo aparente? Mesmo considerando que os nacionalistas típicos apesar de terem utilizado materiais ditos nacionais, não se libertaram completamente da utilização de estruturas transplantadas do que se pode denominar universal. Ainda os "gostos" e "tradições" que perduram ao longo da história naturalmente, em algum momento entram em rota de coincidência. Por outro lado, se é que podemos utilizar o termo boa música, toda boa música nacional será naturalmente universal enquanto patrimônio da humanidade.

CAPÍTULO III

CARLOS GOMES: O HOMEM, A OBRA, O ESTILO

Antonio Carlos Gomes (Vila de São Carlos, atual Campinas/SP, 1836 – Belém/PA, 1896) é, sem sombra de dúvida, um dos maiores expoentes da música brasileira em todos os tempos. É o primeiro compositor brasileiro a ter sua obra reconhecida e executada nos grandes centros artísticos do mundo. Isto o coloca como o primeiro grande nome das artes musicais de toda a América. Mais que isso, ele é o primeiro compositor não europeu a figurar nos palcos da Europa.

Carlos Gomes é o único operista brasileiro, e, apesar da pouca justiça e menção feita a sua memória e obra, é dono de uma produção em ópera comparável aos grandes nomes do gênero. Além de demonstrar talentos naturais (era um melodista de finas proporções), dominou com bastante fluência os procedimentos e recursos composicionais de seu tempo e ambiente. Dividido, de um lado, entre o idílio da procura pela perfeição estética e os desenvolvimentos estilísticos de um momento de transição do gênero que compunha, e de outro a busca por reconhecimento de público e crítica além da compensação financeira, Carlos Gomes aliou processos de maturação dos procedimentos estabilizados como prática corrente, e o progresso de resultados na trilha de novos horizontes para o gênero ópera. Carlos Gomes – mesmo sob todo o esquecimento e desconsiderações propositais acerca de seu real valor – é de fato elemento transformador do melodrama italiano entre a sólida tradição Verdiana e o frescor da nova escola verista.

A primeira metade do século XIX foi para o Brasil um tempo de maiores e mais substanciais mudanças que os 300 anos que se sucederam ao 22 de abril de 1500. Particularmente às artes, e especialmente para a música, aqueles foram anos decisivos para todo o desenrolar do que pode ser identificado como brasileiro na música e na cultura do Brasil.

Historicamente, uma série de fatos sócio-políticos propiciaram tal situação, são eles: a chegada da Corte Portuguesa em 1808, e o seqüente estabelecimento do Brasil como sede do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarve em 1815; o retorno da Corte Portuguesa a Lisboa em 1821, deixando Pedro de Alcântara como Príncipe-Regente do Vice-Reino do Brasil; a declaração da independência e instituição do Império do Brasil em 1822; as guerras de independência, de 1821 a 1823; a abdicação de D. Pedro I e seu retorno a Portugal em 1831, deixando como herdeiro seu filho D. Pedro II, então com cinco anos de idade; o período regencial, de 1831 a 1840; a Revolução Farroupilha, de 1835 a 1845, além das outras revoltas em Alagoas, Pernambuco, Maranhão, Pará, Bahia e São Paulo;[1] e o Golpe da Maioridade que elevou D. Pedro II ao trono, ainda aos 15 anos de idade, em 1840.

Como citado no Capítulo I do presente trabalho, os grande centros do Brasil eram as molas mestras da atividade musical aqui desenvolvida. Salvador e Recife num primeiro momento, seguidos pelas ricas cidades auríferas das Minas Gerais, São Paulo e, por fim, o Rio de Janeiro, apresentavam considerável atividade musical. Naquele momento, início do século XIX, as atividades musicais se dividiam entre a música para a Igreja, a música para o teatro – majoritariamente óperas de origem Italiana – e um tipo de música que estava nascente, que podemos denominar como música doméstica ou

[1] A revoltas citadas são: Cabanada em Alagoas e Pernambuco (1832-1835); Cabanagem no Pará (1835-1840); Revolta dos Malês (1835) e Sabinada (1837-1838) na Bahia; Balaiada no Maranhão (1838-1841); Revolução Liberal em São Paulo (1842); Praieira em Pernambuco (1848-1850).

música de salão, na qual incluímos, essencialmente música para piano e canções, ao lado de poucos exemplos de música de câmera. Além destas, como fruto das realidades sociais do Brasil, a música para banda também era significativamente presente, tanto como elemento de expressão cívica, como religiosa (dado especialmente à versatilidade destes conjuntos).

Nos marcos de sua formação colonial, a cidade de Campinas[2] surgiu na primeira metade do século XVIII como um bairro rural da Vila de Jundiaí, localizado nas margens de uma trilha aberta por paulistas do Planalto de Piratininga entre 1721 e 1730. Esta trilha, fundada pelo bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva – o Anhangüera-pai – que seguia em direção às recém descobertas minas dos Goiases (ou Guaiazes, ou Guaiases),[3] era passagem obrigatória das Missões dos Bandeirantes que iam para as minas de ouro no interior (Minas Gerais, Goiás e posteriormente Mato Grosso). O povoamento do "Bairro Rural do Mato Grosso da Vila de Jundiaí" teve início com a instalação de um pouso de tropeiros nas proximidades da "Estrada dos Goiases", nome dado então àquela trilha. O pouso das "Campinas do Mato Grosso" – erguido em meio a pequenos descampados ou campinhos (daí campinas) em uma região de Mata Atlântica fechada – impulsionou o desenvolvimento de várias atividades de abastecimento e promoveu uma maior concentração populacional, reunindo neste bairro rural em 1767, 185 pessoas. O primeiro nome dado pois à localidade natal de Carlos Gomes – atual cidade de Campinas – foi Campinas de Mato Grosso, devido aos descampados em meio à floresta densa e inexplorada que caracterizava a região.[4]

---

[2] Distante aproximadamente 95 Km da cidade de São Paulo.

[3] As minas dos Goiases se localizavam na área compreeendida atualmente pelo estado de Goiás.

[4] Conf. Arquivo histórico constante do sitio oficial da Prefeitura Municipal de Campinas/SP. <http://www.campinas.sp.gov.br>

No mesmo período – segunda metade do século XVIII, particularmente entre 1739 e 1744 – ganhava forma também uma outra dinâmica econômica, política e social na região, associada à chegada de fazendeiros procedentes de Itú, Porto Feliz, dentre outras, mas principalmente de Taubaté, com a chegada do Capitão Francisco Barreto Leme do Prado. Estes fazendeiros buscavam terras para instalar lavouras de cana e engenhos de açúcar, utilizando-se para tanto de mão de obra escrava. De fato, foi por força e interesse destes fazendeiros, ou ainda, por interesse do Governo da Capitania de São Paulo[5] que em 14 de julho de 1774, numa capela provisória – supostamente localizada no Largo da Matriz (Largo da Matriz velha, atual Praça Bento Quirino, onde está hoje o túmulo do maestro Carlos Gomes – foi celebrada pelo Frei Antonio de Pádua,[6] a primeira missa oficializando a fundação da Freguesia de Nossa Senhora de Conceição de Campinas.[7] Em 1775, o povoado havia crescido e passou a Distrito de Conceição de Campinas. Em 1797, tendo sido emancipado da Vila de Jundiaí, é elevado à categoria de vila e tem seu nome alterado para Vila de São Carlos.[8] Finalmente em 5 de fevereiro de 1842, já com aproximadamente 2.100 habitantes e cerca de quarenta casas, foi elevada à categoria de cidade com o nome de Campinas, período no qual as plantações de café já suplantavam as lavouras de cana e dominavam a paisagem da região.[9]

Como fruto de uma economia fundada na monocultura de base escravista – inicialmente de cana-de-açúcar e depois de café – a sociedade campineira era essencialmente conservadora e patriarcal. Entretanto, sua localização e história,

[5] A Capitania de São Paulo dos tempos coloniais passou a Província do Império Brasileiro durante o tempo do Império, e depois da Proclamação da República a Estado da República do Brasil.

[6] Primeiro vigário daquela paróquia.

[7] De fato, Freguesia de Nossa Senhora da Conceição das Campinas do Mato Grosso de Jundiaí.

[8] São Carlos em homenagem à Imperatriz Carlota Joaquina. Encontram-se também afirmações que o nome São Carlos foi dado em referência ao santo do dia em que a Vila foi emancipada, 4 de novembro – dia de São Carlos Borromeu – de 1797.

[9] Conf. <http://www.campinas.sp.gov.br>

favoreceram o florescimento do setor terciário, notadamente no comércio e secundariamente nas finanças e serviços. Este perfil – numa cidade crescente[10] – do mesmo modo como poderia propiciar uma possível vida cultural de modestas, mas razoáveis proporções, também desfavorecia o que quer que se ligasse à educação.

O acesso à educação era definitivamente um privilégio para poucos, não apenas na Campinas do século XIX, mas sim em todo o Brasil. Numa cidade que não era um grande centro, mas que estava em franco crescimento, principalmente no setor terciário, isto punha sobremaneira uma realidade bizarra, como podemos constatar:

> Naquele lugar que ganhava importância econômica e política, as coisas da educação caminhavam lentamente. Afinal, para que estudar muito em um mundo dominado pelo rural, onde o trabalho nos canaviais, cafezais e outras atividades era realizado basicamente pelos escravos? Para a maioria das pessoas a educação não era vista como prioridade e talvez por isso mesmo as oportunidades de estudo fossem tão restritas.
> A jornada de estudo diário não era das mais leves e o calendário escolar era balizado pelo calendário eclesiástico: Como todos os exercícios das primeiras letras se fazem na aula, deve o tempo dela durar três horas de manhã e três de tarde, em todo o ano, não tendo os discípulos senão um mês de férias grandes em janeiro, e quinze dias pela Páscoa da Ressurreição e outros tantos pela do Espírito Santo, não tendo em todo o decurso do ano outros feriados se não os três dias imediatos depois do domingo da quinquagésima e as quintas feiras de cada semana, se nela não houver algum dia que a Igreja manda santificar.
> Esse sistema excluía grande parte dos alunos em potencial porque em um lugar cuja economia era essencialmente agrícola, os meninos e adolescentes das famílias pobres que não possuíam escravos ajudavam no cuidado das plantações e, devido ao trabalho, estavam sujeitos a um calendário diferente do escolar, regido pelo ritmo do plantio e da colheita. Para os que conseguiam estudar, depois de aprender as primeiras letras estavam aptos a seguir seus estudos matriculando-se em gramática latina, grega e retórica, cujas aulas tinham um período

[10] "Em 1800, a população local era de 3.620 habitantes, dos quais 1.050 eram escravos. Em 1829, o quadro demográfico havia mudado sensivelmente. Campinas contava então com 8.395 pessoas, sendo que os escravos eram 4.761, ou seja, 56,7% dos habitantes, indicativo de que a agricultura para exportação, primeiro a açucareira e depois a cafeeira, absorvia cada vez mais braços escravos." Valter Martins, *Nem senhores, nem escravos* (Campinas: CMU/UNICAMP, 1996), p. 32.

> de duração de duas horas de manhã e duas à tarde. Dos poucos que freqüentavam as aulas de primeiras letras, uma parcela menor continuava a estudar.[11]

De fato, muito mais útil e eficaz que o apendizado das letras, era a formação em ofícios práticos, quando não se mantinham nas atividades rurais. Carpintaria, alfaiataria, sapataria, ourivesaria, construção, etc., eram o destino dos jovens homens, visto que às mulheres sobrava o "nobre ofício" da maternidade. Não se mostra difícil, portanto, indentificar uma realidade sócio-cultural com pouco ou nenhum horizonte, e assim, muito devagar, ia a vida. À música, entretanto, era reservado um lugar especial, ainda que conscientemente a sociedade não assumisse tal postura. A música era tanto ofício para os homens, como refinamento para as mulheres. Enquanto ofício para os homens, mostrava-se um trabalho menos penoso que os outros ofícios manuais, além de normalmente oferecer dentre esses melhor remuneração. Por outro lado, enquanto refinamento para as mulheres, conhecimentos musicais eram considerados agragação de valor aos dotes domésticos, matrimoniais e maternos, porém preferencialmente, ou quase nunca, para serem exercidos fora do lar.

A vida cultural de Campinas na primeira metade do século XIX, bem como seus hábitos sociais, procuravam espelhar a Corte do Império do Brasil no Rio de Janeiro. O desenvolvimento proporcionado incialmente pela cana-de-açúcar, majoritariamente pelo café, e, muito posteriormente, pela indústria nascente davam àquela cidade de médio porte a possibilidade de gastos com atividades culturais, que em grande parte se sustentavam pela necessidade da aristocracia de ostentar e demonstrar seu poderio econômico – e sócio-político como consequüência. De fato, a vida cultural de Campinas naquele tempo era muito agitada, rivalizando com a cidade de São Paulo, e

[11] Valter Martins, "Algumas letras, pouca saúde: Campinas, primeira metade do Oitocentos" *Educar* n. 26 (Curitiba: Editora UFPR), p. 185.

não poucas vezes suplantando a capital da província. Tal condição de riqueza pode ser confirmada pelo fato do Imperador D. Pedro II ter visitado Campinas em três oportunidades durante seu reinado.

Àquele tempo, as atividades musicais em Campinas ocorriam majoritariamente nas igrejas, em manifestações populares como nas serestas, e nas versáteis e diversificadas atividades das bandas de música. Apenas na segunda metade do século XIX é que teatros, clubes musicais e escolas representariam outros ambientes para o desenvolvimento musical. É neste ambiente que viveu e trabalhou Manuel José Gomes – o Maneco músico, pai de Carlos Gomes.

Manuel José Gomes é natural de Santana de Parnaíba/SP (ou simplesmente Parnaíba), tendo nascido provavelmente em agosto ou setembro de 1792. Tem-se registro apenas do dia 29 de setembro daquele ano como a data em que fora batizado na sede paroquial de Parnaíba. Manuel José Gomes, o pai de Carlos Gomes, tinha por filiação o Sargento-Mor Manuel José Gomes e Antonia Maria de Jesus. Seu pai – o Sargento-Mor Manuel Jose Gomes – "o primeiro da linhagem dos Manuéis José Gomes"[12] era português de Bragança, segundo atestam os registros batismais daquele Arcebispado.[13] Sua mãe – Antonia Maria de Jesus – era também natural de Parnaíba/SP.

---

[12] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes* (São Paulo: Fermata do Brasil, 1978), p. 9.

[13] Na romanceada e passional biografia escrita por sua filha Ítala Gomes Vaz de Carvalho, há a seguinte citação que, por longos anos, norteou as imprecisas informações acerca da ascendência de Manuel José Gomes e de Carlos Gomes, por conseqüência:
"Seu bisavô [bisavô de Carlos Gomes], de origem hespanhola (sic),* descendente de uma família nobre de Pamplona, Don Antonio Gomes, incorporara-se às últimas bandeiras de Minas Geraes (sic) e andou também desbravando matto (sic) no interior de São Paulo, à cata de ouro. Por lá se perdera, emfim (sic), dos companheiros, levando comsigo (sic) uma bellisima (sic) índia, filha de um chefe guarany, de quem teve numerosos filhos." Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes* (Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1935), p. 15.
* Na seqüência deste capítulo, nas citações que utilizam português antigo, optei pela transcrição literal, dispensado o uso da indicação "*sic*". O mesmo procedimento se aplica às incorreções de lingua encontradas em muitos trechos de cartas do próprio Carlos Gomes.

"Em 1799, aos sete anos de idade, saiu da casa do senhor de engenho Antonio José de Miranda, em que vivia em Parnaíba com a mãe e o padrasto Antonio Ribeiro."[14] A partir desta época, Maneco foi admitido como agregado na casa do Padre José Pedroso de Moraes Lara, mestre de capela de Parnaíba, com quem começou a estudar música. "O nome de Manuel figura nos registros de 1799 a 1801 'como forro aprendiz, pardo, menor, nascido em 1792'."[15] Estes dados são confirmados na citação abaixo:

> O nosso Manuel José Gomes [o pai de Carlos Gomes] não é mencionado no rescenseamento de Parnaíba em 1801. Não é encontrado em São Paulo nem na casa de nenhum dos outros Manuéis, nem em outro qualquer lugar. Só em 1809 aparece na Vila de São Carlos, hoje Campinas, que a essa altura tinha uma população de pouco mais de 4.000 habitantes e cerca de 800 "fogos".[16]

Em 1808, com a morte do Padre José Pedroso Lara, Floriano da Anunciação – um ex-escravo – assume como mestre de capela, tendo Maneco como seu auxiliar. No ano seguinte, ainda a partir da citação acima, observamos a primeira relação que o pai de Carlos Gomes teria com a futura Campinas: casara-se aos dezesete anos com uma moça da Vila de São Carlos. "Mas os jovens esposos foram morar em Parnaíba, onde Maneco tinha sustento garantido."[17] Sabe-se, porém, que estudou música "com o Mestre André da Silva Gomes, mestre-de-capela da Sé paulistana."[18] Manuel José a esta época já conhecia e admirava a música do mestre paulistano, "de quem procurava até imitar a

---

[14] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados* (São Paulo: Algol, 2008), p. 257.
[15] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 257.
[16] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 9.
[17] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 258.
[18] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 10.

caligrafia."[19] Assim, ainda em 1809, deixa Parnaíba (porque seu casamento durara apenas dois meses) e vai para São Paulo.

> O pai de Carlos Gomes nutria grande admiração por André da Silva Gomes,..., e essa admiração apareceria nas lições que futuramente Maneco daria ao filho Carlos Gomes, de quem seria natural professor. É fundamentalmente importante que se assinalem os fatos musicais da vida de Maneco que mais tarde influenciariam Carlos Gomes. Essas influências se entrecruzaram formando uma peculiar estética musical que, em Carlos Gomes, apareceria com mais ênfase dada sua natural tendência mais ao melodrama e à música de circunstância que à música de igreja, mas que seria típica de uma enorme geração de compositores, mestres-de-capela e musicistas do Segundo Império.[20]

Em 1815, Manuel José Gomes vai se estabelecer na Vila de São Carlos. "Com 23 anos de idade, é indicado por seu provável parente, o vigário Joaquim José Gomes, filho do seu provável avô, também Manuel José Gomes, e, portanto, seu provável tio, para exercer o cargo de mestre-de-capela da vicejante vila."[21] Lá fixando-se, Manuel José Gomes constituiu família, contraiu outras três relações matrimoniais estáveis – sendo duas delas matrimônios registrados – e estabeleceu-se como músico profissional.

Do primeiro casamento, em 1809, com Maria Inocência do Céu[22], que durou pouco tempo, não houveram filhos. O segundo enlace com Anna Thereza de Jesus Garcia, em torno de 1817, e que não foi um matrimônio registrado, gerou duas filhas.

---

[19] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 258.
[20] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 258.
[21] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 258.
[22] São imensas e inúmeras as divergências entre as fontes acerca dos dados relativos a vida pessoal de Manoel José Gomes, particularmente no que se refere às suas uniões matrimoniais e aos filhos que gerou. Os dados aqui apresentados representam as versões mais recorrentes dentre todas as fontes consultadas, o que obviamente não pode ser creditado como fatos únicos e inquestionáveis.

Em 1840, contraiu seu segundo casamento, com Fabiana Maria (Jaguary)[23] Cardoso, vinte-e-seis anos mais jovem. Desta união nasceriam José Pedro de Santana Gomes e Antonio Carlos Gomes. Fabiana Maria fora assasinada em 25 de julho de 1844. Suspeitas foram levantadas contra Manuel José Gomes, por conta de seus ciúmes, e também contra um possível amante, "moço de família de realce em Campinas, [que] depois do crime desapareceu da cidade."[24] De fato, nunca se chegou a um veredicto sobre a morte da mãe de Carlos Gomes,[25] certo porém foi o efeito desta perda no jovem Carlos, então com oito anos de idade. Manuel José viria a contrair mais um matrimônio em 1849 com Francisca Leite Moraes, com quem teria mais outros filhos (ao total, 26 filhos de seus casamentos e fora deles).[26]

Profissionalmente, Manuel José Gomes exercia a diversidade de tarefas que o ofício de músico requeria então. Era mestre de capela da Matriz de São Carlos, o que lhe obrigava às tarefas de composição, arranjo e cópia, além de ensaios e performances. Trabalhava com orquestra, banda ou, para ser mais preciso, com os grupos instrumentais que lhe fossem disponíveis. Fundou em 1846 uma banda, inicialmente denominada Banda Marcial, da qual seria seu proprietário, e que mais tarde, em 1847, seria transformada na Orquestra e Banda Campineira. Dedicava-se também ao ensino de música e canto. Esta conjunção de atribuições dava-lhe o título de mestre de música. Na Campinas novecentista, isto significava tocar em festas, dar aulas, compor e arranjar,

---

[23] Não foi encontrada até o presente momento nenhuma prova documental da presença deste sobrenome nos registros acerca de Fabiana Maria Cardoso. Este sobrenome – de "possível associação indígena!" – aparece citado a partir das primeiras biografias de Carlos Gomes. Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita* (Belem: SECULT, 1996), p. 58.

[24] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 13.

[25] Uma outra versão para o assasinato de Fabiana Maria também correu à época: "Foi um escravo quem fez isso a mando da patroa ciumenta!" Lenita Waldige Mendes Nogueira, *Nhô Tonico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo* (Campinas, SP: SMCET, 2003), p. 14.

[26] Conf. Benedito Otavio, "Antonio Carlos Gomes" *Revista do Centro de Sciencias, Letras e Artes* no. 45 (Campinas: CSLA, 1916), pp. 8-9.

além do regular calendário de eventos cívicos e religiosos. Eventos extraordinários também pontuam sua atuação, tais como: as celebrações por conta da coroação de D. João VI, e as visitas do Imperador D. Pedro II a Campinas. Manteve ainda uma loja para conserto de instrumentos e copistaria, além de uma vendinha de aguardentes, bebidas e mantimentos.[27]

Carlos Gomes nasceu a 11 de julho de 1836, "na rua da Matriz Nova nº. 50, hoje rua Regente Feijó nº. 1.251," filho legítimo de Manuel José Gomes e Fabiana Maria (Jaguary) Gomes.[28] A origem biológica de Carlos Gomes confunde-se com as origens de sua formação musical. Gaspare Nello Vetro afirma que Manuel José Gomes punha para tocar em sua banda todos os seus filhos homens.[29] Por tocar na banda, entende-se, pois, estudar música. Lenita Nogueira, por outro lado, afirma que além de estudar música, o pai de Carlos Gomes insistia que seus filhos estudassem as letras e que fossem iniciados em algum dos ofícios.[30] Subentende-se também, a partir de muitas

---

[27] Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 259.

[28] Não são poucas as fontes que citam, na genealogia de Carlos Gomes, seu avô como espanhol e sua avó como indígena do grupamento guarany. Como já citado anteriormente neste capítulo, há documentos que comprovam a inveracidade da afirmação acerca da ascendência espanhola advinda do seu avô. Porém, com relação a ascendência indígena advinda da sua avó, reservo-me pois o benefício da dúvida. As fontes que citam tal informação são originalmente as romanceadas e imprecisas biografias escritas logo após a morte de Carlos Gomes, e as posteriores fontes secundárias basedas naquelas. Ambas carecem igualmente de rigor documental. Por outro lado, concorrem para o imaginário que gerou aquelas obras e que ainda se sustentam no corpo de informações biográficas acerca de Carlos Gomes, associar uma ascendência indígena ao compositor que lançou mão de temática indigenista em sua obra. Mais ainda, que *Il Guarany* foi o seu maior sucesso, que representou historicamente a afirmação de um Brasil culturalmente possível e ativo no mundo de então, tudo bem. Mas encontrar uma maneira de encaixar um elemento no outro me sugere algo forçado. Nesta mesma linha de raciocínio, podería-se achar quem enunciasse que José de Alencar também teria ascendência indígena. Não estou afirmando definitivamente que a avó de Carlos Gomes não era indígena. Ao contrário, e em prol de construir uma imagem mais real e menos mítica do compositor, estou apenas reservando-me o benefício da dúvida.

[29] Gaspare Nello Vetro e outros, *Antonio Carlos Gomes: Carteggi Italiani Raccolti e Commentati* (Milano: Nouve Edizioni, s.d.), p. 11.

[30] "Maneco tinha dúvidas se seus filhos conseguiriam sobreviver de música e resolveu prepará-los para exercer outros ofícios: Juca [José Pedro de Sant'anna Gomes] foi aprender marcenaria e Tonico [Antonio Carlos Gomes], alfaiataria, mas dedos feridos foi o máximo que conseguiram. Maneco também colocou os dois trabalhando como balconistas em um pequeno aramazém que possuía. Mas tinham horror àqueles cachaceiros que bebiam até cair e também detestavam o cheiro dos mantimentos, pesar, cobrar... Até que o pai fazendo o balanço, reparou que os rendimentos da venda caiam dia a dia e achou por bem mandar os dois para casa..." Lenita Waldige Mendes Nogueira, *Nhô Tonico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo*, p. 15.

fontes, que Maneco músico, apesar de iniciar seus filhos em música, não os induzia à carreira de músico. Mas diante de tal decisão, este era seu posicionamento, que no caso de José Pedro e Antonio Carlos se deu em meados da década de 50 do século XIX:

> Está bem! Se querem ser músicos, então será para valer! Já vou avisando que é uma vida dura, trabalha-se demais, ganha-se pouco e muitos ainda falam mal de nós e da nossa música. Outros acham que o que fazemos é uma besteira e que não tem importância nenhuma. Mas se querem ser músicos assim mesmo, vão começar me ajudando na igreja, fazendo cópias de música e assim que possível quero ver vocês dando aulas e regendo o coro![31]

No segundo quarto do século XIX, à epoca do nascimento de Carlos Gomes (1836) e de sua infância, quando paralelamente a Vila de São Carlos passaria a ser Cidade de Campinas (1842), o centro de produção musical era definitivamente a igreja. Mas como pode ser identificado no repertório sacro brasileiro desta época, a influência operística, notadamente Italiana, é sobremaneira presente.[32] Num alinhamento advindo de origens diversas, outro elemento fazia estas duas realidades – ópera Italiana e música sacra do Brasil imperial – se aproximarem ainda mais: o uso de orquestrações para banda.[33] Para além disso, o gosto pela ópera se difundia largamente tanto através de seu consumo direto nas produções levadas a cabo no Brasil,[34] como através do que quer que pudesse se remeter à ópera e suas melodias, tais como: reduções para piano, transcrições

---

[31] Lenita Waldige Mendes Nogueira, *Nhô Tonico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo*, p. 15.

[32] Vide o Capítulo I do presente trabalho.

[33] Compositores como Giuseppe Verdi (1813-1901) tem em suas primeiras óperas (aquelas compostas entre 1839 e 1850), procedimentos de orquestração muito mais alinhados à tradição de escrita para banda, do que a escrita para orquestra que está efetivamente a usar (tal procediemento, por vezes, é considerado como uma falácia na sua produção visto que estavam sendo usados procedimentos de orquestração de um grupo, aplicados a outro distinto). No Brasil de então, orquestras eram um luxo disponível apenas nos grandes centros, entretanto não havia vila ou cidade que não dispusesse de ao menos uma banda.

[34] Vide o Capítulo I do presente trabalho.

diversas, arranjos para conjuntos e formações distintas, e especialmente peças compostas sobre os temas famosos de óperas.

"Aos 15 anos de idade Carlos Gomes conhecia toda a base do que se podia definir como "teoria musical", e ia muito mais longe na atividade prática que exercia na banda do pai."[35] Datam desta época também suas primeiras composições: valsas, quadrilhas, polcas, mazurcas e pequenas peças sacras.

> Foi sua participação na banda do pai o elemento decisivo na formação da estética musical de Carlos Gomes. Desde suas primeiras composições para orquestra,..., inúmeras frases, modos e tipos característicos de música de banda se farão presentes.[36]

Estas foram, pois, as influências originais que circundavam o jovem Carlos Gomes. Como fruto destas influências, suas primeiras obras refletiriam as realidades musicais daquele ambiente. São relevantes a "Missa de São Sebastião" (1854), considerada sua "primeira obra",[37] além de peças para piano (valsas, marchas, mazurcas e polcas) e modinhas. Dentre as peças para piano são significativas: "A Cayumba"[38] (1856, já mencionada na Introdução do presente trabalho),[39] "Uma paixão amorosa" (c. 1854), a valsa "A Rainha das Flores" (1857), e a "Fantasia sobre motivos da ópera *Il*

---

[35] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 260.

[36] Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, pp. 259-60.

[37] Esta de fato pode sim ser considerada sua primeira obra de maiores proporções.

[38] De acordo com Béhague, no seu verbete "Samba" *Grove Music Online*, o termo batuque era um dos nomes genéricos usados para identificar coreografias de danças de terreiro importadas da África. Conforme Gerard Béhague, "Samba" *Grove Music Online*, Editado por Laura Macy, <http://www.grovemusic.com.libezp.lsu.edu> (acessado em 29 de abril de 2009).
Os colonizadores luzitanos denominavam portanto "batuque" qualquer tipo de dança praticada por negros. A depender da região, tal prática recebia nomes particulares, indepedente de terem conotações lúdicas ou religiosas. Cayumba ou Calumba era o nome que Carlos Gomes assume que se dava aos "batuques de negros" na região de Campinas, e que ele próprio utilizou como titulo para esta sua peça.

[39] "A Cayumba" utiliza-se de ritmo originário de danças negras, prevalecendo entretanto o ritmo e a textura da polca de salão. Vide também a Introdução do presente trabalho, página 12, nota 18.

Trovatore de Verdi" (c. 1851).[40] Dentre as modinhas, "Suspiro d'Alma" (1857) e "Bela ninfa de minh'alma" (1857) são as mais importantes. Outras obras deste período que poderiam ser relevantes não se preservaram os manuscritos.

Estilisticamente, como seria de se esperar de um compositor iniciante, estas peças não apresentam uma linha de consistência. Elas refletem as diversas influências técnicas e estéticas às quais Carlos Gomes estava exposto, e uma exploração dos recursos que lhe eram disponíveis. São identificáveis nestas obras elementos advindos da tradição operística e elementos do ambiente campineiro. Na Missa de 1854, elementos da ópera Napolitana e do *bel canto* estão presentes. Da mesma forma, nas suas Modinhas, os elementos do que se podia chamar de "música brasileira de salão" daquele tempo estão propriamente representados.

Dentre suas atividades musicais, além de tocar e compor, e de seus afazeres no trabalho em auxílio a seu pai, Carlos Gomes, no início de 1859 começou a oferecer aulas de música: lições de canto, lições de canto e música, e lições de piano e canto.[41] A este tempo também as circunvizinhanças de Campinas tinham se tornado ambiente para o desenvolvimento de seus talentos. Em muitas oportunidades, apresentava-se com seu irmão José Pedro, e com o amigo Henrique Luiz Levy (pai do compositor, pianista e regente Alexandre Levy).[42]

---

[40] Luiz Guimarães Junior, em sua publicação *A. Carlos Gomes: Perfil biographico*, aquela que fora uma das primeiras biografias de Carlos Gomes, relata quase que poéticamente as origens desta peça. Ele conta que a partitura do *Il Trovatore* de Verdi chegara às mãos do jovem Carlos Gomes, referido por ele como "maestrozinho de 15 anos apenas". Para além das alegorias e informações romanceadas contidas nesta publicação, ela nos serve como elemento de balizamento temporal desta peça. Conf. Luis Guimarães Junior, *A. Carlos Gomes: Perfil biographico* (Rio de Janeiro: Typographia Perseverança, 1870), p. 11.

[41] Estas aulas inicialmente foram oferecidas em sociedade com o Sr. Ernest Maneille, a quem dedicara a peça "A Cayumba" poucos anos antes.

[42] Conf. Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 19.

Apesar de todas as oportunidades e experiências vividas, e vendo-se preso a uma realidade que não teria como lhe oferecer muito mais, Carlos Gomes precisava buscar mais um degrau no seu desejo de viver de música. De fato, as idas a São Paulo, neste mesmo ano de 1959, não foram muito diferentes que as tantas *tournèes* às cidades vizinhas a Campinas, excetuando-se o fato desta ser a capital da província. Estilisticamente, a presença de Carlos Gomes em São Paulo não significou consideráveis mudanças. Porém, teve ele a oportunidade de mergulhar numa variedade maior de partituras de diversos gêneros, o que contribuiria sobremaneira para o enriquecimento de seus conhecimentos e literatura, e conseqüentemente para seu desenvolvimento como músico. Por outro lado, naquele momento – mais que em qualquer outro anterior e por força destas experiências – Carlos Gomes sentiu a necessidade de encontrar mestres que pudessem lhe encaminhar numa formação musical mais sólida e aprofundada. O que tinha até aquele momento eram a formação básica que obtivera de seu pai, e os inegavelmente valiosos frutos do seu autodidatismo decorrentes de anos trabalhando com música.[43]

> Carlos Gomes era incumbido, já adulto, de arranjar peças de Gluck, Haydn, Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Meyerbeer, Auber,[44] e muitos outros compositores, adaptando-as ao orgânico da banda. Se uma partitura de uma orquestra de Rossini exigia três flautas, Carlos Gomes tinha muitas vezes que adaptá-la a uma flauta só, e assim por diante. Temos neste constante trabalho de Carlos Gomes outra viga mestre de sua formação musical. Carlos Gomes desde a mais tenra idade era um aprendiz da música que podia usufruir de íntimo contato com uma parte quase sempre vedada ao aprendiz, que é esse contato direto e freqüente com partituras, modificações e adaptações das mesmas, instrumentos, arranjos, execuções.[45]

---

[43] Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 34.
[44] Curiosa e coincidentemente, todos compositores de ópera!
[45] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 260.

São frutos relevantes, pois, dos tempos que mantivera contato com a cidade de São Paulo:

1. As seguintes peças: a "Fantasia sobre o romance *A Alta Noite*", a "Missa de Nossa Senhora da Conceição", o "Hino Acadêmico", o romance "Anália ingrata", e a modinha "Quem sabe?", todas de 1859.

2. O contato com uma sociedade intelectualmente mais desenvolvida e aberta que a de sua Campinas natal.

3. A decisão de ir para a Corte no Rio de Janeiro para estudar no Conservatório Imperial, mesmo sem a autorização do pai (e na opinião de Carlos Gomes, a contragosto dele).[46]

Por trás da decisão de ir para a Corte, e tomando uma suposta declaração dele, "Não vou voltar para Campinas! Vou para o Rio de Janeiro onde poderei vencer como compositor de óperas!",[47] podemos descortinar uma série de elementos que se alinhariam ao longo da carreira de Carlos Gomes. Dentre elas destaca-se especialmente sua opção pela ópera. É bem verdade que a ópera foi um elemento decisivo nas influências primárias na formação de Carlos Gomes, mas não se pode descartar seu gosto particular, ou preferência por este gênero. Ressalto este fato principalmente por conta da peça que abordamos no presente trabalho, e pelas conjecturas que fazemos acerca do valor de Carlos Gomes enquanto compositor, para além do rótulo de compositor de óperas.

---

[46] Na sociedade novecentista brasileira, era questão de respeito e norma inquestionável de convivência familiar que os filhos requeressem permissão do pai para efetuar deciões acerca de suas vidas, principalmente se ainda habitassem na casa paterna. Além disso naquele momento, Antonio Carlos era consciente da quantidade de atividades que ele e o irmão José Pedro eram responsáveis no trabalho junto ao pai em Campinas.

[47] Lenita Waldige Mendes Nogueira, *Nhô Tonico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo*, p. 16.

Em junho de 1859, Carlos Gomes se dirigiu ao Rio de Janeiro, onde, por intermédio dos contatos que construiu em São Paulo, em especial: Salvador de Mendonça, Azarias Botelho, Bittencourt Sampaio e Theodoro Langaard, consegue chegar ao Imperador D. Pedro II, a Francisco Manuel da Silva, e ao Conservatório Imperial de Música. Antes, porém, escreve ao pai a carta transcrita a baixo:

> Rio de Janeiro, 22 de junho de 1859
> Meu bom Pae,
> Nem sempre se deve julgar as cousas pelas apparências. Não só em Campinas, Itú, São Paulo como em outros logares de nossa província, deixa de ser conhecido o meu carácter. Por conseguinte, cheio de esperança de que justiça me será feita mais tarde, dei o passo que dei. Uma idéa fixa me acompanha, como meu destino. Tenho eu culpa de tal cousa se foi Vme. que me deu o gosto pela arte a que me dediquei, e se seus estorços e sacrifícios fizeram-me ganhar a ambição de glórias futuras? Não me culpe pelo passo dado hoje. Juca foi testemunha do que se passou em São Paulo, das estimas e das ovações que recebemos dos estudantes. A educação que Vme. me deu e o meu procedimento até hoje me dão direito de esperar do meu Pai uma certa confiança e um animador "espera!"
> A minha intenção é falar ao Imperador para obter delle proteção a fim de entrar no Conservatório desta cidade. Não perderei tempo; tudo isto que lhe estou dizendo lhe desgostará pelo motivo de eu ter saído de lá sem a sua licença, mas tenho confiança na minha vontade e no pouco de intelligência que Deus me deu. Nada mais lhe posso dizer nesta occasião, mas affirmo a Vme. que minhas intenções são puras e que espero desassossegado a sua benção e seu perdão.
> Seu filho Antonio.[48]

Como seria de se esperar, a resposta do pai, que recebera aos dois dias do mês de julho daquele ano, se iniciara com uma longa repreenssão pela ação tomada sem paterna licença. Porém, para felicidade de Antonio Carlos – que naquele momento definitivamente deixava de ser o menino Tonico – o pai não apenas aprovara sua ação e o abençoara, como também lhe garantia uma mesada de 30 mil réis. Já, então, instalado

[48] Silio Bocanera Junior, *Um artista brasileiro* ([Salvador] Bahia: Typographia Bahiana, 1913), pp. 12-14.

na casa do Sr. Azarias Botelho, por intermédio da Condessa de Barral (Luíza Margarida Portugal de Barros), é apresentado ao Imperador, que imediatamente o recomenda ao diretor do Conservatório Imperial de Música,[49] Francisco Manuel da Silva.[50] Ato contínuo, é matriculado naquela instituição, sendo orientado pelo próprio Francisco Manuel e pelo professor italiano Gioachino Giannini.[51]

Apesar de ter afirmado na Introdução do presente trabalho que "uma combinação de fatores históricos conspirou contra a carreira de Carlos Gomes,"[52] é fato reconhecer que uma concorrência positiva de elementos favoreceu o desenvolvimento de sua carreira durante sua estadia no Rio de Janeiro.[53] As recomendações que trouxera de São Paulo, levaram-no a pessoas que o puseram diretamente em contato com o Imperador, e daí ao Conservatório. Naquele mesmo momento a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, que tinha apenas dois anos de existência, encontrou em

---

[49] Sobre a vida musical no Rio de Janeiro e a formação musical proporcionada pelo Conservatório Imperial de Música nos tempos de Carlos Gomes, a seguinte afirmação de Cristina Magaldi é bastante sugestiva: "Músicos estrangeiros foram majoritariamente responsáveis por trazer música importada para o Rio de Janeiro.... É justo dizer que imigrantes ditavam o gosto musical na capital do império, visto que ocupavam posições relevantes no teatro e no ambiente musical como um todo. Eles também monopolizavam o ensino de música, e foram responsáveis pela preparação das carreiras musicais de vários compositores nativos do Brasil. Em 1855, dentre os cinco professores do conservatório imperial, dois eram italianos Gioacchino Giannini (1817-1860) [composição] e Giovanni Scaramelli (?-1857), e um argentino, Demetrio Rivero (1822-1889) [violino]." ["Foreign musicians were mostly responsible for bringing imported music to Rio de Janeiro…. It is fair to say that immigrants dictated the music fashion in the imperial capital, for they occupied leading positions in the theatre and in the music business at large. They also monopolized music teaching, and prepared the musical careers of several native composers. In 1855, among the five teachers at the imperial conservatory were two Italians Gioacchino Giannini (1817-1860) and Giovanni Scaramelli (d. 1857), and one Argentinean, Demetrio Rivero (1822-1889)."]. Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham, MD: The Scarecrow Press, Inc., 2004), p. 6.

[50] Francisco Manuel da Silva (1795-1865), compositor, maestro e professor, foi aluno do Pe. José Maurício Nunes Garcia e de Sigismund von Neukomm. Teve toda sua formação e carreira efetuada no Brasil, no Rio de Janeiro

[51] Gioacchino Giannini (1817-1860), compositor, chegara ao Brasil em torno de 1846, como mestre de canto e mais tarde diretor de uma companhia Italiana de ópera, que havia firmando contrato com o Teatro São Pedro de Alcântara do Rio de Janeiro.

[52] Vide Introdução, página 8.

[53] Apenas a título de curiosidade, vale ressaltar que no ano de 1859, "a temporada de ópera italiana que se desenvolveria no Teatro Provisório constaria de 73 récitas, das óperas 'O trovador', 'Lucia di Lammermoor', 'Os puritanos', 'Rigoletto', 'Lucrecia Borgia', 'Norma', 'La Traviata', 'Ernani', 'Poliuto', 'Semiramide', 'A rainha de Chipre', 'Os lombardos', 'Maria di Rohan', 'Linda di Chamounix', 'O Barbeiro de Sevilha' e 'Horácios e Curiácios'. Uma dessas, se é que Carlos Gomes foi à ópera, terá sido a primeira que viu em sua vida." Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 34.

Carlos Gomes o que poderia mais tarde ser avaliado como seu maior achado e sua maior realização.[54]

No início de 1860, muito aplicado nos seus estudos no Conservatório Imperial, Carlos Gomes recebe de Francisco Manuel a incumbencia de compôr uma cantata para ser executada por ocasião do aniversário da Imperatriz D. Teresa Cristina. Cumpre a encomenda. A cantata "Salve dia de ventura" foi executada sob sua regência no dia 15 de março de 1860, na Academia Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, mesmo estando acometido de febre amarela. À performance estavam presentes a Imperatriz D. Teresa Cristina e o Imperador D. Pedro II, que lhe presenteia uma medalha de ouro.[55]

Ainda por força da febre amarela que o acometera, ausenta-se do Rio de Janeiro logo após a apresentação da cantata "Salve dia de ventura", para convalescer em São Paulo. "Azarias Botelho aconselhou-o a descansar, deu-lhe uma passagem para o vapor Piratininga que ia para Santos."[56] Era dia 21 de março. Chegando a Santos no dia seguinte, passa alguns dias nesta cidade, partindo para São Paulo a 27 de março. Visita amigos em São Paulo e a 8 de abril chega a Campinas, ávido por reencontrar os amigos, a família e especialmente o pai e o irmão Juca.[57]

"A 25 de junho, no final das festas juninas, dirigiu-se novamente para o Rio de Janeiro."[58] Na capital do Império, a encomenda de uma nova cantata o aguardava, esta comissionada pela Imperial Academia de Música e Ópera Nacional a ser

---

[54] Marcus Góes inclusive afirma que "foi nela [na Imperial Academia de Música e Ópera Nacional] que Carlos Gomes ingressou definitivamente na carreira de compositor profissional." Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 382.

[55] Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita* , p. 42

[56] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 60.

[57] Conf. Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, pp. 59-60.

[58] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 61.

apresentada na Igreja da Santa Cruz dos Militares. A cantata "A última hora do calvário" é apresentada a 15 de agosto e valeu-lhe a nomeação ao cargo de regente da orquestra e ensaiador da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional.[59]

Aproximadamente um ano e meio após sua mudança para o Rio de Janeiro, estudando no Conservatório Imperial e trabalhando para a Imperial Academia de Música e Ópera Nacional, Carlos Gomes viria a produzir suas primeiras obras de grande porte, as suas primeiras óperas. Em dezembro de 1860, recebeu de D. José Amat um libreto original em português, escrito por Antonio José Fernandes dos Reis,[60] intitulado "A Noite do Castelo", baseado em versos (Quatro Cantos) do poeta português Antonio Feliciano de Castilho (escritos em meados de 1830, sobre argumento medieval).[61]

A ópera – intitulada: Ópera Nacional em 3 atos, e dedicada à Sua Majestade, o Imperador D. Pedro II[62] – foi a cena em 4 de setembro de 1861 (também por ocasião do aniversário do Imperador) no Teatro Lírico Fluminense. A montagem esteve a cargo da Imperial Academia de Música e Ópera Nacional e foi regida pelo próprio Carlos Gomes. A ópera teve unânime aceitação e fervorosos aplausos. O Imperador conferiu a Carlos Gomes, além de outros distintivos, o Hábito de Cavaleiro da Ordem da Rosa, e

---

[59] "De 1860 a 1863, Carlos Gomes foi uma espécie de faz-tudo nas empresas de Amat: regente de orquestra, maestro ao piano, arranjador, e até completador de partituras chegadas incompletas ou ilegíveis, ou simplesmente mudadas em algumas partes para que se 'abrasileirassem'." Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 46.

[60] Antonio José Fernandes dos Reis (1830-?)

[61] Antonio Feliciano de Castilho (1800-1875), escritor romântico português, polemista e pedagogo, inventor do Método Castilho de leitura. Licenciou-se em direito na Universidade de Coimbra. Envolveu-se na célebre polêmica do Bom-Senso e Bom-Gosto, vulgarmente chamada de Questão Coimbrã, que opôs os jovens representantes do realismo e do naturalismo aos defensores do ultra-romantismo. Filho de Domicília Máxima de Castilho e Dr. José Feliciano de Castilho, médico da Real Câmara que emigrara para o Brasil, apenas regressando com D. João VI. Foi uma criança com dificuldades de saúde, que culminaram aos 6 anos de idade com um ataque de sarampo que o deixou cego. Apesar de nessa altura já saber ler e escrever, a cegueira impediu-o durante toda a vida de escrever e ler, tendo de estudar ouvindo a leitura de textos e sendo obrigado a ditar toda a sua obra literária. Aprendendo somente pelo que ouvia ou lhe diziam, Castilho conseguiu alcançar razoável erudição no latim e nas humanidades clássicas, o conhecimento superficial de algumas línguas, e o conhecimento aprofundado da língua portuguesa, que lhe permitiu distinguir-se tanto em poesia como em prosa.

[62] Em uma das cópias existentes, há uma menção a Francisco Manuel da Silva. Esta deve ser considerada como um tipo de oferecimento da cópia e não como dedicatória como sugerem algums fontes.

outras homenagens lhe foram conferidas por Francisco Manuel e pela imprensa da época. Pessoalmente a Carlos Gomes, a presença do pai na platéia foi seu maior penhor.[63] A ópera fora ainda montada em São Paulo e Campinas naquele mesmo ano. São elementos de particular relevância na obra, a adequação do estilo *bel canto* italiano ao texto original em português. Acerca da preservação dos manuscritos desta obra, Ítala Gomes atesta:

> Por infelicidade, também, nada mais resta desta ópera, senão um exemplar do primeiro acto da partitura impressa, para piano e canto, que se acha na bibliotheca do Instituto Nacional de Música.
> Como se teria perdido aquelle primeiro trabalho do maestro? Talvez no incêndio[64] que mais tarde destruira inteiramente o Theatro Santa Isabel.[65]

Luiz Heitor Corrêa de Azevedo se refere a esta partitura para canto e piano citada por Ítala Gomes, e também a uma outra edição, além de mencionar o paradeiro dos manuscritos, e encaminhar breves comentários sobre a obra.

> O material completo da ópera e a partitura autógrafa achavam-se em poder do cidadão italiano Ugo Tomasi que, em 1936, por ocasião do Centenário de Carlos Gomes, ofereceu-os ao Governo Brasileiro. Música sem pretenções, no estilo da ópera italiana da primeira metade do século passado. Atravessa-a, porém, a forte e precisa rajada dramática que anima todas as óperas do autor do *Guarani*. Existe uma edição, hoje em dia bastante rara, da Noite do Castelo, redução para canto e piano. [assim identificada]
> *A noite do castelo. Ópera nacional em 3 atos. Poesia de A. J. Fernandes dos Reis. Música de Antonio Carlos Gomes. Dedicada a S. M. I.. Redução para canto e piano revista pelo autor. Propriedade do Editor Rafael Coelho Machado, 43 rua da Quitanda, loja de pianos e música.*

---

[63] Conf. Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*.

[64] O incêndio aqui referido ocorrera no teatro Santa Isabel de Recife/PE, no dia 19 de setembro de 1869, tendo sido o prédio praticamente todo destruído.

[65] Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, p. 65.

> Possuo um exemplar dessa edição; na Biblioteca da Escola Nacional de Música figura apenas o 1.º ato, que foi editado separadamente. Na época foi anunciada uma edição para piano só, da qual não conheço nenhum exemplar. Também o libreto foi impresso, em separado. [assim identificado]
> *A noite do castelo. Ópera lírica em 3 atos por A. J. Fernandes dos Reis. Rio de Janeiro, Tip. de B. X. Pinto de Sousa, 1861*.[66]

Nos dois anos que se seguiram, Carlos Gomes dedicou-se fundamentalmente ao estudo. Não há obras de maior vulto no período de tempo compreendido entre a "A Noite do Castelo" e sua segunda ópera, "Joana de Flandres" ou "A Volta do Cruzado." O libreto desta nova ópera, também original em português, escrito por Salvador de Mendonça, "ao qual se refere o poeta Luis Guimarães Junior como o mellhor até então escrito em língua portuguesa,"[67] retorna a um argumento medieval sobre as cruzadas, como em "A Noite do Castelo."

A ópera "Joana de Flandres," drama lírico em 4 atos, dedicada a Francisco Manuel da Silva, subiu à cena a 15 de setembro de 1863, no mesmo Teatro Lírico Fluminense. Esta ópera obteve sucesso similar ao ostentado pela sua primeira. Mais uma vez, Manuel José, seu pai, esteve presente à estréia da ópera, e esta seria a última oportunidade que Carlos Gomes tivera de conviver com o pai que morreria em 1868, quando já estava em Milão.

Apesar de ter sido o seu passaporte para os estudos na Europa, a montagem desta ópera configurou-se mais complicada e penosa que a anterior. "Houve de tudo prejudicando a estréia marcada para 3 de maio; pouco tempo para ensaios, cantores importantes que não compareciam, cenário incompleto, vestimentas por fazer, o autor

---

[66] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros* (Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1938), p. 37.

[67] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 71.

do libreto que não o mandara para impressão, tudo atrapalhado."[68] Do êxito da montagem, porém, resultou a indicação e a consessão de bolsa de estudos para que Carlos Gomes fosse se aperfeiçoar na Europa. De fato, esta intenção Carlos Gomes já demostrara desde 1860, como pode ser comprovado por carta dele ao Desenbargador Albino José Barbosa.[69] Além disso, o Imperador o promoveu a Oficial da Ordem da Rosa.[70]

Sobre os manuscritos, várias informações são contrastantes. O mesmo Luiz Heitor cita:

> O material completo e a partitura autógrafa acham-se na Biblioteca da Escola Nacional de Música. Há uma edição do libreto. [assim identificada]
> *Joana de Flandres ou a Volta do Cruzado. Drama lírico em quatro atos de Salvador de Mendonça. Rio de Janeiro. Tipografia da Atualidade, 1863.*[71]

Juvenal Fernandes, por outro lado, afirma: "O início da ópera é uma sinfonia que hoje está perdida porque não figura nas partes cavadas que a Biblioteca do Instituto Nacional de Música possui."[72] E de maneira distinta, Ítala Gomes atesta:

> Da ópera "*JOANNA DE FLANDRES*" existem apenas os três últimos actos da partitura do regente, algumas partes de orquestra e o primeiro acto do diretor de scena que também se acham na biblioteca do Instituto Nacional de Música,

---

[68] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 73.

[69] Carta datada de 25 de abril de 1860, a partir de Campinas/SP. Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, pp. 37-8.

[70] Ítala Gomes atesta que ao receber tal promoção a Oficial da Ordem da Rosa, visto que já havia sido investido do Hábito de Cavaleiro desta ordem, solicita "ao Imperador que, em vez de agracia-lo com a nova promoção, nomeasse seu Pae mestre da Capella Imperial....E a nomeação foi feita". Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, p. 74.

[71] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, p. 38.

[72] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 71.

> incorporados ao patrimonio nacional,[73] e muito fácil seria completar todo esse material para uma possível execução da ópera, a título de curiosidade, para que se conhecesse o trabalho que valeu a Carlos Gomes a viagem de estudos à Europa.[74]

A "Joana de Flandres" representa um desenvolvimento na produção de Carlos Gomes, como afirma Luiz Heitor: "Esta ópera, a meu ver, é mais interessante do que a *Noite do Castelo*. Tal não foi, entretanto, a opinião da crítica na época."[75] Juvenal Fernandes ressalta os tratamentos melódicos, que passariam a ser marca indelével do estilo Gomesiano: "O melodismo é prodigioso, repleto de inflexões graciosas, de modulações delicadas."[76]

As atividades no Rio de Janeiro concorreram para a consolidação da preferência de Carlos Gomes pela ópera. De fato – a partir daquele momento, e principalmente com a ida para a Itália – Carlos Gomes jamais se afastaria do ambiente operístico. Quando não estava produzindo óperas, suas composições permeavam o canto de câmera, os hinos, e algumas pouquíssimas peças instrumentais. Curiosamente, o único contraponto a esta realidade viria a ser sua última peça, a Sonata para cordas.

Conforme citado anteriormente, o desejo de aperfeiçoar-se na Europa já fora manifestado por Carlos Gomes desde 1860. A decisão pela Itália, mais uma vez, se situa no conjunto de informações não completamente precisas acerca de Carlos Gomes. As fontes citam majoritariamente que a preferência pela Itália teria partido da Imperatriz D. Teresa Cristina.[77] Porém, há que se considerar também, e principalmente, o ambiente

---

[73] Em declaração pública registrada no ano de 1937, Ítala Gomes, enquanto filha e única herdeira, firma a venda de manuscritos de Carlos Gomes ao Estado do Brasil. Nesta declaração, constam os manuscritos da "Joana de Flandres," porém não especificados. Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 333.

[74] Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, p. 75.

[75] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, p. 38.

[76] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 71.

[77] Que era de ascendência italiana, da cidade de Nápoles.

acadêmico e profissional no qual Carlos Gomes estava imerso – aluno de Gianinni no Conservatório, a Imperial Academia de Ópera, D. José Amat, produção e consumo de óperas italianas, etc. – além de sua própria vontade, como fatores relevantes. Encontram-se, também, menções a uma certa preferência de Carlos Gomes pela Itália em detrimento de outros centros, por conta dos fatores ligados ao idioma. Anos mais tarde, porém, em não poucas cartas, o próprio Carlos Gomes viria a sugerir um certo arrependimento por tal escolha.[78] De fato, apesar das muitas referências a uma possível sugestão de D. Pedro II para que Carlos Gomes fosse para a Alemanha,[79] Milão na Itália fora o destino decidido.

Acerca da decisão pela Itália e seus significados para a carreira de Carlos Gomes e para os rumos da música brasileira, Wilson Martins cita:

> Na ópera de 1863 (Joana de Flandres), escreve ainda Luiz Heitor, "há reflexos de musicalidade brasileira, esparsa na espantosa floração de modinhas da época, em muitas páginas da partitura, que o compositor escreveu para o sombrio dramalhão imaginado por Salvador de Mendonça". Essa "tentativa primaveril" ficaria truncada para sempre com a partida do compositor e subsequente integração numa corrente musical que precisamente por estar no apogeu, já havia iniciado o seu período de declínio histórico. Em outras palavras, o jovem Carlos Gomes começou a caminhar para o passado, ou a agarrar-se instintivamente ao presente (o que explica, diga-se de passagem, a curiosa carreira ao contrário que foi a sua), enquanto a arte musical, inclusive operática, marchava decididamente para o futuro.
> Ora, esteve praticamente nas mãos de Carlos Gomes escolher a Alemanha e Wagner, conforme lhe sugeria Pedro II ao conceder-lhe a bolsa de estudos quadrienal em 1863, em lugar de Verdi e a Itália, "por interferência decisiva da Imperatriz,

[78] Não deixa de ser relevante também considerar uma certa tendência pessimista ou mesmo depressiva em Carlos Gomes diante de situações adversas. Da mesma maneira como o vemos arrepender-se no ocaso de sua carreira acerca de sua opção pela Itália (quando admitira ter tido a possibilidade de optar pela Alemanha ou França), o veríamos reclamando das hostilidades do clima de Milão (quando considerou a hipótese de transferir-se a Nápoles), ou das dificuldades de relacionamento com libretistas, cantores e editores.

[79] Marcus Goes no capítulo I do seu livro: *Carlos Gomes – A Força Indômita*, tece uma cuidadosa análise acerca da imprecisão e inveracidade desta informação.

> filha de Nápoles e apaixonada por bel canto". O triunfo de Carlos Gomes (nos dois sentidos da palavra), em 1870, era, pois, um triunfo que trazia escondido em si mesmo um veneno mortal: nessas perspectivas, adquire conotações sardônicas a frase atribuída a Verdi, segundo a qual Carlos Gomes começava exatamente por onde ele havia terminado.[80]

Numa linha similar de argumentação, Renato Almeida, em sua *História da Música Brasileira* (1927), tece longo comentário acerca do estágio de desenvolvimento que o estilo de Carlos Gomes havia alcançado no Rio de Janeiro e a inconseqüência – na sua opinião – da transferência daquele para estudos na Europa.

> Carlos Gomes estava talhado para ser o criador da musica brasileira, não no sentido de uma arte regional, que é sempre menor, mas com a grandeza dos motivos nacionaes, sentidos através da cultura, porque, no final, a arte é aquelle depoimento do coração humano, que deve dominar o tempo e o espaço, ser perpétuo e universal. Com inspiração singular e colorida e possuindo o sentido da natureza, da graça e do pittoresco, como qualidades excellentes, Carlos Gomes poderia ter tido o papel de José de Alencar na nossa literatura, affirmando a independência musical do Brasil.[81] Não precisava, pois, ir buscar alhures o que lhe poderia dar o país. No ambiente do Brasil, teria encontrado todas as forças para sua criação, independente dos modelos extrangeiros. Nem Gonçalves Dias, nem José de Alencar delles precisaram e fizeram obras definitivas. A expressão brasileira de então, que bastara à poesia e ao romance, não desmereceria a música, antes permittiria uma força nova, inédita, do maior fulgor. Temos que conquistar o rythmo brasileiro, como conquistamos a terra, numa tragédia estupenda e continuada. Carlos Gomes, ao revés desse esforço, acceitou tranquillo as indicações estranhas, esquecendo-se de que o trairiam. No Guarany, pretendeu criar o indianismo na música, à guisa do Alencar e Gonçalves Dias, despertando a terra, na evocação do autóchtone, assim tornado, embora em falso, o symbolo da nossa gente. Tirando das selvas brasileiras alguns motivos quentes, que repontam em seus trabalhos, tem por vezes, uma expressão forte, da mocidade e audácia. Prejudicou-o, porém a escola de opera italiana, fazendo-o desprezar as vozes da terra,

---

[80] Wilson Martins, *História da Inteligência Brasileira* (São Paulo: Editora Cultrix, 1977), p. 307.

[81] Acerca desta afirmação, Renato Almeida insere neste ponto a seguinte nota: "Este conceito é do Sr. Graça Aranha, sobre Alencar, dizendo que affirmou a independência intellectual do Brasil".

> ou comprimi-las nos modelos da 'arte', sacrificando a intenção à forma.
> A preocupação de um gênero em arte é um preconceito infecundo e perturbador, onde não raro se prendem os mais audaciosos vôos. A arte é liberdade, é desejo incontido, ânsia que procura expressão na propria vida, acima de todas as contingências, na sua idealidade absoluta. Os entraves de genero, como as limitações de forma, são graves embaraços, à livre communicação entre os espiritos, nesse vago mysterioso, em que a arte os enlaça e os domina. Ahi tudo é emoção, exaltando a existência e permittindo senti-la em toda a plenitude. Carlos Gomes, por exemplo se tivesse seguido os pendores de seu espírito e, como Alencar, construisse sobre nossos motivos, uma obra brasileira, teria nos legado um monumento bem mais sólido, para enfrentar o tempo. Transportando-os, porém para Milão, sob a influência das longas árias italianas, sobretudo as de Verdi, então em franco successo, Carlos Gomes, dominado pelo ambiente, sem força ou sem ânimo para reagir, libertando-se, cedeu e compoz sua obra em forma italiana, com as preoccupações do '*bel-canto*', o que lhe tirou muito o frescor, a graça e o interesse. Enquanto no Guarany, Alencar torna inconfundível a linguagem do índio da dos brancos, na ópera, ellas se unem e se misturam nas mesmas árias, nas mesmas modulações, nos mesmos accentos. E, no entanto, os índios de nossa selva tinham sua música, livre e audaciosa. Esse fundo falso perdura na obra de Carlos Gomes, onde a forma é o entrave constante. Às vezes, o espirito brasileiro se rebella contra humilhação e irrompe, quente, vivo, indomável em notas violentas e combiaes, que bem lhe revelam a origem. Mas, em geral, procura uma solução preconcebida e, em arte, tudo deve ser surpresa e maravilha inédita.
> O successo franco e retumbante foi outra traição. Empolgou-o, e acreditou que aquelle juizo das platéias da Itália e do Brasil – uma suggestionada pelo gênero, que era o seu, e outra delirante de patriotismo pela realização brasileira – seria definitivo. Assim entregou-se cada vez mais aos moldes nacionaes. O favor popular foi o maior possivel e *Sento una forza indomita*, *Ciel di Parahyba* e *Mia Piccerella*, entre outras, foram árias em voga de bocca em bocca.[82]

Por outro lado, Marcus Góes entende que todos os elementos que haviam influenciado Carlos Gomes e que afloravam, então, na sua produção concorreriam, sim, para a afirmação do que pode ser definido como estética musical Gomesiana. Esta – que

[82] Renato Almeida, *História da Música Brasileira* (Rio de Janeiro: F. Briguiet Co. Editora, 1926), pp. 87-9.

talvez, ou melhor, definitivamente ainda não tenha sido bem definida – mesmo imersa nas influências que a geraram, se inserem numa lacuna estilística que, concomitantemente, é bastante peculiar à escrita de Carlos Gomes.

> A modinha brasileira de salão de meados do século XIX já mais europeizada que as modinhas do início do século, a música popular do interior paulista da época, a música de banda e os lundus dos escravos, misturados à música dos grandes compositores europeus com os quais iria manter estreito contato, seriam os elementos formadores da estética musical gomesiana, a qual apareceria muito bem definida já em suas primeiras óperas compostas no Brasil e causaria admiração nos europeus não a ela habituados, em *Il Guarany*, de 1870, na *Fosca*, de 1873, e no *Salvator Rosa*, de 1874, a ponto de influenciar novos estilos e novas estéticas de compositores italianos de ópera, Ponchielli à frente e Mascagni logo depois.[83]

Opiniões à parte, importa, pois, ratificar que Carlos Gomes não fora para a Europa por mera simpatia do Imperador, como assevera Marcus Goes na citação abaixo. Isto é sobremaneira relevante por conta de juízos que se fariam mais tarde sobre sua conduta e perspectivas, e especialmente a partir de muitas de suas fontes biográficas.

> Carlos Gomes foi para a Europa por ter sido o aluno medalha de ouro de 1863 do Conservatório. Cada cinco anos o Conservatório, por disposições contratuais,[84] tinha o direito de indicar um aluno que se distinguisse como o melhor para ir aperfeiçoar-se na Europa. Antes de Carlos Gomes, Henrique Alves de Mesquita (1830-1906), melhor aluno de 1857, havia seguido para Paris nas mesmas condições em que depois seu colega e amigo iria seguir.[85]

As condições de sua bolsa de estudo eram as seguintes, conforme comunicado de Francisco Manuel:

---

[83] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, pp. 260-1.
[84] Regulamentados pelo decreto 1.542, de 23 de janeiro de 1855, artigo 11.
[85] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 40.

> Snr. Antonio Carlos Gomes,
> Como director do Conservatório de Música da Corte do Rio de Janeiro, lhe faço saber, que tendo Vm.ce sido por mim nomeado para na qualidade de Alumno do mesmo Conservat.o hir completar os seos estudos de composição em Milão; o Ex.mo Snr. Marquez de Olinda Ministro e Secretario de Estado dos Negocios do Império dignou-se approvar essa nomeaçào em Officio a mim dirigido com data de 24 de outubro do corrente anno; e bem assim determinar o prazo de quatro annos para o dito estudo e com a pensão annual de 1:800,000 (moeda corrente) que lhe será paga nesse Paiz em trimestre adiantado.[86]
> Tendo ainda a communicar-lhe que pelo mesmo Ministério será expedida à Legação Brazileira em Turim, as recomendações necessárias para o auxiliar na sua missão, assim como para fazer cumprir as instrucçoens que devem sular a sua estada na Europa, das quais Vm.ce receberá uma copia, alem da que vai officialmente dirigida a dita Legação.
> Rio 30 de Outubro de 1863,
> Francisco Manuel da Silva,
> Director do Conservat.o de Música[87]

Aos 8 de dezembro de 1863, partiu Carlos Gomes do Rio de Janeiro com destino à Itália, munido de uma carta de apresentação endereçada a D. Fernando – marido da Rainha de Portugal, D. Maria II, irmã de D. Pedro II[88] – que deveria encaminhá-lo ao Senhor Lauro Rossi,[89] Diretor do Conservatório de Música de Milão, Itália. A viagem foi tranqüila, chegando pois a Portugal, de onde seguiu por Espanha, França e por fim chega à cidade de Milão, na Itália. Relevante neste interim foi o fato de assistir diversas montagens de óperas de Bellini, Bizet, Meyerbeer e Gounod na Ópera de Paris, além da perda de sua bagagem ao longo da viagem.

---

[86] Ainda segundo as condições de sua bolsa de estudo, "ficava Carlos Gomes obrigado a 'escrever uma composição importante nos primeiros dois anos de permanência na Europa', e a enviar certificados de assiduidade aos cursos que freqüentaria." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 42.

[87] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 75.

[88] Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita* , p. 42.

[89] Lauro Rossi (1812-1885), compositor de relativo sucesso na Itália do século XIX – da geração de Verdi e de estética Rossiniana – empresário e professor, dirigiu o Conservatório de Milão de 1850 a 1871, e o de Nápoles de 1871 a 1878.

> É indispensável que se tenha sempre em mente, para uma boa compreenssão da futura obra de CG, que, ao chegar a Milão, em fevereiro de 1864,[90] eram os compositores franceses e o *grand-opéra* em estilo francês que dominavam a cena lírica italiana, se não no gosto de todo o público, ao menos, na cabeça dos intelectuais e empresários, achando-se Verdi, nesse período, em momento de transição na sua obra, também preocupado e atento à renovação exigida pelos scapigliati e por grande parte da crítica.... Reveste-se, assim, esse primeiro contato, em Paris, com os modelos franceses, de suma importância, pela permeabilidade do talento de Carlos Gomes, pela facilidade que tinha em aprender e por sua fabulosa capacidade de pensar música. Daquelas óperas que viu em Paris, irão ecoar reminiscências em suas futuras composições.[91]

Em Milão, além do rigor do inverno, seu primeiro revés foi o fato de não poder ser matriculado como aluno regular do Conservatório dado a sua idade que já era superior àquela considerada para admissão. O Maestro Lauro Rossi, entretanto, aceita-o como "discípulo particular de harmonia e contraponto, com o direito de se apresentar aos exames finais de anno."[92] Nas fontes que abordam a biografia de Carlos Gomes conjecturas, por vezes, são levantadas acerca da sua não aceitação no Conservatório de Milão como aluno regular, tais como: o fato de ser estrangeiro, ou as turmas estarem completas, ou a alegada questão da idade, ou o fato de, inicialmente, dominar parcamente o idioma italiano, ou mesmo alguma lacuna na formação de Carlos Gomes.

---

[90] "É, justamente, o ano de 1864 que assinala dois acontecimentos importantíssimos dentro do movimento de luta por uma geral renovação: a 21 de janeiro, Arrigo Boito codifica no 'Figaro', seus quatro célebres fundamentos para a renovação da *opera in musica* (abandono de fórmulas, criação da forma, maior desenvolvimento de possibilidades rítmicas e tonais, 'suprema encarnação do melodrama').... O segundo acontecimento importantíssimo de 1864 é a fundação, em Milão, da "Sociedade del Quartetto", promovida pelo Conservatório de Milão e pela Casa Ricordi.... A nova entidade se dispunha a difundir a música instrumental e sinfônica. Sinal dos tempos: em uma Itália toda ela voltada para o melodrama, para a música dramática, funda-se, em Milão, uma sociedade destinada, exclusivamente, à música não operística. Procurava-se, mesmo na terra de Rossini e de Verdi, dar mais valor à música sinfônica. CG vai se influenciar, se bem que, a seu modo, por tais acontecimentos. Mesmo tendo chegado a Milão inteiramente alheio ao que lá se passava, tão borbulhante era aquele exato momento que, logo CG se verá no meio das mais efervecentes polêmicas, o que lhe possibilitará rápido aprendizado." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, pp. 47-8.

[91] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 45.

[92] Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, p. 80.

Em 1864, porém, Lauro Rossi emite um atestado afirmando o talento e os progressos do aluno Carlos Gomes, além de mencionar os fatos da idade e da superlotação das turmas.

Entrementes, em carta a Francisco Manuel da Silva, datada de 3 de maio de 1865, Carlos Gomes reclama do calor, do frio e do clima úmido de Milão, e alega sua constante instabilidade de saúde, que segundo ele afetava sobremaneira seu rendimento. Para além disso, lê-se nas entrelinhas um aluno Carlos Gomes de fato não muito excitado com o que estava a obter na Itália e, especificamente, do Conservatório.[93] Nesta mesma carta, chega a mencionar: "Estou arrependido de não ter escolhido Napoli para estudar porque os próprios Milaneses confeção que o clima de Napoli seria milhor que o de Milão."[94] E continua: "A música na Itália está em completa decadência! É preciso vir para cá para ver o quanto é diferente do que por lá nós imaginamos!"[95] E ainda completa: "Hoje eu tenho a cabeça toda cheia de contrapponto e de Soggeto e Contrasogetto de Fugas... e às veses tenho os ouvidos atordidos e as orelhas um pouco quentes das repriensões de Lauro Rossi que a respeito de Fugas é muito impertinente; às vezes demais."[96]

Marcus Goes afirma que por trás das lamúrias estava um Carlos Gomes que de fato se sentia entediado em cumprir academicismos, ao mesmo tempo que morava num grande centro europeu. Este autor afirma também que os reclames sobre o clima e saúde poderiam de fato ser uma desculpa para os poucos resultados que estava a obter por força de uma assiduidade cambaleante.[97] De fato, observando o tipo de experiência

---

[93] Marcus Góes sugere que a série de reclamações e desdenhos de Carlos Gomes nesta carta a Francisco Manuel, ao invés de uma fiel análise da realidade Milanesa, são, em verdade, reflexos dos seus resentimentos advindos da exclusão e do preconceito sofrido nos seus primeiros tempos em Milão, além das dificuldades de adaptação à cidade, ao clima e à sociedade Milanesa. Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, pp. 56-7.

[94] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 52.

[95] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 52.

[96] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 53.

[97] Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 55.

que Carlos Gomes trouxera na bagagem – mormente o trabalho com o pai em Campinas, e depois o trabalho na Imperial Academia – e mesmo entendendo que sua formação poderia ter lacunas, é compreensível a falta de animação. Ao menos, baseado no que menciona nas suas cartas, a freqüência a concertos e óperas justificavam sua estadia, além de seus próprios sonhos.

É desta forma que conclui seus estudos como "composior em aperfeiçoamento" com Lauro Rossi no Conservatório de Milão em 1866,[98] recebendo o título de Maestro-Compositor. Ao longo de seu estudo compõe mormente exercícios (fugas na maioria), e conclui com uma peça intitulada "*La fanciulla delle Asturie*". No ano seguinte, "é convidado para escrever a música da Revista do Ano[99] – realização parecida com a de um festival, e que acontecia anualmente – o assunto era o de uma ópera bufa, "*Se sa minga*" ("Não se sabe" ou "Nada se sabe") em dialeto milanês."[100] O libreto fora escrito por Antonio Scalvini, e a obra que subira a cena no Teatro *Fossati* de Milão, se torna um imenso sucesso em toda Itália, e representa a primeira oportunidade do nome de Carlos Gomes circular pelos meios artísticos milaneses.

---

[98] Neste Conservatório, Carlos Gomes também fora aluno de Alberto Mazzucato (1813-1877), professor, compositor, crítico de música, literato, regente de orquestra e diretor do Conservatório, sucedendo a Lauro Rossi. "Seria esse o professor querido de CG, aliás o era de todos os alunos, inclusive do ex-aluno Boito." "Foi Mazzucato o inaugurador, em 1868, do costume de postar-se o regente de uma ópera à frente da orquestra que, até então, era regida pelo primeiro violino.... Mazzucato foi, também, o primeiro a exercer a dupla função de ensaiador e regente das récitas, o que fez durante uma só temporada, em 1868, na Scala" Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, pp. 60 e 81.

[99] "'Revista', do verbo 'rever', é uma forma de espetáculo teatral com música e textos falados, no qual são 'revistos' os acontecimentos interessantes da política, das artes, da vida social de um determinado grupo, geralmente ocorridos em um ano que findava. Esses acontecimentos e as personagens que dele participaram são retratados, caricaturalmente, com pitadas de ironia, em meio a anedotas, muitas vezes, de duplo sentido. É um gênero, por excelência, satírico e a música vai por esse mesmo caminho, sem preocupações maiores que as de divertir e fazer rir. A 'revista' se popularizou na França, em meados do século XIX. Na Itália, nunca havia sido levada à cena, quando CG e Antonio Scalvini, que já se conheciam, se puseram de acordo, para que o primeiro pusesse em música alguns trechos de um libreto, em língua milanesa, de autoria do segundo." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 69.

[100] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 79.

No ano seguinte, uma outra peça para a Revista do Ano foi composta por Carlos Gomes. Sobre libreto de Antonio Scalvini, também em dialeto milanês, e baseado em versos de Emilio Torelli-Violier, "*Nella Luna*" foi a cena no Teatro *Carcano* em Milão. Esta obra obteve sucesso ainda maior que a anterior, sendo apresentada em toda Itália.

Numa outra vertente, desde antes do ano de 1865, Carlos Gomes vinha amadurencendo a idéia de compor uma ópera sobre um libreto desenvolvido a partir da obra "O Guarany" de José de Alencar.[101] A primeira tentativa concreta aconteceu quando firmou com Scalvini uma parceria – advinda das obras "*Se sa minga*" e "*Nella Luna*" – para a produção do libreto. O início do trabalho foi bem, mesmo com as discordancias entre compositor e libretista. Em 1868, Carlos Gomes recebe a notícia de que seu pai morrera, e que Ambrosina (a jovem por quem apaixonara-se na juventude, e para quem compusera a modinha "Quem sabe") se casara. Além disso, as discordâncias se acirram, ao ponto do poeta Carlos d'Ormeville ser incumbido de concluir o libreto.

Luiz Heitor, no livro *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, assim se refere a "*Il Guarany*":

> *Il Guarany* – 4 atos. Libreto de Antonio Scalvini, retocado e terminado por Carlos d'Ormeville. É sabido que Carlos Gomes confiara a Scalvini, seu parceiro nos sucessos popularescos *Se sa minga* e *Nella luna*, a tarefa de reduzir para a cena, o romance de José de Alencar. Este conseguiu levar o trabalho até o terceiro ato; aí, forte divergência separou-o do jovem maestro que, tempos depois, se associava a d'Ormeville para levar a cabo a sua ópera. A primeira representação desta ópera, a 19 de

[101] É provável que, ainda no Brasil, entre 1860 e 1863 Carlos Gomes tenha iniciado os esboços do "*Il Guarany*". Teria perdido estes esboços na sua mala que fora extraviada na mudança para a Itália. Tendo encontrado uma tradução para o italiano, paga a Scalvini para produzir o libreto. Neste ponto, a ópera seria a grande peça que estava obrigado a enviar ao Brasil por conta de seus estudos na Itália, e por conseguinte estreada no Brasil. Desentendendo-se com Scalvini, considerando a lacuna na produção de óperas substanciais na Itália, o sucesso de "*L'Africaine*", e quão pitoresca sua obra poderia ser, encaminha o libreto para ser reformado e completado por d'Ormeville, tencionando estreá-la na Itália. Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, pp. 91-2.

> Março de 1870, no teatro *alla Scala*, de Milão, foi uma das mais sensacionais vitórias artísticas registradas nos anais daquela gloriosa casa, em toda a sua história. O argumento, como já ficou dito, é inspirado no célebre romance do mesmo nome, de José de Alencar. Quanto à música, não é necessário consignar aqui qualquer comentário, pois se trata da ópera mais popular e querida do público brasileiro.[102]

A ópera "*Il Guarany*", denominada por Carlos Gomes: *Ópera-Ballo in Quatro Atti*,[103] muito mais que "uma das mais sensacionais vitórias artísticas registradas nos anais daquela gloriosa casa, em toda a sua história", como menciona Luiz Heitor na passagem citada acima, é, de fato, um fato sigular na história da música. Entretanto, a história não referenda tal fato com o devido peso, rigor e importância. Eis pois tais fatos:

Ítala Gomes cita: "*O GUARANY* foi a opera '*d'obbligo*' especialmente encomendada pela empresa do 'Scala', para a estaçao de inverno de 1869-1870."[104] E Juvenal Fernandes faz a seguinte referência:

> Para se conseguir a apresentação de "O Guarani" no Scala, houve uma verdadeira maratona. Nenhum principiante poderia utilizar o teatro sem oferecer um "presente" de dez mil liras, pois era um "favor" que a direção do teatro fazia, e Carlos Gomes não tinha o dinheiro para isso.
> Temeroso de ser posto de lado, escreveu a D. Pedro II expondo-lhe a situação, e este que sempre o protejera enviou-lhe prioritariamente a importância solicitada e necessária, o que traduziria as pretensões urgentes para ambicionada honra.[105]

Além da ajuda do Imperador, Carlos Gomes pede ajuda ao irmão José Pedro, que também sai a coleta de doações. Algumas fontes ainda citam que Carlos

---

[102] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, p. 38.
[103] Ópera-ballet em quarto atos.
[104] Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, p. 85.
[105] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, pp. 87-89.

Gomes a esta época constumava freqüentar o salão da condessa Clara Maffei, supostamente "a porta por onde conseguiu entrar no *Scala*."[106]

Mas tais relatos não contemplam uma informação fulcral, nem respondem a perguntas óbvias: Por que Carlos Gomes? Por que uma ópera sua? Por que uma ópera de um jovem compositor, estrangeiro, e sobre argumento tão incomum foram contempladas com o palco do *Alla Scala*? Margus Góes, pois, argumenta:

> Qual seria então a razão de ter sido o *Guarany* de Carlos Gomes estreado naquele palco em que todos queriam ver criadas suas óperas? É mais que obvio que o prestígio de Lucca foi a mola mestra de tudo.... Seja realçada a verdade depois de mais de 135 anos: *Il Guarany* é filho de Carlos Gomes, mas quem o fez nascer foi a Casa Lucca, que investiu em um compositor novo, estrangeiro, e que até então na Itália só havia dado provas de ser hábil compositor de revistas, de *voudevilles* e de canções a serem impressas no jornal das moças.[107]

A Casa Editora Lucca, em torno de 1870, rivalizava com a Casa Editora Ricordi, e via como forma de expandir seu mercado o investimento em óperas oriundas de outros centros, ou recheadas de elementos pouco usuais. Desta forma, Lucca levara à Itália obras de Wagner, Gounod e Meyerbeer, além de jovens compositores italianos, ávidos por inovações na bem estabelecida tradição italiana. Posto isso, enxerga-se Carlos Gomes e seu "Guarani" como oportunidades singulares. O que poderia ser mais pitoresco? E, por certo, se assim não fosse, seria pois muito dificil chegar ao *Scala*. Por outro lado, a Itália vivia um vácuo na produção de óperas verdadeiramente

---

[106] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 85.

[107] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 275.

significativas, o que pode ser comprovado pela não sobrevivência no repertório corrente, de obras compostas nos anos finais da década de 60 do século XIX.[108]

Estilisticamente, de fato, "*Il Guarany*" difere pouco em relação às suas óperas anteriores compostas no Brasil. A hibridização de estruturas da ópera italiana, com elementos melódicos típicos da escrita Gomesiana continuam presentes. No geral, talvez por estar inserido então numa realidade melhor estruturada e com mais recursos, ou por influência da *scapigliatura*,[109] ou por já ser sua terceira ópera, "*Il Guarany*" apresenta-se como uma obra mais grandiosa que "A Noite do Castelo" e "Joana de Flandres". Há referências de paralelismos do "*Il Guarany*" com a "*L'Africaine*" de Meyerbeer, quer ligados a elementos estruturais da ópera, quer ligados a fatos referentes aos procedimentos da montagem de estréia. Um outro elemento significativamente

---

[108] A única ópera italiana daquele momento que permaneceu em repertório corrente foi o "*Mefistofele*" de Arrigo Boito, cuja estréia porém fora um fiasco.

[109] "Termo usado para identificar um período (1860-80) de renovação na cultura Italiana. Como uma tendência literária, abriu o caminho para o Verismo ao tempo que antecipou elementos do movimento decadente *fin-de-siècle*. Os termos *scapigliatura* e *scapigliati* ('jovem desgrenhado', com referência à *Scènes de la vie de bohème* de Murger) foram usados na novela *La scapigliatura e il 6 febbraio* (Milão, 1862) de Cletto Arrighi. Autoconsciência anti-burguesa e desordenado estilo de vida caracterizou um grupo de artistas e intelectuais em Milão nos anos de 1860, os *scapigliati*. Os poetas Emilio Praga (1839-75) e Arrigo Boito (1842-1918) foram as figuras centrais, juntamente com o músico Franco Faccio (1840-91). A *Scapigliatura* era uma fraternidade livre de magnânimos homens jovens insatisfeitos, tendo um forte conpromisso em prol do rejuvenescimento da cultura italiana e a promoção de uma estreita relação entre poesia e suas 'artes irmãs', música e pintura. Os *scapigliati* exibiam um gosto por assuntos mórbidos e macabros e uma apurada percepção do mal; lingüística e experimentações métricas eram aspectos constantemente visitados. Em música, a *scapigliatura* é relevante por sua influência na liguagem dos libretos e pelos escritos críticos nos periódicos milaneses. Apenas três operas foram produzidas pelos *scapigliati*: *I profughi fiamminghi* (1863) de Faccio, sobre libreto de Praga, *Amleto* (1865) de Faccio e Boito, e o emblemático *Mefistofele* (1868) de Boito."
"A term used to identify a period (1860–80) of renewal in Italian culture. As a literary trend, it opened the way to Verismo while anticipating features of the *fin-de-siècle* decadent movement. The terms *scapigliatura* and *scapigliati* ('dishevelled young men', with reference to Murger's *Scènes de la vie de bohème*) were used in the novel *La scapigliatura e il 6 febbraio* (Milan, 1862) by Cletto Arrighi. Anti-bourgeois selfconsciousness and disorderly lifestyle characterized a group of artists and intellectuals in Milan in the 1860s, the *scapigliati*. The poets Emilio Praga (1839–75) and Arrigo Boito (1842–1918) were the central figures, along with the musician Franco Faccio (1840–91). *Scapigliatura* was a free brotherhood of dissatisfied, high-minded young men with a strong commitment towards a rejuvenation of Italian culture and the promotion of a close relationship between poetry and its 'sister arts', music and painting. The *scapigliati* exhibited a taste for morbid and macabre subjects and an acute perception of evil; linguistic and metrical experimentation was a constant feature. In music, *scapigliatura* is relevant for its influence on the language of librettos and for the critical writings in Milanese periodicals. Only three operas were produced by the *scapigliati*: Faccio's *I profughi fiamminghi* (1863) to a libretto by Praga, *Amleto* (1865) by Faccio and Boito, and Boito's emblematic *Mefistofele* (1868)." Matteo Sansone, "Scapigliatura" *Grove Music Online*, (acessado em 19 de maio de 2009).

aparente é a similaridade estrutural da abertura de "*Il Guarany*" e de outras obras contemporâneas.[110] Mas, fundamentalmente, é relevante o fato de ter sido a primeira ópera a conter os elementos significativos da renovação pretendida por uma estética que nascia – advinda da *scapigliatura* – e que ao mesmo tempo seria bem recebida pelo público.

Conforme citado na Introdução do presente trabalho,[111] a ópera "*Il Guarany*" foi vendida à Casa Lucca, que, logo em seqüência – a 23 de março de 1870 – firma novo contrato com Carlos Gomes para uma nova ópera. Esta nova obra deveria ser uma "grande ópera seria em quatro atos", sobre libreto de Carlos d'Ormeville. O argumento para esta nova ópera era baseado na França da época dos mosqueteiros, e seria intitulada "*I Moschettieri*" ou "Os Mosqueteiros do Rei."

Concomitante a este projeto, Carlos Gomes estava envolvido com sua ida ao Brasil para as montagens do "*Il Guarany*". Sua chegada e permanência no Brasil foi recheada de glórias, e sua recepção fora a de um herói nacional. A ópera fora levada a cena em diversas cidades, com especial relevância à récita do dia 2 de dezembro de 1870, primeira récita no Brasil, no Teatro Lírico Fluminense.[112]

Apesar da alegria do retorno glorioso ao Brasil, o contrato firmado com Lucca preocupava Carlos Gomes. O argumento escolhido não lhe suscitava nenhum resultado concreto, e, por fim, "*I Moschettieri*" ficou como projeto inacabado. Entretanto, neste ínterim, ainda no Brasil, Carlos Gomes se voltava para um pequeno livro de Luigi de Capranica (Marquês de Capranica) intitulado "*La festa delle Marie*,"

---

[110] A ópera "*Il Guarany*" na sua estréia contava apenas com um pequeno prelúdio introdutório. A chamada Protofonia viria ser composta após a estréia. Dentre as semelhanças entre esta e outras aberturas de ópera contemporâneas citamos os paralelos que podem ser efetuados entre a abertura do "*Il Guarany*" e a abertura da ópera "*La Forza del Destino*" de Verdi

[111] Vide Introdução, p. 9, nota 8.

[112] Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 136.

publicado em Milão em 1869. “Carlos Gomes em 1870 já conhecia tanto o livrinho quanto seu ilustre autor.”[113]

O ano de 1871 haveria de ser repleto de acontecimentos. Em abril de 1871, Carlos Gomes retorna a Itália. Lá chegando, compõe uma opereta “*O Telégrafo electrico*”, sobre libreto de França Junior, e contrai matrimônio com a pianista bolonhesa Adelina Peri a 16 de dezembro,[114] além de efetuar os seguintes encaminhamentos, como atesta Marcus Goes:

> Retornando à Itália em abril de 1871, Carlos Gomes logo tratou de fazer com que Lucca comprasse os direitos de composição de uma ópera tendo por libreto uma adaptação da obra de Luigi Capranica. E assim foi feito. *I Moschettieri* foram abandonados, depois de muita briga de Carlos Gomes com os Lucca, e, em vez de D’Ormeville, foi chamado o libretista Antonio Ghislanzoni para elaborar o libreto, que seria retocado em várias partes pelo próprio D’Ormeville. Essa a origem da Fosca, que estrearia na Scala a 16 de fevereiro de 1873, obra pioneira no melodrama italiano com as novas idéias e novas estéticas introduzidas por Richard Wagner.[115]

A “*Fosca*”, melodrama em 4 atos, é dedicada a José Pedro de Santana Gomes. Subiu a cena no *Alla Scala* a 16 de fevereiro de 1873. Apesar das divergências de opinião, esta ópera representa definitivamente um grande passo de desenvolvimento no estilo Gomesiano. De fato, na “*Fosca*” combinaram-se harmoniosamente três elementos fundamentais: um excelente libretista – Antonio Ghislanzoni; um argumento que Carlos Gomes apaixonara-se; e sua disposição de “se elevar acima de si mesmo e

---

[113] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 285.

[114] Já no ano seguinte, 1872, nasce sua filha primogênita, Carlotta Maria, que morreria no verão deste mesmo ano. O segundo filho, Carlos André – apelidado Carletto – que nascera em 1873, viria a morrer de tuberculose aos 25 anos, dois anos após a morte de Carlos Gomes, em 1898. Mario Antonio (1874-79), seu filho predileto, morreu aos quatro anos de idade. Manoel José, nascido em finais de março de 1876, não passaria de poucos dias. E Ítala Maria, a caçula que nascera em setembro de 1878, viveu até meados do século XX (1948), e escreveu a biografia citada em várias oportunidades no presente trabalho.

[115] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 285.

avançar em arte, um pouco além do ponto em que jazia a italianidade sonora do tempo," como cita Mário de Andrade.[116]

> Foi Carlos Gomes com a "Fosca", o primeiro compositor de óperas na Itália a criar um papel completo e acabado para uma atriz-cantora dentro de uma nova vocalidade por ele criada. Esse papel seria o de "Fosca".... Sobre um intricado enredo, tão ao gosto da época, por conter todos os ingredientes da moda em doses elevadíssimas, CG elaboraria uma música totalmente nova para a ópera italiana de até então, com várias características particulares, entre as quais se destacariam longas frases na região grave e central da voz, com repentinos e violentos saltos à região aguda ou grave, um tecido orquestral mais espesso e fragmentado, o uso constante do *Leitmotiv* como elemento psicológico atuante e não como simples comentário ou ornamento, um 'recitar cantando" que antecipa modos veristas, abundância de cromatismo, longas escalas cromáticas ascendentes e descendentes, adequação perfeita da palavra à música, propriedade da música à situação dramática, ausência de virtuosismo vocal gratuito. Na "Fosca", CG utilizaria, inclusive, um recurso absolutamente novo na ópera italiana da época: faria com que certos temas recorrentes surgissem de outros anteriores, com variações, mudanças tonais, e permutações geniais.[117]

Entretanto, apenas boa música não significa sucesso garantido. Questões envolvendo a Casa Lucca e a Casa Ricordi influíram sobremaneira na possibilidade do agendamento da "*Fosca*". Por outro lado, as acusações de Wagnerianismo também contribuíram para as avaliações e recepção da obra. Não foram poucas – e de fato ainda persistem – as controversas opiniões acerca do Wagnerianismo da "*Fosca*". Por exemplo, Luiz Heitor assim argumenta:

> Fosca – 4 atos. Libreto de Antonio Ghislanzoni, inspirado no romance de Luiz Capranica *La festa delle Marie*. Primeira representação no teatro *alla Scala* de Milão, a 16 de Fevereiro de 1873, com êxito duvidoso. Somente em 1878, depois de

[116] Mario de Andrade, "Fosca" *Revista Brasileira de Música*. Edição comemorativa aos 100 anos de nascimento de Carlos Gomes. (Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, 1936), p. 253.

[117] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 160.

> remodelada pelo autor, é que obteve o pleno sufrágio dos italianos, nesse mesmo teatro *alla Scala*. Esta é, para mim, a ópera mais italiana de Carlos Gomes, pela pureza, fluência e, até mesmo, caráter da melodia. É, também, a sua obra mais equilibrada e mais cuidada musicalmente. A acusação de *wagnerismo*, levantada ao tempo, contra essa partitura, não tem o menor fundamento; mesmo porque a caracterização de personagens ou situações por meio de motivos musicais oportunamente evocados, nunca foi privilégio do autor de *Tristão*. A *Fosca* é, por assim dizer, um preito de Carlos Gomes à terra que o formara e que lhe dera a fulminante vitória do *Guarani*. O italianismo dessa ópera começa pela escolha do libreto,... De todas as suas óperas é a única que Carlos Gomes batizou com a designação tão italiana de *melodrama*.[118]

A "*Fosca*" é um monumento a uniformidade. E, exatamente como Wagner, não foi exclusivamente com o uso do recurso do *Leitmotiv* que Carlos Gomes obteve esta unidade de estilo, forma e estrutura. Mas, sim, pela maneira como os elementos da ópera são conectados. Independente, pois, de como é julgada, "a 'Fosca' era, e é a obra mais importante da ópera italiana daquele tempo de transição e de renovação."[119] Como atesta Mário de Andrade, "uma das obras-primas da música dramática do século XIX italiano."[120]

A partir desta época, dois aspectos acerca da produção de Carlos Gomes mostram-se bastante recorrentes: a produção de peças vocais de câmera, e o grande número de projetos inconclusos. A composição de modinhas e canções ocupou boa parte da produção de Carlos Gomes na sua juventude ainda no Brasil, ao lado de peças para piano. Ao tranferir-se para a Itália, ao mesmo tempo que se dedicava ao trabalho com ópera, podemos ver uma constante produção de peças vocais de câmera, que representam uma segunda face do repertório que produziu.[121] Paralelamente,

---

[118] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, pp. 39-40.
[119] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 173.
[120] Mario de Andrade, "Fosca" *Revista Brasileira de Música*, p. 254.
[121] Vide Catálogo de Obras, Anexo I do presente trabalho.

encontramos ainda, um certo número de hinos, o que pode ser creditado às práticas recorrentes da sua juventude. O outro aspecto é o grande número de projetos – leia-se óperas – inconclusos. Nada menos que quinze projetos não foram levados a cabo.[122] Dentre eles, alguns sequer começou a escrever, em outros alguns esboços foram feitos, e mesmo em outros chegou a fazer atos inteiros. Não há até o presente momento, quer pelos registros históricos quer por análises posteriores, uma explicação para tantos abandonos.[123]

Positivamente, as experiências vividas com a "*Fosca*" foram suficientemente desconfortáveis para Carlos Gomes decidir por um caminho diferente na suas duas óperas seguintes. Quando ainda estava no processo de revisar a "*Fosca*", viria a compor duas óperas: "*Salvator Rosa*" e "*Maria Tudor*".

"*Salvator Rosa*," drama lírico em 4 atos, sobre libreto de Antonio Ghislanzoni (baseado no romance "*Massanielo*" de Eugene de Mierecourt, pseudônimo de Charles Jean-Baptiste Jacquot), teve sua composição iniciada ainda em 1873. Deliberadamente, nesta obra, Carlos Gomes tencionava recompor sua auto-estima, sua imagem e principalmente auferir melhores ganhos financeiros após a "*Fosca*". Em todos os sentidos, conseguiu. Em menos de um ano – de fato, escrita "em seis meses, como mero desabafo"[124] – a nova ópera estava completa e pronta para estréia, que se deu a 21 de março de 1874, no Teatro *Carlo Felice* de Gênova, com imenso sucesso. A ópera "*Salvator Rosa*," que originalmente teria título homônimo ao romance que a gerara,

---

[122] Vide Catálogo de Obras, Anexo I do presente trabalho.

[123] Há créditos acerca de seu perfeccionismo, de sua incapacidade de gerar boas idéias em temas que lhe inspirava pouco, de certa dose de desorganização e indisciplina. Tudo isto ou nada disto, quem sabe uma análise psicológica pudesse responder.

[124] Alfredo de Escragnolle Taunay, *Dous artistas máximos: José Mauricio e Carlos Gomes* (Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1930), p. 115.

representa, também ainda, a mudança de Carlos Gomes para a Casa Editora Ricordi,[125] e "foi talvez a ópera que mais dinheiro rendeu a Carlos Gomes."[126]

Estilisticamente, porém, apesar das belas melodias, do excelente equilíbrio formal e estrutural, e do refinado tratamento de orquestração, esta ópera é um retrocesso no seu processo de desenvolvimento composicional. "Carlos Gomes escreveu, com o *Salvator Rosa*, a sua ópera mais vulgar e mais dócil às exigências da platéia; anima-a, contudo, uma verve excelente, cheia de espontaneidade, de graça e de vigor."[127] Seja por ser mais vulgar, ou por ser boa música, "*Salvator Rosa*" obteve outro relevante mérito:

> No ano de 1874, em que foi criada, *Salvator Rosa* subiu aos palcos de quatro teatros da Itália, e em 1875, na onda de gigantesco sucesso, foram treze os teatros italianos que a acolheram. Ser encenada em um só ano em treze cidades da Itália era recorde absoluto para óperas que não de Verdi.... Nem *Il Guarany* havia sido representado em 13 cidades diferentes da Itália em um só ano. Só Aida, que logo após sua criação na Scala em 1872 se tornaria uma das mais populares óperas do repertório, poderia merecer maior número de encenações e acolhida em maior número de diferentes teatros italianos em um só ano.[128]

Também no Brasil a recepção à ópera foi imensamente satisfatória, o que se configurava tanto pela quantidade de montagens como pelos lucros que geraram ao compositor. A primeira apresentação no Brasil foi no Imperial Teatro São Pedro de Alcântara em 1876.

---

[125] Os Ricordi, como citado anteriormente, ao contrário da Casa Lucca, eram os paladinos do "italianismo" da ópera na itália novecentista. Não seria pois de estranhar que "*Salvator Rosa*" viesse a ser uma ópera tão italianizada, como que em oposição aos "Wagnerismos"associados a "*Fosca*" e ao próprio Wagner representados pela Casa Lucca.

[126] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 291.

[127] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, p. 41.

[128] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, p. 292.

O estrondoso sucesso de "*Salvator Rosa*" não se findara na própria ópera. Ato contínuo à estréia, a Ricordi firma contrato para mais uma ópera. Ainda no ano de 1874, em setembro, inicia o trabalho na "*Maria Tudor*", também um drama lírico em 4 atos, sobre libreto de Emílio Praga concluído por Ângelo Zanardini e Ferdinando Fontona, extraído do drama homônimo de Victor Hugo. A ópera ficou pronta em 1878, no mesmo ano em que iniciara a construção de uma mansão em Manggianico, que denominaria Villa Brasilia. "*Maria Tudor*" teve sua estréia a 27 de março de 1879, no *Alla Scala*, de Milão. "A ópera foi muito mal recebida pelo público, no dia da estréia, obtendo, entretanto, excelente êxito, dois dias depois, ao ser encenada pela segunda vez."[129] Ítala Gomes atesta que tal insucesso da *première* se deveu a motivos semelhantes aos que prejudicaram a "*Fosca*": "brigas de editores, invejas e intrigas diabólicas de artistas."[130] Além de "ter sido detestavelmente cantada por uma allemã que mal sabia o italiano."[131]

A "*Maria Tudor*" nunca gozou de muita popularidade. Poucas foram as outras récitas agendadas após a estréia. A ópera "só foi apresentada ao público brasileiro em 1933, para inauguração do Teatro Municipal [do Rio de Janeiro], após algumas remodelações. De fato, além de lhe ter dado muitíssimo mais trabalho do que esperava, "é esta ópera a partitura mais moderna de todas as escritas pelo compositor... e traz exemplos da melhor música que se podia escrever dentro do panorama da ópera italiana de seu tempo."[132] Por força das dificuldades de pôr em música um libreto com tantas faces e afetos diferentes, esta ópera teve bastante a acrescentar no desenvolvimento estilístico imediato de Carlos Gomes, situando-se como um resumo dos

---

[129] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, p. 42.
[130] Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, p. 133.
[131] Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, p. 133.
[132] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, pp. 258-9.

desenvolvimentos de suas três óperas anteriores: "*Il Guarany*", "*Fosca*" e "*Salvator Rosa*."

> Toda a partitura da "Maria" evidenciaria um CG dividido: de um lado, preocupado com sua arte, do outro, com a opinião da crítica e do público. Essa dualidade tem sido apontada como um *capitis diminutio*, como um motivo de menor valia para "*Maria Tudor*". Pois é o hibridismo facilmente identificável nessa ópera e a bilateralidade do posicionamento de seu autor que, justamente, fizeram dela uma obra de rara eficácia musical, uma peça avançadíssima para seu tempo, antecipadora de modos e estilos que só viriam a luz, completamenrte desenvolvidos, muitos anos depois. Nela, quando CG procura a concisão do diálogo, desenvolve-o, através de um discurso musical recitativado e fragmentado, de admirável economia de meios, premissa do *canto parlato* de Puccini e dos veristas e do Verdi do "Falstaff". Será a bivalência de CG nessa ópera que o levará a buscar bizarrias e "esquisitices" que seriam repetidas por Mascagni em muitas de suas óperas.[133]

Logo após a estréia de "*Maria Tudor*", seguindo conselho de amigos decide ir ao Brasil. Passando brevemente por Pernambuco, vai à Bahia, São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro, colhendo infindáveis louros e largos rendimentos em todos os lugares. Porém, ao retornar a Itália, seu comportamento perdulário e imprevidente se encarregariam de destruir os não poucos dividendos que sua obra lhe proporcionava. A este tempo as subvenções do governo brasileiro, que não tardariam de cessar em 1880,[134] e os bons lucros do "*Salvator Rosa*", "faziam de Carlos Gomes não mais o pressuroso compositor da '*Fosca*' e do '*Salvator Rosa*', ambas compostas em cerca de um ano cada uma, mas, um acomodado *maestro compositore* com casa de veraneio, a

---

[133] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 255.

[134] O que em verdade era justo, na medida em que o Império do Brasil havia disposto custear seus estudos por quatro anos, e o Carlos Gomes deste momento já era, por não poucos anos, um artista profissional.

encomendar caixas de vinhos especiais aos amigos e fornecedores."[135] Não tardaram, pois as dificuldades financeiras tomarem o primeiro posto de suas preocupações.

> Na década mais importante da transição velho/novo no melodrama italiano do século dezenove, que vai de 1870 a 1879, Carlos Gomes foi o compositor que mais óperas teve estreadas no Scala, maior teatro italiano. E o compositor de óperas italianas mais representado neste teatro, depois de Verdi[136].... Tais predominâncias dariam margem a uma progressiva reação contra o estrangeiro o qual, se teve aproveitados, sempre por interesses comerciais, seus êxitos anteriores, passou a ver cerceados seus esforços de novos sucessos. Acharam os italianos que Carlos Gomes havia ido longe demais com sua escalada de triunfos.[137]

Dez anos se passariam entre a estréia de "*Maria Tudor*" e sua próxima ópera "*Lo Schiavo*". Sua produção ao longo deste tempo se caracterizaria por muitos hinos, 3 coleções de canções de câmera publicadas pela Ricordi, e um sem número de óperas inconclusas. Estes seriam anos de muitas contradições para Carlos Gomes, muitas promessas e poucas realizações. A conturbada separação da esposa, as dificuldades financeiras que aumentavam progressivamente, ao ponto de ter que vender a Villa Brasília com todo o seu mobiliário, mas, por outro lado "*Il Guarany*" e "*Salvator Rosa*" continuavam a rodar o mundo em diversas montagens. Entretanto, o sentimento anti-semita da Itália musical contra um estrangeiro que conseguia realizar mais que os

---

[135] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 258.

[136] "Os números não mentem em sua objetividade. De 1870 a 1879, ano da reação contra CG, levara ele ao palco da Scala para ali serem estreadas 'O guarani', 'Fosca' e 'Maria Tudor'. Três óperas, contra duas de Ponchielli – 'Os lituanos' e 'La Gioconda'. Neste período, as óperas de Verdi foram objeto de 166 récitas; as de Carlos Gomes, 62; as de Donizatti, 54; as de Bellini, 36; as de Marchetti, 32; as de Ponchielli, 29; as de Petrella, 17; as de Rossini,7. CG era o segundo preferido do público, depois de um Verdi que dava ao mundo, naquela década, a 'Aida', ópera que se tornaria uma das mais representadas no mundo inteiro, a qual, sozinha, foi ao palco da Scala, naqueles anos, nada menos que 52 vezes.
Para os compositores estrangeiros, CG só perdia para um Meyerbeer, cujas obras, na década, atingiam o máximo da popularidade, com 93 récitas, tendo sido mais representado que Gounod, com 56 récitas, e que Halévy, com 28. De todas as óperas italianas, fora as de Verdi, 'O Guarani' foi a mais representada, com 27 récitas." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 293.

[137] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 249.

nativos, se fortalecia dia a dia.[138] Por conta de tudo isso, começa a sentir que voltar ao Brasil como diretor do Conservatório Imperial de Música, que D. Pedro II havia lhe prometido, poderia ser uma boa oportunidade para si.[139]

A própria geração do "*Lo Schiavo*" seria cercada de imensos impasses e difilculdades. Esta ópera nasceria da relação entre Carlos Gomes e Alfredo de Escragnole Taunay – o Visconde de Taunay. Provavelmente, pouco tempo depois da "*Fosca*", e por certo enfatizado quando da sua visita ao Brasil em 1879-80, logo após a estréia da "*Maria Tudor*", Carlos Gomes insistia que seu amigo Taunay lhe provesse um argumento do qual pudesse ser extraído um bom libreto. A primeira tentativa foi um libreto denominado "Moema" (também referido como "Moema e Paraguassú"). Este projeto finda por ficar inacabado, e segundo Ítala Gomes, por conta da seguinte opinião de Carlos Gomes:

> – "Dá-me uma idéa qualquer" – escreve elle ao amigo Taunay – "os librettistas italianos escrevem belíssimos versos, mas não tem muita imaginação. Basta-me o mínimo esboço... em todo o caso não desejo assumpto índio como o da "MOEMA" que me mandaste. Receio metter-me outra vez com bugres!"[140]

Mas, de qualquer sorte, alguns pontos parecem ser claros nas intenções de Carlos Gomes naqule interstício de dez anos sem completar uma ópera, e que viriam a gerar a esplêndida partitura do "*Lo Schiavo*":

---

[138] "A trajetória de CG na Itália, a partir de então, passou a ser pontilhada de seríssimos problemas. Nunca mais a "Maria" seria encenada naquele país, nunca mais uma ópera sua passaria a fazer parte do repertório italiano corrente." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 295.

[139] Ao contrário do que atesta Ítala Gomes, acerca da "vontade" de seu pai de retornar ao Brasil, esta possibilidade de retorno se associava muito mais à possibilidade de ter um emprego no Brasil, o que lhe garantiria fonte de recursos sem depender dos eternos pedidos de auxílios. Tal emprego no Conservatório seria, nesta situação, perfeito, pois lhe seria lícito assumir tal encargo, sem ter que necessariamente residir permanentemente no Rio de Janeiro. Deste modo poderia ele mater sua carreira e interesses na Itália.

[140] Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, p. 153.

1. O uso de temática de alguma forma associada ao Brasil. A partir do sucesso de "*Il Guarany*," a crítica começou a falar em uma música brasileira. Mas o que estava sendo levado em conta para a caracterização de "brasileira" não era a estética musical empregada, uma vez que esta pouco ou nada diferia da estética operística italiana da segunda metade do séc. XIX, mas apenas a nacionalidade do compositor e a temática ou enredo da ópera.

2. A questão do "pitoresco" vivenciada pelo "*Il Guarany*." Conforme citado anteriormente, este elemento era especialmente relevante aos editores italianos na época. Morando já por 15 anos na Itália, Carlos Gomes sentia que naquelas terras nunca passaria de um estrangeiro. Mas sabia, também, que podia compor obras de grande aceitação e sucesso, como, por exemplo, o "*Il Guarany*" e o "*Salvator Rosa*."

3. A qualidade musical obtida na "*Fosca*".

Mesmo com o sucesso do "*Salvator Rosa*", Carlos Gomes desejava algo que lhe fosse de alguma forma mais pessoalmente idiomático, ou que pudesse identificá-lo mais com o Brasil. Não acredito que tivesse ele naquele momento "intenções nacionalistas". Mas, a nostálgica saudade do Brasil o incomodava, e isso pode ter sido um elemento motivador.

Ainda acerca da busca do que poderia lhe ser pessoalmente idiomático – mesmo sabendo dos riscos de não aceitação que correria – Carlos Gomes sabia que, musicalmente, o que havia feito de melhor era a "*Fosca*". Aqui, eu ousaria dizer que na "*Fosca*" encontramos a fonte do que há de mais original na estética puramente Gomesiana.

Combinados estes três fatores, iniciar-se-ia a composição do "*Lo Schiavo*", em 1883. O libreto fora produzido por Rodolfo Paravicini, sobre um argumento abolicionista proposto pelo Visconde de Taunay.[141]

> O poeta, no intuito de obter maior eficiência cênica, alterou por tal forma a concepção de Taunay que este se viu obrigado a protestar, cioso de sua "qualidade de homem das letras, algum tanto versado nas coisas pátrias, tendo em vista as exquisitices, anacronismos e extravagantes confusões históricas e étnicas"[142] infiltradas no primitivo plano por ele fornecido.[143]

De fato, o argumento original foi completamente alterado,[144] e ao fim das contas, até à justiça, foram Carlos Gomes e Paravicini a fim de solver as querelas advindas daquele trabalho conjunto. Neste ínterim, sobre a dura perda de seu filho Mário, volta mais uma vez ao Brasil, separa-se da esposa, que morreria pouco tempo

---

[141] A ópera "*Lo Schiavo*" de Carlos Gomes "se baseia, primordialmente, em uma peça de teatro de Alexandre Dumas, filho, pouquíssimo conhecida e comentada, chamada 'Les Danicheff', editada em 1876, em parceria com o escritor russo Korvin Krukowsky. Secundariamente, se baseia em fatos reais da vida de Alfredo d'Escragnole Taunay, o Taunay amicíssimo de CG e, no poema épico "A Confederação dos Tamoios", de Domingos José de Magalhães, editado em 1856, inspirado em fatos verídicos da História do Brasil. O literato italiano de segunda fila, Rodolfo Paravicini, e o próprio Taunay lhe escreveram o libreto, aquele, contribuindo com os versos finais em italiano, este, fornecendo as linhas gerais do mesmo, tudo sob colaboração estreita de CG. Foram muitos e complicadosos arranjos, as permutações e combinações dessas três fontes do libreto. A peça de Dumas filho se passa na Rússia czarista; os episódios da vida de Taunay, no Mato Grosso da época do Guerra do Paraguai e o poema, na época da catequese dos índios pelos jesuítas, no Brasil do século XVI." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 325.

[142] Conf. Alfredo de Escragnolle Taunay, *Dous artistas máximos: José Mauricio e Carlos Gomes*, p. 120.

[143] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, p. 43.

[144] A ação cênica fora recuada historicamente em aproximadamente 250 anos, de modo que o tema abolicionista fosse diluído, e os personagens escravos negros transformados em índios (assunto que Carlos Gomes originalmente declinara, vide citação e nota 139). Aqui, permito-me algumas divagações: é bem verdade que assuntos pitorescos eram desejáveis e recheavam o imaginário de público e crítica na Itália novecentista, mas entre tema pitoresco e abordagem social há uma enorme distância. Colocar índios emplumados em cima de um palco – ainda que "escravizados" – era por certo altamente desejável, como retrato de algo distante, singular e descompromissado. Escravos negros porém, eram um assunto muito mais delicado, cuja abordagem tocava fundo numa ferida social que em finais do século XIX sangrava às torrentes. Portanto, não era assunto para o palco, o público, e a crítica de ópera. A visão social da arte ou através da arte viria a ser pauta apenas na segunda metade do século XX.

depois, refugia-se na Villa Brasilia, que venderia logo em seguida, e a enfermidade de sua língua – que viria a causar sua morte[145] – começa a se manifestar.

Os problemas vividos na geração do "*Lo Schiavo*" foram suficientes para inviabilizar, e mesmo impedir, qualquer chance de efetuar a estréia da obra na Europa. Aliado a isto, pessoalmente, Carlos Gomes preferia estrear a ópera no Brasil, na certeza que isto lhe auferiria melhores lucros. Era o ano de 1888, e o Imperador D. Pedro II adoentado, em viagem pela Itália, passa por Milão, onde se encontra com Carlos Gomes. Em julho do ano seguinte, como não haviam chances de montagem do "*Lo Schiavo*", Carlos Gomes vai ao Brasil, onde encontra o Imperador que lhe promete a possibilidade de estrear a nova ópera no Rio de Janeiro a 7 de setembro. Nesta oportunidade, presenteia a familia imperial com partituras ricamente ornadas, além do manuscrito do "*Lo Schiavo*",[146] dedicado à Princesa Isabel. Ao cabo de tantas dificuldades, a ópera é estreada somente a 27 de setembro de 1889, no Teatro Imperial D. Pedro II (antigo Teatro Lírico Fluminense).

> É esta, sem dúvida, a mais esplêndida partitura de Carlos Gomes; as suas árias tem, aqui, um calor romântico diferente, que assinala progresso na evolução artística do compositor; a dramatização é magnifica e toda ópera está como que envolvida num halo de tropicalismo, bem afim do cenário luxuriante em que decorre a ação.[147]

Estilisticamente, o "*Lo Schiavo*" é um dos melhores trabalhos de Carlos Gomes. A ópera herdou tanto o frescor de inspiração do "*Il Guarany*" como os elaborados desenvolvimentos da "*Fosca*". Os tratamentos harmônicos são mais ousados

---

[145] Em diagnósticos atuais definir-se-ía o mal que levou Carlos Gomes à morte como um câncer de lingua e garganta, do tipo epitelioma.

[146] A redução para piano do "*Lo Schiavo*" foi efetuada pelo próprio Carlos Gomes, que se nomeia para tal G. Loscar.

[147] Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, *Relação das Óperas de Autores Brasileiros*, p. 43.

e progressistas que em outras obras anteriores, e a exploração dos recursos da orquestração são especialmente relevantes, da mesma forma que o uso de temas recorrentes (*Leitmotivs*), "desta vez, com singular e altamente proveitosa economia de meios."[148] Das obras de Carlos Gomes, o "*Lo Schiavo*", ao lado do "*Condor*", pelas suas riquezas, são as obras mais difíceis de imprimir um rótulo estilístico. Nelas encontram-se elementos da ópera ultra-romântica italiana, elementos da grande ópera francesa, elementos da musica alemã, elementos associáveis ao nacional, tudo mesclado e balanceado no que poder-se-ía enunciar como um estilo próprio: o estilo Gomesiano. Acima disso, o "*Lo Schiavo*" pode ser identificado como o próprio Carlos Gomes falando através de seus personagens: o recitativo e grande ária de Ilara – "*Alba dorata*" / "*O Ciel di Parahyba*"; o recitativo e ária de Iberê – "*Sospetano de me*" / "*Sogni d'amore*"; a *romanza* de Americo – "*Quando nacesti tu*"; além do Hino à Liberdade e a Alvorada não são outra coisa que não o emocional de um Carlos Gomes envelhecido, saudoso, e nostálgico.

Poucos meses após a estréia do "*Lo Schiavo*", é proclamada a República do Brasil. Com o fim da monarquia, Carlos Gomes perde o grande sustentáculo de sua carreira: D. Pedro II. De fato, mais que qualquer outra implicação de ordem pessoal ou mesmo ideológica, ressente-se Carlos Gomes da dureza com que o nobre ex-Imperador é expulso do Brasil. Ao mesmo tempo, entende que sua figura irremediavelmente passaria ser associada a um passado que se fora, um passado de corte, barões e princesas.

Retornando à Itália com a filha Ítala em finais de 1889, Carlos Gomes haveria de encarar, no início de 1890, o novo Brasil que nascera com a República, e de

---

[148] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 343.

maneira, a seu ver, completamente inusitada. Nos primeiros dias de janeiro do ano de 1890, Carlos Gomes recebeu, em Milão, um inesperado aviso do Banco Ultramarino acerca de depósito da quantia de vinte contos ouro ao seu dispor, por ordem do Governo Provisório da República do Brasil. Ao mesmo tempo, recebeu Carlos Gomes, encomenda urgente do governo do Marechal Deodoro da Fonseca para escrever o novo Hino da República do Brasil. Mesmo necessitando muito daquela quantia – que para tal simples encomenda era muito avultada – Carlos Gomes declina, e declara em carta, respondendo ao Governo Provisório: "Não posso… Seria acceitar o eterno castigo de me vêr sempre, por dentro, a mancha negra da ingratidão."[149]

Na Itália do início de 1890, Carlos Gomes encontrou ainda uma outra barreira às suas pretensões: "a *giovane scuola*, que surgia no horizonte com Mascagni, Puccini, Leoncavallo, contribuiriam para um gradual aumento do desinteresse pelas obras de Carlos Gomes." De fato, tal desinteresse se aplicava à produção de toda uma geração – Verdi, Ponchielli, Boito – que estava a ser substituída por conta dos interesses de público e crítica,[150] além das questões associadas a custos de produção.[151]

> O verismo se caracteriza pela continuidade narrativa assegurada em substância pelo elemento sinfônico. Excesso, inflação

---

[149] Ítala Gomes Vaz de Carvalho, *A Vida de Carlos Gomes*, pp. 202-3.

[150] "É assim que, na temporada de 1890/1891, na Scala, Verdi ainda ativo e com o 'Falstaff' ainda por vir, não vai ao palco nenhuma ópera do velho autor do 'Nabucco'! A temporada se desenvolve com 'Le Cid', de Massenet, 'Lionella', de Samaras (compositor grego que chegou a obter algum sucesso na Itália), 'Cavaleria Rusticana', de Mascagni, 'Condor', de Carlos Gomes, 'Orfeo e Euridice', de Gluck, 'Lohengrin', de Wagner. Nos anos seguintes, Verdi, glória nacional, seria afastado sem nenhuma cerimônia do cartelão de 'seu' teatro *alla* Scala. Durante três anos, nenhuma ópera de Verdi é levada ao palco do maior teatro italiano! Manifesta-se desinteresse do público por obras antigas, por 'Normas' e 'Bailes de máscaras'. O que se queria agora era a 'Cavaleria', espetacular sucesso desde a estréia, em Roma, em 1809; eram 'Os palhaços', monumental êxito do Dal Verme, em 1892; era a 'Manon Lescaut', estreada em Turim. Em 1893; em breve seriam 'La bohème', e 'Andrea Chénier'." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 381.

[151] "Os tempos mudavam. Só com o lucro de 'Os palhaços', Leoncavallo superava, naquele período de logo após sua criação, todos os lucros de Verdi com todas as suas óperas.... Os empresários começam a queixar-se das grandes despesas, para se levar ao palco um 'Otello'ou uma 'Gioconda', óperas de alto custo de produção e de difícil *casting*." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 381.

> desenfredada dos efeitos dramáticos e emotivos. A um clímax se segue outro em rápida sucessão e uma atmosfera, apenas criada, é logo destruída. Frases truncadas de declamado se alternam a breves e lampejantes fragmentos de melodia.
> Mostrar o *vero*, o verdadeiro [Realismo], trazer ao palco *tranches de vie* ou, italianamente, *squarci di vita*, como diz o prólogo de "Os palhaços", significa trazer a cena paixões elementares.[152]

Nesta realidade, porém, viria a Carlos Gomes uma oportunidade inusitada, que, por sua vez, geraria uma das sua mais singulares obras: o "*Condor*". Carlos Gomes fora contratado pela empresa dos irmãos Sonzogno, que estava responsável pela temporada de 1891 do *Scala*. A Casa Sonzogno, àquele tempo, era a única concorrente a Casa Ricordi, e para completar a temporada precisava de um compositor que naquele momento não estivesse ligado à Ricordi, quer fosse diretamente a eles, ou indiretamente através da Casa Lucca (que havia sido absorvida pela Ricordi). O único compositor de renome, sabidamente capaz de dar conta de uma ópera de qualidade em pouco tempo, e que não estava ligado à Ricordi, era Carlos Gomes.

Composta em aproximadamente três meses, "*Condor*" – ópera lírica em 3 atos, sobre libreto do pouco conhecido Mario Canti – estreara a 21 de fevereiro de 1891 no *Scala*. Esta viria a ser a única ópera que Carlos Gomes compusera sob encomenda. Sobre um libreto de limitadas qualidades, aquela ópera, porém, dava a Carlos Gomes uma oportunidade ímpar.

> Quando CG se viu a frente com o "Condor", seu subconsciente deve ter-se amplamente regozijado: ali estava um libreto que lhe dava oportunidade de ser o mais sinfônico possível e imaginou casamentos de vozes e orquestra, prelúdios, *intermezzos*, "noturnos", tudo como só ele sabia fazer. Para logo depois, lembrar-se de que era um compositor contratado para compor dentro do que lhe haviam dito aqueles que pagavam. Optou,

[152] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 395.

> assim, por uma ópera de formato mais bem comportado, com números separados. Para tal decisão, concorria, também, o pouco tempo que dispunha para levar a cabo a tarefa, rara em sua vida profissional: "Condor" foi sua única ópera composta de encomenda.[153]

Conforme citado anteriormente, desde a "*Fosca*" – mesmo de alguns aspectos do "*Il Guarany*" – passando pelos desenvolvimentos da "*Maria Tudor*" e especialmente pelo esplendor do "*Lo Schiavo*", observa-se na obra de Carlos Gomes o desenvolvimento estilístico que o posiciona como elemento de transição entre o romantismo e o verismo na ópera italiana, como atesta Marcus Góes.

> Carlos Gomes foi o primeiro compositor verista da ópera italiana, dentro dos aspectos musicais do que define esta escola. Faltou-lhe ser verista no aspecto literário e teatral do nome – não lhe ocorreu aplicar "a estética do punhal" a nenhuma de suas obras de fim de vida e a vida não lhe deu tempo para isso. Mas, os compositores da *giovane scuola* bem perceberam que, nas partituras do mestre, estava muita coisa que eles procuravam....
> Havia sido CG quem, já na "Fosca" de 1873, procurava "abrir" os números, até então fechados do melodrama dito "normal", em benefício de maior profundidade dramática. Fora ele quem, na "Fosca", dera continuidade ao discurso musical, para que não se estancasse a ação dramática, o que acentuaria na "Maria Tudor" e em "O Escravo". Agora, no "Condor", realçava-se mais ainda essa característca de seu modo de escrever música para o palco, o que lhe dá todos os foros de, mais uma vez, se apresentar como pioneiro dentro da arte que abraçara.
> "Condor" é exemplar, ao abordarmos as antecipações veristas de CG.[154]

Estilisticamente, o "Condor" é uma peça de inegável valor, que, no entanto, foi fadada ao esquecimento. "A crítica italiana, ao se deparar com o progresso trazido pelo estrangeiro, que era o mais bem sucedido renovador do melodrama italiano, apontava abusos [sinfonismos, cromatismos, saltos abruptos nas linhas vocais, expansão

---

[153] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 388.
[154] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 395.

dos efeitos de orquestração e dinâmica], ao invés de enxergar novidades positivas."[155] A ópera seria encenada em dez récitas quando da sua estréia, seria revisitada algumas outras poucas vezes, e daí para frente esquecida. No Brasil, além da estréia em 13 de agosto de 1891 no Rio de Janeiro – pouco tempo depois da primeira montagem da "*Cavalleria Rusticana*" de Mascagni – o "Condor" viria a ser encenado em São Paulo apenas em 1920.

Após as récitas do "*Condor*", ainda no Brasil, e já sabendo das celebrações que viriam a ocorrer em Gênova por conta do quarto Centenário do Descobrimento da América, Carlos Gomes pedira ao amigo Anníbal Falcão – à época deputado – um libreto para sua futura ópera, "o qual seria, esmeradamente, escrito pelo citado amigo e entregue ao compositor, em março de 1892, logo depois de chegar ele a Milão de volta do Brasil."[156]

> Era um libreto para uma ópera e é essa a forma e o conteúdo do libreto do "Colombo". Não havia motivo algum, para que Carlos Gomes pensasse em outra forma de composição, senão uma ópera para as festas de Gênova (seria uma ópera a peça escolhida). Ópera era a forma musical em que se tinha consagrado, ópera era o que sabia fazer melhor, ópera era o que todos esperavam dele e, além do mais, era uma ópera que, naturalmente, Gênova estava querendo.[157]

Entretanto, visando quanto de dinheiro poderia fazer com uma nova obra, Carlos Gomes planeja encaminhar a peça para estréia no Brasil, e posterior negociação com editores. Além disso, nesse interim muda de planos. "Soubera ele, através de publicações em jornais, que a cidade de Chicago, nos Estados Unidos, havia instaurado

---

[155] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 396.
[156] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 407.
[157] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, pp. 407-8.

concurso para uma cantata [sobre qualquer tema] a ser executada, em 1892, por ocasião da grande exposição industrial que se realizaria naquela cidade."[158]

Começou a trabalhar na peça provavelmente logo em março daquele ano, "assim que recebeu o libreto de Anníbal Falcão, que teria seu nome, de difícil pronúncia para os italianos, anagramado para Albino Falanca."[159] Entretanto, a ousadia de querer "matar três coelhos com uma só cajadada" converteu-se numa múltipla derrota.

1. O libreto, originariamente, concebido para uma ópera e adaptado para uma cantata, transformou-se num híbrido entre ópera, cantata e oratório, sem poder, por conseguinte, explorar seus melhores recursos.

2. A peça escolhida para as celebrações em Gênova acabou sendo "*Cristoforo Colombo*", uma ópera composta pelo inexpressivo Alberto Franchetti (1860-1942), jovem compositor de família rica, discípulo, admirador e freqüentador da casa de Verdi. De fato, fora este que propusera e recomendara à comissão de Gênova a obra de Franchetti.

3. A estréia no Brasil foi um estrondoso fracasso. "No Rio de Janeiro [na noite de 12 de outubro de 1892] Carlos Gomes passaria pelo prazer único de ver uma obra sua, pela primeira vez, vaiada, quando de uma primeira execução no Brasil."[160] Isto se deveu a uma série de fatores: o público esperava por uma ópera; este mesmo público não estava acostumado com obras naquele perfil – poema vocal-sinfônico – sinfônico demais para o gosto da época no Brasil; e a imagem de um artista ligado ao passado reduzira sensivelmente a aceitação de Carlos Gomes no Brasil àquele tempo.

Entretanto, a vinda ao Brasil lhe rendeu a indicação como membro da Comissão Brasileira da Exposição de Chicago. Retornou a Itália ao final de 1892, onde

---

[158] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 408.
[159] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 408.
[160] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 409.

esperou, por meses, algum contato ou encaminhamento relativo à ida para os Estados Unidos. Como nada acontecera, decide embarcar, por conta própria, em maio de 1893, para os Estados Unidos. Em Chicago, a Comissão Brasileira o ignora, e o máximo que consegue é um concerto, com entrada franca, de algumas de suas obras executadas apenas ao piano. O "Colombo"sequer foi lembrado. De todos os infortúnios vividos na ida aos Estados Unidos, pôde ao menos ter a felicidade de reencontrar em Washington, pela última vez, seu amigo Salvador de Mendonça.

A obra, que caiu no completo ostracismo, porém, é mais uma vez obra de inegável valor, como atesta Marcus Góes:

> Apesar de ser feita de um fôlego só, "Colombo"é uma obra de alto valor musical pelo insuperável impulso sinfônico que a anima, de início ao fim. Última grande composição de CG, é obra de uma época em que o compositor, aos cinqüenta e seis anos de idade, com mais de trinta anos e ininterrupta atividade como autor de obras dramáticas, chegava à posição de absoluto domínio de todos os imensos recursos de que dispunha, pelo longo acúmulo de conhecimentos. CG, na época da composição do "Colombo", era, ao lado de Verdi, o compositor de mais amplos recursos do seu *métier* na Itália, e o único a pensar a música dramática com tal valorização de seus aspectos sinfônicos e, conseqüentemente, orquestrais. "Colombo", ao mesmo tempo em que é melodicamente inspirado, é exemplar na adequação de música às palavras e no usos das vozes dos solistas e do coro. Seu único e grande defeito é que se trata, manifestamente, de música para o palco, que não podia prescindir da ação dramática e que o autor, pensando em "cantatas" para os "norte-americanos", conduziu a esse formato. Há cenas em "Colombo", de genialíssima textura orquestral, sob música dramática da mais alta qualidade e emoção, como a descoberta de terra na terceira parte, como a calmaria em alto mar, a imobilizar as caravelas, também na terceira parte, como a narrativa de Colombo de seus amores de mocidade na primeira parte, as quais, quando a obra é levada sobre o palco, na versão encenada, soam mais genuínas e, até, mais legítimas. As intenções comerciais de CG, elaborando uma cantata operística e não uma ópera, causaram dano à sua última [grande] obra, que permaneceu, sempre, no meio da indecisão de empresários e

> produtores de espetáculos: é uma cantata, é uma ópera, deve ser ou não encenada?[161]

O retorno para Itália, após a mal fadada visita aos Estados Unidos, marca o início do fim para Carlos Gomes. Um misto de desilusões e reveses temperaria os três anos finais de sua vida.

> O último período da vida de CG, que vai de dezembro de 1893, quando chega de volta a Milão dos Estados Unidos, até sua morte, em setembro de 1896, é uma sucessão de tristes acontecimentos. A vida não destinava a CG nem mais um só momento de alegria. O sucesso das novas óperas do "verismo" o marginalizam e suas óperas passam por longo período de poucas encenações. Aos poucos, vai tomando forma e definindo-se a doença fatal – câncer de língua, logo espalhado a laringe – que o matará. O filho Carletto é declarado tuberculoso (irá morrer em 1898). O povo brasileiro não se importará com o destino dele. Muito menos, os governantes.[162]

Além dos problemas com a saúde do filho, e com a sua própria, além da ausência de perspectivas, somavam-se os velhos e contínuos problemas financeiros. A esta altura o fantasma da pobreza o assustava, àquele momento, mais perto do que nunca. Entretanto, o ano de 1894 – ano enfocado no presente trabalho – reservaria ainda a Carlos Gomes além da Sonata para cordas "O Burrico de Pau" (última peça que completou, que será abordada no capítulo seguinte) algumas experiências relevantes: concorreu ao cargo de diretor do Liceu Musical de Pesaro, sendo preterido em favor do então já famoso Pietro Mascagni; e encaminha um contrato que seria assinado no início do ano seguinte para a organização de uma companhia lírica a ser sediada no Teatro da Paz em Belém, no estado do Pará. Das idéias por trás deste contrato, nasceria mais tarde

---

[161] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 410.
[162] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 419.

a fundação do Conservatório de Música e o conseqüente convite para ser o seu primeiro diretor.

No início do ano de 1895, vai a Lisboa para dirigir récitas do "*Il Guarany*" no Teatro São Carlos. Com grande sucesso, recebe a Comenda de São Tiago, antiga ordem honorífica portuguesa. De lá, embarca para o Brasil. Faz escala em Funchal, na Ilha da Madeira, onde encontra seu amigo e compadre André Rebouças, que para a África se exilara após a Proclamação da República. Da Ilha da Madeira, parte para seu destino final, Belém no Pará, onde chega a 3 de abril de 1895. Nos meses que se seguiriam, os acertos relativos à sua permanência em Belém, e sua atividades no Conservatório são encaminhadas, mas nenhum contrato formal é assinado. Porém, tem suas óperas encenadas no Teatro da Paz, em Belém. Antes de retornar à Itália no início de setembro, passa ainda por Recife e Salvador em finais de agosto, mas não consegue concretizar nenhum concerto ou récita de suas óperas.[163]

O restante do ano de 1895 se consome em espera de uma resposta concreta de Belém, que ainda não chegara. Em setembro deste mesmo ano, recebeu convite para assumir a direção do Liceu Musical de Veneza, entretanto, alegando já ter assumido compromisso com o convite feito pelo Conservatório do Pará em Belém, declina. Naquele exato momento, ainda não tinha por certo a fundação daquele Conservatório e sua conseqüente nomeação. "Sabia-se ele doente, sabia que não podia assumir cargo de tal responsabilidade na Itália, sabia que sua saúde não lhe prometia muito tempo de vida."[164]

Ainda naquele ano, teria Carlos Gomes que lidar com o fato de ter seu filho Carletto convocado para cumprir obrigações de serviço militar na Itália. Carletto porém

---

[163] Conf. Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, pp. 421-4.
[164] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 426.

estava tuberculoso, e aquilo poderia significar um modo de apressar a sua morte. Carlos Gomes alega que seu filho tinha sido registrado como brasileiro em representação consular do Brasil, e apela a tudo e todos que pode, inclusive a Giullio Ricordi e diversos nomes da República do Brasil. Sem certezas de que os encaminhamentos seriam positivos "resolve acompanhar o filho a Nice, já na França, para o livrar, de qualquer modo, do serviço militar, pouco se importando com que ele pudesse vir a ser julgado desertor."[165]

No início de 1896, decide ir ao Pará, mesmo sem ter ainda confirmada sua nomeação. Deixa Milão no inicio de Março, despede-se dos filhos,[166] que não mais veria, e vai de trem até Lisboa. Submete-se a uma intervenção cirúrgica nesta cidade, sem obter porém nenhum sucesso. O epitelioma que desenvolvera na língua e que já se irradiara pela garganta era irreversível, restava-lhe apenas ter suas dores minoradas e esperar a morte. A longa viagem concorre decisivamente para o agravamento de seu estado de saúde. Em escala por Funchal recebe visita a bordo de seu amigo André Rebouças, e finalmente, a 21 de maio, chega a Belém em estado deplorável.

> CG, ao chegar ao Pará, ja não falava mais com clareza, engolia, quando conseguia fazê-lo, com extrema dificuldade e se servia de uma varinha para apontar as coisas de que tinha necessidade, além de, obviamente, usar lápis e papel para exprimir-se. É assim que pôde, mais uma vez, lembrar aos paraenses que o acolheram que deixara dois filhos sem recursos em Milão, um deles muito doente, e que fizera muitos empréstimos, para poder ser operado em Lisboa e viajar para Belém, sob garantia de seu seguro de vida, subindo o montante de suas dívidas a 17.000 liras. Após muitas marchas e contramarchas, no entanto, o

[165] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 427.

[166] "Carletto, apesar da doença, encontra ânimo para se matricular na Escola de Belas Artes, onde irá freqüentar, por pouco tempo, o curso de pintura e desenho. Morrerá em 1898, aos vinte e cinco anos de idade. Ítala, ainda com dezessete anos, ficará aos cuidados da tia materna e virá para o Brasil, onde se casará, não deixando sucessores. CG não teve netos." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 428.

> Governo do Pará, através de Lauro Sodré, manda pagar toda esta dívida do compositor para seu alívio.[167]

Nesse ínterim, outras oportunidades – que não poderia cumprir – lhe são oferecidas, além de outras benesses e desventuras: a cidade de Barbacena, em Minas Gerais o convida para dirigir o conservatório local, o estado de São Paulo lhe concede uma pensão mensal de dois contos de réis;[168] e aguarda a visita de seu irmão Juca, que infelizmente não ocorre. A 5 de julho, completamente alquebrado, ante porém grandes solenidades, lhe é dada posse no cargo de diretor do Conservatório de Música do Pará. A 11 de julho, seu aniversário natalício, recebe inúmeras visitas nos modestos aposentos que o Governo do Pará lhe havia proporcionado. Finalmente, às vinte e duas horas e quinze minutos do dia 16 de setembro de 1896, Carlos Gomes vem a falecer.

A imprensa Italiana notifica a morte de Carlos Gomes alguns dias depois, enfatizando, mais uma vez, o pitoresco de sua obra e mesmo de sua personalidade. A 7 de outubro, em honra de sua memória, "os filhos Carlos André e Ítala fizeram celebrar uma missa em sufrágio de sua alma na Igreja San Fedele, em Milão."[169] Na porta da igreja, num quadro, se lia: [170]

> AL MAESTRO / ANTONIO CARLOS GOMES / GLORIA DEL BRASILE CHE EBBE I NATALI / ONORE DELL'ITALIA / OVE EDUCÒ E SPIEGÒ IL SUO GENIO / I

---

[167] Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, p. 428.

[168] "[O estado de] São Paulo, através do governador Campos Salles, lhe cota uma pensão mensal de dois contos de réis, enquanto viver, assegurando a seus dois filhos um estipêndio mensal de quinhentos mil réis para cada um após a morte do pai, para Carletto, até que completasse vinte e cinco anos e, para Ítala, até que se casasse, quando receberia um dote de trinta contos." Marcus Góes, *Carlos Gomes – A Força Indômita*, pp. 428-9.

[169] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, p. 181.

[170] Gaspare Nello Vetro, et alli. *Antonio Carlos Gomes: Carteggi Italiani Raccolti e Commentati*, p. 21

FIGLI, GLI AMICI E LA PATRIA / NE PIEGONO LA PREMATURA MORTE / E PREGANO PACE.[171]

Em várias cidades do Brasil foram efetuadas cerimônias fúnebres e homenagens em sua memória. Após os funerais em Belém, o corpo foi embalsamado, e o navio mercante "Itaipú" – que seria rebatizado "Carlos Gomes" – transportaria seus despojos. Chegou ao Rio de Janeiro no dia 17 de outubro, onde foi realizada uma missa de corpo presente na Igreja São Francisco de Paula. O corpo fora ainda levado ao Instituo Nacional de Música, de onde partira trinta e três anos antes em busca do sucesso na Itália. Seu corpo foi trasladado então a São Paulo e finalmente Campinas, onde ficou em exposição por três dias na Catedral de Nossa Senhora da Conceição (na época conhecida por Matriz Nova). A familia Ferreira Penteado (família dos Barões de Itatiba e Ibitinga) possuía uma ampla capela no Cemitério da Saudade (ou Cemitério do Fundão), que ofereceram para abrigar provisoriamente os restos mortais de Carlos Gomes. Estes lá ficaram até 1904, quando então foram transferidos ao monumento-mausoléu[172] na Praça Bento Quirino, próximo ao marco zero de Campinas, no centro da cidade.[173]

Após a sua morte, dentre tantas outras homenagens, são relevantes: em 1898 o Conservatório de Música de Belém do Pará[174] passa a chamar-se Conservatório Carlos Gomes; e a mudança do nome Teatro Municipal de Campinas para Teatro Municipal

---

[171] Ao maestro / Antonio Carlos Gomes / Glória do Brasil onde nasceu / honra da Itália onde estudou e desenvolveu seu gênio / os filhos, os amigos, a nação / choram sua prematura morte 'e oram pelo seu descanso. Tradução do autor.

[172] "Santos Dumont, em 18 de setembro de 1903, colocou a pedra fundamental do monumento, depositando uma urna contendo a ata da cerimônia, jornais e publicações, moedas e documentos, ao som da protofonia do 'Guarani'." Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Música, Carlos Gomes*, pp. 183-5.

[173] Conf. Lenita Waldige Mendes Nogueira, *Nhô Tonico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo*, p. 72.

[174] Esta instituição alega ser a terceira mais antiga instituição de ensino de música do Brasil, fundada em 24 de fevereiro de 1895.

Carlos Gomes, em 1959.[175] No centenário do seu nascimento, a mais significativa atividade foi a publicação de um número especial da Revista Brasileira de Música, reunindo artigos de autores diversos, acerca de Carlos Gomes e sua obra. O Teatro *Alla Scala* – que, quando da morte de Carlos Gomes, não realizara nenhuma homenagem – tardiamente, no ano seguinte ao centenário voltaria a encenar uma de suas óperas. No centenário de sua morte, nada de muito substancial, além de algumas poucas homenagens e concertos das obras repetidamente executadas.

Não muito distinto é seu perfil atualmente. Conta-se, é bem verdade, com alguns estudos verdadeiramente substanciais, como os efetuados pelo crítico e pesquisador Marcus Góes, e pela Prof. Lenita Nogueira (amplamente citados neste trabalho), além de algumas poucas dissertações de mestrado e teses de doutorado, que tem ajudado a minorar a aura mítica e folclórica que envolve Carlos Gomes. No ambiente da execução musical e do registro fonográfico, entretanto, muito pouco ou quase nada foi acrescentado, de modo que Carlos Gomes e especialmente sua música continuam desconhecidos.

> Carlos Gomes era um centauro, metade compositor de óperas italianas e metade pescador de lambaris nos riachos de Campinas. Se não tivesse ele obtido o monumental sucesso que foram suas primeiras produções na Itália, se *Se sa minga*, *Nella Luna*, *Il Guarany* e *Salvator Rosa* não tivesse sido o sucesso popular que foram, e se a *Fosca* não tivesse obtido o regular sucesso de público que obteve e o magnífico sucesso de crítica que a distinguiu, Carlos Gomes teria retornado ao Brasil, de certo, e com a família.... Com o passar dos anos, no entanto, foi ele percebendo duas coisas essenciais na definição de seu

[175] O Teatro São Carlos de Campinas fora inaugurado em 1850, com capacidade total de 500 lugares. Neste teatro Carlos Gomes apresentou peças suas quando de sua primeira visita ao Brasil depois de ter ido viver na Itália. Este teatro foi demolido em 1922, para dar lugar a um teatro de maiores dimensões. Fora então construído o Teatro Municipal de Campinas. A construção se iniciou em 1922, e a inauguração ocorreu em 1930. Este teatro passava a contar com 1300 lugares. Em 1959, este teatro foi re-batizado com o nome Teatro Municipal Carlos Gomes de Campinas. Porém, por conta de alegadas falhas na estrutura que poderiam comprometer a segurança do prédio, foi demolido completamente em 1965. Nenhum outro teatro foi construído no lugar.

> destino: morando na Itália, era sempre maior atração quando vinha ao Brasil montar suas óperas, e assim ganhava muito mais dinheiro.... Morou 32 anos na Itália em sua vida de 60 anos, e só regressou definitivamente, para morrer em Belém do Pará, em 1896. [176]

O estilo Gomesiano pode, pois, ser balizado como de transição, e essa foi a sua grande contribuição para o desenvolvimento do gênero ópera. Socialmente isto se reveste de ainda maior importância na medida em que tais desenvolvimentos foram encaminhados por um "estrangeiro". A obra de Carlos Gomes,[177] de inegáveis qualidades, padece, porém, do desconhecimento antes mecionado, e de julgamentos tendenciosos, efetuados sob as circunstâncias sócio-culturais do seu tempo e espaço.

O homem Carlos Gomes foi essencialmente um ser humano simples, ávido de grandes aspirações, que gozou dos louros e amargou o fel de suas próprias ambições. Isto podemos identificar na voz de muitos dos seus personagens. Através deles – Peri, Iberê, Ilara – Carlos Gomes se disfarça e mostra de fato quem era e o que sentia:

Na ambição do sucesso, era o Peri do "*Il Guarany*":

> *Sento una forza indomita*
> *che ognor mi tragge a te;*
> *ma non la posso esprimere,*
> *né ti so dir perché.*[178]

Na saudosa melancolia que sentia do Brasil, era a Ilara do "*Lo Schiavo*":

---

[176] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados*, pp. 130-1.

[177] O Pe. José Penalva, em seu livro *Carlos Gomes o compositor* (Campinas: Papiros Editora, 1986), divide a vida de Carlos Gomes em 4 períodos: o primeiro, 1836-1860, do nascimento até a ida para o Rio de Janeiro; o segundo, 1860-1863, os estudos no Rio de Janeiro, as duas cantatas e as primeiras óperas; o terceiro, 1863-1870, os estudos em Milão, e primeiras obras compostas na Itália; o quarto, 1870-1896, da estréia do "*Il Guarany*", até a sua morte. Acredito, porém, que este último período indicado pelo Pe. Penalva, pode ser ainda dividido em outros três sub-períodos: de 1870 a 1879, período em que produziu: "*Il Guarany*", "*Fosca*", "*Salvator Rosa*", e "*Maria Tudor*"; de 1879 a 1889, interstício de dez anos nos quais não completou nenhuma ópera; de 1879 a 1896, fase final, onde se encontram "*Lo Schiavo*", "*Condor*", "*Colombo*", e a Sonata para cordas "O Burrico de Pau".

[178] "Sinto uma força indomável, que sempre me traz a ti; Mas não a posso exprimir, nem dizer-te porquê." Tradução do autor.

O Ciel de Parahyba,
Ove sognai d'amor
Bella per me serena
Era la vita allor![179]

Na desilusão do fim era o Iberê do "*Lo Schiavo*":

Sono una larva amantata da Re.
Sono un ramingo che ha l'alma smarita,
e disperato deserto morrò.[180]

[179] "Oh céu do Paraíba, onde cultivei sonhos de amor. Era então a vida, para mim, bela e serena." Tradução do autor.

[180] "Sou um verme travestido de rei. Sou um errante que tem a alma perdida, e em cruel solidão morrerei." Tradução do autor.

CAPÍTULO IV

A SONATA PARA CORDAS "O BURRICO DE PAU"

HISTÓRICO

A música puramente instrumental[1] – seja ela para instrumento solista, para formações camerísticas pequenas (duos), para conjuntos de câmera ou orquestrais – representa, aproximadamente, um quinto de toda a produção de Carlos Gomes.[2] Dentre estas obras, peças para conjuntos de câmera ou grupos orquestrais representam os gêneros menos abordados pela sua atividade composicional. Excetuando-se as peças que compôs nos seus estudos sob orientação de Lauro Rossi, em Milão, resta apenas a Sonata para cordas, objeto do presente estudo. Curiosamente, esta peça, única composição sua para esta formação (conjunto de cordas), pode ser considerada também a última obra composta e concluída integralmente por Carlos Gomes.

Em 1894, dois anos portanto antes de sua morte, Carlos Gomes se achava com cinquenta e sete anos. Residia a família Gomes[3] então "em Milão, na via Morone n$^{o.}$ 8, bem ao lado da Scala, em um apartamento ainda existente no quarto andar, pertencente à Condessa Cavallini, a qual se tornou amiga da família."[4] Eram, aqueles, tempos muito difíceis para Carlos Gomes, talvez o auge de sua desilusão: as

---

[1] Na abordagem aqui feita, deliberadamente foram excluidos os movimentos puramente orquestrais contidos em suas óperas, como: aberturas, bailados, prelúdios, entre-atos, etc.

[2] Vide Catalogo de Obras, Anexo I do presente trabalho.

[3] A familia Gomes nestes tempos se resumia a Carlos Gomes e seu filho Carletto (Carlos André, então com vinte-e-um anos, e já diagnosticado com tuberculose, o que o mataria dois anos após a morte do pai, em 1898), além de sua filha Ítala (então com quinze anos) que após a morte da mãe morava a maior parte do tempo com a família Donadon (família esta constituída por Giuseppina Peri – irmã de Adelina Peri, ex-esposa de Carlos Gomes – que casara com Emilio Donadon, e suas duas filhas), passando também algum tempo em casa com o pai e o irmão.

[4] Marcus Góes, *Carlos Gomes: documentos comentados* (São Paulo: Algol, 2008), p. 325.

dificuldades financeiras eram imensas, as oportunidades eram poucas e raras, a saúde do filho Carletto o preocupava muito, sua própria saúde se agravava enormemente (já tinha por certo como incurável o mal que lhe acometia),[5] além da sensação de esquecimento e desprezo advindas das realidades brasileiras. Concorriam ainda paralelamente a tal estado depressivo cada revés que o alquebrou ao longo da vida: a traumática e conturbada separação da esposa (e seu posterior falecimento precoce), a eterna saudade do Brasil, a perda dos filhos – Carlotta Maria, Manuel José e especialmente do pequeno Mário Antonio – e os insucessos e oportunidades não obtidas ou não realizadas. Enfim, um Carlos Gomes triste, deprimido e desiludido geraria "O Burrico de Pau".[6] Entretanto, como será atestado, Carlos Gomes assumiu de pronto que esta peça deveria ser recheada de lirismo.

A Sonata para cordas foi composta em Milão, em 1984, e dedicada a um clube musical de Campinas,[7] o Club Musical Sant'anna Gomes.[8] Segue abaixo a dedicatória da peça, conforme consta na capa e folha de rosto dos manuscritos e cópias da partitura:

> Ao Club Musical Sant'anna Gomes de Campinas / Homenagem de A. Carlos Gomes. / Sonate in 4 tempi. / Expressamente composta e dedicada ao Clube para Solenizar o aniversário da

[5] Um câncer de lingua e garganta.

[6] Vide citação e nota 162 do Capítulo III do presente trabalho.

[7] Clubes musicais eram comuns no Brasil novecentista. Tais agremiações se constituíam em associacões privadas para a realização de concertos e recitais entre e para seus sócios. Os Clubes ou Sociedades musicais foram no Brasil Imperial as mais importantes organizações para a promoção de concertos de música. Algumas destas sociedades eram pequenas associações de bairro, enquanto outras gozavam de portentos que rivalizavam as casas de ópera. Para além de suas atividades musicais, os Clubes representavam a preferência da elite sócio-político-cultural, desenvolvendo atividades sociais e politicas variadas, sempre enfatizando os costumes, hábitos e cultura européias, então exemplo máximo e essência de civilidade. Conf. Cristina Magaldi, *Music in Imperial Rio de Janeiro: European Culture in a Tropical Milieu* (Lanham, MD: Scarecrow Press, Inc., 2004), p. 25.

[8] Apesar do vocábulos "Clube" e "Sant'Anna" serem corretamente escritos conforme mencionado nesta nota, neste trabalho, todas as referências ao Club Musical Sant'anna Gomes serão feitas da maneira aqui citada, utilizando a forma encontrada nos manuscritos.

> mesma sociedade[9] em julho de 1894. Milão, 29 de maio de 1894.[10]

O Club Musical Sant'anna Gomes, agremiação Campineira, era dirigida por José Pedro de Sant'anna Gomes, violinista, irmão mais velho de Carlos Gomes[11]. A estima de Antonio Carlos (Tonico) por José Pedro (Juca) era imensa, e, ao longo de toda vida, este seu irmão representou o seu par de celebração das vitórias e o seu esteio de sustento nos momentos difíceis.[12] Indiretamente, pois, podemos assumir que a Sonata para cordas – peça em tantos aspectos singular na sua produção – Carlos Gomes compôs para seu querido irmão Juca.

---

[9] Esta dedicatória aparece assim escrita em todos os manuscritos da Sonata para cordas. Entretanto, na folha de rosto interna de um deles, a frase: "Espressamente composta e dedicada ao Clube para Solenizar o aniversário da mesma sociedade" esta alterada para: " Espressamente composta para o 4º Concerto e Aniversário da Sociedade." Indicação escrita nos manuscritos da partitura.

[10] Lenita Waldige Mendes Nogueira, *Nhô Tonico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo* (Campinas, SP: SMCET, 2003), p. 65.

[11] José Pedro de Sant'anna Gomes, o Juca ou Juca Músico (1834-1908) era o único irmão germano dos irmãos de Antonio Carlos Gomes, ambos filhos de Manuel José Gomes e Fabiana Jaguari Gomes. "O mano Juca [José Pedro de Sant'anna Gomes] viveu sempre em Campinas exercendo a atividade musical, deixando vários descendentes que se dedicaram à música, como o violoncelista Alfredo Gomes, a pianista Alice Gomes Grosso, e os netos Ilara e Iberê Gomes Grosso e Alda Gomes Borghert. Compôs a ópera "*Alda*" em quatro atos, e deixou outra incompleta, "*Semira*", com o libreto de Emilio Ducati enviado por Carlos Gomes, da qual escreveu dois atos. Dedicou-se mais à música de câmera, tendo escrito diversas peças para quinteto de cordas. Também escreveu peças para outras formações e para banda. Compôs o Prelúdio da "Pastoral" obra que teve como co-autores três compositores consagrados: Francisco Braga, Henrique Oswald e Alberto Nepomuceno. Faleceu no dia 19 de abril de 1908, vitimado por pneumonia dupla e não vivia boa situação financeira. Foi sepultado no Cemitério da Saudade, em Campinas e o túmulo, esculpido por Marcelino Velez, tem gravados trechos da melodia "*Saudade!...*", a inspirada composição que escreveu em parceria com Carlos Gomes. Suas composições encontram-se no Museu Carlos Gomes de Campinas." Lenita Waldige Mendes Nogueira, *Nhô Tonico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo*, p. 74.

[12] Tal relação com seu irmão José Pedro pode ser identificada em inúmeros momentos da vida de Carlos Gomes, evidenciada através de variados documentos, essencialmente pela correspondência postal entre eles. Segue aqui uma destas evidências. Neste caso, o trecho de uma carta de Antonio Carlos a José Pedro, pouco tempo antes da estréia do "*Il Guarany*": "Rio [sic]*, 28 de junho de 1869. Aproxima-se o dia fatal. Vem; se tu me faltares e se o sucesso coroar meus esforços, a tua ausência far-me-á receber as ovações do público italiano, com a alma cheia de tristeza e saudade por ti, meu irmão, meu amigo e sempre generoso protetor." Sylio Bocanera Jr, *Um Artista Brasileiro* (Salvador: Typographia Bahiana, 1913), p. 27.

* O trecho da presente carta, transcrita por Sylio Bocanera Jr, apresenta a incongruencia de ser datada de 1869 a partir do Rio de Janeiro. Neste ano, Carlos Gomes estava em Milão. Provavelmente, deve haver naquela fonte um erro de transcrição, onde se lê Rio, ler-se-ía Milão.

O gênero serenata era bastante comum na segunda metade do século XIX,[13] como atestam, por exemplo, as serenatas de Brahms, Tchaikovsky, Dvorak.[14] Que influências teriam tido estas obras na geração da Sonata para cordas? Dado à curiosa semelhança estrutural e estilística entre tais peças e a Sonata para cordas de Carlos Gomes, é possível elaborarmos conjecturas acerca de um muito provável acesso de Carlos Gomes ao conhecimento destas obras.

Outro aspecto relevante é a adequação do gênero serenata e das formas nelas utilizadas no século XIX e os hábitos composicionais de Carlos Gomes. Numa abordagem mais geral, o gênero serenata no Romantismo tardio representava um meio de expressão bastante próprio à esta estética: uma ênfase totalmente direcionada ao lirismo. Isto se estruturava no desenvolvimento das formas em função da riqueza do tratamento melódico, mesmo em detrimento da pureza destas estruturas formais, do desenvolvimento temático, e da intensidade dramática. Tal encaminhamento pode ser claramente evidenciado na produção de compositores sabidamente referidos como exímios melodistas, como, por exemplo: Tchaikovsky, Dvorak, Sibelius, e, no presente caso, Carlos Gomes.

A Sonata para cordas "O Burrico de Pau" sobreviveu através de três manuscritos da partitura (dois completos e um incompleto) e dois conjuntos de partes cavadas. O Museu Carlos Gomes, de Campinas, e a Divisão de Música da Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, possuem estes documentos. Um dos manuscritos da

---

[13] Alguns elementos podem ser associados diretamente á pratica composicional do gênreo Serenata no século XIX, tais como: o uso do princípio formal da sonata modificado; o uso de conjuntos musicais específicos (conjunto de cordas, conjunto de sopros, conjuntos de cordas combinadas com alguns sopros, conjuntos de cordas sem violinos), com o intúito de explorar determinadas características sonoras da instrumentação e orquestração; além do tratamento melódico em primeiro plano.

[14] As serenatas aqui citadas são as seguintes, com suas respectivas datas: J. Brahms – Serenata no. 1, Op. 11 (1857-8); Serenata no. 2, Op. 16 (1858-9). P. I. Tchaikovsky – Serenata para cordas, Op. 48 (1880); Serenade melancolique para violino e orquestra, Op. 26 (1875); Serenata para pequena orquestra, sem número de opus (1872). A. Dvorak – Serenata para cordas, Op. 22 (1875); Serenata para sopros, Op. 44 (1878).

partitura parece ser o manuscrito original, mas possui apenas o quarto movimento da peça. Este documento apresenta emendas, rasuras, alterações efetuadas com pedaços de papel colados, além de apresentar duas cores diferentes de tinta (preta e vermelha). É visivelmente aparente a diferença entre a escrita "original" e a escrita aplicada em várias das correções, de onde pode-se deduzir que foram efetuadas por terceiros. Assim sendo, e se este manuscrito é realmente o manuscrito original autógrafo, as alterações muito provavelmente não são de punho de Carlos Gomes.

Os outros dois manuscritos da partitura são cópias autenticadas pelo próprio Carlos Gomes, nos seguintes termos: "Cópia fiel aos originais, feita pelo professor Achille Bernardi. [assina] Carlos Gomes."[15] Estas cópias manuscritas também apresentam rasuras e emendas. Numa delas, existem adições semelhantes, com duas cores de tinta, e numerosas notas explicativas entre os sistemas. Na outra, porém, não são perceptíveis diferenças na grafia e no estilo de escrita aplicados às correções, donde deduz-se serem estas efetuadas pelo próprio copista.

Um dos conjuntos de partes cavadas, também pelo estilo de escrita e pela grafia, parace ter sido efetuado em paralelo às estas cópias manuscritas, e, provavelmente, pelo mesmo copista. O outro conjunto de partes cavadas apresenta grafia e estilo de escrita diferente dos manuscritos da partitura (o suposto manuscrito autógrafo, e as cópias manuscritas), apesar de possuir correções e alterações similares àquelas do manuscríto autógrafo. Donde pode-se supor que este seria o conjunto de partes inicialmente produzido a partir do manuscrito original.

Em todos os manuscritos da partitura, a dedicatória é datada de julho de 1894. Esta informação parece referir-se ao aniversário do Club Musical Sant'anna

[15] Indicação escrita no referido manuscrito.

Gomes. Na partitura, porém, são registradas as seguintes informações de local e data: “Milão, 29 de maio de 1894”, na folha de rosto do primeiro movimento, e “Milão, 24 de maio de 1894”, na última página, após a barra dupla do último movimento. Como não há outras fontes de informação que vêm a ratificar a precisão destas datas, pode-se apenas deduzir que o último movimento tenha sido composto antes dos demais, ou mesmo antes apenas do primeiro.[16]

Ainda na folha de rosto de ambas cópias manuscritas da partitura, há uma indicação em que se lê: “N.B. Consulte o ‘metrônomo’ para o movimento de cada número.” Há ainda uma indicação de nota de rodapé, aplicada ao último movimento. Nesta nota consta: “Leia-se em folha separada a história ou fábula do Burrico de Pau.”[17] Juvenal Fernandes afirma que estas duas notas são do próprio Carlos Gomes. Para além da semelhança de grafia, dois elementos podem ser usados como ratificadores desta informação: no que diz respeito à primeira, encontramos na correspondência de Carlos Gomes, e mesmo em outras obras por ele compostas, um dedicado cuidado na aplicação de indicações de execução em suas peças; no que diz respeito à segunda (a nota de rodapé), seu conteúdo pode ser diretamente associado a Carlos Gomes por conta das suas motivações para a composição da peça.

Dentre toda correspondência e documentos relacionados a Carlos Gomes que sobreviveram até nossos dias – ou que tenham sido até o presente momento escrutinados – nenhuma referência foi encontrada acerca da Sonata para cordas, além dos manuscritos supra-citados. As cartas em torno do ano de 1884 remetem, primordialmente, aos fatos ocorridos na viagem aos Estados Unidos, às costumeiras e então sobrepesadas dificuldades, além do agravamento do seu estado de saúde.

---

[16] Esta segunda hipótese parece ser menos provável, conforme argumentado a seguir, na seção da Análise da peça.

[17] Indicação escrita nos manuscritos da partitura

Os manuscritos intitulam a peça: "*Sonate in 4 tempi*", "*Suonate per quintetto o quartetto a Corde*", e "*Sonate para instrumentos de corda*". A peça é um monumento à versatilidade. Escrita na formação cordas a cinco ou quinteto de cordas,[18] ela funciona perfeitamente tanto para quinteto camerista de cordas, como para orquestra de cordas a cinco partes: Violino I & II, Viola, Violoncelo e Contrabaixo. Para além disso, a peça também funciona a quatro partes, excutável por quarteto de cordas (Violino I & II, Viola e Violoncelo). Neste caso, porém, a execução na formação orquestral em cordas a quatro não se mostra adequada. Tal leque de possibilidades certamente pode ser vinculado à compreenssão que Carlos Gomes tinha das realidades disponíveis a um clube musical da Campinas novecentista.[19]

A Prof[a.] Lenita Nogueira, em seu *Nhô Tonico e o burrico de pau*, faz a seguinte referência acerca das origens da peça, e das decisões composicionais implementadas por Carlos Gomes:

> Em 1894 compôs uma peça diferente dedicada ao Clube Sant'anna Gomes de Campinas. Mas não poderia ser uma peça monumental, para grande orquestra. Teria que ser uma peça de câmara, mais delicada. Refletiu bastante e pensou que como o Juca era violinista, nada melhor do que escrever uma peça para instrumentosa de cordas, um quarteto ou quinteto.
> Nunca havia se dedicado a esse gênero antes, exceto quando fez o arranjo para quinteto de cordas da bela melodia escrita pelo Juca naquela peça para cordas *Saudade!...*, que haviam escrito juntos há uns anos atrás....
> Achou que essa era uma boa receita, mas achou melhor deixar o contrabaixo opcional, seria um quarteto de cordas em quatro movimentos. Antes de começar a escrever decidiu que não

[18] Acredito que o termo "Cordas a cinco" melhor define a formação instrumental da presente peça, ao invés do termo "Quinteto de cordas", porque este último normalmente é utilizado para determinar a formação camerista apenas.

[19] É fato sabido a recorrente adequação de instrumentação nos repertórios produzidos no Brasil desde os tempos coloniais. Formações instrumentais pouco usuais são encontradas, fruto da necessidade de adequar as performances aos recursos disponíveis. Como elemento evolutivo, encontra-se a composição de peças cuja instrumentação possibilitava variadas disposições de performance, como a presente sonata.

> haveria tristeza nessa obra. Lirismo sim, mas não tragédia, afinal era dedicada a um clube aonde as pessoas vão para se divertir. Então começou com um *Allegro animato*, depois *Allegro scherzoso*, depois *Largo*, *Adágio lento e calmo* e por fim *Vivace*. Para este último movimento resolveu aproveitar uma idéia que estava na sua cabeça há algum tempo, desde que teve um belo, porém estranho sonho: estava montado em um pequeno cavalo de madeira, que embora não tivesse asas, cavalgava em direção ao céu. Pronto! Aí estava um bom subtítulo: Burrico de Pau![20]

Não há ou ainda não foram encontrados registros acerca das possíveis performances da Sonata para cordas pelo Club Musical Sant'anna Gomes, ou mesmo no seu entorno em finais do século XIX. A partitura foi reencontrada, em 1928, pelo jornalista e historiador Benedito Barbosa Pupo,[21] em Campinas-SP.[22] A esta época, o Club Musical Sant'anna Gomes já se encontrava extinto, e, em 31 de outubro de 1928, a peça foi executada em transcrição para trio – Violino, Cello e Piano – no CSLA: Centro de Sciencias, Letras e Artes de Campinas (atual CCLA, Centro de Ciencias, Letras e Artes de Campinas).[23]

> Nesse ano [1928], por ocasião da comemoração do 32º Aniversário do CSLA, a 31 de outubro, ela [a Sonata para cordas] foi executada, não em sua forma original...mas em

---

[20] Lenita Waldige Mendes Nogueira, *Nhô Tonico e o burrico de pau: a história de Carlos Gomes por ele mesmo*, pp. 64-5.

[21] Benedito Barbosa Pupo (1906-2001), jornalista e historiador, é uma referência histórica e cultural de Campinas-SP. Seu legado para a história de Campinas está, sobretudo, na intensa investigação dos fatos que marcaram a formação da cidade, além do próprio desenvolvimento urbano de uma vila que virou metrópole 227 anos depois. Desde a decáda de 20 do seculo passado, Pupo foi um dos nomes de maior expressão no panorama cultural da cidade, tendo atuado nos jornais *Correio Popular* e *Diário do Povo* de Campinas. Escreveu vários livros e uma de suas pesquisas mais significativas foi direcionada à vida e obra do compositor Carlos Gomes, seu maior ídolo. Conf. *Correio Popular* (Campinas: 06 de setembro de 2001), p. 3.

[22] "A 'descoberta' dela [partitura da Sonata para cordas] no Arquivo do Centro [CSLA] deu-se no princípio de 1928. Fazendo parte com Celso Ferraz de Camargo e Antonio Simões, da Comissão de Biblioteca e Museu, o autor deste relato [Benedito Barbosa Pupo], que também exercia as funções de Secretário do Conservatório Musical 'Carlos Gomes', encontrou-a juntamente com algumas canções em italiano de autoria de Carlos Gomes, os manuscritos, que lhe dispertaram a curiosidade." Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Musica, Carlos Gomes* (São Paulo: Fermata do Brasil, 1978), p. 214.

[23] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Musica, Carlos Gomes*, p. 213.

> transcrição para trio feita pelo maestro italiano Tabarini. Executaram-na os professores do recém-fundado Conservatório Musical 'Carlos Gomes', que organizara o programa do concerto comemorativo do aniversário daquela entidade cultural, por solicitação do seu presidente, professor Adalberto Nascimento. A execução coube aos professores João Roccella, violino, Pedro Varolli, violoncelo, e ao próprio italiano Tabarini, piano.[24]

Em 11 de julho de 1930, a peça fora executada pela Sociedade Symphonica Campineira, num concerto em homenagem a Carlos Gomes, realizado no Teatro São Carlos. Esta execução encontra-se registrada apenas na contra-capa de uma das cópias manuscritas autenticadas da partitura, numa nota também manuscrita. Nesta fonte, está citado que a orquestra contava com 60 integrantes, sendo regida pelo Maestro Salvador Bove, e tendo o Prof. Jorge Whiteman como *spalla*.

Em 20 de junho de 1936, a Sonata para cordas tem sua primeira execução moderna integral em forma original, cujo registro é conhecido. Nesta ocasião, a peça foi executada por um quinteto de câmera, e a performace se dá no Departamento de Cultura de São Paulo (São Paulo-SP).[25] A primeira execução moderna integral da peça em forma original por uma orquestra de cordas ocorreu a 28 de maio de 1984, na Sala Cecília Meireles (Rio de Janeiro-RJ), pela Orquestra de Câmara da Radio MEC, sob regência de Nelson de Macedo. Esta pode ter sido talvez, a primeira execução orquestral da Sonata para cordas, que se tem registro. Neste mesmo ano, a Sonata para cordas tem sua primeira edição efetuada, sob revisão de Nélson de Macedo, em comemoraçao ao 4º

---

[24] Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Musica, Carlos Gomes*, p. 213.

[25] "A 20 de junho de 1936, no 'Concerto Público', do Departamento Municipal de Cultura, de São Paulo, na ocasião dirigido por Mário de Andrade, foi essa 'Sonata' executada em primeira audição na Capital, na sua forma original (Quinteto), como se verifica pelo programa daquele concerto, dela se encarregando o 'Quarteto Haydn', com o concurso do prof. Luís Presepi. O 'Quarteto Haydn' estava assim constituído: Anselmo Zlatoplsky (1º. violino), Oswaldo Sbarro (2º. violino), Amadeu Marbi (viola) e Calixto Corazza (violoncelo) [Luís Presepi (contrabaixo)]." Juvenal Fernandes, *Do Sonho à Conquista: Revivendo um Gênio da Musica, Carlos Gomes*, p. 213.

aniversário da AMAR-Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (Rio de Janeiro-RJ). Esta edição é datada de 26 de setembro de 1984.

Segue abaixo quadro cronológico das datas e locais significativos no histórico da Sonata para cordas:

Primeira metade de 1894	Composição. Milão-Itália
24 de maio de 1894 29 de maio de 1894	Datações no manuscrito
Julho de 1894	Datação na dedicatória
16 de setembro de 1896	Morte de Carlos Gomes. Belém-PA
Inicio de 1928	Partitura re-encontrada em Campinas-SP
31 de outubro de 1928	Execução em transcrição para violino, cello e piano. Suposta primeira execução após o que venha a ter ocorrido no Club Sant'anna Gomes, então extinto. Execução no CSLA, Campinas-SP (atual CCLA)
11 de julho de 1930	Execução integral em forma original (orquestra), pela Sociedade Synphonica Campineira, em Campinas.
1936	Celebrações do centenário de nascimento de Carlos Gomes
20 de junho de 1936	Execução integral em forma original (quinteto). Departamento Municipal de Cultura/São Paulo
28 de maio de 1984	Execução integral em forma original (orquestra). Sala Cecília Meireles/Rio de Janeiro. Orquestra de Camara da Radio MEC, regência Nelson de Macedo
26 de setembro de 1984	Edição em comemoraçao ao 4º aniversário da AMAR-Associação de Músicos, Arranjadores e Regentes (Rio de Janeiro-RJ). Revisão Nelson de Macedo
Janeiro 2009	Presente edição, por José Maurício Brandão

Nestes últimos 25 anos, a Sonata para cordas tem sido, com certa frequência, revisitada em performances, tanto em formações camerísticas – quarteto e quinteto – como em execução orquestral. Entretanto, mais uma vez confirmando o estigma do mito e desconhecimento que gravita em torno da obra de Carlos Gomes, o último movimento da sonata, aquele que cognomina a peça – "O Burrico de Pau" – tem sido normalmente muito mais executado que os outros movimentos. Tal fato acontece dado ao seu caráter, que se mostra bastante adequado ao uso como peça de complemento de programa: curta, jovial e ligeira, o que não corresponde, infelizmente, à essencia da obra como um todo.

Por outro lado, várias gravações foram efetuadas neste período, todas elas com a peça sendo executada integralmente. Nestas gravações, encontramos a peça executada por quartetos de cordas ou por orquestras de cordas. Não há gravações que fazem uso de quinteto camerista de cordas. A maioria destes registros fonográficos, entretanto, não teve aplicação comercial, tendo sido utilizados como forma de registrar as atividades dos grupos que a executaram. Encontra-se, ainda, uma produção em cinema de animaçao, intitulada "O Burrico e o Ben-te-vi", produzida pelo Núcleo de Cinema de Animação de Campinas (julho de 2008), que utiliza o movimento final da Sonata para cordas como trilha sonora. Além destes exemplos, variadas são as transcrições para formações diversas, sempre do movimento final, "O Burrico de Pau".

ANÁLISE

A Sonata para cordas "O Burrico de Pau" é uma peça em quatro movimentos para grupo de cordas a cinco – Violino I & II, Viola, Cello e Contra-baixo. Tendo Ré maior como tonalidade principal, a peça transita entre campos harmônicos vizinhos, como: Si menor, Si maior, Sol maior.[26] De modo incomum o último movimento – denominado "O Burrico de Pau", que cognomina a peça – não está na tonalidade principal, Ré maior, e sim em um, por vezes, ambíguo Sol maior.[27]

De fato, este último movimento é o que guarda menos relação com os demais movimentos. De certa forma, os três movimentos iniciais reservam entre si uma relação estrutural e estilística que não se pode identificar em relação ao quarto e último movimento. Pode-se mesmo considerar a concepção deste num momento distinto dos demais. Entretanto, tal infomação não é completamente disponível, além da dupla datação encontrada nos manuscritos.[28] Ou ainda poder-se-ía assumir que a motivação composicional para este último movimento tivera sido diversa da dos demais, conforme pode-se concluir a partir das afirmações da Prof[a.] Lenita Nogueira, citadas anteriormente.[29]

---

[26] Nota de esclarecimento acerca da terminologia utilizada neste capítulo:

- Tonalidades e campos harmônicos serão referidos por extenso em maiúsculo, como: Ré maior, Si maior, Fá# menor, Mi menor, etc; ou através da nomenclatura inglesa que se utiliza das letras do sistema germânico, em maiúsculas para tons maiores, e minúsculas para menores: D, B, fá#, e, etc., respectivamente.
- Notas em particular, ou em estruturas melódicas, serão referidas pelo nome em português, em minúsculo.
- Acordes em particular serão referidos por extenso em minúsculo.

[27] A armadura de clave do quarto movimento apresenta apenas um sustenido; a tonalidade de ré maior é bastante presente ao longo do movimento, tanto com status de tônica, como dominante; o status de dominante do campo harmônico de ré maior é sempre menos duradouro que seu status de tônica.

[28] Vide páginas 134-5 do presente capítulo.

[29] Vide citação e nota 16 do presente capítulo. Vide citação e nota 20 do presente capítulo.

A peça mostra-se bastante equilibrada em muitos aspectos – forma, desenvolvimento harmônico, tratamento melódico, condução de vozes, intensidade dramática, disposição dos movimentos, etc – e é, sobremaneira, relevante a excelência da orquestração no tratamento das cordas. Cobrindo uma extensão total de quase seis oitavas completas (do fá# 0 ao ré 6),[30] tecnicamente a peça pode ser classificada como de dificuldade mediana. Entretanto, diversos são os recursos requeridos do grupo de cordas, como: *pizzicato*, variados recursos de arco, incluindo *col legno*.

Plano geral da peça:

I	II	III	IV
‖_____‖	‖_____‖	‖_____‖	‖_____‖
Allegro animato	*Allegro Scherzoso*	*Largo-* *Adagio lento e calmo*	*Vivace* "O Burrico de Pau"
Ré maior; 4/4	Si menor; 6/8	Ré maior; 6/4, 6/8	Sol maior; 2/4
165 compassos	239 compassos	145 compassos	255 compassos
± 5'10"	± 4'15"	± 10'25"	± 3'15"

O primeiro movimento – *Allegro animato*, em Ré maior – tem sua estrutura baseada no princípio formal da sonata-alegro.[31] Tal forma apresenta-se neste

[30] Nota de esclarecimento acerca da terminologia utilizada neste capítulo: lá 3 = 440 Hz.

[31] Entende-se por princípio formal da sonata-forma ao resultado da combinação entre uma estrutura binária e uma ternária. Ela é composta de três seções principais, encaixadas numa estrutura tonal bi-partida. Nas seções extremas – exposição e re-exposição – um processo dialético é implementado através de dois temas contrastantes, enquanto na seção central – desenvolvimento – digressões são feitas a partir de elementos temáticos da exposição, de elementos secundários, e/ou suas transformações. Conf.

movimento modificada, não sendo a estrutura escolástica recorrente na forma sonata de definição. Tal disposição formal pode ser enunciada como forma sonata-serenata,[32] na qual a elaboração do tratamento melódico se constitui no fator de preponderante importância, conforme citado anteriormente.

Analiticamente, este movimento em forma sonata-serenata pode ser enquadrado formalmente como uma forma-sonatina[33] ou como uma forma *ária da cappo*.[34] Ambas definições determinam satisfatoriamente a forma deste movimento. Nesta análise, apesar de usar as duas definições para melhor diagramar os elementos deste movimento, a definição forma *ária da cappo* pode ser considerada mais consistente e equilibrada com os elementos do movimento, tais como: a curta extensão do primeiro elemento temático em contraste com a longa extensão do segundo, a

---

James Webster, "Sonata Form" *Grove Music Online*, Editado por Laura Macy, <http://www.grovemusic.com.libezp.lsu.edu> (acessado em 21 de abril de 2009).

[32] O termo sonata-serenata não se constitui numa estrutura formal determinada, mas sim num processo particular de desenvolvimento do princípio formal da sonata em função de um resultado estético, conforme atestam autores como Charles Rosen e Donald Tovey. Assim, mesmo identificando um movimento como uma sonata-serenata, se faz necessário utilizar outras disposições formais para enquadrar aquela estrutura.

[33] O termo sonatina no seu significado original se referia a uma sonata de reduzidas dimensões. Entretanto, seu significado foi sendo expandido em diversos aspectos ligados a esta questão, por exemplo: sonata com reduzida seção de desenvolvimento; sonata sem a seção de desenvolvimento; ou mesmo sonata cuja estrutura formal não contempla todos os elementos de uma sonata. Outro elemento característico da sonatina é o restrito âmbito de campos harmônicos utilizados, o que confere grande ênfase à tonalidade principal de cada movimento – tal fenômeno ocorre pela utilização de modulações circulares ou falsas modulações, pela não utilização de modulações para tons afastados, e pelo breve retorno à tonalidade de origem após o processo modulatório. No ambiente dos termos relativos à forma, especificamente no que se refere a forma sonata, não há consenso acerca do que especificamente o termo sonatina pretende definir. Entretanto, todas as assertivas anteriores, e principalmente aquela que se aplica às formas-sonata estruturalmente pouco usuais, podem ser enquadradas no escopo do termo forma sonatina.

[34] O termo *Aria da cappo* e seu significado enquanto estrutura formal, para além das composições vocais, pode ser usado para determinar um tipo específico de forma ternária tanto de peças vocais como instrumentais. Neste caso, tal estrutura formal se caracteriza por: uma seção de exposição, na qual dois elementos ou grupos temáticos estão presentes, além de uma pequena seção de introdução (normalmente composta de elementos do primeiro grupo temático), e de uma seção conclusiva; uma seção de desevolvimento de reduzido tamanho, fundamentalmente construida sobre os elementos temáticos da exposição, e normalmente sem a presença de elementos secundários; e uma seção de re-exposição como repetição literal da seção de exposiçao, excluída a pequena seção de introdução (tal procedimento, por vezes é denominado *Aria dal Segno*).

maneira como a seção de re-exposição é efetuada, além dos procedimentos e tamanhos relativos dos eventos musicais ocorrentes na seção de desenvolvimento.

O gráfico abaixo ilustra a macro-estrutura formal e harmônica do primeiro movimento:

	(Exposição)		(Desenvolv.)	(Re-exp.)			(Coda)
Compasso:	01		71	102			160 165
	A		B	A (*da cappo*)			Coda
Campos Harmônicos:	D I	G IV	D I	modulação circular	D I	G IV	D I	D I

Conforme disposto neste gráfico, este movimento apresenta foma ABA com as seguintes características: seções A e B claramente definidas, seção de desenvolvimento de pequenas dimensões, pouca exploração de campos harmônicos distantes, pequena coda, e repetição literal da exposição na re-exposiçao excetuando-se os 11 primeiros compassos. Tais características se enquadram parte na forma sonata-sonatina e parte na forma *aria da capo*. É ainda relevante neste movimento a forte relação harmônica entre Ré maior e Sol maior, a mesma relação que se mostrará presente entre o primeiro e o último movimento da peça.

Ainda acerca das relações harmônicas, é bastante significativo o uso de meias cadências nas transições entre seções, e a combinação de dois campos harmônicos distintos no segundo grupo temático. Tal aspecto é ainda mais relevante na medida que uma mesma melodia – neste caso o segundo tema especificamente – é

usada, primeiramente, em alturas diferentes para cada tonalidade, e é, em sequencia, mesclada, de modo que a melodia usada numa determinada altura para o campo harmônico de Sol maior é utilizada nesta mesma altura para o campo harmônico de Ré maior. Este procedimento, além de criar variedade, a partir dos mesmos materiais melódicos e harmônicos, cria uma zona de instabilidade harmônica através do princípio de prolongamento de dominante, muito comum no Romantismo tardio.

Este movimento é, pois, um híbrido formal a partir do princípio da sonata-forma. Tomando-se a forma-sonatina como referência, encontram-se os seguintes elementos:

- Primeiro e segundo grupos temáticos claramente definidos, separados por pequena seção de transição.
- Seção de desenvolvimento de pequenas proporções, com reduzida exploração de campos harmonicos distantes, com citações diretas do primeiro e segundo tema, sem utilização de temas secundários ou transformações dos materias tematicos da exposição.
- Ausência de modulação na seção de exposição, e consequente apresentação literal na re-exposição.

Desta forma, o movimento poderia ser assim esquematizado:

Seção	Sub-seção	Compasso	Elementos presentes	Campos harmônicos
Exposição (A)	1º Grupo temático	01 a 11	Tema 1	D
	Transição	12 a 33	Temas 1 e 2	D → G
	2º Grupo temático	34 a 64	Tema 2	G / D
	Ponte	64 a 70	Fragmentos cadenciais	eº (D: vii7/9)

Seção	Sub-seção	Compasso	Elementos presentes	Campos harmônicos
Desenvolv. (B)	Desenvolvimento	71 a 95	Temas 1 e 2 Tema 2 invertido	D→b→e→G→F# →E→A
	Re-transição	96 a 101	Arpejo e Pedal sobre Dominante	A7 (D: V7)
Re-exposição (A)	1º Grupo temático	Ausente	----------	----------
	Transição	102 a 123	Temas 1 e 2	D → G
	2º Grupo temático	124 a 154	Tema 2	G / D
	Ponte	154 a 159	Fragmentos cadenciais	a#º(eº)→E7→A7 (D: vii7/9; ii7; V7)
Coda	Coda	160 a 165	Elementos da Transição e do Desenvolv.	D (F# ↔ D)

Porém, tal estrutura formal não se mostra completamente satisfatória no que se refere aos seguintes elementos: o primeiro grupo é curto demais em relação ao segundo grupo, que representa a maior parte da exposição; além do fato da re-exposição começar diretamente a partir da seção de transição. Isto significaria a exclusão de um dos grupos temáticos da seção A – aquele que é deliberadamente menor – na sua reapresentação, o que é bastante pouco usual.[35]

Tomando-se, por outro lado, a forma *ária da cappo* como referência, encontram-se, então, os seguintes elementos:

- A presença de uma pequena sub-seção de introdução, cujo tema é em sequencia reapresentado e desenvolvido.

[35] Pouco ususal, mas não impossível. À guisa de exemplo, pode ser citado o primeiro movimento da Sonata para piano solo de W. A. Mozart, K 311, em Ré maior, na qual a re-exposição não é iniciada pelo primeiro grupo temático da exposição como seria obvio, mas, sim, diretamente com a seção de transição. Esta, então, é apresentada com materiais do tema secundário do segundo grupo temático. Apenas na coda, o tema do primeiro grupo temático reaparece. Tal exemplo, como outros semelhantes, atesta o procedimento usado por Carlos Gomes na Sonata para cordas como um desenvolvimento dos processos formais da sonata-forma, e não como um erro por falta de domínio formal.

- Curta seção de desenvolvimento, funcionando como digressões sobre as citações dos temas do primeiro e segundo grupos temáticos.
- Re-exposição disposta sem a pequena sub-seção de introdução.

Assim, conforme o quadro a seguir, o movimento poderia ser desta maneira esquematizado:

Seção	Sub-seção	Compasso	Elementos presentes	Campos harmônicos
Exposição (A)	Pequena Introdução	01 a 11	Tema 1	D
	1º Grupo	12 a 33	Temas 1 e 2	D → G
	2º Grupo	34 a 64	Tema 2	G / D
	Ponte	64 a 70	Fragmentos cadenciais	eº (D: vii7/9)
Desenvolv. (B)	Desenvolvimento	71 a 95	Temas 1 e 2 Tema 2 invertido	D→b→e→G→F# →E→A
	Re-transição	96 a 101	Arpejo e Pedal sobre Dominante	A7 (D: V7)
Re-exposição (A da capo)	1º Grupo	102 a 123	Temas 1 e 2	D → G
	2º Grupo	124 a 154	Tema 2	G / D
	Ponte	154 a 159	Fragmentos cadenciais	a#º(eº)→E7→A7 (D: vii7/9; ii7; V7)
Coda	Coda	160 a 165	Elementos da Transição e do Desenvolv.	D (F# ↔ D)

Assim, além disso, por tradição e por sua origem na música vocal, esta definição formal favorece os tratamentos melódicos em detrimento das estruturas formais – mais apropriada, pois, ao argumento de uma forma sonata-serenata. Nesta mesma linha de argumentação, e como pode ser verificado no esquema anterior – ainda que apenas a título de curiosidade – cabeira, então, considerar quanto de influência de sua prática em escrita vocal teria Carlos Gomes sobre sua escrita instrumental. No

tratamento lírico das linhas melódicas isso parece ser claro, no que diz respeito à forma, continua-se apenas no ambiente das hipóteses.

A seção A da peça – Exposição –apresenta dois grupos temáticos com motivos claramente contrastantes, separados por uma seção de Transição, e é finalizada com uma estrutura de ligação à seção seguinte – Ponte. O Primeiro Grupo temático – ou Pequena Introdução – tem seu Tema 1 ou tema principal basicamente constituido de arpejos sobre Ré maior, e transitando largamente sobre harmonias que estabilizam esta tonalidade.

Os ritmos pontuados e as síncopes, que serão muito utilizados ao longo do movimento, também são apresentados já neste primeiro tema. A textura geral desta sub-seção é baseada na melodia apresentada pelo Violino I, acompanhada pelos outros naipes em fórmulas de acompanhamento ou em diálogos.

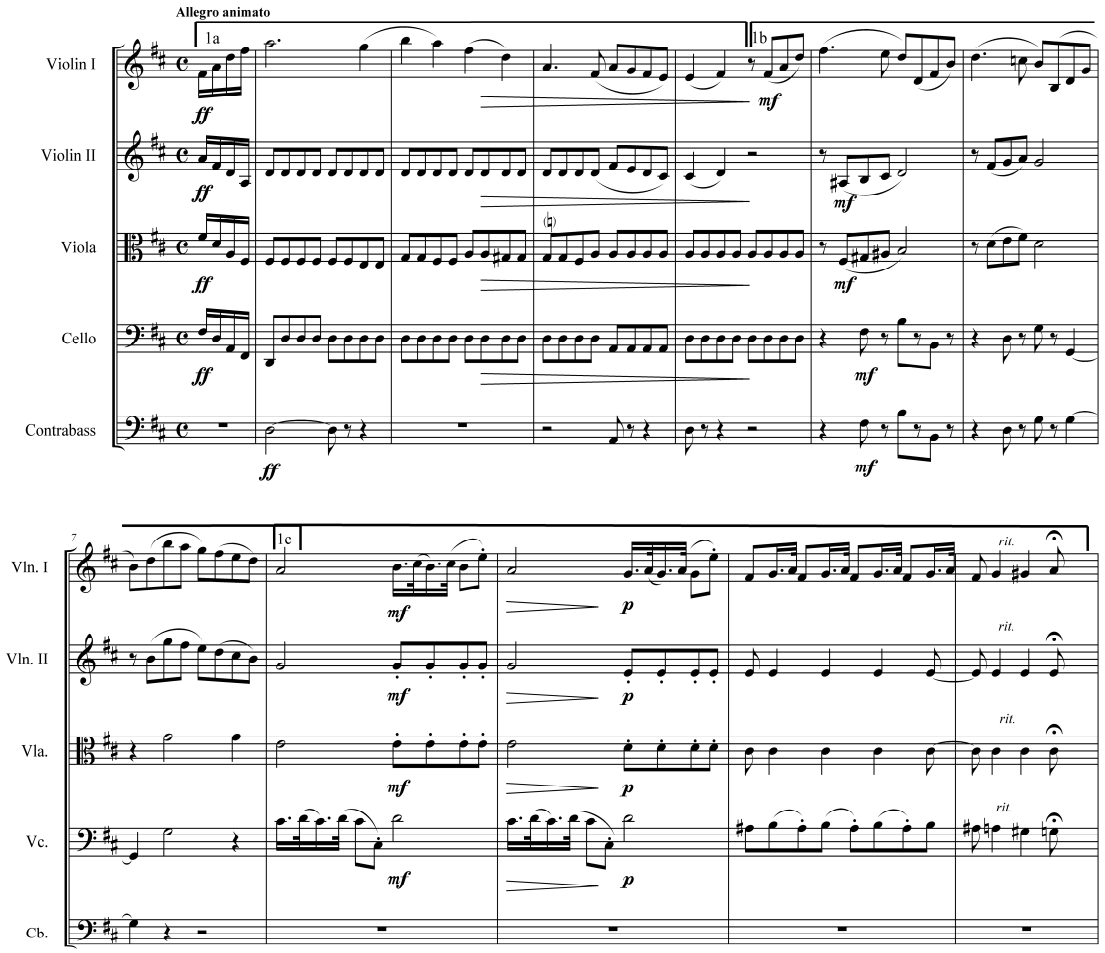
Este tema pode ser fracionado em três sub-estruturas: 1a (compassos 1 a 4), 1b (compassos 5 a 8), e 1c (compassos 8 a 11), analisadas a seguir:

A sub-estrutura 1a é composta pela melodia apresentada no Violino I, acompanhada por acordes em colcheias no Violino II, Viola e Cello, e pontuados por baixos harmônicos pelos Contrabaixos. O arpejo de ré maior é o elemento constituinte da melodia deste trecho, tendo apenas uma nota si acrescentada e uma pequena série de graus conjuntos cadenciais. O arpejo inicial em anacruze da melodia é enfatizado pelo dobramento em movimento contrário efetuado pelo Violino II, Viola e Cello.

A sub-estrutura 1b mantém a melodia no Violino I, mas apresenta uma mudança no acompanhamento: Violino II e Viola em paralelo dialogam com a melodia do Violino I, enquanto Cellos e Contrabaixos pontuam os baixos harmônicos. Na cadência desta sub-estrutura, o Violino II tece uma escala em paralelo com a melodia do

Violino I. Neste fragmento, observa-se uma maior exploração de campos harmônicos diversos, através do uso de dominantes secundárias. Porém, os arpejos continuam a ser os motivos geradores, mas neste caso sobre ré maior, si menor e sol maior. A estrutura 1b é concluída similarmente a 1a por uma série de graus conjuntos cadenciais.

A sub-estrutura 1c, ainda tendo a melodia no Violino I, apresenta como novidade os ritmos pontuados e os elementos sincopados. Neste ponto, o Cello e o Violino I dialogam, o que é seguido pelos acompanhamentos sincopados no Violino II e Viola. Aqui, o uso de acordes com sétima no baixo é recorrente, mas o Contrabaixo é ausente.



Pequena Introdução ou Primeiro Grupo temático,
evidenciadas as sub-estruturas 1a, 1b e 1c

Esta sub-seção finda com um acorde de dominante enfatizado pela progressão cromática V7 → V2 (efetuada por um câmbio de voz entre Violino I e Cello), após breve *rallentando* e sob fermata curta no acorde de dominante com sétima no baixo.

A seção de Transição pode ser dividida em cinco sub-estruturas: T1 (compassos 12 a 16), T2 (compassos 17 e 18), T3 (compassos 19 a 23), T4 (compassos 24 a 29), e T5 (compassos 30 a 33). A sub estrutura T1 inicia com o Tema 1 transformado melodicamente e apresentado pelo Violino I, acompanhado agora em semicolcheias pelo Violino II, Viola e Cello, enquanto o Contrabaixo pontua as mudanças harmônicas. Esta estrutura se prolonga por cinco compassos, e é seguida pela sub-estrutura T2, uma progressão descendente do Cello em semicolcheias, pontuada por acordes na tésis de cada tempo pelos demais naipes

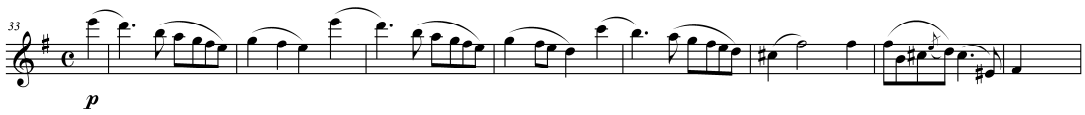
A sub-estrutura T3 mantém os elementos em semicolcheias, os ritmos pontuados e os elementos sincopados. O elemento novo aqui é o processo imitativo desenvolvido pelo Violino II e Viola, e a ausência de uma melodia destacada das texturas de acompanhamento. Esta combinação, porém, faz desta sub-estrutura a mais densa de toda a transição, o que ocorre exatamente no meio desta seção.

Ao longo da seção de Transição, até o presente compasso (sub-estruturas T1, T2 e T3 – compassos 12 a 23), a figuração rítmica em semicolcheias se faz presente continuadamente. Seja em fórmulas de acompanhamento, progressões, ou elementos melódicos em contraponto. Isto pode significar um elemento de ênfase da idéia de movimento ou afastamento que se tenciona numa seção de transição.

A sub-estrutura seguinte, T4, é composta exclusivamente pelo uso de ritmos pontuados e efeitos de eco, e se liga à sub-estrutura T5, que transforma elementos

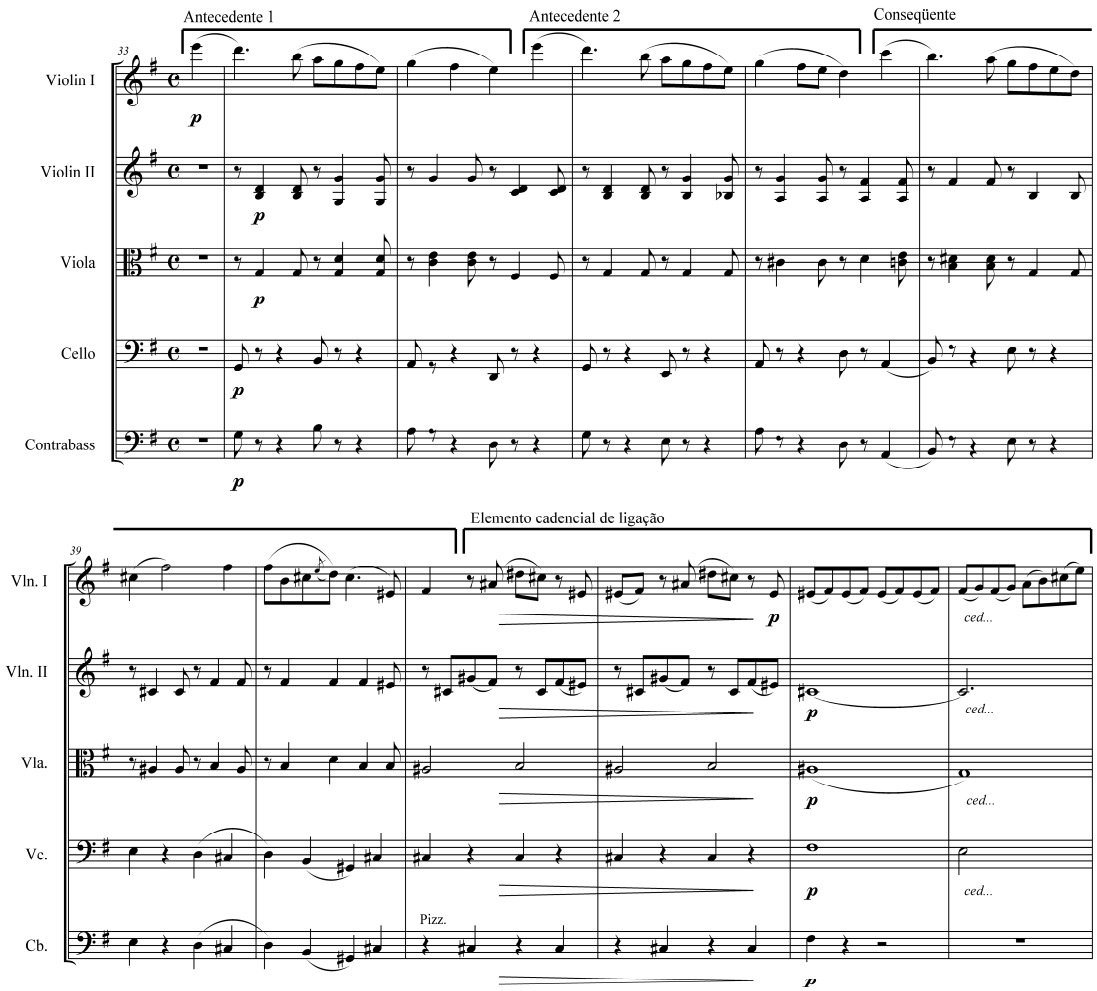
arpejados numa pré-citação do tema principal do 2º Grupo temático. Esta última sub-estrutura funciona como elemento de conexão entre o final da Transição e a seção seguinte.

O 2º Grupo temático apresenta o Tema 2, extremamente contrastante em relação ao Tema 1. Este, baseado em arpejos, é bastante enérgico e animado, enquanto aquele, muito mais lírico, é fundamentalmente composto de graus conjuntos descendentes. Outro elemento muito característico do Tema 2 é a utilização de acompanhamentos em acordes sincopados contra um baixo andante. Ainda, como elemento de destaque nesta seção, figura o duplo zoneamento tonal: Sol maior e Ré maior. Diferentemente das sub-seções prévias, o 2º Grupo temático não apresenta sub-estruturas distintas. Aqui, cada um dos quatro trechos que dividem a sub-seção é, de fato, uma apresentação distinta do material melódico do Tema 2 em diferentes alturas e sobre harmonias distintas (conforme citado anteriormente).



Tema 2

A primeira apresentaçao do Tema 2, aqui denominado 2a, é composta de dois antecedentes, um consequente e um elemento cadencial de ligação, conforme mostra o exemplo a seguir. A melodia é conduzida pelo Violino I, enquanto as demais partes executam uma fórmula de acompanhamento, como demonstrado no parágrafo anterior. Apenas na sua parte final, ambos Violinos dialogam ao longo de dois compassos, claramente num processo de prolongamento de dominante.

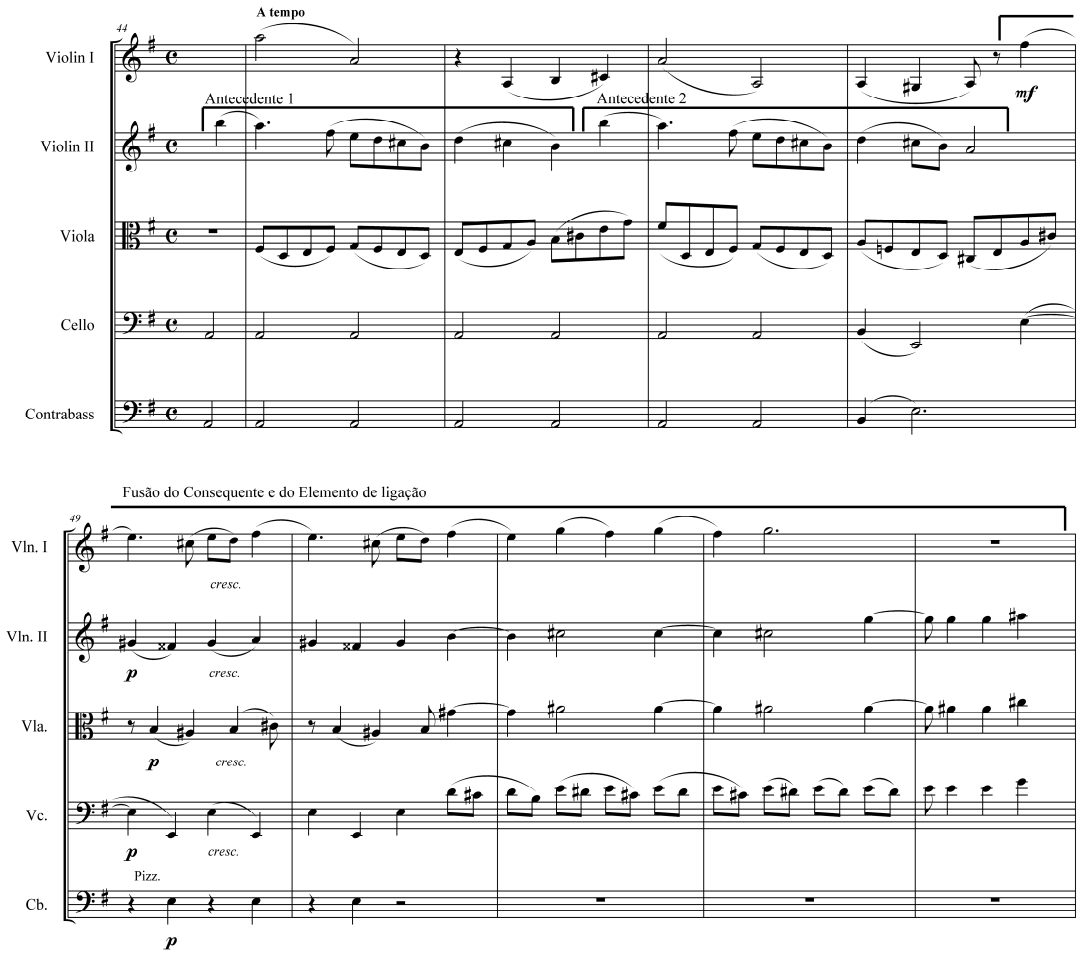


2a

O campo harmônico de Sol maior inicia a apresentação do Tema 2 em 2a. Os dois antecedentes estão em sol maior, entretanto, o consequente é cadenciado em fá# maior. O elemento cadencial de ligação, claramente em fá# maior, progride cromaticamente primeiro a fá#menor (relativo menor de Ré maior), e, em sequencia, a lá maior (dominante de Ré maior, no caso, dominante secundária).

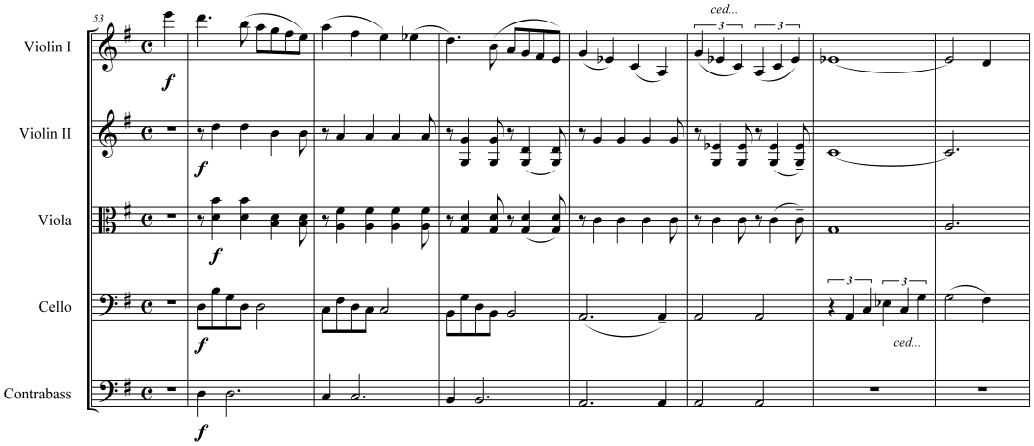
A segunda apresentação do Tema 2, denominada aqui 2b e mostrada no exemplo a seguir, é ligeiramente mais curta que 2a, e ocorre num campo harmônico ambíguo de Ré maior. 2b é composta de dois antecedentes – nos quais a melodia é apresentada pelo Violino II, em oposição a dois contrapontos: um continuo em

colcheias na Viola e outro fundamentado em oitavas no Violino I – e um consequente fundido no elemento cadencial de ligação, no qual a melodia retorna ao Violino I. Os elementos sincopados são menos presentes, e o pedal sobre dominante (lá) confere o efeito de ambiguidade harmônica, de modo que mesmo tendo Sol maior como tonalidade, a presença de Ré maior não é percebida decisivamente como ambiente de dominante, desde que obeserve-se 2b isoladamente. A presença do acorde de mi maior (V/V de Ré maior), ao longo de dois compassos e meio, poderia enfatizar ainda mais a tonalidade de Ré maior como tônica. Entretanto este acorde é utilizado como via de progressão a um acorde diminuto que conduz, contrariamente ao esperado, de volta a Sol maior – mas com a quinta no baixo (ré) – na apresentação seguinte do Tema 2.



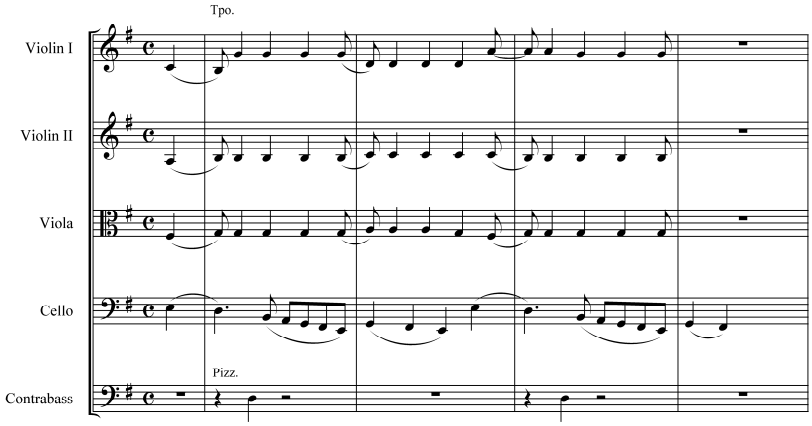
2b

A terceira apresentaçao do Tema 2, (2c) em sol maior, ocorre com a melodia de volta ao Violino I, e se assemelha melodicamente a 2a – sendo aqui dois antecedentes em oitavas diferentes conectados por cromatismo. Elemento de real importância nesta apresentação é a cadência efetuada através de arpejos meio-diminutos sobre o segundo grau de Sol maior, de fato uma dominante camuflada com sétima, nona e décima-primeira.



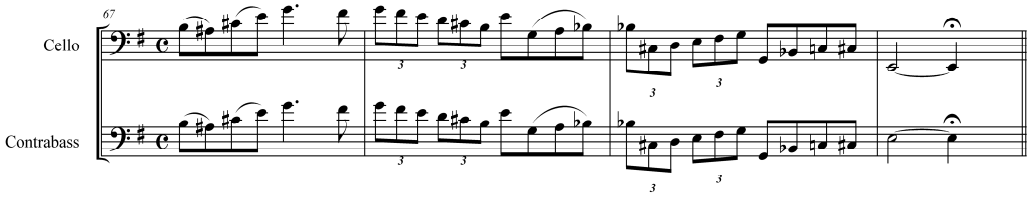
2c

A quarta e última apresentação do Tema 2 (2d), tem a melodia no Cello acompanhado por sequencia de síncopes na cordas agudas. Esta apresentação constitui-se apenas de dois antecedentes – repetições literais dos elementos similares de 2a – que se ligam diretamente aos elementos da Ponte que efetua a conclusão da Exposição.



2d

A Ponte é estruturada em dois elementos. Um deles fundamentado em acordes em ritmos pontuados, contrastando com uma progressão em semitons no Cello, e, posteriormente, dobrado pelo Contrabaixo. O outro é uma frase a moda de recitativo, efetuada pelos Cellos e Contrabaixos, sobre uma harmonia diminuta (viiº de Ré maior), centrada na nota mi como fundamental (conforme mostrado abaixo).



Frase à moda de recitativo

Tal disposiçao harmônica gerará, no fechamento desta seção, uma progressão implícita de ii→V→I, que conduzirá à seção de Desenvolvimento.

A seção B – Desenvolvimento – se inicia com materiais do Tema 1, de maneira muito semelhante à sub-estrutura 1a do 1º Grupo temático ou Pequena Introdução. Em seguida, uma progressão de acordes – F#→e→C#→F#7 – conduz ao campo harmônico de Si menor. Esta zona em Si menor é bastante similar à sub-estrutura T3 da Transição na seção de Exposição. Os dois compassos seguintes apresentam a idéia baseada em arpejo ascendente, com ritmos alargados, e conduzindo a harmonia de Mi maior (D: V/V).

Após breve pausa, aproximadamente na metade da seção de Desenvolvimento, o Tema 2, alterado sob a forma de linha ascendente, é apresentado no Violino II. Esta aparição prepara a real utilização do Tema 2 nesta seção. Isto acontece cinco compassos depois, com o Tema 2 – similarmente a 2d – no Cello e acompanhado

de sequencia de acordes sincopados nas cordas agudas. Neste ponto, o campo harmônico já é, de volta, Ré maior.

A seção de Desenvolvimento é concluída por uma Re-transição constituída, inicialmente, de uma série de repetidas escalas descendentes de lá maior (dominante de Ré maior) no Violino I, combinadas com arpejos descendentes em *pizzicato* pelo Violino II e Viola, e logo após Cello e Contrabaixo. Por fim, um pedal duplo de dominante nas vozes extremas – a nota lá é mantida pedal no Cellos e Contrabaixos, ao mesmo tempo que numa figuração a duas vozes pelo Violino I – tendo a seguinte progressão harmônica: $V^{\#5\rightarrow6\rightarrow7}$ nas vozes internas, reconduz à seção A – Re-exposição.

A recapitulação da seção A *da capo* – Re-exposição – é uma repetição literal da primeira seção A, com as seguintes alterações: a exclusão dos 11 primeiros compassos (1º Grupo se consideramos a forma-sonatina, ou Pequena Introdução se consideramos a forma *aria da capo*), e a transformação da Ponte, de modo que esta conduza à Coda.

Sobre a transformação da Ponte, há apenas um ajuste na orquestração, visto que na sua estrutura, imediatamente antes da Coda, um *tutti* é utilizado ao invés de apenas as cordas graves, como no final da Exposição. Para além disso, os recursos melódicos, harmônicos e estilísticos são similares.

A Coda, que compreende os seis últimos compassos deste movimento, é constituída de elementos advindos dos arpejos do Tema 1, de elementos da sub-estrutura T2 da Transição, e de ritmos pontuados. É especialmente significativo o uso de relações harmônicas de terças na última cadência[36] – F#→D = III→I. Este tipo de

[36] Estas relações harmônicas serão amplamente desenvolvidas no terceiro movimento da peça.

relação harmônica é bastante reccorente no Romantismo tardio, especialmente porque evita as obviedades das cadências autêntica e plagal.

Além das questões relativas à forma, dois outros aspectos são imensamente relevantes neste primeiro movimento: a relação entre os dois temas principais e o uso de acompanhamentos sincopados. Os dois temas principais deste movimento, apesar de serem claramente constrastantes, apresentam similaridades que concorrem para a consistência do movimento, tais como: o tratamento dos intervalos, especialmente os graus conjuntos; o desenvolvimento harmônico; e como fontes de material gerador de seções outras.

O uso de sequencias de síncopes e acompanhamentos sincopados é relevante na medida em que não são encontrados procedimentos similares em nenhuma outra peça que pode ser colocada em paralelo com a Sonata para cordas.[37] Outro elemento particular com relação ao uso de síncopes é a ligação destas com os ritmos chamados brasileiros. Não sou defensor da idéia de que musica brasileira depende de ritmos sincopados, mas síncopes utilizadas da maneira como Carlos Gomes o faz em fórmulas de acompanhamento na presente peça também não são característicos da música Italiana novecentista. De onde viriam pois tais elementos? Por certo, estes são elementos típicos da estética Gomesiana.

O segundo movimento – *Allegro Scherzoso*, em Si menor – é um *scherzo* em forma e estrutura, dispostas de modo regular e esquemático. Vide o gráfico da macro-estrutura formal e harmônica a seguir:

[37] O uso de síncopes é bastante recorrente na literatura musical ocidental, especialmente como recurso de variedade em fórmulas de acompanhamento. Entretanto, o procedimento usado por Carlos Gomes, e evidenciado nesta análise, é bastante peculiar, na medida em que se constitui modelo similar àqueles encontrados na música popular urbana, nascente no Brasil em finais do século XIX. Por outro lado, este mesmo modelo não é encontrado em outros exemplos da literatura musical de então.

Compasso:	01	85	101		158	239
	‖	‖(Ponte)	‖		‖	‖
	A		B		A	
	Scherzo		Trio		*Scherzo DC*	
Campos Harmônicos:	b		B		b	

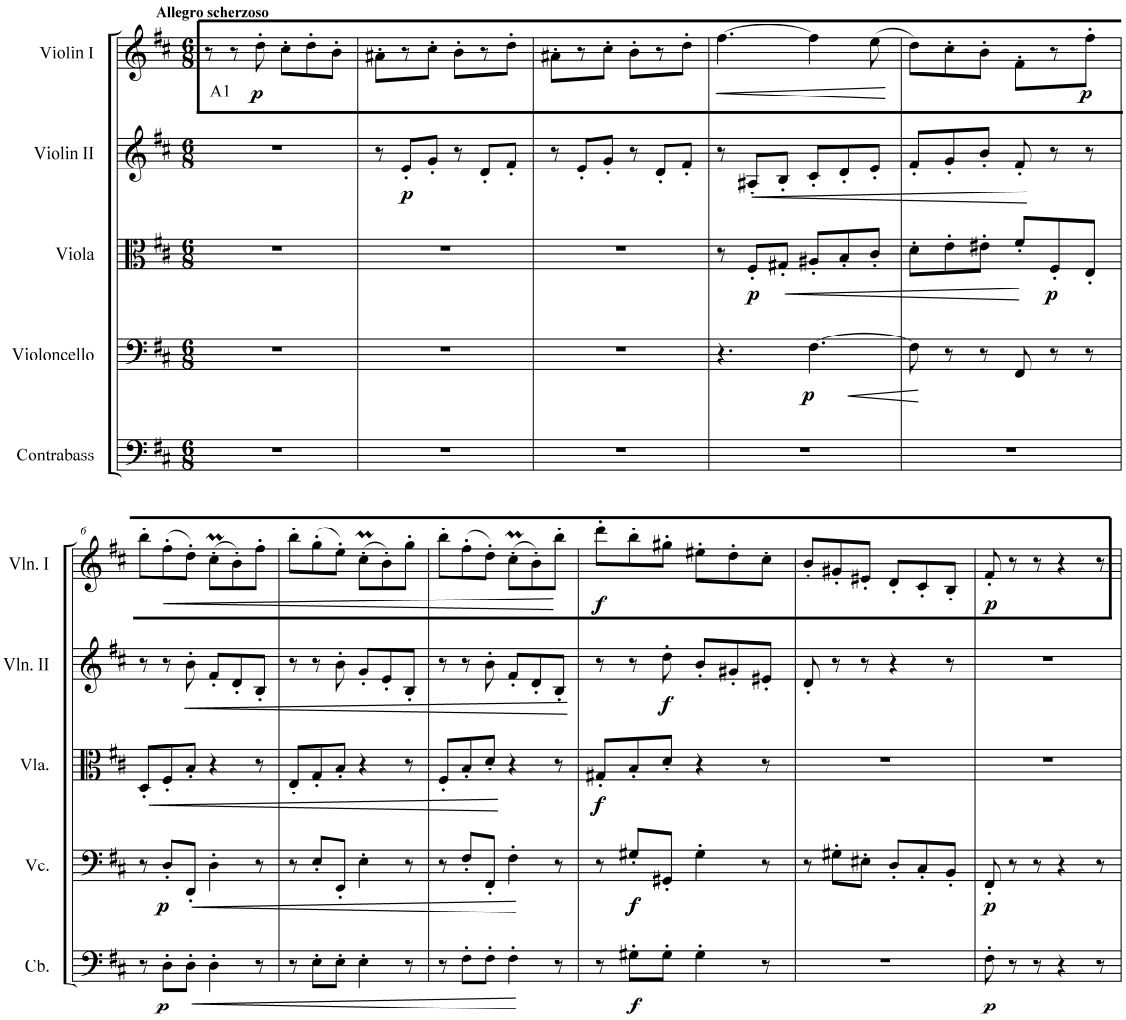
De todos os movimentos da Sonata para cordas, o *Scherzo* é o mais equilibrado, e o que apresenta melhores proporções. Isto se reflete no tamanho da seções, na distribuição dos diversos elementos em cada uma delas, e no desenvolvimento das relações harmônicas. O movimento é fundamentado na combinação de elementos melódicos, majoritariamente no Violino I, com um moto-contínuo em colcheias que perpassa todo o movimento. Processos imitativos baseados em fragmentos tanto melódicos quanto ritmicos são usados principalmente nas conexões entre seções. Nestas mesmas conexões, em contrapartida ao moto-contínuo citado acima, uma textura mais esparsa é utilizada.

Formalmente, as seções *Scherzo* e Trio são claramente definidas não somente no que tange à forma, mas especialmente no que se refere ao estilo. A seção *Scherzo da capo* é uma repetição literal, excetuando-se os ajustes relativos aos elementos de conclusão. São especialmente relevantes neste movimento a riqueza do tratamento melódico – em particular o lirismo do tema do Trio – a elaboração das texturas homofônico-polifônicas entre as diversas vozes, os detalhes harmônicos e de condução de vozes nas vozes internas, além das, mais uma vez, recorrentes fórmulas de acompanhamento em ritmos sincopados.

O plano harmônico geral do movimento é baseado num câmbio de modo: o *Scherzo* em Si menor, e o Trio em Si maior. Como recurso de variedade, o quinto grau de si – fá# – é utilizado tanto em modo maior como em modo menor. Outro recurso harmônico recorrente no movimento é o uso de acordes em paralelismo cromático e

acordes diminutos. Isto ocorre tanto isoladamente como acorde para resolução direta, como em progressões de acordes diminutos.

A seção A – *Scherzo* – apresenta quatro sub-seções, com dois temas principais. A primeira delas, que se estende do compasso 01 ao compasso 24, tem por tema o elemento A1. Este, basicamente sobre colcheias, além de motivo melódico principal desta sub-seção 1, é também o motivo gerador de todo o movimento. Nesta sub-seção, a harmonia progride de Si menor a Dó# maior (V/v).



A1

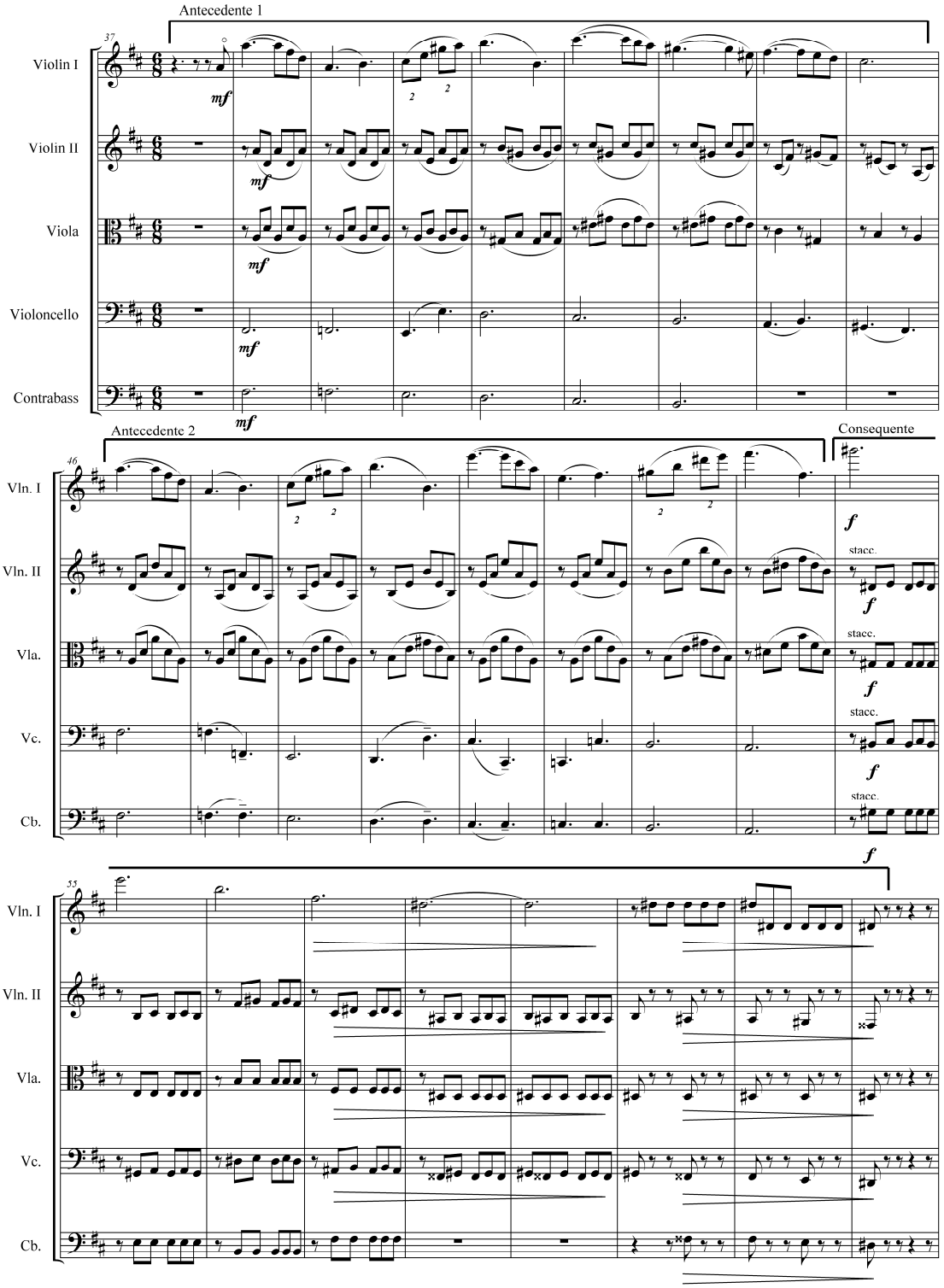
O tema A1, mostrado no exemplo da página anterior, é apresentado completo no Violino I, e depois, é exposto transformado, através de procedimento imitativo entre o Violino II e a Viola, com subsequente homofonia entre Violino I & II e Violas. A articulação em *staccatto* domina toda esta sub-seção, nos elementos melódicos, imitativos e harmônicos.

A sub-seção seguinte, que se estende do compasso 25 ao 37, é um elemento de ligação, que conduzirá à próxima sub-seção, em que o tema melódico A2 será apresentado. Conforme citado anteriormente, nesta sub-seção 2, uma sub-seção de transição, há uma radical mudança de textura (incluindo ainda um compasso inteiro de pausa no seu início), que passa a ser mais esparsa. Mesmo construída sobre motivos ritmico-melódicos muito semelhantes ao tema A1 – de fato, derivados de A1 – as mudanças de articulação para *legato*, e o trabalho sobre progressão de acordes conferem a esta sub-seção um caráter distinto da anterior, e muito apropriado a sua função de conexão.

Na sub-seção 3 – compassos 38 a 62 – está o tema A2 (exemplo imediatamente a seguir). Esta sub-seção compõe-se basicamente de três estruturas: uma melodia no Violino I (tema A2), contra uma linha de baixo no Cello e Contrabaixo, tendo um acompanhamento em colcheias em motivo acéfalo no Violino II e Viola. Na maior parte desta sub-seção o desenho de acompanhamento segue a articulação *legato* advinda da sub-seção anterior. Ao final, quando o tema A2 apresenta notas longas e logo depois se encaminha para a cadência deste trecho, a articulação volta a ser *staccatto* como em A1.

O tema A2 é composto de dois antecendentes e um consequente, e não apresenta resolução final conclusiva. De fato, A2 conecta-se diretamente com a sub-

seção seguinte, que conclui a seção A do *Scherzo*. É também particular deste tema a combinação de arpejos e saltos de oitava.



A2

A sub-seção seguinte, a de número 4 e que conclui a seção A do *Scherzo* (compassos 63 a 84), é basicamente uma transição cadencial suspensiva. Nesta sub-seção os acordes em paralelismo cromático, aliados a acordes diminutos, conduzem a um prolongamento de dominante 6/4→5/3, ainda em Si menor. Tal procedimento é efetuado através de uma cascata de motivos canônicos descendentes. Para enfatizar o efeito suspensivo, um compasso inteiro (compasso 84) é deixado em branco após a resolução no acorde de si menor com a quinta no baixo (compasso 83).

Tanto para efetuar a transição ao Trio como para proceder a modulação a Si maior, uma Ponte é utilizada (compassos 85 a 100). Esta Ponte é composta de dois trechos: o primeiro (compassos 85 a 92) é uma transformação da sub-seção 2 do *Scherzo*, demonstrado anteriormente. Em *Meno mosso*, e pela combinação de arpejos e ritardos, atinge-se sob fermata o acorde de dó sustenido maior (V/V); o segundo (compassos 93 a 100), de volta em *Tempo primo*, é um longo pedal de dominante (fá# maior), cuja resolução será o início efetivo do Trio, baseado nas estruturas rítmico-melodicas do tema A1.

O Trio (compassos 101 a 157) é estruturalmente muito semelhante à sub-seção 3 do *Scherzo*. Em verdade, poder-se-ía dizer que o Trio é um desenvolvimento daquela sub-seção. As estruturas melódicas no Violino I, a linha de baixo nas cordas graves, e as vozes intermediárias em acompanhamento desenvolvem processos similares. No Trio, porém, o lirismo da linha melódica, aqui denominada tema B, é muito mais pronunciado. O tema B é apresentado duas vezes, sendo a primeira – elementos B1, B2 e B3 (compassos 101 a 124) – cadenciada suspensivamente, e a segunda – elementos B1’ e B4 (compassos 125 a 139) – ligeiramente reduzido, uma oitava acima e com cadencia conclusiva. A tonalidade de Si maior é abordada

largamente, fazendo uso de cromatimos para embelezamento harmônico. E, mais uma vez, os acompanhamentos sincopados se fazem presentes.

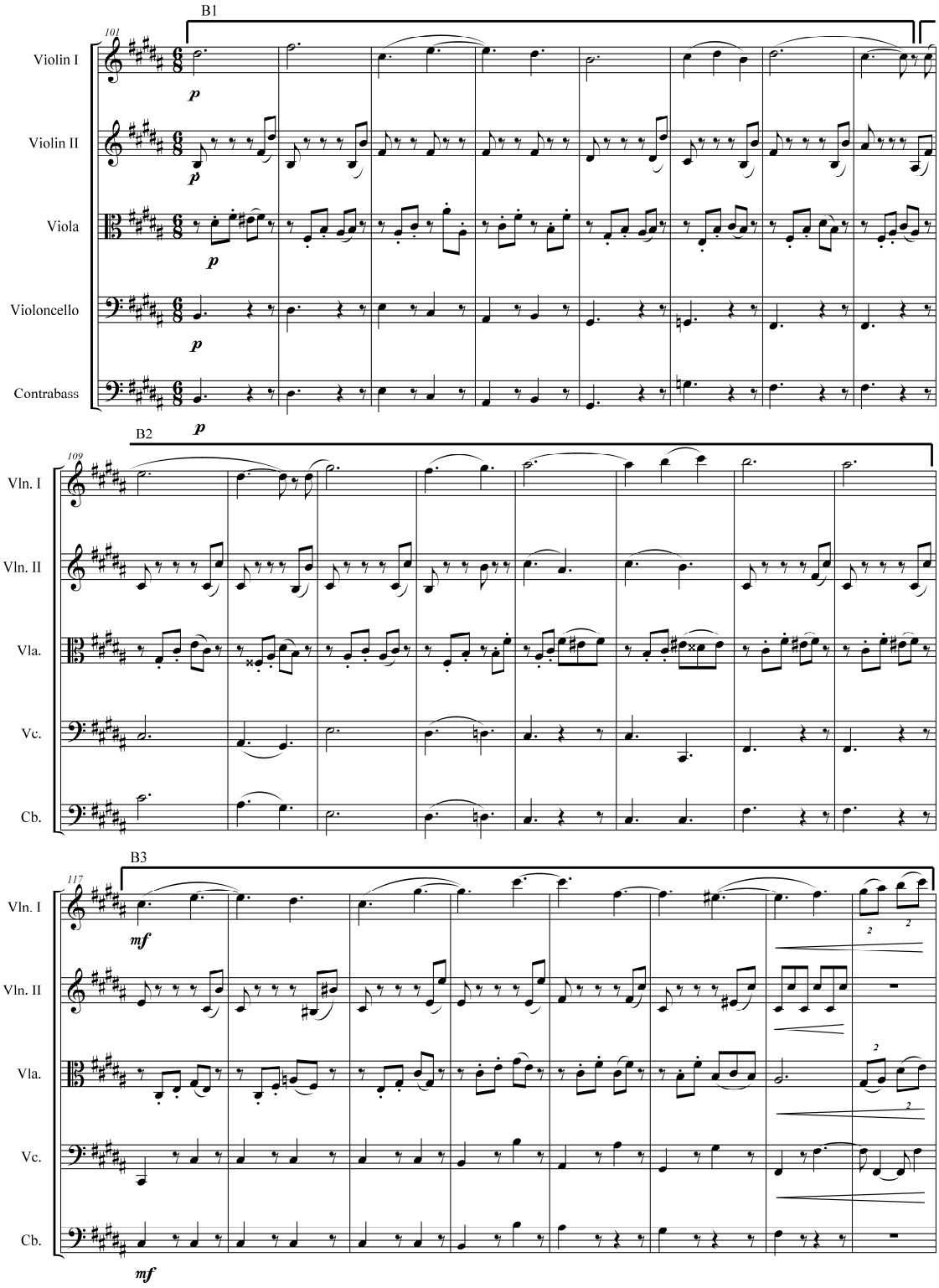
A partir do compasso 139 até o compasso 147, elementos do tema A1 reaparecem como elementos de acompanhamento a fragmentos mélodicos cadenciais do tema B – elementos B5 e B5'. Em seguida, entre os compassos 147 e 157, um processo de Re-transição ao *Scherzo da capo* é efetuado. Tomando por base a sub-seção 4 do *Scherzo*, são usados de maneira similar: a cascata descendente usada naquela sub-seção é tornada aqui em ascendente, e os acordes em paralelismo cromático são dispostos contra um pedal de dominante.

Nas duas páginas seguintes, estão exemplificados os elementos do Tema B constituintes do Trio:

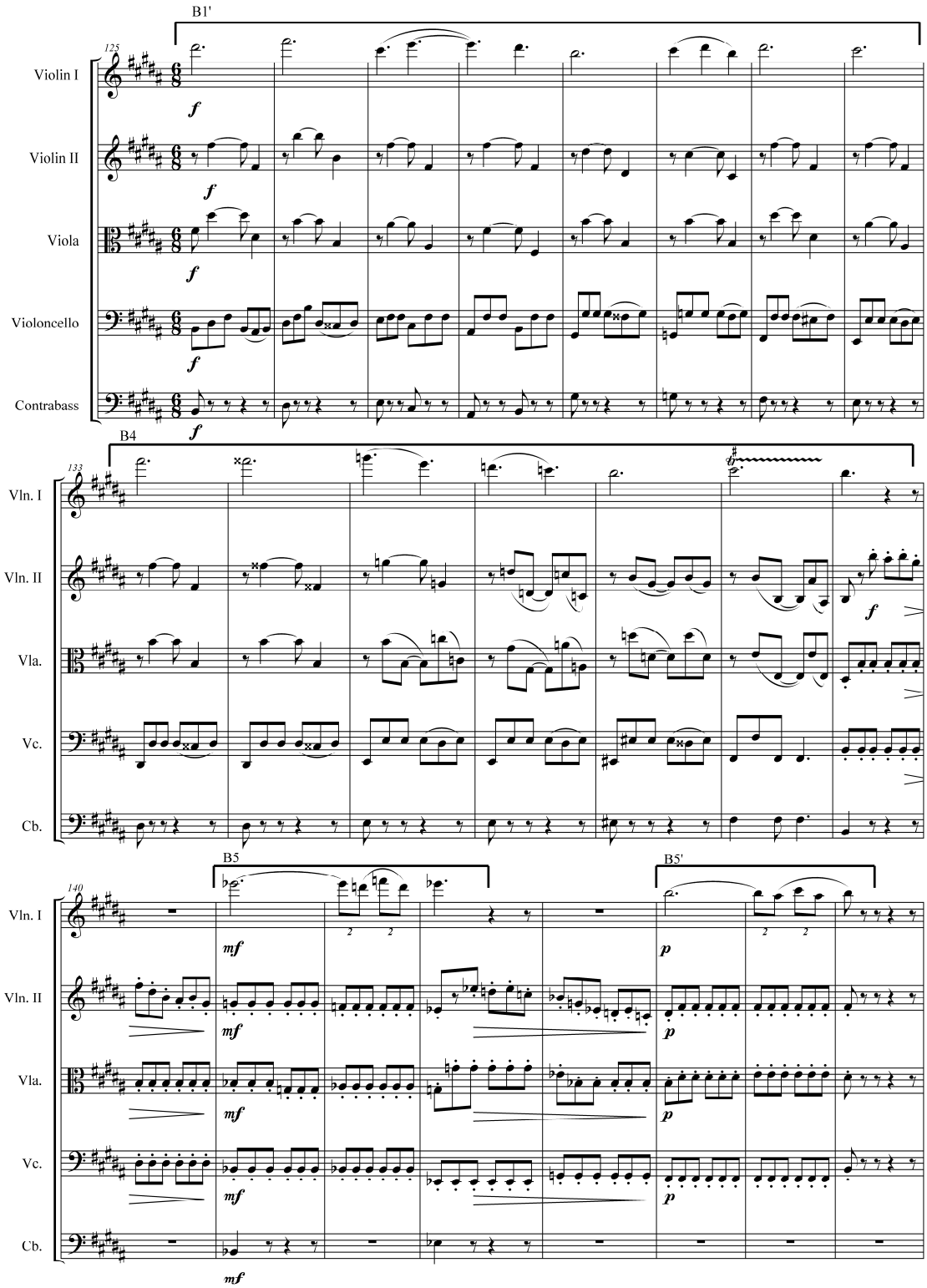
- Elementos B1, B2 e B3 (compassos 101 a 124)[38]
- Elementos B1' e B4 (compassos 125 a 139)[39]
- Elementos B5 e B5' (compassos 139 e 147)

São ainda relevantes: a transformação do desenho rítmico-melódico no Cello, e nos elementos sincopados do Violino II e Viola; a escrita da parte de Viola como elemento central na textura do conjunto de cordas (especialmente nos compassos 123 e 124); a amplitude dos registros utilizados; e a balanceada combinação entre três estruturas: melodia no Violino I, acompanhamentos sincopados no Violino II e Viola, e a linha de baixo no Cello e Contrabaixo.

[38] Exemplo à página 164.
[39] Exemplo à página 165. Os elementos B1', B4, B5 e B5' estão na mesma figura.



Elementos B1, B2 e B3



Elementos B1’ e B4
Elementos B5 e B5’

O retorno à seção A – *Scherzo da capo* – é uma repetição literal da seção A inicial. Apenas a parte final da sub-seção 4 é transformada, de modo a ser configurada num elemento de conclusão que finda o movimento. Os acordes em paralelismo cromático, aliados a acordes diminutos, conduzem a um prolongamento de tônica em Si menor, sob a forma de acordes quebrados construídos com fragmentos melódicos em bordadura e arpejos ascendentes. Como pontuação final, dois acordes em *pizzicato* – dominante, tônica – efetuam a cadência final do segundo movimento.

O terceiro movimento – *Largo-Adagio lento e calmo*, em Ré maior – é o mais lírico dos movimentos da peça, e o que talvez mais se identifica com o Carlos Gomes "conhecido". Este movimento se remete às peças denominadas "Meditações",[40] bastante comuns no Romantismo tardio, especialmente na música Italiana e Francesa, e com fortes raízes operísticas.

O presente movimento, em forma ternária ABA', apresenta a seguinte macro-estrutura formal e harmônica:

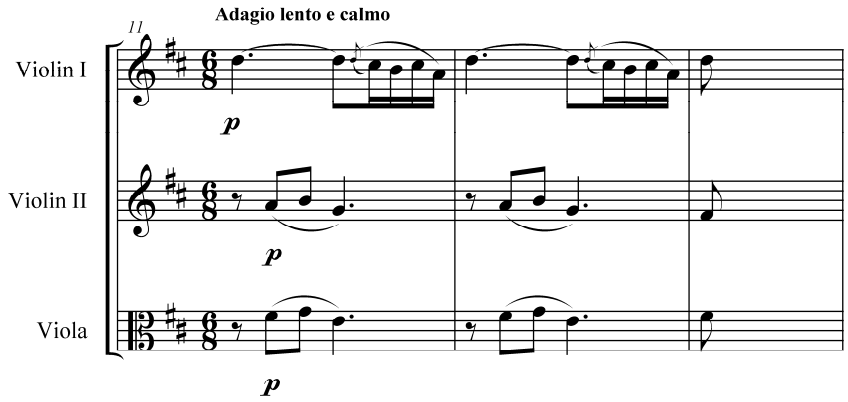
```
Compasso:   01          11                    65              106                 145
            ||_________||___________________||_______________||___________________||

            Introdução          A                   B                   A'

Campos          7-------
Harmônicos:  F#  5–b5-5    D      B   F#      G      b    F#   B    F#    D
```

Além do lirismo melódico e do carater meditativo ou mesmo soturno, este movimento apresenta considerável influência da música romântica alemã em dois

[40] Meditação, Noturno, Serenata, etc., são termos recorrentes no Romantismo, mas que não determinam exatamente peculiaridades técnicas, formais ou estilísticas. Antes sim, associam-se ao seu caráter expressivo, lírico, e, por vezes, melancólico.

aspectos iminentemente técnicos: a construção do movimento a partir de uma pequena célula geradora, e o fundamento harmônico baseado nas relações de terça.

O motivo gerador do movimento – identificado abaixo – é elemento constituinte tanto dos temas melódicos como dos fragmentos cadenciais. Tal motivo é apresentado em diferentes alturas, mas sempre guardando a mesma estrutura intervalar. A estrutura melódica e a maneira como é disposto ao longo do movimento fazem com que este motivo assuma o caráter de algo "inquiridor" ou "reflexivo", como que a "buscar uma resposta". Isoladamente, o motivo é suspensivo, e a sua insistente repetição enfatizam tal caratér. A complementação do motivo e consequente "resposta" é efetuada por outro motivo que é apresentado no fechamento das seções A e A' do movimento.



Motivo gerador do movimento III

No que se refere a harmonia, as relações de terça são o principal fundamento deste movimento. O uso de relações V→I (dominante-tônica) é normalmente reservado às grandes estruturas cadenciais. Três campos harmônicos em relação de terça interagem diretamente: Si maior, Ré maior e Fá# maior (B↔D↔F#), e seus respectivos paralelos menores, conforme mostra o diagrama a seguir:

		A		
		(V)		
		↓		
B	↔	D	↔	F#
(#VI)		(I)		(#III; V/vi)
↕		↑		↕
b		G		f#
(vi)		(IV)		(iii)

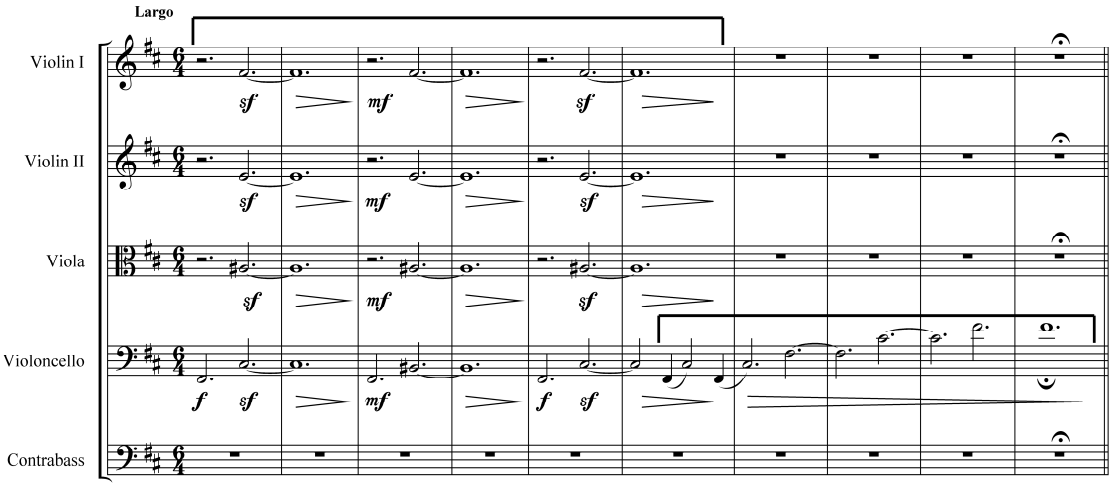
O movimento inicia com uma breve seção de Introdução (compassos 1 a 10). Esta seção, um *Largo* escrito em 6/4, e centrado no campo harmônico de Fá sustenido maior, desenvolve-se através de dois elementos, em duas sub-seções. Os dois elementos são uma pronunciada linha de baixo executada pelos Cellos, e acorde montados nas cordas agudas, Violino I & II e Viola. As duas sub-seções são: uma sequencia de três acordes, e uma linha de baixo em estilo de recitativo.

Na primeira sub-seção, compassos 1 a 6 (identificada no exemplo a seguir),[41] três acordes de fá sustenido maior com sétima são apresentados, montados pelas cordas agudas. A linha de baixo, no Cello, executa a fundamental do acorde em solo, e quando o acorde é executado acima, a linha de baixo executa a quinta do acorde. Esta quinta é alterada no segundo dos acordes gerando a seguinte progressão:

7-------
F#5–b5-5

Na segunda sub-seção, compassos 6 a 10 (também identificada no exemplo a seguir), a linha de baixo no Cello prossegue sozinha, à moda de recitativo, mas constituida apenas das notas fá# e dó#. Deste modo, tanto o ambiente harmônico de fá sustenido, como o elemento melódico original – o salto de fá# a dó# – são mantidos.

[41] Exemplo à página 169.



Introdução

Utilizando as relações harmônicas de terças já citadas, o fá sustenido maior da Introdução (#III) cadencia diretamente no ré maior (I) que iniciará a seção A. Tal condução harmônica se processa através de uma nota comun e duas resoluções de semitom, como pode ser verificado abaixo:

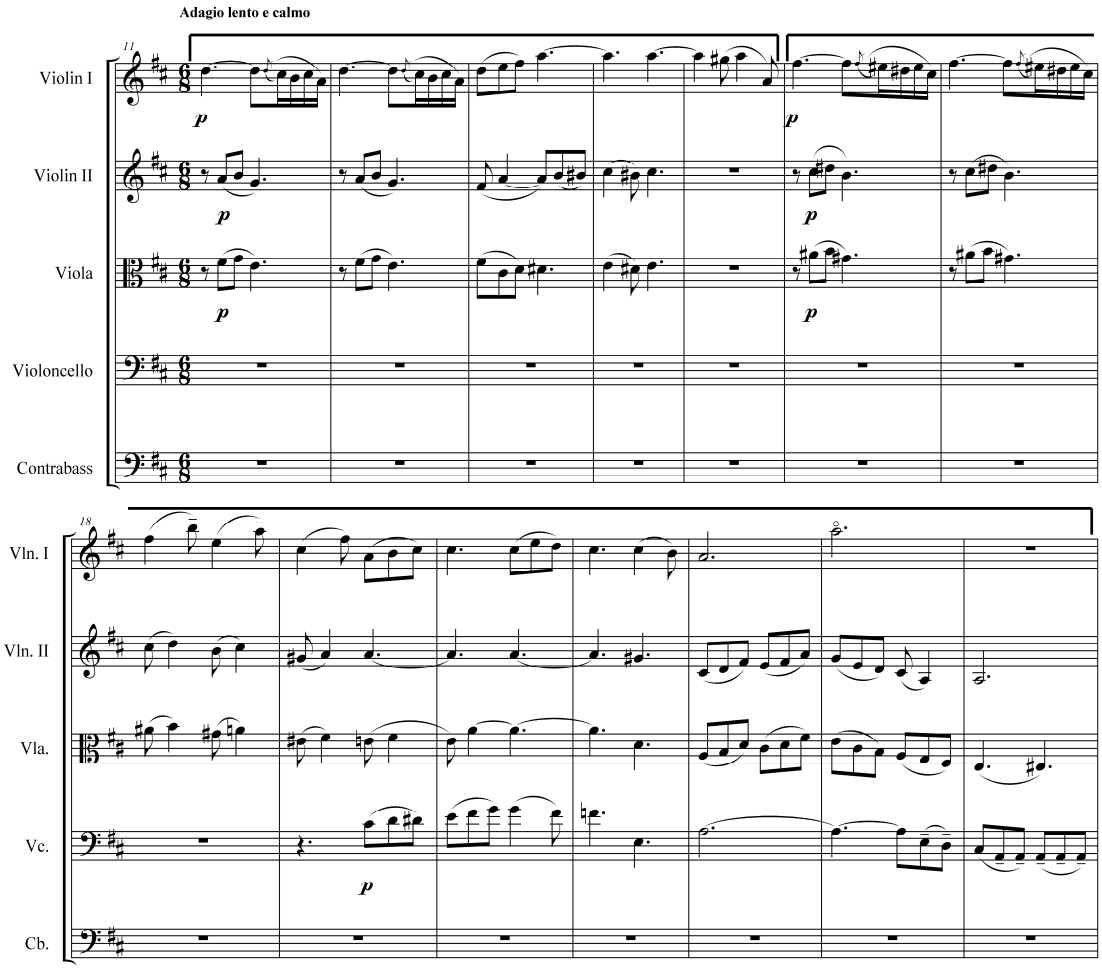
F#		D
dó #	→	(ré)
lá #	→	lá
fá #	↔	fá #
		ré

A seção A do movimento – *Adagio lento e calmo*, em 6/8, na tonalidade de Ré maior – é totalmente desenvolvida a partir do motivo principal do movimento. Esta seção, como seção expositória, apresenta tanto os desenvolvimentos e transformações

melódicas do motivo principal, como o ambiente de relações harmônicas que governa todo o movimento – D, B, F#, G.

Esta seção pode ser dividida em quatro sub-seções. A primeira delas, A1, compõe-se de duas frases, um antecedente constituído de cinco compassos, e um consequente constituído de 9 compassos. O ambiente harmônico é o de Ré maior, entretanto, no início do consequente, o motivo principal é transposto uma terça maior acima, indicando uma harmonia implicita de Si maior (o que concorre para a ênfase nas relações harmônicas de terça).

B↔ D
(#VI) (I)



Sub-seção A1