

36º Encontro Anual da Anpocs

GT 27 – Pensamento Social no Brasil

**CARLOS GOMES
ARTE, POLÍTICA E SOCIEDADE
1870 -1889**

César de Carvalho Ismael

CARLOS GOMES
ARTE, POLÍTICA E SOCIEDADE
1870 -1889

Este estudo enfoca as relações sociais do compositor campineiro Antônio Carlos Gomes (1836-1896) em meio à política cultural fomentada pelo Estado Imperial de D. Pedro II, as quais envolveram importantes atores sociais da época como os abolicionistas André Rebouças e Visconde de Taunay. Pretende-se abordar a relação cultural, política e social entre o Estado e a produção artística do compositor, a qual se vincula tanto com a política imperial quanto com o movimento abolicionista, seja no período de auge seja no de decadência de sua carreira. A pesquisa acerca da vida e da obra do maestro Carlos Gomes será, assim, igualmente, um meio para refletir sobre as ideias que emanavam da sociedade brasileira urbana e instruída da época; e nessa medida, ela deve constituir uma contribuição histórico-sociológica no intuito de elucidar alguns dos estreitos laços entre estética, cultura, política e sociedade no século XIX.

O objeto central desta pesquisa é reconhecer os objetivos e as implicações político-sociológicas que nortearam a vida e a obra do compositor e que fizeram com que, no ápice do movimento abolicionista, Carlos Gomes substituísse o negro pelo índio como figura central de sua ópera *O Escravo* (finalizada em 1888), retomando assim a mesma figura de sua ópera *O Guarani*, composta dezoito anos antes.

Parte dessas fontes já foi mapeada, encontrando-se armazenadas no Museu Carlos Gomes do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, no Centro de Memória da Universidade Estadual de Campinas, no Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, no Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis e, agora, após entrar em contato com alguns pesquisadores, foi possível também contar com o material contido no Museu do Ipiranga e na Biblioteca Alberto Nepomuceno, biblioteca de música da Universidade Federal do Rio de Janeiro¹.

Os próximos passos da investigação estarão voltados para o material arquivado na seção de partituras no ASBN, no AHMIP e na BAN. Em relação à Biblioteca

¹ A partir de agora, quando necessário, serão utilizadas as siglas MCG, CCLA, CMU, ASBN, AHMIP e MI e BAN para referir-se, respectivamente, ao Museu Carlos Gomes, ao Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, ao Centro de Memória da UNICAMP, ao Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro, ao Arquivo Histórico do Museu Imperial de Petrópolis, ao Museu do Ipiranga e à Biblioteca Alberto Nepomuceno da UFRJ.

Nacional, visa-se aproveitar sua coleção microfilmada dos jornais da época, elegendo-se os mais importantes do período com o qual esta pesquisa dialoga, de modo a acompanhar tanto a trajetória de Carlos Gomes quanto as questões sobre escravidão.²

Será necessário pesquisar a questão proposta inserida na emergência do Estado e da nação no Brasil. Para isto, o estudioso da área de humanidades precisa ter em mente a particularidade dos contornos que amalgamaram esse fenômeno social principalmente em relação à sua especificidade no contexto da América portuguesa. Assim, será muito fecundo o contato desta pesquisa com os fundamentos do pensamento social brasileiro no século XIX e a questão da nacionalidade ligada ao *discurso da civilização*. Como diz Pêcheux:

Interrogar-se sobre a existência de um real próprio às disciplinas de interpretação exige que o não-lógicamente-estável não seja considerado a *priori* como um defeito, um simples furo do real.

É supor que – entendendo-se o “real” em vários sentidos – possa existir um outro tipo de real diferente dos que acabam de ser evocados, e também um outro tipo de saber, que não se reduz à ordem das “coisas-a-saber” ou a um tecido de tais coisas. Logo: um real constitutivamente estranho à univocidade lógica, e um saber que não se transmite, não se aprende, não se ensina, e que, no entanto, existe produzindo efeitos (PÊCHEUX, 1990: 43).

O Império brasileiro – ou a nação imperial brasileira – deveria mostrar-se em compasso com tal projeto de civilização e se espelhar na Europa, procurando, com isso, se constituir como país através de ideias e realizações que perpassassem pelo caráter e pela temática da nacionalidade, ainda que em germe. Tornar-se fruidora de arte nos moldes europeus era um dos objetivos da coroa brasileira, ou melhor:

O surgimento do compositor pressupõe a ideia de uma ‘cultura nacional’ que, boa ou ruim, não importa, é, em todo caso, indispensável para a compreensão de seu ser e de sua obra. Carlos Gomes faz suas primeiras armas nos anos de 1860, momento em que a ideia de uma “nação brasileira” afirma-se no país. Sentimentos fraternos difusos, construção de um passado distinto do de Portugal, busca de uma especificidade: tudo isso situa no domínio do imaginário, das sensibilidades, do simbólico, que marcam a história da cultura brasileira. Pedro II, imperador músico, estará entre os primeiros a exaltar a “brava gente brasileira”, que começa a sair do limbo para participar do concerto das nações: “do universo entre as Nações, resplandece a do Brasil” (COLI, 2003: 110).

Carlos Gomes teria um papel fundamental no estreitamento das relações culturais entre o Brasil e a Europa principalmente em um período marcado pela expansão neocolonialista europeia, e em um momento histórico no qual os Estados-nações – tal

² “O pesquisador deve estar preparado para lidar com uma grande variedade de problemas teóricos e com descobertas inesperadas, e, também, para reorientar seu estudo. É muito frequente que surjam novos problemas que não foram previstos no início da pesquisa e que se tornam mais relevantes do que as questões iniciais” (GOLDENBERG, 2007: 35).

como foram compreendidos e desenvolvidos mais intensamente desde meados do século XIX até metade do século XX – vinham conquistando um papel fundamental na composição social do mundo. Sobre a temática do Estado-nação, é interessante trazer o trabalho de Eric Hobsbawm, *Nações e nacionalismos desde 1870: programa, mito e realidade*, no qual se desenvolve a seguinte ideia:

Na prática, havia apenas três critérios que permitiam a um povo ser firmemente classificado como nação, sempre que fosse suficientemente grande para passar da entrada. O primeiro destes critérios era sua associação histórica com um Estado existente ou com um Estado de passado recente e razoavelmente durável. Havia pouca controvérsia sobre a existência de um povo-nação inglês ou francês ou de um povo russo ou polonês, e também pouca controvérsia fora da Espanha sobre a existência de uma nação espanhola com características nacionais bem compreendidas. Pois uma vez dada a identificação da nação com o Estado, era natural que estrangeiros pressupusessem que o único povo em um país fosse aquele pertencente ao povo-Estado, um hábito que ainda irrita os escoceses.

O segundo critério era dado pela existência de uma elite cultural longamente estabelecida, que possuísse um vernáculo administrativo e literário escrito. Isso era a base da exigência italiana e alemã para a existência de nações, embora os seus respectivos “povos” não tivessem um Estado único com o qual pudessem se identificar. Em ambos os casos, a identificação nacional era, em consequência, fortemente lingüística, mesmo que (em nenhum dos dois casos) a língua nacional fosse falada diariamente por mais do que uma pequena minoria – na Itália foi estimado que esta era 2,5% da população no momento da unificação - e que o resto falasse vários idiomas, com frequência incompreensíveis mutuamente.

O terceiro critério, que infelizmente precisa ser dito, era dado por uma provada capacidade para a conquista. Não há nada como um povo imperial para tornar uma população consciente de sua existência coletiva como povo, como bem sabia Friedrich List. Além disso, no século XIX, a conquista dava a prova darwiniana do sucesso evolucionista enquanto espécies sociais. (HOBSBAWM, 2002: 49-50).

No Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, a complexa sociedade em gestação era política, social, e culturalmente um fato singular dentro de um projeto de Estado e de nação promovido pelas elites que aqui viviam e que, de certa forma, buscavam acompanhar o processo que ocorria já há algum tempo no Ocidente – a formação dos Estados nacionais – no qual a ideia de nação descolava-se da de um Estado monárquico ou imperial.

Neste período, é interessante analisar o Brasil através da ótica da heterogeneidade da excludente sociedade da época na qual se origina um Carlos Gomes e seu caráter de brasileiro³ de *ar selvagem*.

³ “Ser brasileiro naqueles tempos, era ser a nobreza. Era vender, comprar e maltratar o negro escravo e, depois, ir ao jornal escrever sobre *liberté egalité fraternité*. Ser brasileiro, tirando o Zé-povinho – este por fora de tudo, desconfiado e não-fruidor de nada -, era ter nas grandes cidades um grande teatro de ópera, esse carimbo maior na certidão de superioridade das classes dominantes. Foi desse teatro de ópera, estrangeiro como ele só, e dessas classes dominantes, que nasceu um CG. Era ele brasileiro legítimo, com todos os arremedos, estrangeirices e caretas. Sua saída do Brasil lhe facultaria, justamente, poder deixar de fazer essas caretas e de esforçar-se nesses arremedos. Indo para a Itália, CG passou a ser menos estrangeiro. Para ele, permanecer no Brasil, ele que todos diziam tão talentoso (e era mesmo), seria não

(...) A sociedade se estratificava, tendo em seu ápice o estamento senhorial: os grandes proprietários de terras e escravos, cidadãos plenos do Império. Esta camada detinha o monopólio de prerrogativas e recursos inatingíveis e mesmo impensáveis para os grupos inferiores na hierarquia. Num segundo plano, ficavam os pequenos proprietários, o funcionalismo público, os comerciantes, toda a sorte de letrados (Fernandes, 1977). Na base estavam os homens livres pobres. O Império manteve uma relação ambígua com os escravos: não lhes conferiu esta tudo de cidadãos, mas não formalizou sua situação de mercadoria. Não produziu um código civil para não ter um código negreiro. (ALONSO, 2002:59-60)

Ao desenvolver a relação entre uma das mais caras temáticas do processo emancipatório brasileiro – o abolicionismo –, em uma singular produção artística e cultural de Carlos Gomes, a ópera *O Escravo*, o projeto vislumbra a possibilidade de – através de um estudo sociológico de uma das várias facetas culturais da época – responder a questões que envolvam a relação entre as artes, a sociedade brasileira da época e a política cultural emanada pelo Estado brasileiro no período da abolição, ou seja. Visa-se assim, em conformidade com Elias, “traçar um quadro claro das pressões que agem sobre o indivíduo”, ressaltando-se que semelhante “estudo não é uma narrativa histórica, mas a elaboração de um modelo teórico verificável da configuração que uma pessoa (...) formava, em sua interdependência com outras figuras sociais da época.” (ELIAS, 1995: 18-19).

Neste sentido, é importante apontar que este trabalho dialogará com a obra *Idéias em Movimento: A geração 1870 na crise do Brasil-Império*, de Angela Alonso – trabalho fundamental para se entender a sociedade da época e a crise política pela qual passava naquele momento. A pesquisa também se relacionará com a ideia de Ann Swidler de que a cultura influencia a ação moldando um repertório ou “caixa de ferramentas” (tool kit) de hábitos, habilidades e estilos com os quais as pessoas constroem suas “estratégias de ação”, ou seja:

A cultura influencia a ação não ao prover os valores últimos para os quais a ação é orientada, mas ao modelar um repertório ou “kit de ferramentas” de hábitos, habilidades e estilos a partir dos quais as pessoas constroem “estratégias de ação”. Dois modelos de influência cultural foram desenvolvidos, para períodos de estabilidade e instabilidade culturais. Em períodos de estabilidade, a cultura influencia de modo independente a ação, mas somente provendo recursos a partir dos quais as pessoas podem construir diversas linhas de ação. Em períodos de instabilidade cultural, ideologias explícitas governam diretamente a ação, mas as oportunidades estruturais para a ação determinam quais dentre as ideologias concorrentes sobrevivem a longo prazo. Essa visão alternativa da cultura oferece novas oportunidades para argumentos sistemáticos e diferenciados acerca do papel causal da cultura no modelar a ação. (SWIDLER, 1986: 273).

nascer, não viver, não ser ninguém. O Rio de Janeiro de então era para ele encantador, mas, pequeno. Precisava da Paris de Gounod e de Halévy, da Milão de Verdi e da Scala”. (GÓES, 1996: 17)

Nesses moldes o projeto vislumbra a possibilidade de uma análise mais profunda ao tentar reconstruir as relações que Carlos Gomes manteve com os abolicionistas André Rebouças e Visconde de Taunay – sempre visando a questão central proposta.

Atente-se que não é objetivo aqui mostrar como uma obra captura a lógica da sociedade e sim apreender o sentido que o contexto social confere à obra do período e, para isso, é imprescindível o recorte temporal a que se pretende este estudo principalmente pelo fato de Carlos Gomes dialogar com alguns atores sociais que fizeram parte da chamada “Geração 1870”.

Este trabalho pretende apresentar uma interpretação política e sociológica das questões já abordadas, muitas vezes desconsideradas pelos estudiosos de Carlos Gomes. Neste caso, o estudo proposto pode servir como instrumento heurístico para produzir conhecimento acerca dos fundamentos e dilemas estruturais da sociedade escravista brasileira.

A ideia deste estudo é relevante ao apontar uma das mais importantes relações político-culturais - envolvendo o maestro e compositor da ópera *O Guarani*⁴ - que, de certa forma, tratou de inserir, através de sua música, o país no processo civilizatório da época:

Não é incomum esse processo propiciar um renascimento cultural e uma gama de novas aventuras comunitárias; se algumas destas beiram o absurdo ou o pernicioso, outras são claramente salutares e regenerativas, sobretudo nos campos da música, da arte e da literatura, bem como em vários campos de estudo.⁵

No Brasil, o culto a esse raro artista a se projetar na Europa oitocentista permanece, ainda que o gênero a que mais se dedicara, a ópera, tenha sofrido nítida decadência em termos de produção e de recepção no quadro cultural brasileiro. Muitos

⁴ “A ópera *O Guarani*, extraída do romance de José de Alencar, foi cantada no Scala de Milão, em 1870, com grande sucesso (...). No Brasil foi cantada pela primeira vez em 1871, no Rio de Janeiro, por iniciativa da Sociedade Filarmônica Brasileira que festejou, com a estréia de *O Guarani*, o 45º aniversário de D. Pedro II. Foi por essa ocasião que Carlos Gomes veio a conhecer André Rebouças: o ilustre engenheiro procurou-o, na quarta récita, impelido por um entusiasmo a que só igualou a solicitude com que daí em diante acompanhou a vida e a atividade musical do compositor paulista. Encontra-o de novo dois anos depois, em Turim e Milão, escreve exaltando-lhe a glória, brilhantes artigos, e, ao receber, em 1880, o compositor que regressava à pátria, publica o artigo *Carlos Gomes e a emancipação*, em que estuda as relações entre a obra de Carlos Gomes e a campanha pela libertação dos escravos. Na comunidade do interesse pela arte e da admiração pelo gênio musical de Carlos Gomes mergulha suas raízes a estreita amizade que uniu André Rebouças e o Visconde de Taunay, outro adepto entusiasta do nobre e grande artista que, nos espetáculos de 1871, foi a personificação viva de sua pátria e é ainda o símbolo de sua glória passada no domínio das artes”. (AZEVEDO, 1963: 471).

⁵ SMITH, Antony D. “O nacionalismo e os historiadores”. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000, p. 201.

conhecem a figura de Carlos Gomes, poucos, porém, tiveram a oportunidade de ouvir sua vasta obra. Com exceção, obviamente, do célebre trecho de *O Guarani*, mais conhecido e popularizado na abertura da **Hora do Brasil**⁶, do que pela obra inteira.

Mário de Andrade, ao enfatizar a *condição de ser social do artista* (COLI, 1990: 45), em *Evolução social da música no Brasil* - obra escrita na maturidade de seus estudos estéticos na qual aprofundava suas reflexões sobre a música brasileira e os critérios mais importantes da sua nacionalidade - fornece um dos argumentos mais importantes para o universo desta pesquisa: a dimensão histórica e sociológica da vida e da obra de um músico da envergadura de Carlos Gomes, contida no importante material com o qual este trabalho estará dialogando.

A importância de Carlos Gomes é tamanha que a atenção que o mesmo Mário de Andrade⁷ dedicou-lhe ficou impressa em importantes análises estéticas contextualizadas nas circunstâncias da segunda metade do século XIX. Para ele, Carlos Gomes antecipara o esforço de nacionalização que amadureceria tão somente com a consciência nacionalizante do modernismo⁸ inaugurado em 1922. E ainda completa:

Nós hoje não podemos nos inspirar nas obras de Carlos Gomes. Só a vida e as intenções dele podem nos servir de exemplo. A nossa música será totalmente outra, e dela os traços de Carlos Gomes têm de ser abolidos. Si os moços o desprezarem, afinal das contas está sempre certo, porque as exigências da atualidade brasileira não tem nada que ver com a música de Carlos Gomes. Mas além dessa *atualidade moça*, tão feroz, existe a *realidade*

⁶“(…) Depois de ser criada a *Hora do Brasil*, em 1939, na condição de um dos principais instrumentos da massificação radiofônica, com fins de propaganda, utilizada pelo Estado Novo, a protofonia de *O Guarany* seria utilizada na abertura do programa. A ideologia varguista realçava, assim, o seu componente nacionalista, com o apelo a uma música sabidamente conhecida e proclamada como um segundo hino brasileiro. A abertura da ópera já possuía, sem dúvida, uma identidade socialmente consagrada. Como observou Mário de Andrade numa de suas notas sobre Carlos Gomes, em 1936, no clima do centenário de nascimento do maestro, a protofonia de *O Guarany* comparecia aos mais diferentes lugares públicos, quer em salas de concertos, quer em salões de cafés e restaurantes. Por esse caminho, a abertura da ópera afirmava-se como o rosto de Carlos Gomes e a voz do Brasil.” (COELHO, 1996: 227)

⁷“Já no primeiro número da revista *Klaxon*, que inaugura as grandes publicações do Modernismo, Mário de Andrade define a sua posição relativamente à música de Carlos Gomes, ponto de partida para futuras e mais completas reflexões sobre a obra gomesiana. Diz o crítico: ‘Não há dúvida. O Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o compineiro. Mas a época de Carlos Gomes passou. Hoje sua música pouco interessa e não corresponde às exigências do dia nem à sensibilidade moderna. Representá-lo ainda seria proclamar o bocejo uma sensação estética. Carlos Gomes é negavelmente o mais inspirado de todos os nossos músicos. Seu valor histórico para o Brasil é e será sempre imenso...’. Questionando, portanto, a tradicional apologética gomesiana, mas sem negar a Carlos Gomes uma posição expressiva na história musical brasileira - pouco importa se por conta da sua ópera italianizada ou não -, Mário de Andrade deixa datada a música do maestro de Campinas, embora reconhecendo, implicitamente, a importância do seu estudo para o conhecimento da trajetória da música no Brasil.” (COELHO, 1996: 51)

⁸“(…) as posições do Modernismo em relação à música de Carlos Gomes seriam categóricas: assinalariam distanciamentos marcantes no tocante aos discursos ainda consagrados pelas elites cultas do Brasil acerca da sobrevivência de um Carlos Gomes feito imagem superior e intangível do patrimônio cultural brasileiro.” (Ib., p. 46)

brasileira que transcende às necessidades históricas e passageiras das épocas. E nessa realidade, Carlos Gomes tem uma colocação alta e excepcional. (ANDRADE, 1980:179)

Se para Mario de Andrade Carlos Gomes tem uma grande importância para a realidade brasileira então é possível que a partir de um estudo entre as relações sociais do compositor com importantes integrantes do movimento abolicionista surjam novas facetas acerca desta realidade.

Antônio Carlos Gomes: uma obra uma vida

Ao contrário de D. João VI que em 1816 resolve chamar ao Brasil alguns professores, artistas e técnicos da França, no episódio que ficou conhecido como Missão Francesa – fruto de uma política que visava criar no país uma escola de artes e ofícios para estimular a indústria no Brasil -, D. Pedro II se transforma no grande mecenas de seu Império enviando ao Velho Mundo diversos artistas brasileiros para que estes aperfeiçoassem seus conhecimentos artísticos e intelectuais:

(...) Era, de fato, grande, no Império, o número de jovens que vinham para o Rio de Janeiro ou eram enviados à Europa para fazer estudos a expensas de D. Pedro II que ao “sistema de D. João VI”, - o de contratar missões artísticas e culturais para o Brasil - , preferiu sempre o de mandar os artistas aperfeiçoar estudos no estrangeiro.(...) (AZEVEDO, 1963: 471)

A compreensão desta inversão de interesses de caráter político e cultural, então, em agentes culturais brasileiros, demanda a observância dos objetivos de tal empreitada, tendo em vista a necessidade de se constituir um espaço na constelação civilizatória do século XIX. E Carlos Gomes⁹ teria um papel fundamental no estreitamento das relações culturais entre o Brasil e a Europa seja tanto na tentativa de mostrar ao mundo a existência de uma elite ilustrada no Brasil – encabeçada pelo imperador - como para o fomento de mais um elemento cultural no intuito da formação do país enquanto nação.

Essa história tem início quando Dom Pedro II lhe oferece uma bolsa de estudos a fim de aperfeiçoar sua musicalidade técnica na Alemanha. Mas, inclinado pela Itália, segue, em fevereiro de 1864, para Milão, depois de uma intervenção direta da imperatriz

⁹ Em 1860, Carlos Gomes segue para o Rio de Janeiro onde passa a frequentar o conservatório na turma de composição do maestro italiano Giacchino Gianini. Compôs duas cantatas, sendo a primeira representada na presença do imperador, o que lhe valeu uma medalha de ouro. Pela segunda mereceu a cadeira de diretor de orquestra e de maestro substituto da Ópera Nacional. Em 1861 compõe sua primeira ópera, *A noite do Castelo*, sendo então nomeado Cavaleiro da Ordem da Rosa. A segunda ópera, *Joana de Flandres*, é de 1863 e, com ela, obtém outro grande sucesso. Tais obras foram escritas em português, mas a influência de Verdi, de *O Trovador*, é marcante na última. (Consultar Coelho, 2002b, pp. 37 a 77)

Tereza Cristina¹⁰. Aqui cabe uma provocação: seria Carlos Gomes um artista livre? Bem, nesta cidade passa a tomar aulas particulares com os professores Lauro Rossi e Alberto Mazzucato. Por intermédio deste último, Carlos Gomes aproxima-se de um movimento artístico lombardo – a *scapigliatura* (descabelados), considerado o último suspiro do romantismo exasperado¹¹.

Pouco antes, em 1859, Nhô Tônico – como Carlos Gomes era conhecido na época – compõe a música para clarinete *Alta Noite* que, no dia 17 de abril, é executada por Henrique Luiz Levy¹² no primeiro concerto dado por Carlos Gomes em Campinas. No mesmo ano ele realiza uma pequena turnê com o irmão, o violinista José Pedro Sant’Anna Gomes¹³, nas principais cidades da região, além de escrever a música *O Hino Acadêmico*, com versos do poeta Francisco Leite Bittencourt Sampaio¹⁴, que faz enorme sucesso entre os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo¹⁵.

Em 1870, já na Europa, Carlos Gomes compõe a ópera *O Guarani*¹⁶, um grande sucesso operístico nos teatros italianos e peça fundamental para o aprofundamento de sua

¹⁰ A este respeito, é relevante a discussão desenvolvida por Marcus Góes, em seu livro *Carlos Gomes: a força indômita*, na qual o autor levanta a hipótese de que o real motivo por Carlos Gomes ter ido para a Itália e não para a Alemanha foram as condições do avançado estágio de desenvolvimento musical italiano e seu contato com esta música. (consultar GÓES, 1996: 39)

¹¹ O nome desse movimento vem do título do romance *La Scapigliatura e il 6 Febraccio*, publicado em 1862, por Carlo Righetti, sob o anagrama de Cleto Arrighi. O romance exaltava o envolvimento dos estudantes contestadores – cujos cabelos longos e revoltos eram a forma de exibir sua revolta –, no levante de 6 de fevereiro de 1853, contra a dominação austríaca. Boito, poeta e músico, aluno de Mazzucato, foi líder desse movimento que produziu óperas inflamadas, com temáticas históricas e teatralidade exagerada. (Consultar Coelho, 2002b, pp. 29 a 36)

¹² Henrique Luiz Levy nasceu em 1829 na cidade de Dehlingen, na França, vindo para o Brasil em 1848. Em 1856 conheceu, em Campinas, a família do maestro Manuel José Gomes e tornou-se grande amigo de seu filho, Antônio Carlos Gomes, de quem acompanhou os primeiros êxitos, chegando a participar com ele de um concerto em abril de 1859 como clarinetista. In: *Enciclopédia da música brasileira: erudita, folclórica e popular*. São Paulo: Art Editora, p. 442, 1998.

¹³ Sant’Anna Gomes, único irmão de Carlos Gomes de mesmos pais, nasceu em Campinas em 1834. Desde menino tocava na banda com o pai sendo que seu primeiro instrumento foi a clarineta, mas destacou-se como violonista, especializando-se em viola d’amore. Veio a falecer em sua terra natal em 1908. (Idem, p. 442)

¹⁴ Bittencourt Sampaio, sergipano de Laranjeiras, nasceu a 1º de fevereiro de 1834. Romântico “por natureza”, inicia seus estudos na Faculdade de Direito de Recife terminando-os, em 1859, na Faculdade São Francisco em São Paulo.

¹⁵ É interessante lembrar que neste período havia uma efervescência em torno do movimento romântico na cidade de São Paulo, mais especificamente na Faculdade São Francisco. Quando Carlos Gomes lá esteve, as idéias em voga ainda giravam em torno do romantismo exasperado byroniano – Lorde Byron – tendo em Álvares de Azevedo seu maior representante.

¹⁶ “A ópera *O Guarani*, extraída do romance de José de Alencar, foi cantada no Scala de Milão, em 1870, com grande sucesso (...). No Brasil foi cantada pela primeira vez em 1871, no Rio de Janeiro, por iniciativa da Sociedade Filarmônica Brasileira que festejou, com a estréia de *O Guarani*, o 45º aniversário de D. Pedro II. Foi por essa ocasião que Carlos Gomes veio a conhecer André Rebouças: o ilustre engenheiro procurou-o, na quarta récita, impelido por um entusiasmo a que só igualou a solicitude com que daí em diante acompanhou a vida e a atividade musical do compositor paulista. Encontra-o de novo dois anos

relação com D. Pedro II - seu grande mecenas. Depois disso, compôs as óperas *Fosca* (1873), *Salvador Rosa*¹⁷ (1874), *Maria Tudor* (1879) e, em 1888, termina de compor sua quinta e penúltima obra, *O Escravo*¹⁸. Em 1889, de volta ao Brasil, apresenta esta ópera no Teatro Lírico, em homenagem à Princesa Isabel e à Lei Áurea. D. Pedro II promete-lhe a direção do Conservatório do Rio de Janeiro; no entanto, a República é proclamada e a promessa não se realiza.

Ele somente voltaria definitivamente para o Brasil em 1896 – pouco antes de sua morte no mesmo ano. Geraldo Mártires Coelho, em *O brilho da super nova: a morte bela de Carlos Gomes*, faz um interessante estudo acerca do compositor, neste sentido, busca explorar alguns aspectos político-sociais de sua vida e de sua obra no período pós-imperial, ou seja, na Primeira República. Nele, o autor procura apontar os esforços por parte de algumas personalidades da Primeira República em mitificar a figura de Carlos

depois, em Turim e Milão, escreve exaltando-lhe a glória, brilhantes artigos, e, ao receber, em 1880, o compositor que regressava à pátria, publica o artigo *Carlos Gomes e a emancipação*, em que estuda as relações entre a obra de Carlos Gomes e a campanha pela libertação dos escravos. Na comunidade do interesse pela arte e da admiração pelo gênio musical de Carlos Gomes mergulha suas raízes a estreita amizade que uniu André Rebouças e o Visconde de Taunay, outro adepto entusiasta do nobre e grande artista que, nos espetáculos de 1871, foi a personificação viva de sua pátria e é ainda o símbolo de sua glória passada no domínio das artes.” (AZEVEDO, 1963: 471).

¹⁷ “(...) Carlos Gomes foi, depois de Verdi, o compositor de óperas italianas mais representado no *Teatro Alla Scalla*, de Milão, entre os anos 1870 e 1879, isto é, na década da unificação italiana. Era, portanto, na condição do consagrado autor de *Il Guarany* que Gomes apresentava, em 1874, no *Teatro Carlo Felici* de Gênova, sua terceira Ópera, *Salvator Rosa*, que obteria o mesmo sucesso que a primeira. Certamente, pesou para seu sucesso a escolha bem sucedida de um tema político dos mais importantes, o da ‘libertação nacional’, ainda mais em se tratando, como no caso do argumento em questão, de uma das primeiras sublevações de caráter anti-dinástica ocorrida em meados do século XVII. A revolta napolitana liderada pelo pescador ou peixeiro Masaniello contra a dominação espanhola era recuperada no século XIX, no esforço por se criar uma moderna tradição nacional.” In: Trindade, Alexandre Dantas. *André Rebouças: da engenharia civil à engenharia social*. Tese de Doutorado apresentada em 2004 ao Departamento de Sociologia do IFCH da UNICAMP - sob orientação da Prof.^a Dr.^a Elide Rugai Bastos.

¹⁸ *Lo Schiavo* ou *O Escravo* é uma ópera em quatro atos com Libreto de Rodolfo Paravicini, baseado num entrecho de Visconde de Taunay. Ela estréia a 27 de setembro de 1889 no Teatro Imperial D. Pedro II (Teatro Lírico) do Rio de Janeiro. O enredo tem como palco a cidade do Rio de Janeiro no ano de 1567. Ilara e Iberê, pertencentes à tribo dos Tamoios, encontram-se escravizados na fazenda do Conde Rodrigo, pai de Américo, jovem fidalgo apaixonado e correspondido em seus anseios por Ilara. Américo liberta Iberê do tronco onde se achava amarrado e este, grato, jura fidelidade eterna ao seu jovem protetor. O conde, quando descobre o amor do filho pela índia, o envia para o Rio de Janeiro. Aproveitando-se da ausência de Américo seu pai ordena a Gianfera, capataz da fazenda, a induzir o envolvimento de Iberê com Ilara. Ao ter conhecimento da união dos dois índios, Américo extravasa seu ódio e ciúme. Livres do cativeiro, Ilara e Iberê vivem numa floresta em Jacarepaguá e o índio tenta conquistar o amor da esposa na esperança de torná-la feliz. Esta, no entanto, conta o voto de fidelidade a Américo. Agora é Iberê quem, irado, junta-se à tribo em revolta contra os portugueses e aprisiona Américo que é conduzido à sua presença. Tudo se esclarece e o tamoio, para se manter fiel à palavra empenhada ao seu benfeitor, trai sua gente libertando-o. A fuga de Américo e Ilara é percebida pelos selvagens que clamam por vingança. Iberê se mata oferecendo, dessa forma, sua vida em troca da dos amantes que partem para viverem juntos.

Gomes, principalmente após sua morte, a fim de reforçar a construção da identidade nacional:

(...) as pompas fúnebres com que o republicano Lauro Sodré – a 18 e 20 de setembro e a 16 e 17 de outubro de 1896 – celebraria, em Belém, a memória do compositor monarquista, ali falecido em 16 de setembro, aos sessenta anos, teriam sido, desta forma, no sentido da glosa que estamos fazendo das categorias analíticas da epígrafe, o primeiro e o mais significativo dos muitos rituais que deram “aura cósmica” à morte de Carlos Gomes. Daquelas pompas emanaria a luz oriunda da desintegração virtual da “estrela velha”, instauradora de uma “estrela super nova” brilhando na galáxia no panteão nacional.” (COELHO, 1995)

Já em *O gênio da floresta: O Guarany e a Ópera de Lisboa*, o autor realiza um interessante estudo no qual Geraldo Mártires Coelho procura trabalhar com o mito de Carlos Gomes relacionando-o à perspectiva em que as elites brasileiras o viam como um artista vitorioso na Europa.

“A mitologia gomesiana resultou, num primeiro nível, da própria conjuntura cultural dominante no Brasil do final do século XIX. As elites cultas do Império fizeram de Carlos Gomes o símbolo da sua desejada europeização, representando-o, portanto, como um artista brasileiro capaz de trabalhar a linguagem civilizada da ópera. O Brasil, por esse cominho, aproximava-se, identificava-se com a Europa das ambições literárias, artísticas – mas sobretudo mundanas -, da nobreza do café, da aristocracia da borracha.” (COELHO, 1996: 226)

Nesta perspectiva, torna-se relevante lidar com os ideais dos republicanos – representados principalmente na figura do governador do Pará, o positivista Lauro Sodré - que nos últimos dias de vida de Carlos Gomes e, principalmente após sua morte, realizou todo um processo político e social que resultou na construção do mito em torno de Carlos Gomes.

A ópera *O Escravo* é um belo exemplo no desenvolvimento deste trabalho por proporcionar a oportunidade de relacionar o plano da cultura com questões de natureza sociológica; com base nisso, pode-se considerar a possibilidade de trazer à tona aspectos contraditórios do conteúdo da obra de Carlos Gomes em relação à realidade do país do qual tanto se orgulhou nas correspondências que trocou com *seus compatriotas* – muitos deles testemunhas e militantes dos movimentos abolicionistas que culminaram com a abolição da escravatura a 13 de maio de 1888. Em uma carta escrita de Maggianico¹⁹, a

¹⁹ Maggianico é um bairro da cidade de Lecco onde Carlos Gomes passou grande parte de sua vida. Lá construiu sua casa, a Vila Brasilis, hoje um importante conservatório musical.

16 de julho de 1884, para Giulio Ricordi²⁰, Carlos Gomes oferece um pequeno, porém interessante exemplo de seu interesse com a temática referente à escravidão no país:

Do Brasil, pedem-me uma peça popular para banda e também para canto. Creio também ser desejo do Imperador (...).

Deve ser feita uma vinheta representando o mar visto da terra; duas jangadas libertadoras de escravos²¹ tornadas célebres por um feito patriótico ocorrido em 25 de março deste mesmo ano; o dia em que foi aclamada a liberdade de todos os escravos da Província do Ceará²²!

Esta carta foi retirada do livro do pesquisador italiano Gaspare Nello Vetro que, durante 40 anos, se dedicou a explorar a vida do compositor em inúmeras bibliotecas e arquivos italianos. O resultado pode ser comprovado no livro *Antônio Carlos Gomes: cartegi italiani raccolti e commentati*, que contém 224 correspondências organizadas cronologicamente de modo a compor uma breve, mas detalhada biografia do maestro.

Este é o começo de um percurso que irá desembocar, em 1889, na estréia da ópera *O Escravo*, cuja dedicatória é uma eloqüente carta de Carlos Gomes à princesa Isabel exaltando o seu feito ao promulgar a Lei Áurea:

Na memorável data de 13 de maio, em prol de muitos semelhantes ao protagonista d'este drama, Vossa Alteza, com animo gentil e patriótico, teve a gloria de transmutar o captiveiro em eterna alegria e liberdade.

Assim a palavra escravo no Brazil pertence simplesmente a legenda do passado.²³

Ao observar-se a realidade daquele momento é possível perceber que há uma clara contradição na temática da ópera de Carlos Gomes que, mesmo dedicada ao ato da princesa Isabel ao determinar a extinção da escravatura no país, deixa de lado o principal

²⁰ Giulio Ricordi (1840-1912) – Escritor, musicista, pintor, conselheiro municipal, administrador da Sociedade Orquestral do Scala. Dedicou grande parte de seus esforços à *Gazzeta Musicale*, que se tornou naquela época o centro da vida artística cidadina. Após a morte do pai, Tito, em 1888, continua o crescimento da Casa, absorvendo outras firmas e abrindo sucursais na Itália e no exterior. (VETRO, 1982: 104)

²¹ Carlos Gomes, no mesmo ano em que redige esta carta, escreve, depois de um convite feito pelo imperador, uma *Marcha Popular* dedicada à libertação dos escravos – possível origem da idéia que vai dar forma à ópera *O Escravo*. (Ib., p. 24). “Ele não queria tornar a usar os bugres novamente; mas, influenciado por Joaquim Nabuco e André Rebouças, e, seus próprios ideais sobre o abolicionismo, resolveu aprofundar-se na história. Foi feito um libreto pelo poeta Paravicini, que fugiu do argumento primitivo de Taunay, resultando em anacronismos e falsidades, a música por seu lado é de beleza ímpar.” (FERNANDES, 1978: 143)

²² A campanha abolicionista no Ceará ganha, logo cedo, a adesão da população pobre. Os jangadeiros encabeçam algumas mobilizações, negando-se a transportar escravos aos navios que se dirigem ao sudeste do país. Apoiados pela Sociedade Cearense Libertadora, os *homens do mar* mantêm sua decisão, apesar das fortes pressões governamentais e da ação repressiva da polícia. O movimento é bem-sucedido: a vila de Acarape (CE), atual Redenção, é a primeira a libertar seus escravos, em janeiro de 1883. A escravidão é extinta em todo o território cearense a 25 de março de 1884.

²³ Trecho de Carta de Carlos Gomes à princesa Isabel extraída de *Lo Schiavo: Dramma Lírico in Quattro atti*. Di Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini. Editori-Stampatori, s/d.

personagem - o negro - daquele importante acontecimento social: a abolição. Em seu lugar surge a figura do índio que, obviamente, também sofreu terríveis conseqüências ao longo dos períodos colonial e imperial – e vem sofrendo até os dias de hoje -, mas que, no entanto, não era o foco central tanto do movimento abolicionista como de sua oposição.

A idéia original do enredo da ópera parte do Visconde de Taunay²⁴, mas, tanto na forma como no conteúdo, o resultado se apresenta alterado e a realidade distorcida.

Lauro Machado Coelho, baseado na obra *Força Indômita*, de Marcus Góes, afirma que:

A trama, passada no Rio em 1801, teria como protagonista um escravo liberto, homem de grandes qualidades morais, envolvido na luta pela emancipação total de seus irmãos. Mas nem o libretista, Rodolfo Paravicini, nem o editor Giulio Ricordi concordaram em ter um negro como personagem principal. Com a aquiescência de Carlos Gomes - como o demonstra uma carta de 5 de dezembro de 1884 -, ficou decidido que a ação seria recuada para o século XVII, e os negros transformados em índios. Isso era aceitável para os europeus, devido à voga operística de exotismo, como já acontecera antes com o *Guarany*.²⁵

Esta, muito pertinente, é uma versão pautada fundamentalmente na faceta estética da obra em questão. No entanto, esta pesquisa visa centrar esforços nas dimensões sociológicas que, de alguma forma, determinaram ou direcionaram não só as mudanças sofridas pela proposta original do Visconde de Taunay - entre as quais a mais importante é a troca do negro pelo índio num período em que o movimento abolicionista estava no seu auge -, mas, também, a vida e a obra de Carlos Gomes e suas relações com o Brasil Império.

Acerca de uma das opiniões vigentes na época, em relação à ópera *O Escravo*, é possível tomar como exemplo o que escreveu seu grande amigo André Rebouças, a 21 de novembro de 1896, para o abolicionista Joaquim Nabuco afirmando que:

“Foi sem dúvida, santa inspiração das Associações Artísticas escolherem Joaquim Nabuco para glorificar a Carlos Gomes. A voz authorizada do Supremo Abolicionista devia ser altamente vivida na apothose do Sublime Maestro da Abolição. Agora, às gerações, vindouras será fácil formular esta legendária syntese: A Abolição no Brazil foi

²⁴ Alfredo d’Escagnolle Taunay, o Visconde de Taunay, nasceu no Rio de Janeiro em 1843. Filho de Félix Emílio Taunay, Barão de Taunay, e sua mulher Gabriela de Robert d’Escagnolle, sendo neto do famoso pintor Nicolau Antonio Taunay, um dos chefes da missão Artística francesa de 1816. Grande escritor e romancista Taunay escreve importantes obras da literatura brasileira como *A Retirada da Laguna*, *Inocência* e *O Encilhamento*. Faleceu também no Rio de Janeiro em 1899.

²⁵ Ainda continua o autor: “Curiosa essa manifestação de preconceito pois, anteriormente, já houvera em Verdi duas personagens de cor. Mas Aída era uma princesa etíope, escrava porque prisioneira de guerra; e Otello era um mouro, enobrecido pelos serviços militares que prestara à Sereníssima República – e isso conferia a ambos um status ‘respeitável’ do que o que teria um humilde africano, ainda por cima, ousava rebelar-se contra a ordem estabelecida.” (COELHO, 2002b:64)

feita com a eloquência parlamentar de Joaquim Nabuco e com a música dramática de Carlos Gomes.”

Disto emerge uma interessante problemática – que aqui merece (se propõe) uma análise sociológica - entre o que escreveu André Rebouças, o conturbado período que abrange a década de oitenta do século XIX e o resultado do libreto da ópera *O Escravo* de Carlos Gomes. Em sua ópera Gomes substituiu a imagem do negro pela do índio em seu enredo, entretanto tanto a dedicatória da ópera à princesa Isabel como escritos do próprio compositor aludem ao processo de libertação dos escravos. Em carta de 13 de maio de 1888, de Milão, Carlos Gomes diz:

O Imperador volta à terra brasileira, não mais ao país da escravidão, mas sim à terra civil pois, deve saber, as câmaras votaram pela imediata libertação de todos os escravos do Império!! É justamente o caso de dizer, como na ópera *O Escravo*:

“Viva Dom Pedro!

“Viva o Brasil,

“Terra civil,

“De liberdade!”²⁶

A questão acima aborda o objetivo desta pesquisa que é o de relacionar a obra *O Escravo* de Carlos Gomes junto à produção artística abolicionista e verificar qual o significado, para este importante momento de transformação para o Brasil, da obra de Carlos Gomes.

Indianismo e Romantismo

A pesquisa se deparará com as questões do Indianismo e do Romantismo no Brasil, além da questão racial na transição para a República, ou seja, no modo como a criação da nação está ligada ao discurso da “civilização” que criou políticas de higienização, e com a categoria teórica indigenismo. Assim, importará neste momento adentrar no romantismo brasileiro, bem como realizar uma detalhada pesquisa em relação ao Instituto Histórico Geográfico Brasileiro (IHGB) e dialogar com o texto *O indigenismo na transição para a república: fundamentos do SPILTIN*, de Izabel Missagia de Mattos.

²⁶ In: VETRO, Gaspare Nello. *Antônio Carlos Gomes: Cartegi Italiani Racoltti e Commentati*. Rio de Janeiro: Cátedra, INL, 1982.

Algumas palavras iniciais sobre a categoria teórica indigenismo – eixo deste capítulo – tornam-se necessárias para esclarecer ao leitor que aqui o indigenismo será compreendido em um campo semântico ampliado composto por um conjunto de ideias, mas também de práticas, programas e projetos políticos, sempre tendo como horizonte um ideal de nação. É bom ainda frisar que, apesar de inseridos na mesma chave semântica, indigenismo e nacionalismo não coincidem enquanto conceitos, ainda que exista certamente uma coincidência histórica no seu mútuo aparecimento, situado no bojo de processos de transformação social das antigas colônias ibero-americanas em Estados modernos.(...)
A retórica indigenista na história, com efeito, tem se mostrado capaz de criar aproximações e distanciamentos conforme a imagem do índio se configure, relativamente às sociedades nacionais, tanto como elemento necessário para “resgatar” um passado supostamente “original”, quanto para construir distâncias entre o “índio ideal” – no bojo da originalidade nacional – e o “índio real” – para ser combatido ou absorvido. O “problema do índio” surge, assim, sob a ideia moderna de uma nação étnica e culturalmente homogênea. (MATTOS, p. 1).

De início, é interessante apontar para as questões levantadas no livro *A consciência conservadora no Brasil*, de Paulo Mercadante, que, ao analisar as formas de ruptura e reconciliação inseridas no processo histórico brasileiro – principalmente no período de formação nacional – afirma que o índio é um elemento de resistência invocado pelo movimento romântico, ou seja:

O indianismo então representaria a polarização dos elementos necessários à ordem estabelecida em 1822. O índio simbolizava uma força que não mais ameaçava a sociedade; esgotado, disperso, nenhum perigo podia representar. Constituía, entretanto, a legenda da gente que nunca se submeteu aos colonizadores portugueses. Durante os primeiros séculos, resistira sempre, combatendo tenazmente o invasor. A um nacionalismo em busca de um mito ou de uma idéia que fosse ao mesmo tempo ética e estetizante, afigurava-se o índio como a concretização do ideal aspirado. A idealização corresponde, diz Manuel Bandeira, ao sentimento nacional (MERCADANTE, 1972, p.).

Alfredo Bosi²⁷, em seu livro *Dialética da Colonização*, afirma ser *próprio da imaginação histórica edificar mitos que, muitas vezes, ajudam compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados*. Aqui o autor está se referindo especificamente ao indianismo de José de Alencar²⁸ que tem como expoente máximo a obra *O Guarani*.

²⁷ É interessante notar as questões notadas no livro *A consciência conservadora no Brasil*, de Paulo Mercadante, que, ao analisar as formas de ruptura e reconciliação inseridas no processo histórico brasileiro - principalmente no período de formação nacional - afirma que o índio é um elemento de resistência invocado pelo movimento romântico, ou seja: “O indianismo então representaria a polarização dos elementos necessários à ordem estabelecida em 1822. O índio simbolizava uma força que não mais ameaçava a sociedade; esgotado, disperso, nenhum perigo podia representar. Constituía, entretanto, a legenda da gente que nunca se submeteu aos colonizadores portugueses. Durante os primeiros séculos, resistira sempre, combatendo tenazmente o invasor. A um nacionalismo em busca de um mito ou de uma idéia que fosse ao mesmo tempo ética e estetizante, afigurava-se o índio como a concretização do ideal aspirado. A idealização corresponde, diz Manuel Bandeira, ao sentimento nacional.” (MERCADANTE, 1972:)

²⁸ Figura representativa do cenário intelectual do Brasil imperial, José de Alencar foi escritor, político e autor teatral. Como escritor, destacou-se, dentro da vertente romântica e indianista em voga no século XIX,

Para Bosi o romantismo alencariano, além de mostrar-se receoso de *qualquer tipo de mudança social*, arquiteta um índio em completa comunhão com o colonizador e escreve:

Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua Iara, “senhora”, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio. No desfecho do romance, em face da catástrofe iminente, o fidalgo batiza o indígena, dando-lhe o seu próprio nome, condição que julga necessária para conceder a um selvagem a honra de salvar a filha da morte certa a que os aimorés tenham condenado os moradores do solar(...). (BOSI, 1992:177)

O autor parte da ideia de que a literatura romântica e nacionalista de Alencar desenvolve um mito sacrificial no qual o índio, ao invés de ser interpretado através de seu próprio ser em si, passa por um profundo processo de comunhão com o colonizador entregando-lhe sua própria alma subjugando-se, dessa forma, à cultura do colonizador. Neste aspecto é possível afirmar que essas características estão tanto na ópera *O Guarani* como na ópera *O Escravo*. No final desta última, quanto tudo se esclarece, o tamoio, para se manter fiel à palavra empenhada ao seu benfeitor, trai os de sua raça, libertando Américo. Iberê se mata, oferecendo sua vida em troca da dos amantes que, agora em liberdade, partem para viver a desejada felicidade.

Também é muito importante a discussão feita por Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, na qual é desenvolvida uma intrínseca relação entre o indianismo e o romantismo que, por assim dizer, convergem-se em manifestações do nacionalismo brasileiro:

O Romantismo brasileiro foi por isso tributário do nacionalismo; embora nem todas as suas manifestações concretas se enquadrassem nele, ele foi o espírito diretor que animava a atividade geral da literatura. Nem é de espantar que assim fosse, pois sem falar da busca das tradições nacionais e o culto da história, o que se chamou em toda a Europa “despertar das nacionalidades”, em seguida ao empuxe napoleônico, encontrou expressão no Romantismo. Sobretudo nos países novos e nos que adquiriram ou tentaram adquirir independência, o nacionalismo foi manifestação de vida, exaltação afetiva, tomada de consciência, afirmação do próprio contra o imposto. Daí a soberania do tema local e sua decisiva importância em tais países, entre os quais nos enquadrados. Descrever costumes, paisagens, fatos, sentimentos carregados de sentido nacional, era libertar-se do jugo da literatura clássica, universal, comum a todos, preestabelecida, demasiado abstrata

com os livros *Iracema*, *O Guarani*, *O Sertanejo*, *Ubirajara*. Para ele, o Brasil necessitava de uma literatura nacional que espelhasse a realidade do país. A ideia de nação, criada pelo Romantismo, partia do princípio da harmonia e união das raças, forjando um conceito de sociedade sem conflitos, unida e harmoniosa. Foi eleito deputado pelo Ceará (1861), exercendo importante papel na política imperial, sendo nomeado Ministro da Justiça em 1868. Em 1870, Carlos Gomes solicitou ao libretista Scalvini que fizesse a adaptação do romance *O Guarani* e quando José de Alencar assistiu à ópera disse: *O Gomes fez do meu Guarani uma embrulhada sem nome, cheia de disparates, obrigando a pobrezinha da Ceci a cantar duetos com o Cacique dos Aimorés que lhe oferece o trono da sua tribo...Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, por causa talvez das suas espontâneas e inspiradas harmonias, não pouco hão de ir ler esse livro, senão relê-lo; esse é o maior favor que pode merecer um autor.* (José de Alencar)

– afirmando em contraposição o concreto, espontâneo, característico, particular.
(CANDIDO, 1975: 15)

Com base neste panorama é possível suscitar algumas ideias em torno do significado de Carlos Gomes para a afirmação ideológica do Brasil Império num contexto histórico que insistia em considerar-se na estética e na visão de mundo românticas²⁹, de certa forma, ultrapassadas nos países europeus nos quais se originaram.

Ao que tudo indica, as primeiras óperas de Carlos Gomes na Itália aproximam-se bastante do romantismo europeu que apreciava o exótico, o diferente, o outro. Daí o sucesso d'*O Guarany* que lhe abre as portas dos melhores teatros italianos e da carreira internacional. Essa teria sido uma ópera composta de forma visceral, um rompante do talento característico do compositor. E, de acordo com Mário de Andrade, *O Guarani e O Escravo terão sempre um valor simbólico, porque representam idéias raciais, idéias nacionais, tendências evolutivas de nacionalidade, e principalmente reivindicações sociais.* (ANDRADE, 1993: 117)

Em todas as formas históricas o homem expressou-se esteticamente e a história vivida por este homem está impressa em sua manifestação artística. Mas a arte não é simples reflexo desta realidade, ela se realiza mediada pelas visões de mundo de quem as cria, diante disso, as mediações utilizadas para expressar uma determinada realidade serão sempre as existentes no presente histórico do artista.

Como todo romantismo, o movimento romântico³⁰ italiano possui características próprias e representa a especificidade histórica de um todo social que viria a se formar, ou melhor, a completar seu processo de unificação, através de um movimento chamado de Risorgimento, justamente no momento em que Carlos Gomes está em transição do Rio de Janeiro para a Itália.

²⁹ *O que é romantismo? Enigma aparentemente indecifrável, o fato romântico parece desafiar a análise, não só porque sua diversidade superabundante resiste às tentativas de redução a um denominador comum, mas também e sobretudo por seu caráter contraditório, sua natureza de coincidentia oppositorum: simultânea (ou alternadamente) revolucionário e contra-revolucionário, individualista e comunitário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, retrógrado e utopista, revoltado e melancólico, democrático e aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual*³⁰. In: LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, p. 9, 1995.

³⁰ O Romantismo italiano é uma das fases prediletas dos amantes da ópera, ainda mais em um país como o nosso, de formação lírica fortemente influenciada pela cultura peninsular. E, no entanto, desse iceberg, só conhecemos a ponta. Ponta imensa, é bem verdade, pois é constituída pela obra de Donizetti, Bellini e Verdi. Mas insuficientemente, se considerarmos o universo do que foi, no primo Ottocento, o mais popular dos espetáculos mediterrâneos, de penetração, junto ao público de todas as camadas sociais, só comparável à do cinema e da novela de televisão nos nossos dias. (COELHO, 2002 :13)

Há um período em que a arte musical italiana converte-se, ao mesmo tempo, em manifestação e instrumento³¹ desse movimento que procurou levar ao povo:

(...) idéias sobre liberdade, nacionalismo, necessidade de autonomia para os Estados Italianos. A ópera italiana vai-se converter, durante a primeira metade do Ottocento, na grande tribuna do Risorgimento (COELHO, 2002: 17)³²

A estética é expressão e manifestação do pôr teleológico através do qual se projeta uma atividade criadora que representa esteticamente a visão de mundo do homem em determinado momento histórico. Portanto ela é transistórica e significa objetivação da subjetividade humana.

A pesquisa acerca da vida e da obra do maestro é uma forma de refletir sobre as idéias que emanavam da sociedade brasileira da época; nessa medida, ela deve constituir uma contribuição histórico-sociológica no intuito de elucidar alguns dos estreitos laços que mantiveram atados estética, cultura, política e sociedade no século XIX.

Qual o sentido da obra artística O Escravo de Carlos Gomes para um possível projeto de abolição da escravatura? Seu significado, sua existência enquanto artista e sua busca pelo belo procuraram tocar – através de sua música³³ - a sociedade brasileira da época junto ao desenvolvimento cultural de suas diferentes esferas sociais ou ficou apenas à mercê de representações e objetivos mitificadores voltados para a construção do compositor como símbolo da nação a ser erigida?

³¹ Preocupação fundamental dos artistas, justamente, era a de se expressar de forma acessível, visando a derrubar as barreiras entre os intelectuais e o público em geral que, em outras épocas, rira-se afastado de manifestações literárias muito sofisticadas. Nesse sentido, nenhum outro gênero artístico foi mais eficiente do que a ópera. (Id., p. 25)

³² Essa questão mostra que seu nacionalismo, seu romantismo, sua ópera - além de acompanharem a vaga de óperas nacionalistas como fenômeno latino-americano *consequência dos romantismos locais, em particular no México, em Cuba, na Venezuela* (COLI, 1986), podem estar intrinsecamente ligados ao desenvolvimento do nacionalismo e do romantismo italiano, constituindo, assim, um leque de explicações muito mais complexas do que as dadas pelo senso comum. Contudo, querer “estudar Carlos Gomes dentro do movimento das escolas nacionais sul-americanas é tão absurdo quanto se esquecer de que os italianos Cherubini e Spontini ou os alemães Meyerbeer e Offenbach pertencem à História da Ópera na França, e não à de seus respectivos países. A intenção de nosso compatriota nunca foi a de criar uma escola brasileira de ópera e, sim, a de triunfar como compositor na Europa, praticando um melodrama fiel às receitas peninsulares. Cumpre, portanto, corrigir essa distorção, situando-o no ambiente histórico e estético que assistiu ao nascimento de sua produção, e para o qual deu contribuição não-negligenciável.” (Consultar Coelho, 2002b, pp. 37 a 77)

³³ “Ronsard, cuja influência da música nas mentes dos ouvintes, e o rei fez eco às suas palavras ao declarar que, quando a música bem organizada, as maneiras seriam depravadas, mas que uma música bem organizada criaria a possibilidade de vidas sadias e bem equilibradas; a música em outras palavras, era uma poderosa arma social, e podemos historiar a evolução da arte na França a partir desse reconhecimento oficial de sua importância e efeito sociais.” RAYNOR, Henry. História social da música, p.182.

Tendo a necessidade econômica e cultural de se constituir um espaço na constelação civilizatória do século XIX, a política cultural tanto do Brasil Império como dos primeiros anos da Primeira República legou a Carlos Gomes e à sua imagem um papel fundamental no intuito de exibir ao mundo europeu a existência de uma cultura ilustrada no país - enquanto nação.

É possível afirmar que Carlos Gomes teve um papel fundamental no estreitamento das relações culturais entre o Brasil e a Europa, no entanto, este mesmo Carlos Gomes sacrifica a figura central, o negro, de uma obra até mesmo dedicada ao fim da escravidão no país. Há uma explicação sociológica para este fato e é este o objetivo deste trabalho.

Carlos Gomes - com seu patriotismo - sempre acreditou não estar se entregando de corpo e alma à Europa, apesar de ter se beneficiado da mais refinada estética cultural européia para, como um brasileiro, constituir sua arte e encantar o país de que tanto se orgulhava. Sua longa estada na Europa pode tê-lo impedido de apreender algumas das contradições sociais do Brasil da época e ter dele tão somente a imagem que seus mecenas lhe passavam para ser representado em sua arte.

É neste contexto que se insere Carlos Gomes. Proveniente de uma província, o grande herói musical do Império passa por uma vida conturbada na Europa e que, segundo Mário de Andrade, sempre necessitou do *aplausos populares, que era, aliás, o que justificava no Brasil a proteção imperial, e a provável proteção das Câmaras ao "fabricante de operetas" campineiro.* (ANDRADE, 1993: 116)

Ao trabalhar estas e outras questões, este trabalho pode trazer importantes possibilidades interpretativas capazes de fornecer um imprescindível instrumental ao principal objeto deste estudo.

Bibliografia

ANDRADE, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Maartins, 1980.

_____, *Música e jornalismo: Diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, Edusp, 1993.

ALONSO, Angela. *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. São Paulo: Paz e Terra, 2002

AZEVEDO, F. *A cultura brasileira*. São Paulo: Melhoramentos, 1971.

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de; MATTOS, Cleofê Person; REIS, Mercedes de Moura. *Bibliografia musical brasileira (1820-1950)*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro/Ministério da Educação e Saúde, 1952.

BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um mapa da questão nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. v. 2. Belo Horizonte: Editora Italiana Limitada, 1975.

COELHO, Geraldo Mártires. *O gênio da floresta: o Guarany e a ópera de Lisboa*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera alemã*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

_____. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002b.

COLI, Jorge. Carlos Gomes: na data do seu nascimento, a lembrança de um músico da liberdade. **Jornal da Tarde**. São Paulo, 12 jul. 1986.

_____. "Mário de Andrade e a música". In. BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994

FERNANDES, Juvenal. *Do sonho à conquista: revivendo um gênio da música - Carlos Gomes*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1978.

GÓES, Marcus. *Carlos Gomes: a força indômita*. Belém: SECULT, 1996.

GOLDEMBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

HOBBSAWN, Eric. *Nações e nacionalismos desde 1870*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

RAYNOR, Henry. *História social da música; da idade média a Beethoven*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995.

MATTOS, Izabel Missagia de. “O indigenismo na transição para a República: fundamentos do SPILTIN”.

PÊCHEUX, Michel. *O Discurso: Estrutura ou Acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.

SWIDLER, Ann. “Culture in Action: Symbols and Strategies”. *American Sociological Review*, V. 51, N. 2, abr. 1986, p.273-286. Endereço eletrônico: <http://links.jstor.org/sici?sici=0003-1224%28198604%2951%3A2%3C273%3ACIASAS%3E2.0.CO%3B2-B>.

TRINDADE, Alexandro Dantas. *André Rebouças: da engenharia civil à engenharia social*. Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de Sociologia do IFCH da UNICAMP - sob orientação da Prof^a. Dr^a Elide Rugai Bastos. 2004

VETRO, Gaspare Nello. *Antônio Carlos Gomes: Cartegi Italiani Racolli e Commentati*. Rio de Janeiro: Cátedra, INL, 1982.