

**UFRRJ**

**ISNTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS**

**DISSERTAÇÃO**

**O “MAESTRO DA ABOLIÇÃO” E SUA ÓPERA *O  
ESCRAVO*: DILEMAS DO PENSAMENTO SOCIAL NA  
TRANSIÇÃO PARA A REPÚBLICA**

**CÉSAR DE CARVALHO ISMAEL**

**2014**



**O “maestro da abolição” e sua ópera *O Escravo*: dilemas do pensamento social na transição para a República**

**César de Carvalho Ismael**

**Izabel Missagia de Mattos**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de **Mestre** em Ciências Sociais

Seropédica  
Abril/2014

927.8168

I83m

T

Ismael, César de Carvalho, 1974-

O "maestro da abolição" e sua ópera O Escravo: dilemas do pensamento social na transição para a República / César de Carvalho Ismael. - 2014.

163 f.: il.

Orientador: Izabel Missagia de Mattos.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2014.

Bibliografia: f. 112-118.

1. Gomes, Carlos, 1836-1896 - Teses. 2. Compositores - Brasil - Teses. 3. Brasil - Política cultural - História - Império, 1822-1889 - Teses. 4. Artes e sociedade - Brasil - História - Teses. I. Mattos, Izabel Missagia de, 1962- II. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS  
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

CÉSAR DE CARVALHO ISMAEL

Dissertação submetida como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Ciências Sociais**, no Curso de Pós-Graduação em Ciências Sociais, área de concentração em Sociologia e Ciências Sociais.

DISSERTAÇÃO APROVADA EM 24/04/2014



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Izabel Missagia de Mattos (UFRRJ)



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Vânia Losada Moreira (UFRRJ)



Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Regina Abreu (UNIRIO)

*para minha mãe*

*e meu pai*

V

## **Agradecimentos**

Estes agradecimentos não são somente para as pessoas que colaboraram para a conclusão deste trabalho. São, também, para aquelas que conheci durante os dois anos que vivi desenvolvendo esta pesquisa e que passaram a fazer parte da minha vida de uma maneira muito especial.

Sou especialmente grato a Izabel Missagia de Mattos pelo seu empenho e paciência em me ajudar na travessia deste interessante e rico momento da minha vida, buscarei sempre usar a sabedoria que com ela aprendi. Não me esquecerei de seu compromisso com a liberdade que, sem dúvida, foi o grande motor no trilhar os melhores caminhos rumo ao desenvolvimento deste trabalho mostrando-se sempre disposta a enfrentar todos os desafios.

Para Euler deixo o concreto resultante de uma ajuda sem dimensões em minha vida. Ao meu companheiro, fica o sentimento de uma vitória coletiva – dessas de que o mundo tanto precisa – amor.

À Sonia G. Estrada que muito me ajudou a abrir meus horizontes e me ajudou a reencontrar este projeto embaixo da minha cama.

À Mahêva Kalid fica um eterno abraço e a infinita gratidão por tudo o que fizemos juntos. Ela representa grande parte da esperança que move minha vida no sentido de transformar, para melhor, o mundo e o momento em que vivemos.

Parabéns às pessoas e aos profissionais do Rio de Janeiro, Campinas, São Paulo e Recife que se mostraram sempre dispostos a ajudar.

Enfim, agradeço a todos os amigos que encontrei, reencontrei e conquistei nestes dois anos, simplesmente por fazerem parte do pedaço de uma história que levarei para sempre nos meus atos e nos meus pensamentos.

A todos, obrigado por existirem.

## RESUMO

O objeto central desta pesquisa foi reconhecer os objetivos e as implicações históricas, políticas e sociológicas que nortearam a vida e a obra do compositor campineiro Antônio Carlos Gomes (1836-96), e que, mesmo no ápice do movimento abolicionista, culminaram com a substituição do negro pelo índio como personagem central de sua ópera *Lo Schiavo* [*O Escravo*], finalizada em 1888, retomando assim a mesma personagem de sua ópera *O Guarani*, composta dezoito anos antes. Enfocou-se neste trabalho a relação cultural e social entre o Estado e a produção artística do compositor vinculada à política imperial, e, a partir disso, buscou-se refletir também acerca das relações sociais do maestro Carlos Gomes. A pesquisa acerca da vida e da obra do maestro campineiro é aqui concebida como um meio para refletir sobre as ideias político-culturais que emanavam da sociedade brasileira urbana e instruída da época, como o indigenismo – expressão máxima do Romantismo brasileiro.

**Palavras-chave:** Política Cultural no Império. Pensamento Social Brasileiro. Arte e memória Social.

## ABSTRACT

The purpose of this thesis is to recognize the aims and the historical, political and sociological implications that guided the life and work of Brazilian composer Antônio Carlos Gomes (1836-96), which at the apex of the abolitionist movement led to replacement of a black person by a native Brazilian as the main character of his opera *Lo Schiavo* [*The Slave*], finished in 1888; he thus repeated the same character utilized in *O Guarani*, composed eighteen years before. The text focused on the cultural and social relationship between the State and the composer's artistic production linked to Brazil's imperial politics; bearing this in mind, an effort was made to ponder the objectives and political implications that led Gomes to substitute a native Brazilian for a black character in *The Slave*. The research on the life and work of the Brazilian conductor is here conceived as a means for reflecting on the political-cultural ideas that emerged in late nineteenth-century Brazilian urban and educated society, such as Indianism, the greatest form of Brazilian romanticism, and on concepts such as "patrimonialization" in the moment of the formation of a national social and historical thought.

**Key words:** Cultural Policy during the Empire. Brazilian Social Thought. Art and Social Memory.



## SUMÁRIO

Histórico	
do projeto.....	1
Introdução: O Pensamento Sociocultural Brasileiro e a Questão da Interdisciplinaridade.....	3
Capítulo I- A obra de Carlos Gomes e a construção da imagem nacional entre 1870 e 1939.....	12
1.1 Carlos Gomes e sua recriação póstuma.....	12
1.2 A importância histórica da figura do compositor.....	24
1.3 O mito fundacional do gênio gomesiano.....	29
Capítulo II- A trajetória de Carlos Gomes e sua formação musical.....	42
2.1 Entre a Alemanha e a Itália.....	42
2.2 A influência francesa no Brasil Império.....	54
2.3 Relações culturais entre Brasil e Europa.....	57
2.4 A relação com os amigos abolicionistas: Rebouças e Taunay.....	60
Capítulo III - O lugar do índio e do escravo negro no pensamento imperial: o mito da “civilização”.....	70
Capítulo IV - A construção heroica de Carlos Gomes para a identidade e o patrimônio cultural brasileiro.....	93
Considerações finais.....	109
Bibliografia.....	112
Anexos.....	119

## Histórico do projeto

Este trabalho tem como base uma questão suscitada – mesmo um desconforto inicial – quando do desenvolvimento de minha pesquisa de iniciação científica nos idos de 2004, momento em que eu estudava na UNESP, qual seja: onde está o escravo negro na ópera *O Escravo*? A partir daquele momento comecei, a princípio através das correspondências por mim trabalhadas na referida pesquisa, a contemplar a possibilidade de aquela questão se tornar um projeto de mestrado e hoje tenho uma dissertação “acabada”.

A pesquisa de iniciação científica, “Correspondências trocadas por Carlos Gomes entre 1860 e 1896” – orientada pela prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Maria Orlanda Pinassi e realizada com apoio da FAPESP (bolsa de IC) – foi desenvolvida no período de abril de 2004 a janeiro de 2005, e nela houve o estabelecimento de um profícuo contato com Amélia Lacombe – no intuito de obter acesso às informações contidas na correspondência em questão –, o que foi realizado com certo sucesso, principalmente por ter resultado na doação de fotocópias, por parte de Amélia, de substancial parcela do conteúdo das correspondências que foram transcritas no referido trabalho e que aqui foram utilizadas.

No desenrolar desta etapa, houve um contato – através de originais, fotocópias e microfilmes – com uma inédita coleção de correspondências do compositor existente no Museu Carlos Gomes (MCG). Grande parte do material original chegou ao museu através de João César Bueno Bierrenbach, um dos diretores do Centro de Ciências, Letras e Artes (CCLA) que, em 1904, teve a ideia de fundar um arquivo sobre Carlos Gomes. A maioria dos originais chegou às mãos de César Bierrenbach a partir de 1907, provenientes de inúmeros lugares e doadores como, por exemplo, Ítala Gomes Vaz de Carvalho (1882-1948) – filha de Carlos Gomes e autora de uma biografia do pai intitulada *A vida de Carlos Gomes* – que resolveu doar as relíquias do maestro para museus e instituições. Em 1956, por iniciativa e organização de José de Castro Mendes, o Arquivo Carlos Gomes foi transformado no MCG possuindo, hoje, um importante acervo de peças e objetos que pertenceram ao compositor, composto de instrumentos musicais, cartas e partituras originais, documentos pessoais, biblioteca, etc. Além disso, o MCG guarda preciosas relíquias, entre as quais os originais da *Sonata em Ré para*

*quarteto ou quinteto*, batizada por Carlos Gomes de *Burrigo de Pau*, em razão de seu quarto movimento descrever justamente o trote do burrico.<sup>1</sup>

A título de esclarecimento, consideramos importante lembrar que a partir de 1996 o Museu Carlos Gomes passou por um amplo processo de reestruturação e modernização financiado pela FAPESP e coordenado pela Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fúlvia Gonsálves do Departamento de Artes da UNICAMP. Para a plena realização do trabalho de IC, foram efetuadas duas viagens ao Rio de Janeiro no ano de 2004. A primeira para obter acesso ao referido material e a segunda para a realização de uma entrevista com Amélia Lacombe no sentido de conseguir informações acerca de Ítala Gomes e das correspondências.

Em entrevista cedida aquela pesquisa de IC, Lacombe informou que havia doado o caderno no qual se encontravam todos os originais das correspondências de Carlos Gomes para o então presidente da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Pedro Correa do Lago, que encaminhou o material para o Arquivo Sonoro da referida instituição. Infelizmente não foi possível o contato com todos estes documentos, pois, segundo seus atuais responsáveis, eles estão passando por processo de restauro. Contudo foi conseguido o achado de 16 cartas inéditas do maestro que seguem transcritas no Anexo desta dissertação.

---

<sup>1</sup>Em: **Boletim: Centro de Memória da UNICAMP**. V. 7, n. 13, jan./jun., 1995, p. 151.

## Introdução

### O Pensamento Sociocultural Brasileiro e a Questão da Interdisciplinaridade

Um dos traços mais persistentes dos intelectuais que modelam a história do Pensamento Sociocultural Brasileiro na modernidade é a atração pelo estudo de sua própria sociedade. Até pouco tempo, não era incomum que mesmo os trabalhos sobre temas mais específicos elaborados por pesquisadores brasileiros não só se concentrassem em temas referentes à sociedade brasileira, como tivessem como fundamento uma suposta contribuição para a solução dos “problemas nacionais”(Cf. SINDER, 1997). Em concordância com as teorias do antropólogo V.Sinder, também L. R. Vilhena (1963-97) sugere que tais características deram uma conotação peculiar à área de estudos em questão, a qual, por sua vez, vem se consolidando no Brasil onde é mais conhecida pela rubrica de Pensamento Social Brasileiro<sup>2</sup>, sendo que o que nos une é, pode-se dizer, um complexo esforço de autorreflexão.

Para o sociólogo A. Botelho e a antropóloga L. Schwarcz, não é exagero afirmar que o Pensamento Social Brasileiro, assim como seus principais intérpretes, vem ganhando atenção crescente desde a década de 1990, não só nos círculos acadêmicos como do público mais abrangente (Cf. BOTELHO& SCHWARCZ, 2009: 11). Isso seria indicado, segundo esses pesquisadores, pelos balanços realizados sobre a produção contemporânea da área e pelo lugar que esta ocupa no interior das instituições de pesquisa e ensino ou das associações científicas como a Anpocs, por exemplo. Além do mais, autores como Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda e Caio Prado Júnior para citar apenas alguns nomes “têm saído das estantes das bibliotecas dos especialistas e entrado cada vez mais nos discursos dos políticos, nas páginas dos jornais diários e em matérias de televisão” (BOTELHO& SCHWARCZ, 2009: 11). Botelho e Schwarcz destacam ainda um interesse crescente pelas interpretações que o Brasil recebeu “e uma nova curiosidade acerca destes ‘Brasis’” e suas representações desenhadas, projetadas e imaginadas por inúmeros pensadores locais e estrangeiros (BOTELHO& SCHWARCZ, 2009: 11).

---

<sup>2</sup> “O adjetivo final da expressão passa a se referir não apenas ao fato de esse ‘pensamento’ se ter produzido no Brasil, mas também ao fato dele se ter frequentemente referido a este país e a seus problemas em se definir como uma nação moderna” (VILHENA, 1997 *apud* Sinder, 1997: 130).

Atualmente, os estudos desenvolvidos na área em questão abarcam tanto os temas clássicos da formação da sociedade brasileira em suas várias facetas – como, por exemplo, construção e transformação do Estado-nação; modernização, modernidade e mudança social; cultura política e cidadania –, quanto diferentes modalidades de produtores e de produção cultural em sentido lato (Cf. BASTOS& BOTELHO, 2010); ou seja, é uma área que com sua pluralidade de temas e objetos vem procurando dar conta, dentre outras coisas, da nossa formação enquanto nação. Aqui incluímos o objeto desta pesquisa, por sua intersecção com a própria noção de cultura como sistema de valores e formas de linguagem, fazendo com que haja efeitos que produzam o alargamento da própria noção de pensamento social brasileiro, cujas fronteiras com outras especialidades acadêmicas – “como a Sociologia da Cultura (ARRUDA, 2004), ou a teoria sociológica (BOTELHO, 2009; MAIA, 2009), para ficarmos apenas no campo das Ciências Sociais – passam a ser, então, mais sistematicamente exploradas” (apud BASTOS& BOTELHO, 2010: 476).

Dessa forma, nos sentimos seguros para ressaltar a crescente discussão acerca do processo de patrimonialização destacado pela antropóloga Regina Abreu em seu estudo sobre “*A Patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil*”. Trata-se de um campo com muitas disputas e esforços de síntese, no qual a autora percebe a patrimonialização como um movimento específico do Ocidente moderno, que vem acompanhado da criação de agências nacionais e internacionais, formação de agentes e delimitação de políticas públicas. Na construção das nações modernas, a concepção de patrimônio associou-se à ideia de bem coletivo e público, expressando, assim, nos dizeres de R. Abreu(s/d: 01), “um tipo de sociedade como coletivo de indivíduos e indivíduo coletivo” (ABREU, s/d: 1) o que toca direto na assídua discussão entre indivíduo e sociedade que permeia as Ciências Sociais.

No primeiro movimento desse processo, os bens considerados privados e restritos a grupos de elites notadamente históricos e artísticos – passaram a ser considerados “legados de uma coletividade”, alcançando o estatuto de “bens nacionais”. Capazes de simbolizar ou de representar metaforicamente a ideia abstrata de nação e seus corolários como a ideia de humanidade esses processos de patrimonialização tornaram-se objetos de políticas públicas, com a criação de agências voltadas para este fim. Assim, patrimonializar “passou a significar um processo de escolha de determinados bens ou escolha de determinados bens ou artefatos” (ABREU, *ibidem*). Uma música ou uma ópera podem ser encaradas como objetos chave no

momento da patrimonialização principalmente naquilo que configura a construção da memória e de um passado comuns se pensarmos, como é a proposta desta dissertação, na formação de uma nação.

A trajetória da patrimonialização pode ser apresentada em três grandes momentos. Por enquanto focaremos o primeiro – que nos interessa –, que se estende do século XIX à primeira metade do século XX, pois neste período os processos de patrimonialização fundamentavam-se na busca de uma arte nacional ou na reconstrução do passado, ou seja, a “construção” da história (Cf. ABREU, s/d: 2).

Para a socióloga E.R. Bastos em concordância com Botelho, a ideia de pensamento social ou sociocultural tem sido ampliada por vários fatores, principalmente pela especificidade multidisciplinar da área de pesquisa, pois ela não constitui objeto científico de uma disciplina em particular (Cf. BASTOS & BOTELHO, 2010). Deste modo, os trabalhos que têm moldado o pensamento social como área de pesquisa e ensino diferenciado no conjunto das Ciências Sociais estão sendo desenvolvidos em diferentes diálogos com as disciplinas que os constituem, como a Antropologia, a Ciência Política e a Sociologia e, ainda, com perspectivas intelectuais provindas das diversas humanidades como a História, a Teoria Literária e a Filosofia. Certamente como bem apontou o cientista social G. M. Brandão (2010: 367-368): uma pesquisa sobre a história social das ideias no Brasil deveria partir ao menos de dois pensamentos propostos por Bastos (2002: 183-230) em seu texto sobre a Sociologia no Brasil, primeiro, a necessidade de analisar certas expressões intelectuais no Brasil como movimentos ou atividades coletivas, rastreando sua gênese, evolução e limites; segundo, assumindo como hipótese a formulação do sociólogo O. Ianni (1971: 7-35), considerar que o exercício da Sociologia – e também de outras áreas das Ciências Humanas – no Brasil tornou-se uma forma de consciência social.

Entretanto, com a proposta desta pesquisa de estudar o contexto histórico e social que permitiu a substituição do escravo negro pelo índio como figura central na ópera *O Escravo* (1888) de Carlos Gomes (Campinas, 1836-Belém, 1889), pretende-se mais especificamente completar uma lacuna que envolve a relação entre arte, política e nacionalidade no contexto da transição do Império para a República. O trabalho volta-se assim para uma área de concentração das Ciências Sociais, cujos indicativos de sua consolidação se referem também à “divulgação científica das interpretações do Brasil, objeto por excelência da área de pesquisa” (BASTOS e BOTELHO, 2010: 475). Assim, o trabalho almeja uma interpretação multidisciplinar das relações de Carlos Gomes e da

sua ópera *O Escravo* em relação ao campo do pensamento social, valendo-se da diversificação oferecida pela área relacionada em termos tanto das teorias propostas, quanto das metodologias empregadas.

Nos idos de 2004, ao elaborar o projeto de mestrado – que resulta nesta dissertação – o fiz porque quando li o libreto da ópera *O Escravo* me perguntei: Onde está o negro? Dedicada à memória da abolição do escravo negro, esta restou na bela ópera apenas na dedicatória. Na realidade, ainda que evocado na dedicatória, este estudo aponta para o fato de que o projeto de nação que subjaz o trabalho, nem mesmo a memória da escravidão queria expressar.

A ópera *O Escravo* torna-se argumento estratégico por proporcionar a oportunidade de relacionar o plano da cultura e a problemática do patrimônio cultural às questões de natureza sociológica, antropológica, histórica e política; com base nisso, pode-se considerar a possibilidade de cotejar certos aspectos contraditórios do conteúdo da obra do maestro mulato Carlos Gomes em relação à realidade do país por meio da correspondência que trocou especialmente com seus amigos – muitos deles testemunhas e militantes dos movimentos que levaram à abolição da escravatura em 13 de maio de 1888, como o negro André Pinto Rebouças<sup>3</sup>, Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araujo<sup>4</sup> e Alfredo Maria d’Escragnolle Taunay<sup>5</sup>. Acerca desses pensadores do Império é interessante destacar a afirmação da historiadora L. M. P. Neves de que a dependência desses intelectuais “ilustrados ao programa da Coroa portuguesa foi uma das características fundamentais da vida cultural luso-brasileira no final dos setecentos, perpetuando-se ao longo de todo o século XIX” (NEVES, 1999: 9).

---

<sup>3</sup> André Rebouças (1833-98), nascido em Cachoeira, Bahia, era filho de um advogado mulato autodidata e da filha de um comerciante; depois de “formar-se como engenheiro no Rio, foi estudar na Europa em 1861. De volta ao Brasil, trabalhou na reforma de portos e edificações no litoral. De 1865 a 1866, serviu como engenheiro na Guerra do Paraguai. [...] Na década de 1880, Rebouças engajou-se no movimento abolicionista ao lado de amigos como Joaquim Nabuco e Taunay. Muito ligado a D. Pedro II, viu com hostilidade o movimento militar que levou à República.” Cf. M. A. R. de Carvalho. *O quinto século: André Rebouças e a construção do Brasil. Jornal do Brasil*, 09/05/1998.

<sup>4</sup> Joaquim Nabuco, de origem pernambucana, projetou-se como político, diplomata e escritor no Rio de Janeiro. O foco de sua vida política foi a luta contra a escravidão, na qual se empenhou de modo persistente. Escreveu sobre o assunto, dedicando-lhe um livro que é referência nos primeiros estudos de ciências sociais no país, intitulado *O Abolicionismo*. Cf. IGLESIAS, 1997.

<sup>5</sup> Filho do Barão de Taunay e de Gabriela de Robert d’Escragnolle, e neto do famoso pintor Nicolau Antonio Taunay, um dos chefes da missão Artística francesa de 1816, Alfredo d’Escragnolle Taunay nasceu no Rio de Janeiro em 1843, ali falecendo em 1899. Grande escritor e romancista, Taunay escreveu importantes obras da literatura brasileira como *A Retirada da Laguna*, *Inocência* e *O Encilhamento*, tendo sido um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

Dito isto, foi fecundo pensar Carlos Gomes por meio da máxima com que o sociólogo e filósofo M. Halbwachs definiu Ludwig van Beethoven: “‘Beethoven [...] n’etait jamais seul’”<sup>6</sup> (HALBWACHS, 1968: 193 *apud* PEREIRA, 1995: 7).

De acordo com o historiador A. R. S. Pereira, esta ideia da figura de Beehoven socialmente situada definiu “um problema e um objeto” por meio do qual Halbwachs afirmaria um campo de estudo da sociologia acerca da “memória coletiva”, refutando, com isso, abordagens psicologizantes do fenômeno da memória. Tais estudos passaram, pois, a questionar a “interpretação excessivamente individualizante do homem, que o torna irredutível e inviolável pelo social” (PEREIRA, 1995: 7).

Ao eleger Ludwig van Beethoven como exemplo para perceber a relação do músico ao contexto social, Halbwachs “atacou” um dos maiores mitos da historiografia tradicional da música, a qual alcançou pleno desenvolvimento no século XIX, historiografia fundamentada no espírito romântico, fértil na construção dos “gênios solitários” e, para nós, enriquece a discussão sobre a temática sobrea relações entre o indivíduo e a sociedade.

Com sua máxima, Halbwachs adverte contra a idealização do músico, que serviu para embasar uma “História da Música” estreitamente limitada e idealizada entre a vida e a obra desses “gênios” muitas vezes incompreendidos, os quais, por sua vez, são vistos como “grandes mestres” de um ofício, de uma arte misteriosa, que falam uma “linguagem universal”. A “linguagem dos gênios” é, nessa história, elevada à “perfeição”, como uma “voz que canta a ‘verdade’, a ‘natureza’, e o ‘universal’ e é produto de uma sensibilidade toda especial e única, supranatural até, emanada do além – Deus, o ‘espírito’, a ‘Nação’ – e fundada no aquém-social – a subjetividade mais interiorizada” (PEREIRA, 1995: 7).

Este trabalho baseou-se no cotejamento de obras coetâneas, ou seja, foram investigadas as correspondências trocadas por Carlos Gomes ao longo de sua vida, com o objetivo de analisar algumas de suas ideias e de suas relações com alguns dos proeminentes atores sociais da época. Tivemos também acesso a esclarecedores documentos de época como jornais e livros referentes àquele que é considerado o maior compositor das Américas do século XIX.

Aqui se faz necessário dialogar com a ideia enfatizada por V. Sinder ao identificar na historiografia do Pensamento Sociocultural Brasileiro três fundamentais

---

<sup>6</sup> [Beethoven... nunca estava só] Tradução minha.



períodos que levaram ao surgimento de novos estilos e períodos a delimitarem a *formação do país* (Cf. SINDER, 1997). O primeiro período está relacionado com a questão da *raça* – interesse inicial para o desenvolvimento deste estudo –, que emerge por volta da década de 1870; o segundo, o período da *cultura*, que começa a surgir por volta da década de 1930; e, por fim, o da *estrutura social*, a partir da década de 1950.

Seguindo a perspectiva acima delineada, esta pesquisa buscou refletir sobre o objeto enfocado, observando antes de interpretar as relações sociais do compositor, visando recuperar sua trajetória enquanto ator social em relação à própria tradição intelectual brasileira. Assim, tornou-se necessário apontar para o fato de que a reflexão acerca do pensamento social constitui um elemento fundamental para a compreensão do movimento geral da sociedade brasileira, e “que o entendimento do sentido das ideias só pode ser alcançado se referido a um quadro social, político, econômico e cultural concreto (BASTOS, 2002: 183)” (*apud* BASTOS & BOTELHO, 2010: 477).

A expressão estética constitui uma característica humana em todas as formas históricas, podendo observar-se com frequência a história vivida pelos atores impressa nas manifestações artísticas. A arte, porém, não pode ser lida como simples reflexo desta realidade, pois se realiza de acordo com as visões de mundo de quem a cria.<sup>7</sup>

Sendo assim, as mediações utilizadas para expressar uma determinada realidade existirão sempre no presente histórico do artista. Entretanto, aqui faço minhas as ideias do antropólogo J. R. S. Gonçalves, de que o passado que o historiador descreve e analisa não seja “apresentado como uma ‘realidade’ cuja existência independeria do narrador”. Neste sentido, também o leitor não deveria assumir “o pacto de ler o texto histórico como o espelho de uma realidade que, à espera do historiador, veio a ser por este refletida em seu texto” (GONÇALVES, 1996: 17).

V. Sinder, ao parafrasear Clifford Geertz, considera que “talvez seja possível dizer que se trata de uma redefinição da história que nós (brasileiros, historiadores, cientistas sociais, críticos literários etc.) contamos a nós mesmos sobre nós mesmos” (SINDER, 1997: 137). Ao compreendermos essa nova escrita não como reflexo, mas sim como uma reflexão, uma invenção, um comentário ou uma construção que realizamos sobre nós mesmos, “talvez seja possível apontar, através do surgimento da

---

<sup>7</sup> O antropólogo L. R. Vilhena afirma que a arte “tem sido definida pela sua capacidade única de expressar contradições, ambiguidades e paradoxos, coisas que em outros contextos não fariam sentido ou seriam inexprimíveis, o que torna a explicação de sua eficácia inexplicável através da própria arte. Assim o inefável, o inexprimível e o oculto poderiam ser ditos, expressados e revelados através da arte. No polo oposto se encontraria o discurso científico e o filosófico, nos quais a clareza e a lógica seriam os valores máximos” (VILHENA, 1997: 15).

valorização dessas novas vozes, indícios da emergência de um outro eu, de uma outra identidade: não mais homogênea e totalizante, mas plural e diversificada” (SINDER, 1997: 137).

Atente-se que não é nosso objetivo mostrar como uma obra captura a lógica da sociedade, e sim apreender o sentido que as relações sociais, as configurações de poder e o contexto social conferem à obra do período, visando, desse modo, a um melhor entendimento do papel que Carlos Gomes tinha de sua própria posição na sociedade da época, bem como de sua própria situação pessoa (a partir, por exemplo, das relações que manteve com seus amigos abolicionistas). Objetiva-se assim, em conformidade com o pensamento do sociólogo N. Elias, esboçar um quadro claro das pressões políticas e sociais que agiram sobre nosso personagem, ressaltando-se que semelhante pesquisa não constitui uma mera narrativa histórica, porque elaborada no interior de um modelo teórico no qual a configuração que uma pessoa desenvolve só pode ser analisada em sua inter-relação com outras figuras sociais da época (Cf. ELIAS, 1995) Época esta, afinal, marcada pela dinâmica de uma sociedade em transformação, sobretudo no concerto das nascentes nações que acompanhavam o desenvolvimento do mundo. O Brasil, por exemplo—com sua corte transplantada da Europa para os trópicos e carregada de um turbilhão de simbolismos e concretudes do “velho mundo” —, representava em sua própria trajetória este confronto entre o novo e o velho mundo em transformação.

Para L. Schwarcz (2012: 337) há “quem diga que a independência de 1822 criou o Estado, mas não criou a nação”. Tal afirmação nos parece absolutamente justificável, uma vez que a própria ideia de nacionalidade seria mais caudatária de meados do final do século XIX, quando Alemanha e Itália passavam por momentos semelhantes.

Neste aspecto, a corte de D. Pedro no Brasil toma ares — senão em seu início, no seu desenvolvimento —, da experimentação daquilo que Elias chama de *Zivilisation*, conceito que se refere “a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, às ideias religiosas e aos costumes” (ELIAS, 2011: 23). Mas ao examinar o cerne da constituição da função geral do conceito de civilização — e qual qualidade comum leva todas essas várias atitudes e atividades humanas a serem descritas como civilizadas—, Elias parte de uma descoberta muito simples, ou seja, a civilização expressa a consciência que o Ocidente tem de si mesmo, podendo-se até mesmo dizer que se trataria de uma “consciência nacional” (ELIAS, 2011:23):

Ele [o conceito de civilização] resume tudo em que a sociedade ocidental dos últimos dois ou três séculos se julga superior a sociedades mais antigas ou a sociedades contemporâneas constitui o caráter especial e aquilo de que se orgulha: o nível de *sua* tecnologia, a natureza de *suas* maneiras, o desenvolvimento de *sua* cultura científica ou visão de mundo, e muito mais (ELIAS, 2011: 23).

Ao desenvolver a sociogênese dos conceitos *Zivilisation* e *Kultur* e seus significados históricos e sociais – o primeiro para a França e a Inglaterra, cuja nobreza falava o francês, e o segundo para a Alemanha, cuja nobreza, antes da unificação, falava o francês em contraposição à *intelligentsia* que cultivou o alemão, germe de todo o “florescimento da literatura e filosofia alemã que conhecemos” (ELIAS, 2011: 31), inclusive do Romantismo Alemão –, Elias nos fornece material para percebermos como floresceram autoimagens nacionais com diferentes processos históricos em suas bases de formação.

Já na virada do século XIX até meados do século XX, podemos ter nos tornado o resultado de tudo isso, ou seja, tanto da ideia de “Civilização” que descreve um processo ou, pelo menos, seu resultado, e faz referência a algo que está em movimento constante, movendo-se incessantemente “para a frente” (ELIAS, 2011: 24), como do conceito alemão de “Kultur”, no seu emprego corrente que implicaria uma relação diferente com o movimento. “Reporta-se a produtos humanos que são semelhantes a ‘flores do campo’, a obras de arte, livros, sistemas religiosos ou filosóficos, nos quais se expressa a individualidade de um povo. O conceito de *Kultur* delimita” (ELIAS, 2011: 24).

Em certa medida, manifestando a autoconfiança de povos cujas fronteiras nacionais e identidade nacional estão plenamente estabelecidas desde séculos, que deixaram de ser tema de discussão, povos que há muito se expandiram fora de suas fronteiras e colonizaram terras muito além delas, o conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre os povos enfatizando o que é comum a todos os seres humanos ou – na opinião dos que o possuem – deveria sê-lo (ELIAS, 2011: 24).

Ao contrário, o conceito alemão de *Kultur* enfatiza especialmente as diferenças nacionais e a identidade particular de grupos. “Principalmente em virtude disto, o conceito adquiriu em campos como a pesquisa etnológica e antropológica uma significação muito além da área linguística alemã e da situação em que se originou o conceito” (ELIAS, 2011: 25). Esta situação é aquela de um povo que, seguindo os referenciais ocidentais, conseguiu apenas tardiamente sua unificação política.

O conceito de civilização abarca a função de dar expressão a uma tendência continuamente expansionista de grupos colonizadores, já o conceito de *Kultur* reflete a consciência de si mesmo, ou seja, de uma nação que teve de buscar e constituir incessante e novamente suas fronteiras, tanto no sentido político como no espiritual – a “repetidas vezes perguntar a si mesma: ‘Qual é, realmente, nossa identidade?’” (ELIAS, 2011: 25) – tema recorrente em nossa literatura.

## Capítulo I

### A obra de Carlos Gomes e a construção da imagem nacional entre 1870 e 1939

A voz autorizada do Supremo abolicionista devia ser altamente ouvida na apoteose do Sublime Maestro da Abolição  
André Rebouças<sup>8</sup>

#### 1.1 Carlos Gomes e sua recriação póstuma

Não foram poucos os pensadores acerca do Brasil a se debruçarem sobre a vida ou a obra do compositor de *Il Guarany*<sup>9</sup>. Gilberto Freyre, por exemplo, em sua obra *Ordem e Progresso* – obra que se ocupa da sociedade patriarcal no quadro da transição do trabalho escravo para o livre, compondo, junto com *Casa-Grande & senzala* e *Sobrados e mucambos*, o conjunto denominado por Freyre como “Introdução à história patriarcal no Brasil” (Cf. BASTOS, 1999) –, afirma que se não foi tanta a comunhão “de sentir brasileiro em torno da música popular e mais erudita de Carlos Gomes, foi quanta. Carlos Gomes tornou-se talvez o maior herói não militar brasileiro do decênio 1870-1880 – isto é, o mais aclamado e o glorificado por maior número” (FREYRE, 2004: 316). Para Freire, durante o reinado de Pedro II, Carlos Gomes foi quem mais chegou a rivalizar com os heróis militares da Guerra do Paraguai na sedução exercida sobre a juventude da época, “quer burguesa, quer plebeia; sobre os dois sexos; sobre velhos e moços; sobre brancos e gente de cor”; Castro Alves, Gonçalves Dias e até mesmo José de Alencar jamais alcançaram a popularidade do maestro que, por sua vez,

---

<sup>8</sup> Este trecho está compreendido na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência VIII) - Esta carta foi fruto de pesquisa na Fundação Joaquim Nabuco no mês de abril de 2013 e encontra-se na mesma instituição sob a remissiva: JN-CPp 40 doc. 915,3.

<sup>9</sup> Segundo F. de Azevedo, 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 estreia 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).

foi o ídolo dos acadêmicos do país inteiro numa época em que esses acadêmicos representavam a flor intelectual da mocidade do império inteiro e que descobriram na música uma das suas *maiores seduções* (Cf. FREYRE, 2004).

Já à sua época, Mário de Andrade observava a existência de uma bibliografia sobre Carlos Gomes, afirmando mais exatamente não ser “das mais escassas entre os grandes artistas do Brasil”.<sup>10</sup>

Hoje, porém, seguramente o pesquisador irá se deparar com uma imensa bibliografia. Entretanto, o recurso a variadas fontes de pesquisa como correspondências, livros e jornais pode propiciar a observação de várias facetas acerca de um homem dos trópicos que passou grande parte de sua existência na Europa, procurando desenvolver sua música e sua arte.

A formação dos acervos pesquisados sobre Carlos Gomes encontra-se diretamente relacionada à construção de um “mito fundacional” que aqui leva ao bojo da questão da nacionalidade brasileira, questão que se entrelaça à vida e obra do compositor campineiro.

No Centro de Memória da Unicamp, berço desta pesquisa, encontramos uma entrevista feita pela jornalista Silvana Guaiume em 1996 – ano do primeiro centenário da morte de Carlos Gomes –, para o jornal campineiro *Correio Popular*, com a educadora e escritora Amélia Lacombe – afilhada de Ítala Gomes, filha do maestro – que nos traz um trecho da carta de Ítala ao Arquivo Carlos Gomes (Rio de Janeiro, de 20 de maio de 1904), na qual responde ao pedido da diretoria referente às correspondências: “Não poderei infelizmente cooperar valiosamente ao arquivo de Carlos Gomes, pois as cartas que possuo são unicamente de caráter familiar e íntimo e não desejo vê-las publicadas”<sup>11</sup>. Ao aprofundar as pesquisas no Museu Carlos Gomes encontrei a referida correspondência, da qual transcrevo aqui um trecho no intuito de perceber como Ítala tenta demonstrar o “espírito altamente embevecido de sentimento” de seu pai que, no seu testemunho, “vivia com o único feito de enobrecer seu país”.

O Sr. Manoel Guimarães já lhes deve ter enviado algumas cartas que ainda possui e que de comum acordo julgamos próprias para este fim desejado. Quanto a notícias sobre a vida de meu Pai, eu pouco poderei acrescentar ao que já é conhecido. Direi somente que desde a idade da

---

<sup>10</sup> Escrito de Mário de Andrade publicado, no *Diário de São Paulo*, s/d, em uma resenha ao livro *O romance de Carlos Gomes*, de Hermes Pio Vieira, publicado em 1936 pela L. G. Miranda Editora.

<sup>11</sup> GUAIUUME, Silvana. “O fim de Carlos Gomes em Cartas tristes: correspondência do maestro, datada entre 1889 e 1896, revela desespero, melancolia e queixas por falta de dinheiro”. Cf. *Correio Popular*, Campinas, 18 de agosto de 1996.

compreensão reconheci em meu Pai um espírito altamente embevecido de sentimentos particulares e que vivia com o único feito de enobrecer seu país. Minha mãe, Adelina Peri, muito distinta artista, foi também discípula do Conservatório de Milão e Sá deixou de colher aplausos como pianista virtude para casar-se. De quatro irmãos, Carlota, Carlos, Mario e eu, sou a única de minha família que ainda vive.<sup>12</sup>

S. Guaiume menciona ainda, que Ítala Gomes havia retirado essas cartas do acervo do pai antes de doá-lo a instituições e museus, e que, apesar de ter mantido o caráter integral da maioria das correspondências, algumas delas tinham sido reduzidas pela metade e precedidas de um aviso de que o restante fora enviado a César Bierrenbach<sup>13</sup>, amigo de Carlos Gomes, para ser guardado no Arquivo Carlos Gomes de Campinas, que posteriormente se tornou o Museu Carlos Gomes (MCG<sup>14</sup>).

A partir desse dado novo, e com a ajuda da coordenadora do MCG desde 1996 da bibliotecária do Museu Villa-Lobos do Rio de Janeiro, foi-me possível estabelecer contato com Lacombe na tentativa de obter acesso às informações contidas nas correspondências não doadas.

A afilhada de Ítala Gomes generosamente me forneceu, por meio de fotocópias, parte substancial do material acima referido. Infelizmente, como já disse no histórico da pesquisa, não foi possível o acesso à totalidade da correspondência encontrada devido ao fato de parte do material encontrar-se em estado de deterioração, necessitando de restauro. No entanto, aquilo que obtive completa algumas lacunas deixadas na correspondência encontrada no acervo do MCG. Com o novo material em mãos, passei a organizá-lo.

O processo de doação de uma coleção de objetos a um museu constitui fenômeno altamente significativo na medida em que o que está em jogo são relações sociais. Em acordo com Abreu (1996: 28), por meio da “problematização desse fenômeno é possível desvendar aquilo que lhe é subjacente: crenças, valores e visões de mundo singulares”. Por meio deste processo, os indivíduos tomam parte ativamente da cultura na qual estão inseridos, o que significa um “duplo movimento de incorporação

---

<sup>12</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (correspondência I) - e a original encontra-se no MCG.

<sup>13</sup> João César Bierrenbach (1872-1907), formado em direito pela Faculdade de São Paulo, foi um batalhador incansável na tarefa de trasladar os restos mortais do maestro de Belém do Pará para Campinas, e idealizou o Arquivo Carlos Gomes (VERIFICAR) – que reúne o acervo de partituras, correspondências e toda sorte de objetos pessoais do compositor. Cf. **Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas**. Campinas: Komedi, ano 101, 2002.

<sup>14</sup> De agora em diante utilizarei a sigla MCG ao me referir ao Museu Carlos Gomes.

dos valores nos quais são socializados e de atuação e modificação da própria cultura” (ABREU, 1996: 28).

De acordo com o antropólogo L. F. D. Duarte, a temporalidade histórica moderna, sempre tendo como limites o passado e o futuro, funda-se na linearidade por oposição ao tempo mítico ou cíclico das sociedades tradicionais – imerso numa causalidade totalizante. Segundo a interpretação de R. Abreu, essa nova temporalidade embasada no “novo estatuto da biografia individual” iria desembocar “no Reino da História, como criação ‘humana’, como espaço de *realização* do sujeito”. Essa História, por sua vez, passa a ser concebida em dois planos, a saber: “a grande História da ‘Humanidade’ e do ‘Sujeito Político’ e a História pessoal do Ego”(DUARTE *apud* ABREU, 1996: 71).

O trabalho da biógrafa de Carlos Gomes—sua filha Ítala – expressa o que R. Abreu chama de “uma história pessoal do ego”, articulada, por sua vez, com a “história do homem público e com a grande história da humanidade” (1996: 72).

Aqui a questão do homem público se torna a preocupação dos biógrafos em traçar os contornos do sujeito sob um ponto de vista próprio: “o das biografias de sujeitos incomuns que sintetizam e representam uma coletividade, notadamente da nação e da humanidade” (ABREU, 1996: 71).

Nos dizeres de Ítala:

Antonio Carlos Gomes entrou de há muito tempo para a imortalidade e pouco se poderá dizer de inédito sobre o grande vulto artístico brasileiro, embaixador sonoro, que velhas civilizações de além mar, elevou bem alto no céu da glória o nome de seu amado país (GOMES, s/d: 11).

Além de os biógrafos assinalarem que os fatos ali descritos são verdadeiros, é enfatizado o caráter modelar do homem público *versus* a massa dos sujeitos que estaria identificada com interesses particulares, privados ou de pequenos grupos. O homem público, assim, encontra-se identificado com a pátria. Esta, por sua vez, não tem o mero sentido de terra natal, mas fundamentalmente de uma grande obra em permanente construção. O homem público, na ideologia individualista moderna, neste caso específico, coincide com o artista, com o criador. Ou seja, nos dizeres de R. Abreu, a pátria, a “nação é a sua criatura”(Cf. ABREU, 1996).

Por ser a nação “um corpo a ser esculpido”, demarcar seus limites torna-se necessário para sedimentar os pilares constitutivos de sua identidade. “Os parâmetros dessa arte que se desenvolve no Ocidente são as modernas nações e seus campos



segmentados de poderes e saberes. As nações europeias constituem o referencial por excelência – fonte de inspiração para os novos artistas” (ABREU, 1996: 72).

As cartas, por sua vez, revelam a relação de Carlos Gomes tanto com essas questões– atreladas à transição do Império para a República – quanto com o rico testemunho de atores sociais e culturais, e no caso do maestro, apontam, por exemplo, sua concepção nacionalista e demonstram e/ou fomentam a imagem injustiçada do autor, como se pode ver no seguinte trecho de uma carta inédita que ele escreveu de Milão ao amigo Manoel Guimarães (3 de janeiro de 1888):

Tenho sido muito, muito infeliz nestes últimos tempos, e para maior infelicidade, até esquecido pelos meus *patrícios de poder* na minha terra.

Para eles o artista é coisa muito secundária.

Mas já não conto com pessoa alguma do Governo; continuo na luta, e só da minha fraca força devo esperar algum bem para o futuro.

Se tiver ocasião de falar com o nosso velho amigo Castellões, converse a meu respeito e d’ele saberá muita coisa a meu respeito!

Parte agora para o Rio o empresário Musella tencionado a conseguir assinaturas para levar a cena a minha nova ópera “Morena”.

Mas isso depende do bom sucesso que tiver o Musella em arranjar numero suficiente de assinantes. Do Governo nem eu nem ele podemos esperar nada.<sup>15</sup>

A carta acima revela o abandono vivido pelo maestro, que se encontra sem apoio institucional, já no fim do regime monárquico, tal como foi igualmente ressaltado por Ítala Gomes<sup>16</sup>. Observe que em relação ao(s) seu(s) *patrício(s) de poder*–no caso, D. Pedro II –, ele se sente *infeliz* e esquecido. Assim, poderíamos pensar que Carlos Gomes viria a romper com a monarquia depois da queda desse regime político, o que não ocorre, pelo que podemos ler em uma carta remetida do Rio de Janeiro, em 8 de novembro de 1891 – ano em que foi promulgada a Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil, ou seja, em plena República –, na qual Carlos Gomes se dirige a Emílio Henking e faz alusão ao Congresso Nacional:

---

<sup>15</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência II) - e a original encontra-se no MCG.

<sup>16</sup>GOMES, s/d: 250-1: “O recanto da terra brasileira, onde o sol é mais ardente e o céu mais límpido, cumpria o ato de justiça que, no anseio de salvar o homem, também honrava a arte nacional, acolhendo em seu seio o ilustre músico para lhe tributar a mais desvanecedora e sincera admiração. Nobre gesto de homenagem ao gênio e que, desgraçadamente, Carlos Gomes não deveria gozar por muito tempo! No fim da vida, quase moribundo, o grande brasileiro voltava à pátria, que cobrira de tanta glória, carinhosamente chamado para um dos Estados de seu imenso território, onde ia encontrar, afinal, um alívio, embora relativo, às torturas, às injustiças e às guerras sofridas”.

O Congresso, já sabes, brilhou como ele só podia brilhar... - As cigarras, quando guincham e arreentam por si, não fazem melhor figura!

Agora vou pedir a Nenê Aranha que me dê pelo menos licença de pegar um bando de *vira bostas* no suspirado do Guanabara, mas que sejam *vira bostas* de varias cores, como o caráter dos deputados paulistas.

Não sei, enfim, de que modo agradecer aos congressistas da terra paulista; só compondo para *eles* um novo Hino, mas eles já têm o da opinião pública! – Ainda não sei o rumo que devo tomar, mas brevemente saberás.<sup>17</sup>

Em relação a Carlos Gomes, o que estava em jogo – em relação ao homem público a serviço da pátria em construção – era o artista acima do homem político? Para além do monarquista, o maestro continua na República sua obra iniciada no Império, ou seja, ele forneceu elementos simbólicos para a construção da imagem da nação. Em 9 de março de 1892, ele escreve de Milão para seu compadre Manduca – Manoel Guimarães –, a respeito da Exposição Colombiana de Chicago de 1893 (em comemoração aos quatrocentos anos do descobrimento da América por Cristóvão Colombo), fazendo alusão ao então deputado por Pernambuco, Annibal Falcão:

Annibal Falcão, deputado por Pernambuco e amigo íntimo de Monjardim é autor do presente Poema: Colombo. É um trabalho improvisado lá por ele nos últimos dias, e eu aqui acabo de fazer reduzir em versos italianos, dando, como se vê, a forma de Cantata-Sinfônica de gênero grandioso.

Consta dos jornais (que por acaso agarrei aqui) a nomeação de Annibal Falcão a Ministro dos Estrangeiros.

Já escrevi a ele que este vapor remeteria uma mostra do trabalho.

Não tenho porém certeza de que Annibal Falcão seja positiva igualmente ministro e temo por isso que a minha carta registrada, mesmo assim, demore a ser-lhe entregue na suposta Secretaria, ou se perda no Correio...

O favor que te peço hoje é de fazer chegar as mãos do Dr. Annibal Falcão este manuscrito com a maior brevidade que te for possível.

Desejo ao mesmo tempo saber se a minha carta, que já seguiu há dias, foi recebida por ele.

N.B. O projeto de uma solenidade do Centenário de Colombo no Rio de Janeiro é imaginário, e não tenho certeza alguma de ver a realização desse projeto que eu mandei pôr em versos (O poema de Annibal Falcão) mas é necessário que eu tente todos os meios de acordar quem dorme!

Se A. Falcão é realmente Ministro atualmente, pode ser que ele dê vida ao projeto, o qual, realizado, seria honroso para o próprio

---

<sup>17</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência III) - e a original encontra-se no MCG.

Governo que assim imita outras Nações que rendem homenagem à Colombo. E se assim não for, pior para os indiferentes: Colombo ficará sendo sempre o grande e glorioso descobridor da América. Eu, já se vê, o mesmo pobre mortal patriota. O governo, no caso provável da indiferença, ficará sendo aquilo que ele quiser ser.

Mas meu caro Manduca, não posso absolutamente ver o entusiasmo de tantas Nações a respeito de Colombo, e o Brasil nada, zero...

Tentemos, por tanto; pode ser que desta vez eu adivinhe! Annibal Falcão é entre os deputados que votaram em favor da minha pensão e que me aconselha de tentar *nova batalha* no Congresso.

É esse um dos motivos que me anima voltar para o Rio este ano.<sup>18</sup>

Ao que parece, Carlos Gomes estava mais sintonizado do que o governo brasileiro com a orquestração das nações que prestariam homenagem a Colombo. Em outra carta, a Emílio Henking (Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1892), ele cita o empenho político do futuro senador da república, Francisco Glicério, para que fossem representadas duas óperas suas na Exposição Colombiana de Chicago de 1893. É necessário ressaltar que, mesmo após a mudança de governo, Carlos Gomes sempre continuou representando o Brasil, como fica explícito neste trecho da mesma carta:

Ultimamente, porem, não sei por qual bamburro a Câmara e o Senado aprovou a proposta do deputado Francisco Glicério, proposta de serem representadas em Chicago duas óperas de Carlos Gomes durante a Exposição Colombiana.

As despesas, bem entendido, devem correr por conta do Governo, pois não faltará mais nada que fossem por minha conta! Em tal caso eu renunciaria, empurrando glória e despesa ao Nenê Aranha!

Na data em que te escrevo ainda não foi sancionada a *verba da agricultura* onde foi incluído o ponto que me dei respeito. Espera-se que o seja n'estes dias, mais eu ainda ignoro o *modo prático* para realização do que foi votado e aprovado no Congresso, não sendo designada a quantia... O que me parece é que há de custar mais de 2 cruzados tais representações!!

Peço-te entretanto que leias logo, logo esta carta ao mano Juca, *confirmando assim o que já escrevi a ele, encarregando-o de uma comissão importante, isto é, de fazer publicar nos jornais de Campinas as linhas que escrevi e que remeti ontem separada da carta.*

Essa pequena noticia eu desejo que apareça como das redações dos jornais da terra.

Enfim vocês dois combinem o modo melhor para que se publique um meu agradecimento ao deputado Francisco Glicério, a quem muito devo n'esta ocasião, aplicando toda a sua influência na Câmara e no Senado, pois a proposta foi aprovada, mas não sem trabalho, e *muito trabalho da parte de Glicério!*

---

<sup>18</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência IV) - e a original encontra-se no MCG.

Eu devo por força agradecer a ele publicamente, cumprindo assim um dever de gratidão e cavalheirismo.<sup>19</sup>

E mais ao fim da vida, num desabafo vivo e emocionante a César Bierrenbach, também em uma carta (Milão, 22 de novembro de 1895), Carlos Gomes oferece o panorama que o fez aceitar o cargo de diretor do Conservatório de Música de Belém do Pará, pois nela fica claro que em Campinas ele não conseguiria nenhum cargo em qualquer estabelecimento musical, fosse uma escola, um liceu ou um Conservatório de Música, mesmo sob os mais sinceros sentimentos de lealdade e baseado na “mais sólida palavra do homem pratico e sério: o patriotismo”.

O Dr. Bierrenbach, encostando-se sobre o tronco de um jequitibá, puxa por um cigarro, desenrolando febrilmente após arrancar pelo *isqueiro* de chifre, rasga fogo, acende o pito e, rompe o silêncio entre a fumaça aromática.

- Então não fumas? Tônico, tu que eras um fumador constante?

- Quem dera! Já fumou muito, mas hoje não posso fumar nem folha de banana seca!

- Então falta, conta, narra, desembucha. Onde é que te dói?

- Doer não doe, mas... é ruim de doer...

- Por isso mesmo [?] explicação que te pedi. Sou todo ouvidos!

- Serei breve – disse o Tônico

“Há cerca de dois anos escrevi de Milão a um poderoso Campineiro, expondo-lhe o projeto da fundação de uma *Eschola*, um *Lyceo* ou *Conservatório* de musica na terra natal, por mim dirigido.

N'aquela minha proposta havia um misto de sentimentos sinceros e naturais em todo o bom brasileiro, sentimentos leais e baseados sobre a mais sólida palavra do homem pratico e sério: o patriotismo.

Ingenuidade minha! Fraqueza humana!

A resposta que tive , depois de muita demora, sabes qual foi? Foi a seguinte:

- Fim! – respondeu-me o todo omnipotente, – a Ideia é boa mas... é preciso dar tempo ao tempo.<sup>20</sup>

E, na mesma carta, o maestro continua a mostrar como não só Campinas negava-lhe qualquer possibilidade de vislumbrar sequer o mínimo em relação à música, mas como São Paulo e Rio de Janeiro, em sua visão, também o viam como incompreendido, impostor e *forasteiro*:

- Já saberás do mano Juca ou pelos jornais ter eu aceitado o lugar de diretor do conservatório de musica de Belém no Pará.

---

<sup>19</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência V) - e a original encontra-se no MCG.

<sup>20</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência VI) - e a original encontra-se no MCG.

Ainda não recebi a nomeação oficial, mas tenho fé em recebê-la muito brevemente.

Se como espero, tiver de realizar a minha residência no Pará, realizar-se-á também o meu sonho antigo, o ultimo sonho de brasileiro patriota, morrer em terra do Brasil.

A proposta, da qual te falo n'esta carta, não tendo sido aceita, me privou de restabelecer-me em Campinas com meus filhos e, lá ficar até o fim do meu fim.

No Rio não me querem nem para porteiro do Conservatório, em São Paulo nem para boleiro, em Campinas não me compreenderam, julgando-me talvez um impostor, um forasteiro. Assim pois tudo acabou em *eiro*, isto é *sem cheiro*!

Já na carta à “comadre” a mulher de seu amigo Manoel Guimarães (Milão, 18 de fevereiro de 1894) encontramos importante informação para esta pesquisa sobre as óperas *O Guarani* e *O Escravo* refutadas pelo maestro como sendo do mesmo gênero. Nesta correspondência, Carlos Gomes afirma não gostar da ideia: “Mancinelle assinou contrato comigo para o *Escravo* e *Guarani*. Não acho boa a Idea do *Guarany*, do mesmo gênero do *Escravo*”.<sup>21</sup>



<sup>21</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência VII) - e a original foi doada por Amélia Lacombe à Biblioteca Nacional.

*Cenário da ópera O Guarani. Aquarela de Carlo Ferrario, 1870. Acervo: Museu Imperial, Petrópolis (RJ)*<sup>22</sup>

*A aquarela mostra em seu lado esquerdo a tenda do cacique aimoré (na visão europeia de Ferrario). Acima da tenda vemos uma bananeira com as folhas amareladas. Saindo da tenda vemos Ceci (em trajes europeus) indo em direção ao local do sacrifício. No centro da tela, embaixo, vemos o pajé (ou o cacique) sendo carregado numa espécie de escudo de madeira por guerreiros aimorés e presidindo uma dança sacrificial executada por índias na parte direita embaixo da pintura. Pouco acima do pajé e dos dançarinos, vemos algumas ocas e ao fundo e no centro, percebemos o castelo do fidalgo português D. Antônio de Mariz, pai de Ceci (Cecília).*

E depois da morte do maestro, vale trazer o testemunho de seu amigo André Rebouças, em carta a Joaquim Nabuco (Funchal, 21 de novembro de 1896), na qual Carlos Gomes já consagrado como músico é também consagrado, através de suas relações sociais com os abolicionistas, como o maestro abolicionista:

Meu querido Nabuco

O nosso bom e prestimoso Taunay enviou-me precioso exemplar da eloquente homenagem a Carlos Gomes, como mais uma prova da grandeza do coração de Joaquim Nabuco. Ahi/li, com a mais grata emoção, li estas palavras:

“não pertenceria mesmo a um estranho; pertence a Afonso Escragnoille Taunay, a André Rebouças, a espíritos das mesmas vibrações que ele, a almas tiradas do mesmo metal sonoro, a amigos íntimos que lhe conheceram o coração, fonte de suas partituras.”

Foi sem dúvida santa inspiração das Associações Artísticas escolherem Joaquim Nabuco para glorificar a Carlos Gomes. A voz autorizada do Supremo Abolicionista devia ser altamente ouvida na apoteose do Sublime Maestro da Abolição. Agora às gerações vindouras será fácil formular esta legendária síntese – A Abolição no Brasil foi feita com a eloquência parlamentar de Joaquim Nabuco e com a música dramática de Carlos Gomes –Efetivamente, quando em 1880 Joaquim Nabuco executava seu Parlamento sua filantrópica propaganda, em [?] e nos concertos, na Bahia, no Rio de Janeiro, em S. Paulo e por todo o Brasil libertavam-se escravizados [?] entusiasmo pela música de Carlos Gomes.

O Ceará, a 25 de março de 1884, põe-se à frente do Brasil libertando seu território; Carlos Gomes saudou-o com a bela “Marcha Popular ao Ceará Livre”.

A obra santa da Abolição ficara terminada a 13 de maio de 1888, a 28 de setembro de 1889 no 1º aniversário da Lei Iniciadora de Paranhos, Visconde do Rio Branco, representava-se em grande estilo “Lo Schiavo”, dedicado pelo genial maestro à Princesa (Redentora).

Foi muito justo colocar o nome de Taunay à frente da homenagem a Carlos Gomes – Ao Taunay deputado por Goiás em 1873, quem arrancou do Parlamento uma pensão para garantir durante 4 anos, a subsistência ao predileto Maestro.

---

<sup>22</sup>Disponível em:

[http://extra.globo.com/incoming/5467669-5b4-877/w640h360-PROP/globo-65m3stw7uzr9me3okh2\\_originalGLOBO.jpg](http://extra.globo.com/incoming/5467669-5b4-877/w640h360-PROP/globo-65m3stw7uzr9me3okh2_originalGLOBO.jpg)>.

O “Guarany” estreou no Theatro Lyrico Provisório a 2 de dezembro de 1870, em festejo ao 45º aniversário do magnânimo Imperador e perpétuo Protetor de Carlos Gomes. Taunay e Rebouças sentavam-se então juntos e com o ardor dos seus aplausos acendiam o entusiasmo da plateia. Foi assim, amando a Carlos Gomes, que nasceu e cresceu sua [?] amizade. Tudo quanto fizeram de 1883 a 1889, na Sociedade Central de Imigração, foi aprendido na escola do amor e dedicação ao glorioso Maestro.

Com certeza foi muito grato a Carlos Gomes, nas regiões imortais, onde irão se achar, [?] reunidos em glorioso documento, nessa esplêndida homenagem, três nomes que neste mundo ele tanto prezou.

- Joaquim Nabuco, Taunay e André Rebouças.

Mil graças, meu grande amigo!

- Mil graças por mim, por Taunay e, principalmente, por meu muito amado Carlos Gomes!

- (?) Onipotente retribua em bênçãos a Joaquim Nabuco e a seus caros filhinhos todo o bem que ele tem feito desde a iniciação da Propaganda Abolicionista até a apoteose do Maestro dos redentores do escravizador.

Sempre Sempre

Com Todo o Coração

André Rebouças<sup>23</sup>

---

<sup>23</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência VIII) - Esta carta foi fruto de pesquisa na Fundação Joaquim Nabuco no mês de abril de 2013 e encontra-se na mesma instituição sob a remissiva: JN-CPp 40 doc. 915,3.



*Joaquim Nabuco e a representação da Liberdade<sup>24</sup>*

Nesta carta vemos claramente uma expressão da amizade que unia essas quatro personagens de relevo da história brasileira. Amizade que partilhava de sonhos patrióticos semelhantes, em especial no que dizia respeito à abolição da escravidão; ainda que nas ações cada um a defendesse por meios diversos: Carlos Gomes pela música e Taunay e Nabuco pela oratória política. Por Rebouças, sabemos ainda que coube a Taunay ajudar o maestro a sobreviver e produzir sua obra.

---

<sup>24</sup> Disponível em:  
<<http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/files/i/169/2-000.jpg>>.



## 1.2 A importância histórica da figura do compositor



Retrato de Carlos Gomes por Cândido Portinari<sup>25</sup>

*Este é um dos primeiros desenhos de Portinari, datado de 1914 possui inscrições na metade superior direita fazendo referência às óperas LO SCHIAVO, SALVADOR ROSA e MARIA TUDOR; na metade inferior esquerda TOSCA, COLOMBO, CONDOR e II GUARANY e no centro da metade inferior a inscrição "Carlos Gomes nascido 17 julho de 1836 e falecido 16 setembro de 1896". Feita a partir de uma carteira de cigarros, o desenho foi guardado pela família.*

*"Há dez anos que Gomes veio ao Brasil depois de seus triunfos no velho mundo. Contava então 30 anos apenas. Vinha forte como um leão; sacudia dos ombros uma verdadeira juba. Era a imagem da força e do futuro."<sup>26</sup>*

Neste momento, irei retratar a imagem de Carlos Gomes construída a partir do Modernismo, ou ao menos, do modernista Mário de Andrade—para J. R. Gonçalves

---

<sup>25</sup> Disponível em:

<<http://www.pinturasemtela.com.br/wp-content/uploads/2011/04/retrato-de-carlos-gomes-candido-portinari-300x297.jpg>>.

<sup>26</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Jornais** (Jornal I) e o original encontra-se na Biblioteca Nacional.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=antonio%20carlos%20gomes&pa sta=ano%20188>>.

(1996: 10) um intelectual que, ao definir “‘identidades’ e ‘memórias’ para a nação[...]o faz com propósitos pragmáticos, políticos (*ib.*: 11)”.

Inicialmente, pode-se trazer um elogio que Mário fez a Carlos Gomes, no **Diário de São Paulo**(s/d), chamando-o de “figura miraculosa [...] que pela primeira vez fez a Europa curvar-se ante o Brasil, [e que] aguçou muitas vezes nossa extrema ilusão patriótica”.<sup>27</sup> E se a figura do maestro toca o fantástico, no primeiro número da revista *Klaxon*(1922)—que abre as grandes publicações do Modernismo—,é possível verificar, porém, uma posição menos entusiasmada em relação à música por ele composta, numa crítica que estabeleceria como que um ponto de partida para futuras e mais completas reflexões sobre a obra gomesiana:

Não há dúvida. O Brasil ainda não produziu músico mais inspirado nem mais importante que o campineiro. 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 inegavelmente o mais inspirado de todos os nossos músicos. Seu valor histórico para o Brasil é e será sempre imenso [...](ANDRADE *apud* COELHO, 1996: 50-51).

Pode-se ver aí uma relativização da tradicional apologia a Carlos Gomes, mas sem negar-lhe uma posição expressiva na história musical brasileira. Mário de Andrade observa os limites do alcance da música do maestro de Campinas – ao que parece do ponto de vista da apreciação/recepção mais do que da qualidade –, embora reconhecendo, implicitamente, a importância de estudá-la para o conhecimento da trajetória musical no país (Cf. COELHO, 1996).

Algumas dessas questões seriam retomadas por Mário em 1939, na obra *Evolução social da música brasileira*, que traz a história da música brasileira.

Em meio ao painel artístico e musical do século XIX, Mário de Andrade localiza a figura do maestro Francisco Manuel da Silva, o criador da Ópera Imperial, do Conservatório e do Hino Nacional Brasileiro, como propiciador das condições que *resultaram na obra de Carlos Gomes*; ou seja, o compositor campineiro pôde desenvolver seu potencial no interior de uma conjuntura criada na corte junto a Pedro II por Francisco Manuel da Silva. “As primeiras experiências de Carlos Gomes com o melodrama, com o italianismo, quer dizer, com o internacionalismo musical, datam de

---

<sup>27</sup> Publicado em uma resenha ao livro *O romance de Carlos Gomes*, de Hermes Pio Vieira, editado em 1936 pela L. G. Miranda Editora.

suas óperas de estreia: *A Noite do Castelo e Joana de Flandres*” (COELHO, 1996: 56-57).

Tendo a necessidade econômica e cultural de 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 “civilizada”.

É neste contexto que se insere Carlos Gomes, considerado por muitos o grande herói musical do Império— após passar 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).

A importância dada por Mário de Andrade às ações e intenções de Carlos Gomes foi tanta, que ele chegou a reputar ao compositor uma antecipação no esforço de nacionalização que, a seu ver, iria amadurecer tão somente com a consciência nacionalizante do Modernismo; contudo, a obra gomesiana é praticamente execrada em função de seu distanciamento do gosto da juventude da época:

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. Se os moços o desprezarem, afinal das contas está sempre certo, porque as exigências da atualidade brasileira não têm nada que ver com a música de Carlos Gomes. Mas além dessa atualidade moça, tão feroz, existe a realidade brasileira que transcende às necessidades históricas e passageiras das épocas. E nessa realidade, Carlos Gomes tem uma colocação alta e excepcional (ANDRADE, 1980: 179).

Os movimentos que abrem a década de 1920 seriam, assim, “resultantes de uma conjuntura extremamente favorável a repensar o Brasil, a rever a problemática da sua história e da sua identidade, numa ampla frente intelectual desenvolvida desde a virada do século” (COELHO, 1996: 44). A questão nacional emerge na ordem do dia, agora em meio a uma república, e o que se verifica relativamente ao pensamento social e às tendências estéticas então dominantes no país está relacionado à literatura, poesia, pintura e música: “Sobre essas construções incidiria, principalmente com o Modernismo, um juízo acerca da legitimidade das suas linguagens em relação às exigências sociais ditadas por um novo tempo” (COELHO, 1996: 44). Da mesma forma, seriam questionadas as suas mensagens em face de uma sociedade cada vez mais

preocupada com a sua identidade, com a cultura, “bem no gênero dos vários brasileirismos que floresceriam na mata verde-amarela da São Paulo urbana e modernista” (COELHO, 1996: 44). Assim, a música de Carlos Gomes – reverenciada num Brasil ainda socialmente elitizado e cuja cultura hegemônica se mantinha solidamente acadêmica na sua configuração oficial – com sua composição italianizada, quase toda ela de inspiração alheia a valores ou representações da cultura brasileira popular, seria objeto de revisões críticas.

Para A. R. S. Pereira (1995), durante muito tempo mantiveram-se atados, no Brasil, os estudos de história da música e a pesquisa folclórica: o “casamento do estudo do ‘nosso’ passado musical com as ‘nossas’ tradições populares norteou a concepção de uma ‘História da Música Brasileira’ intrinsecamente comprometida com uma ideologia nacionalista e um projeto modernista” (PEREIRA, 1995: 21). Ainda segundo esse autor, o “‘nacional’ e o ‘moderno’ são temas que agitam a sociedade brasileira desde a segunda metade do século XIX.” Uma idealização romântica do “povo”, atrelada à ideia de “nação” e de “raça”, fez da música e da musicologia portadoras de uma “relação problemática entre o ‘erudito’ e o ‘popular’, relação reveladora de um conjunto de tensões e conflitos sociais e raciais, que marca o fim das relações escravistas e a expansão do capitalismo dependente no Brasil” (PEREIRA, 1995: 21).

Já na virada do século XIX para o XX diversos intelectuais, como por exemplo Sylvio Romero (1851-1914), empreenderam uma viagem rumo à “realidade brasileira”, “em busca de dados psicológicos generalizáveis, sobre os quais se elaborassem fórmulas explicativas do Brasil, sintetizadas na afirmação de um ‘caráter nacional brasileiro’”. Nessa época, em que as teorias raciais e as correntes evolucionistas em voga na Europa se expandiam para o mundo, tais ideias procuraram solucionar, no plano intelectual, a problemática integração do negro e do imigrante na sociedade brasileira. Nessa linha, e num viés simultaneamente “‘científico’ e ‘nacional’, acabaram formulando uma noção de identidade nacional, que procurava indicar o lugar do Brasil junto às ‘nações civilizadas’, ‘brancas’ e ‘modernas’ da Europa” (COELHO, 1996: 44).

Para o cientista político Francisco Weffort (2006: 189), na segunda década do Segundo Reinado temas culturais e políticos entraram no cerne da questão nacional e na constituição de um Estado necessariamente permeado pela busca e pela necessidade de se criar uma “identidade cultural para o país”. Neste período, a literatura foi um importante instrumento político e social no sentido de nortear a construção da nacionalidade. Tratava-se de uma literatura romântica que assimilava um repertório

europeu sujeito a um critério seletivo local (Cf. ALONSO, 2002: 56-57), que nesta síntese excluiu o escravo negro. É esta forma literária que servirá de base para duas óperas de Carlos Gomes: *O Guarani* (1870) e *O Escravo* (1888).

No Brasil, o culto a esse artista que se projetou na Europa do século XIX ainda está presente, mesmo 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. Seus compatriotas parecem orgulhar-se mais do mito construído em torno dele do que apreciar suas contribuições à música erudita do século XIX. Ou seja, muitos 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 - programa de rádio criado em 1939, na condição de um dos principais instrumentos da massificação radiofônica, e que foi utilizado pelo Estado Novo. A ideologia varguista se utilizou da protofonia de *O Guarani* realçando seu componente nacionalista, com o apelo a uma música popularmente conhecida e proclamada como um segundo hino brasileiro (Cf. COELHO, 1996).

Na época, a abertura da ópera já possuía uma identidade socialmente consagrada e, como observou Mário de Andrade – em uma de suas notas sobre Carlos Gomes, em 1936, nas comemorações do centenário de nascimento do maestro –, a protofonia de *O Guarani* “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).

### 1.3 O mito fundacional do gênio gomesiano

Faz-se gênio o talento, faz-se maestro o implume cantor, volta à pátria rico de glória e é no seu seio das academias que encontra o abraço dos compatriotas e toa com a primeira falange das gerações que não deixarão morrer-lhe o nome.<sup>28</sup>

Ao apontar uma das mais importantes relações político-culturais envolvendo o maestro e compositor da ópera *O Escravo*— que, de certa forma, tratou de inserir, por meio de sua música, o país no processo civilizatório da época—, é necessário um olhar atento a um processo que torna favorável um “renascimento cultural” e uma gama de novas aventuras comunitárias; e 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” (SMITH, 2000: 201).

Isto é o que mostrou Mário de Andrade, ao enfatizar a condição de “ser social do artista” (COLI, 1990: 45), em *Evolução social da música no Brasil*, obra na qual aprofundava suas reflexões sobre a música brasileira e os critérios mais importantes da sua nacionalidade, fornecendo, assim, argumento para o universo dessa pesquisa.

Carlos Gomes participou do esforço de nacionalização que amadureceria tão somente com o Modernismo em 1922:

O “Guarani”, anterior de quase 20 anos ao “Escravo” é bem inferior a este como caracterização [nacional]. Porém o poema rítmico de Peri já traz pra ópera uma estranheza bem expressiva. Poderão objetar que estranheza não implica racialidade a todos esses ritmos e melodias... Mas se Carlos Gomes não tirou da música italiana em que se formara integralmente, donde que a tirou então, senão de si mesmo? E este “si mesmo” quando não agia manejado pela italianidade da cultura dele, quem sabe se era manejado pela Conchinchina (ANDRADE *apud* COLI, 1998: 18).

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 (Cf. COELHO, 1996).

---

<sup>28</sup>Jornal Gazeta da Tarde, 18 de julho de 1880. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=antonio%20carlos%20gomes&pa sta=ano%20188>>.

A construção da imagem do compositor como mito fundante da nacionalidade nos desperta para a problematização da chamada questão nacional. O jogo de forças entre a história institucionalizada— leitura tradicional do passado—, e as novas e antagônicas abordagens do tempo vivido mostra uma memória em processo de democratização. Por isso mesmo, “ao lado dos discursos apologéticos de um passado apenas ideologizado, com seus sinais e suas mitologias, florescem linguagens que, necessariamente ideológicas, questionam esse mesmo passado em nome da democratização da memória social” (COELHO, 1996: 228).

Para a socióloga M. I. P. de Queiroz, um dos primeiros problemas que os cientistas sociais brasileiros buscaram resolver no final do século XIX foi o da existência de características da “brasilidade” (Ver QUEIROZ, 1989: 29), que, através da ótica desses cientistas, pode ser pensada por duas perspectivas: de um lado, a ideia de um patrimônio cultural formado de elementos harmoniosos entre si, que se conservaria através do espaço e do tempo; de outro, a partilha do patrimônio cultural pela grande maioria dos habitantes do país e em todas as camadas sociais. Elementos estes que consistiriam em bens materiais—maneiras de viver— e espirituais – maneiras de pensar (Cf. QUEIROZ, 1989). A totalidade deste patrimônio poderia apresentar diferenças através do tempo e do espaço, mas seriam diferenças superficiais. Haveria um núcleo central profundo que persistiria igual a si mesmo pelas idades afora, em todos os níveis sociais e etnias (QUEIROZ, 1989: 30).

No entanto, aqueles mesmos cientistas sociais, ao encararem o patrimônio cultural do país, estavam conscientes da grande heterogeneidade de traços culturais ligados à variedade dos grupos étnicos que coexistiam no espaço nacional e que se distribuía diversamente conforme as camadas sociais; ou seja, os traços culturais não configuravam de forma alguma um “conjunto harmonioso que uniria os habitantes, comungando nas mesmas visões do mundo e da sociedade, nas mesmas formas de orientar seus comportamentos” (QUEIROZ, 1989: 30). As culturas indígenas, europeias e africanas coexistiam. Os pensadores da época apontavam a persistência de costumes bárbaros, aborígenes e africanos como obstáculos que impediam o Brasil de chegar ao esplendor da civilização europeia. Eram considerados como uma “barreira retardando o encaminhamento do país para a formação de uma verdadeira identidade nacional, que naturalmente embaraçava um desenvolvimento econômico mais eficiente” (QUEIROZ, 1989: 30).

Uma das características mais notáveis desse período foi o aparecimento dos Estados-nações modernos, o que segundo N. Sevcenko “suscitou contingências originais no espaço da cultura” (SEVCENKO, 1983: 81). Para o autor de *Literatura como missão*, os Estados-nações definiram-se e desenvolveram-se por oposição uns aos outros e, por isso, em função de uma estabilidade interna, viram-se carentes de criar formas eficazes de arregimentação social empenhadas na sua sustentação, promovendo um enorme estímulo ao desabrochar das Ciências Humanas (Cf. SEVCENKO, 1983: 82), ou seja, é neste período que o Estado financia o desenvolvimento da história, da filologia, da antropologia e da arqueologia, por exemplo, com a justificativa da organização regular de uma ampla área geográfica com seu respectivo agrupamento humano “legitimado por suas características específicas (raça, história, tradição, meio físico, língua, religião, cultura, caráter psicológico geral)” (SEVCENKO, 1983: 82). Essa agitação nacionalista constituiu a base ideológica da formação dos Estados-nações na qual as teorias raciais passaram a dominar a área cultural (Cf. SEVCENKO, 1983: 82).

*O brilho da supernova: a morte bela de Carlos Gomes e O gênio da floresta: o Guarany e a Ópera de Lisboa*, ambos do historiador G. M. Coelho, são dois estudos acerca de Carlos Gomes que buscaram explorar aspectos político-sociais da vida e da obra do maestro no período pós-imperial, ou seja, na Primeira República. No primeiro destes livros, o autor procura apontar os esforços por parte de algumas personalidades da Primeira República em mitificar a figura do compositor, após sua morte, a fim de reforçar a construção da identidade nacional. Já no segundo, Coelho busca trabalhar com o mito de Carlos Gomes relacionando-o com a perspectiva na qual as elites brasileiras o viam como um artista vitorioso na Europa.

Assim como aponta R. Abreu em *O enigma dos Sertões* em relação ao culto à Euclides da Cunha, podemos aqui questionar como o culto a Carlos Gomes adquire legitimidade investigando como se processaram as adesões, notando-se que a instalação de novos regimes políticos implica a batalha de “símbolos e alegorias para a eleição daqueles que os identifiquem, também o culto a uma grande personalidade demanda a disputa de adesões” (ABREU, 1998: 316). As “batalhas de símbolos e alegorias” objetivam a conquista do imaginário social dependendo de aceitação e eficácia como qualquer culto religioso, por exemplo. Concordando com José Murilo de Carvalho que observa que um símbolo firma uma relação de significado entre dois objetos, duas ideias, ou entre objetos e ideias, ou entre duas imagens, Abreu não deixa de fazer a



seguinte advertência: “Embora o estabelecimento dessa relação possa partir de um ato de vontade, sua aceitação, sua eficácia política vai depender da existência do que Baczko chamou de comunidade de imaginação, ou comunidade de sentido” (ABREU, 1998: 316).

Então, se inexistir esse terreno comum, que terá suas raízes seja no imaginário preexistente, seja em aspirações coletivas em busca de um novo imaginário, “a relação de significado não se estabelece e o símbolo cai no vazio” (ABREU, 1998: 316).

Para G. M. Coelho o mito é legitimador de hierarquias sociais e assegurador da coesão social, emergindo, assim, do interior das sociedades. Em se tratando de Carlos Gomes: “É o caso do mito do gênio no tecido mental do Romantismo, manifestando uma potência absoluta, para além das possibilidades da apreensão racional, e cuja demiurgia revela-se pelo ato da criação intuitiva, original e predestinada” (COELHO, 1995: 21).

O autor procura demonstrar como o “mito fundacional” gomesiano é construído pelo Império, tratando-se, sobretudo, da construção do mito do gênio gomesiano, na forma como ele se constituiu no imaginário acerca do compositor e dominou a imaginação brasileira desde a segunda metade do século XIX em relação à chamada Ópera Nacional. Para o autor, foi no quadro das primeiras manifestações da cena lírica no Brasil que floresceram “as imagens de um Carlos Gomes feito gênio nacional, intérprete dos sentimentos, das paixões e da alma brasileiros” (COELHO, 1995: 23). Mito construído principalmente pela ação da imprensa periódica que mesclava literatura de circunstância e jornalismo, temperados por uma narrativa em que o apelo ao nacional, principalmente após 1870, não deixava de revelar certo tom triunfalista de um Brasil que vivia as realidades do chamado apogeu do II Reinado e que saíra vitorioso em relação à Guerra do Paraguai. Há, neste momento, uma determinada construção das elites letradas do Brasil focada mais no jornalismo do que na literatura dos pós-românticos brasileiros, e que “recorreu ao vocabulário filosófico e histórico emergente das teorias românticas que idealizaram e revelaram o gênio e a genialidade no quadro das mentalidades do Romantismo” (COELHO, 1995: 24).

Um exemplo da construção do mito pela mídia pode ser verificado no seguinte artigo do jornal Gazeta da Tarde do dia 18 de julho de 1880:<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Jornal Gazeta da Tarde, 18 de julho de 1880. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=antonio%20carlos%20gomes&pa sta=ano%20188>>.

A *Gazeta da Tarde* sente sua pobreza de talento no momento em que torna à pátria o ilustre compositor do Guarany.

Quisera ela escrever frases que orgulhassem os brasileiros e ensoberbecessem o maestro.

Ai! À *Gazeta da tarde* resta senão bater palma insignificante e quase anônima à entrada triunfal do mais fulgurante dos brasileiros, pois é o único que quebrou as montanhas de sua terra e as muralhas da língua que fala, para se fazer como se fez talento universal, ouvido por todas as gentes, por todas as gentes aplaudido.

#

Em todo o caso, já vamos nós os brasileiros sendo alguma coisa. Já começamos a coroar as grandes cabeças.

Ontem erguemos um grito à Camões que ainda à esta hora ecoa pelo mundo; hoje fazemos apoteose em vida de um patrício, de um simples músico.

#

Deve-se a ideia, a iniciativa desta segunda festa à mocidade acadêmica do Rio de Janeiro.

Assim, no princípio de sua carreira, às primeiras luzes de seu talento, Carlos Gomes encontra como primeiros amigos, primeiros protetores, os que endossam ao seu futuro o seu gênio, encontra-os na mocidade acadêmica de S. Paulo. Passam-se os anos Faz-se gênio o talento, faz-se maestro o implume cantor, volta à pátria rico de glória e é no seu seio das academias que encontra o abraço dos compatriotas e toa com a primeira falange das gerações que não deixarão morrer-lhe o nome.

Honra às Academias Brasileiras!

#

Não é um general que volta da guerra e tinto do sangue inimigo assanha os entusiasmos. Não é um ministro cujo carro puxam aduladores. Não é um rei que finge ser popular e paga com um olhar, com uma promessa cada bravo cada viva, cada palma.

Não, é o simples compositor de música que vem matar saudades da terra de seu nascimento, que vem desfazer-se da nostalgia e procurar a casa da sua família, a casa de seus irmãos e de seus sobrinhos, a sepultura de seu pai, à cova de sua mãe que morreu sem saber que produzira um gênio.

E quando vê a gente que o povo abraça cheio de orgulho a este simples músico, não há peito que não bata e nem brasileiro que não se orgulhe deste povo e daquele compatriota.

Há dez anos que Gomes veio ao Brasil depois de seus triunfos no velho mundo. Contava então 30 anos apenas. Vinha forte como um leão; sacudia dos ombros uma verdadeira juba. Era a imagem da força e do futuro.

Correm os anos; torna desta vez coberto de cabelos brancos, coberto de sombras e de cinzas, trazendo apenas pela mão um filho...

Ah! Que ela, a deusa de cabelos d'ouro a deusa dos risos de luz, que ela, a felicidade não se tenha jamais demorado na casa dos poetas e dos artistas!

Que seja-lhes sempre musa e única inspiradora a

Desgraça!

Ai pobres poetas, ai! Misero Gomes!

Não importa, fita bem este povo que te cinge ao peito.

É teu amigo, não? É a pátria.

Pois é esta, hoje, o teu arrimo, a tua sombra amiga, tua mãe e tua esposa!  
A pátria acolhe-te, órfão! Que lhe deste um mundo.  
F. de M.<sup>30</sup>

A percepção desse mito, a despeito de tudo, mantém-se na Primeira República graças ao esforço do governador do Pará, Lauro Sodré – “reverente à religião cívica comtiana e à exaltação dos seus novos santos, os grandes homens” (COELHO, 1995: 31) –, que não só contrata o maestro, já adoentado, como organizador do Conservatório de Música do Pará, como o retira “do mundo de graves dificuldades que enfrentava na Itália, onde sobressaíam doença e dívidas, cores dramáticas de um quadro que em tudo negava a imagem soberana do mito gomesiano de um quarto de século passado” (COELHO, 1995: 31), e lhe presta pomposas honrarias fúnebres, num momento em que Belém experienciava a riqueza do látex. Coelho (1995: 29) pontua ainda que isso ocorreu a despeito das diferenças políticas de Sodré e Gomes, o primeiro positivista e republicano, o segundo monarquista. Acima dessas diferenças, o maestro surge como gênio nacional a interpretar a alma brasileira, cujo nome já aparecia em clubes e agremiações musicais pelo país, contando para isso com a ampla divulgação de suas obras e de seu sucesso feita pela imprensa desde o Império.

Em relação a esta questão, é possível observar este trecho de uma carta a Manduca (Milão, 11 de janeiro de 1894), na qual Carlos Gomes faz uma breve, mas significativa alusão à Revolta da Armada sem, no entanto, tomar qualquer posição política à suposta origem monarquista da revolta, pensando somente na *paz* e na *nação brasileira*:

Outro meu desejo de brasileiro patriota é que a briga, que já dura desde 6 de setembro do ano passado, acabe quanto antes (hoje, se for possível) com o *Tim Tim* dos copos de *champagne*! E viva a paz! Viva a nação brasileira! *Viva nós* e... viva eu também com a minha zabumba.<sup>31</sup>

Coelho, ao acentuar a condição de gênio do maestro, destaca porém que o gênio não segue “padrões ou modelos” (COELHO, 1995: 21), o que não parece ter sido o caso

---

<sup>30</sup> Esta passagem está compreendida no jornal transcrito no **Anexo Jornais** (Periódico I) e o original encontra-se na Biblioteca Nacional.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=antonio%20carlos%20gomes&pa sta=ano%20188>>.

<sup>31</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência X) - e a original foi doada por Amélia Lacombe à Biblioteca Nacional.

de Carlos Gomes, contudo, quando o próprio Coelho observa que “a música também não escapou de modelos europeus sobretudo o italiano” (COELHO, 1995: 23). Mas, importa aqui antes sua notação acerca da criação da lenda gomesiana a partir da imprensa periódica (COELHO, 1995: 23), em especial da *Revista Illustrada* (1876-1898) de Angelo Agostini com sua incomum tiragem, num entusiasmo que entraria em composição com o clima de triunfalismo pela vitória brasileira na Guerra do Paraguai (1864-1870). Lembrando assim da capacidade amplificadora e disseminadora de ideias que a imprensa, por seu alcance, passa a ter na construção do imaginário popular; poder antes detido basicamente pelos oradores da Igreja Católica.

De 14 de maio a 16 de setembro de 1896, entre a chegada do compositor em Belém e sua morte, os jornais e os círculos musicais da cidade redefiniram o imaginário acerca de Carlos Gomes indo ao encontro da figura do herói romântico. Aqui pergunta R. Abreu (1996: 99): “como é possível que os indivíduos, resultados de elaborações tão complexas, possam sofrer da mortalidade humana?”.

Para a autora, nas sociedades individualistas essa questão adquire sua mais completa radicalidade focando no tema clássico da Modernidade: a oposição entre Razão e Religião. Um dos pilares da modernidade e de toda a Filosofia iluminista era o combate à religião, ou seja, a função das “luzes” seria a de clarear as trevas nas quais a religião fizera mergulhar a humanidade. “A referência à religião servia em todas as instâncias para designar aquilo que deveria ser vencido na direção da Razão plena, da Ciência. A Sociologia e a Psicologia – os dois reinos maiores do saber moderno sobre o homem – nasceram nesse espaço” (ABREU, 1996: 99). Estão associados a esse movimento a noção de indivíduo moderno, sujeito e objeto da reflexão filosófica e seu múltiplo universal – a Humanidade. Mas será que se trilhou o caminho “na direção do rompimento com toda a religião ou, sob o manto das fragmentações, das segmentações e individualizações, uma nova lógica totalizante se impôs, deixando entrever novas formas, agora laicizadas, de uma visão de mundo religiosa?” (ABREU, 1996: 99)

Assim, se no mundo moderno o indivíduo é o valor organizador central do todo social, esse mesmo indivíduo tenderá a constituir-se no foco sagrado. “‘O homem torna-se um Deus para o homem’ disse Durkheim. ‘O homem é facilmente levado a tomar por Deus o Homem que está nele e a erigir-se em objeto de culto.’” (ABREU, 1996: 99). A religião não foi banida do templo da Razão, pelo contrário, ela manteve-se no culto do eu, do indivíduo singular, fragmentado do todo, mas formando, ele próprio, uma totalidade (Cf. ABREU, 1996: 99).

A preocupação com a permanência póstuma acompanha o avanço das “luzes”. Na medida em que o homem ganha lugar de destaque nas preocupações dos nossos cientistas, uma inquietação torna-se cada vez mais presente: a de que os indivíduos, soberbas riquezas tão paciente e ciosamente acumuladas, possam desaparecer (ABREU, 1996: 99-100).

Uma das soluções para esse problema é a imortalidade pelas obras, ligada à ideia de homem criador, que terá longa vida na tradição do artista moderno. Cada homem transforma-se potencialmente num criador e suas obras e realizações passam a significar a marca de sua passagem na Terra (Cf. ABREU, 1996).

Para L. F. Duarte, em concordância com o pensamento de R. Abreu, o “‘sujeito ‘desenvolve-se’ no tempo linear, ‘acumula maior identidade, ‘progredir’ na Razão. É preciso assegurar que este processo seja ascendente, ‘progressivo’ no sentido da mesma marcha em que deve caminhar agora toda a humanidade’” (DUARTE *apud* ABREU, 1996: 100).

O longo processo que resultou na socialização do indivíduo relaciona-se intimamente com a invenção da memória individual. “Para o culto do eu, a memória é vital. É preciso salvar do esquecimento, do esfumaçamento provocado pela morte, individualidades tão ricamente elaboradas” (ABREU, 1996: 100). Assim, o sujeito busca a eternização na memória dos outros sujeitos, guardando e arquivando testemunhos evocativos de suas obras e realizações. Dessa forma, acredita-se poder superar, pelo menos em parte, a tragédia da mortalidade humana, agora em termos laicos, como bem aponta R. Abreu:

A questão da imortalidade adquire sentido plenamente laico. Pois durante muito tempo, a memória permanecia impregnada de um sentido religioso. Atribuía-se a imortalidade não aos indivíduos, mas, sim, às almas individuais. Estas podiam sobreviver indefinidamente após a morte. Agora, não. Mais do que tudo, é o indivíduo em sua realização terrena, material que é preciso salvar (ABREU, 1996: 100).

O processo de construção do herói típico do movimento romântico foi enfatizado também pela historiadora M. H. Machado a respeito da figura de Couto de Magalhães. Ao acompanhar a obra de Magalhães e sua atuação pública, Machado apresenta a oportunidade de ir além de uma biografia de um cidadão do Império, além do perfil de um notável do Império, ou seja, o que surge é a imagem de um indivíduo que—encarnando a figura de engendrador de mitos e dedicando a vida em prol da nacionalidade—soube expressar uma certa configuração do Brasil. Para a autora, ele “foi criador de muitas matrizes do imaginário brasileiro e suas formulações podem ser

detectadas em diferentes vertentes do pensamento nacional desde as últimas décadas do XIX até os estertores do Estado Novo”(MACHADO, 2000: 65), senão depois, como nos seguintes exemplos: na historiografia do nativismo colonial; na formulação do pensamento indigenista positivista do Serviço de Proteção aos Índios e Localização do Trabalhador Nacional (SPILTN) e do indigenismo engajado da República; na construção da mitologia em torno do Tupi – o índio bom e hospitaleiro do Brasil:

[...] tanto em seu ramo mais antropológico, onde deságua na concepção do bom selvagem e do caboclo, como em termos de seu papel na constituição da história de São Paulo e de sua raça de gigantes; finalmente nas raízes de um certo autoritarismo nacionalista e militarista que percorreu todo o período em questão (MACHADO, 2000: 65-66).

E por esse caminho manifestou-se, em meio à população de Belém, uma afetividade pública que crescia à medida que se agravava a doença de Carlos Gomes, atitude que, nos meios jornalísticos, se mostrava amparada por imagens que faziam ver ao público estar o Pará velando as últimas horas de um grande da pátria. Como disse Coelho (1995: 32)

Era o martirólogo do artista, resultante, principalmente, do tipo de sensibilidade que combinava influências românticas e positivistas na construção da imagem tanatológica do herói prometeico que tornava à pátria, agora entristecida pelo abatimento e pelo sofrer do filho glorioso por tanto tempo ausente do seu seio.

Criou-se, assim, um solo propício ao surgimento de uma mitologia carregada de discursos que reuniam, numa mesma linguagem, as várias representações de Carlos Gomes – de herói brasileiro a intérprete da alma nacional (Cf. COELHO, 1995: 34).

Para R. Abreu, no campo da memória, os contornos do sujeito são delimitados fundamentalmente a partir das construções póstumas. Algumas das formas de manter viva a memória do indivíduo são, por exemplo, as máscaras mortuárias e os discursos por ocasião do enterro.

A individualização crescente parece ter atingido a esfera do privado, do íntimo, dissociado e em oposição ao público, sinalizando o homem-pessoa, comprometido apenas com o seu *self*. A integridade das emoções e dos sentimentos do *self* sobrepõe-se, então, aos valores da família, último reduto da hierarquia da nossa sociedade. As homenagens póstumas recriam a pessoa no templo da memória (ABREU, 1996: 67).

Ítala Gomes organiza, ao seu modo, um arquivo pessoal de Carlos Gomes, contribuindo com a – já em construção – elaboração de sua posteridade. Fica, assim, evidente o valor crescente que o Ocidente moderno, por intermédio da memória, tem conferido à imortalidade dos sujeitos. “O conjunto desses memoriais dos sujeitos é incorporado à história da humanidade, em sua trajetória linear de acumulação das várias histórias individuais” (ABREU, 1996: 67-68).



*Máscara mortuária em gesso de Carlos Gomes*

A máscara mortuária de Carlos Gomes foi confeccionada em gesso, a partir do molde tirado do rosto do cadáver do maestro, e constitui uma homenagem póstuma, que retém o momento final do sujeito – “limiar entre a vida e a morte, divisa entre dois tempos: o da vida na Terra e o da eternidade” (ABREU, 1996: 68). Seu sentido etimológico carrega em si a ideia de disfarce e de aparência enganadora. Apesar de fiel aos traços do indivíduo representado pela confecção de um artista, trata-se de uma representação, a partir da utilização do gesso, já que uma vez “morto o indivíduo, por determinação dos deuses, inicia-se o processo de sua recriação pelos homens” (ABREU, 1996: 68).

---

<sup>32</sup> Disponível em:  
<[http://1.bp.blogspot.com/\\_pAbZkCF7so8/SsMw3-4olAI/AAAAAAAAAQg/K31I12onbOE/s400/hfd.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_pAbZkCF7so8/SsMw3-4olAI/AAAAAAAAAQg/K31I12onbOE/s400/hfd.jpg)>.

Ao pensarmos essas questões no Romantismo<sup>33</sup>, tanto os indivíduos quanto os povos são feitos da substância do que aconteceu antes; e a frase de Comte, “que os mortos persistem aos vivos, exprime esse profundo desejo de ancorar o destino do homem na fuga do tempo” (CANDIDO, 1975: 230).

A preocupação e o lugar do indivíduo dentro das ciências sociais é questão muitas vezes polêmica e estimulante. Não é objetivo esgotar todas as variedades de interpretação em relação à questão do indivíduo e da sociedade que está longe de ser um tema resolvido. Sem dúvida, o sociólogo C. Wright Mills suscitou uma discussão que, na verdade, agrega e sintetiza múltiplas perspectivas do mundo dos cientistas sociais (Cf. VELHO, 2006: 4).

Autores aparentemente distantes em termos de suas tradições intelectuais e especializações encontram-se na busca de situar adequadamente a importância da sociedade no desenvolvimento das trajetórias individuais, procurando, simultaneamente, identificar o espaço de atuação possível para que os indivíduos, através de suas decisões e desempenhos, produzissem efeitos e transformações na organização e estrutura sociais.

Aqui não se trata de focar pura e simplesmente a biografia de Carlos Gomes e sim tentar esboçar minimamente um quadro claro de algumas das relações sociais de Carlos Gomes – visando recuperar uma faceta de sua trajetória musical – enquanto ator social dentro da ideia de C. W. Mills (1965 [1959]), pela qual o indivíduo só poderá compreender sua própria experiência e mesmo avaliar seu próprio destino localizando-se dentro de seu período; só assim ele pode conhecer suas possibilidades na vida tornando-se cômico das possibilidades de todas as pessoas nas mesmas circunstâncias em que ele (MILLS *apud* VELHO, 2006: 12).

[...] Chegamos a saber que todo indivíduo vive, de uma geração até a seguinte, numa determinada sociedade; que vive uma biografia, e que vive dentro de uma sequência histórica. E pelo fato de viver, contribui, por menos que seja, para o condicionamento dessa sociedade e para o curso de sua história, ao mesmo tempo em que é condicionado pela sociedade e pelo seu processo histórico.

Em o *Gênio da Floresta*, G. M. Coelho busca trabalhar o mito de Carlos Gomes relacionando-o com a perspectiva na qual 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” (COELHO, 1996: 226). Não obstante o fato de ser mulato – ao que parece, a condição mestiça no século XIX não impedia a ascensão social e o reconhecimento público, como se pode



depreender ainda de exemplos como os de André Rebouças e Machado de Assis<sup>34</sup> –, a elite culta do Império fez 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 caminho, 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).

Coelho ainda divisa um movimento nacionalista, “regionalista, sertanejo e patriota” ao longo da década de 1910 – de Bilac, Lobato e Afonso Arinos, entre outros, ainda sob a égide do baronato do café –, que recusa a ascendência estrangeira na cultura brasileira, de teor mais realista versus o idealista romântico, atribuído a Alencar e Carlos Gomes.

---

<sup>34</sup> “Se as previsões do pesquisador Roquette-Pinto estivessem certas, seríamos, a partir desse ano, uma enorme nação formada por brancos: 80% dos brasileiros teriam a pele clara, os mestiços formariam cerca de 20% da população (chegariam a pouco tempo a apenas 3% da população) e os negros estariam extintos. O respeitado antropólogo apresentou sua teoria, baseado nos censos de 1872 e de 1890, no Primeiro Congresso Brasileiro de Eugenia (Rio de Janeiro, 1929). As duas estatísticas indicavam que os negros haviam diminuído de 16% para 12% da população. Os brancos, por sua vez, pularam de 38% para 44%. Outro intelectual de renome, João Batista Lacerda, diretor do Museu Nacional, mostrou os mesmos dados e conclusões antes, no Congresso Internacional de Raças, realizado em 1911. Indicavam nosso ‘futuro brilhante’ e promissor. Apesar da boa nova, muitos brasileiros ficaram extremamente incomodados. Primeiro, porque Lacerda mostrou lá fora, e logo na Europa, dados que revelavam um Brasil negro demais. Segundo (e mais grave): ainda seria preciso esperar cem anos para que pudéssemos caminhar felizes entre gente como os ‘tipos puros e belos do Velho Mundo’, como quis o crítico Silvio Romero?

[...] muitos negros que atingem locais de destaque simplesmente embranquecem – e não estamos nos referindo à cor de pele. Ao se afastarem das posições comumente atreladas aos ‘escuros’ (o trabalho braçal, o espaço do servir) e ao se aproximarem de esferas cujo domínio é branco, tornam-se quase iguais. Roquette-Pinto, Romero e Lacerda ficariam fascinados com o processo. Ele não é simples: são necessárias diversas e silenciosas negociações. Para participar do ‘mundo dos brancos’, observou o sociólogo Florestan Fernandes já nos anos 70, negros e mestiços precisam em vários momentos se submeter a um branqueamento psicológico, social e moral. As portas desse universo de pele clara não estão exatamente fechadas – para ultrapassá-las, basta a adesão a outros códigos, basta mostrar a velha e esperada cordialidade, aquilo que o pesquisador Ronaldo Sales chamou de ‘Complexo de Tia Anastácia’. ‘É a síndrome do negro que é aceito apenas enquanto fica no lugar que lhe é reservado.’ Sim, estamos falando de integração. Mas ela é, antes de tudo, subordinada” (MORAES, 2012: 18)

“Enquanto as teorias que assumiam a inferioridade negra eram propagadas por políticos e intelectuais brancos, um grupo de negros e mulatos (estes mais prestigiados socialmente) ia ascendendo na hierarquia social e chegando a locais – até mesmo a corte – que escandalizavam os escravocratas de então (o escritor José de Alencar, pai de Iracema, era um deles). Três nomes foram fundamentais para que a tardia abolição brasileira acontecesse: Luiz Gama, José do Patrocínio e André Rebouças. [...]

[...] o engenheiro era discreto, elegante, oferecendo recepções para a aristocracia, enquanto seu irmão Antônio era deputado federal. Angela Alonso encara o encontro de Rebouças e Nabuco em julho de 1880 como uma verdadeira ‘epifania’ dentro da trilhada abolicionista: enquanto o primeiro era um grande articulador (‘dominava detalhes e tecnicidades sempre enfadonhas para Nabuco’), porém tímido, o segundo adorava um público e uma plateia. Foi um dos fundadores da Sociedade Brasileira contra a Escravidão, da qual se tornou tesoureiro e agenciador das ‘comunicações: cabia a ele organizar eventos como um banquete com cinquenta abolicionistas no elegante Hotel dos Estrangeiros, no Catete. Isso não significava, porém, que estava livre de violentos preconceitos, como quando viajou aos Estados Unidos e passou dois dias sem se alimentar porque nenhum restaurante lhe deu acesso. Rebouças era, pode se dizer, um quase branco” (MORAES, 2012: 71-72).

Já em 1922, ocorreria um movimento nacionalista mais acirrado na crítica ao Romantismo, de Oswald de Andrade e Menotti del Picchia, em confluência com a formação de organizações anárquico-sindicais, com exceção de Mário de Andrade, de posições mais ponderadas.

## Capítulo II

### A trajetória de Carlos Gomes e sua formação musical

#### 2.1 Entre a Alemanha e a Itália

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”.

Seguindo o pensamento do filósofo M. Pêcheux, é necessário nos interrogarmos acerca da existência de um real próprio às disciplinas de interpretação “exigindo que o não-llogicamente-estável não seja considerado *a priori* como um defeito, um simples furo do real” (PÊCHEUX, 1990: 43). Ou seja, ao entender o “real” em vários sentidos, é necessário supor que possa existir um outro tipo de real diferente dos que estão sendo evocados por esta pesquisa e, também, um outro tipo de saber, que não se reduzem à ordem das “coisas-a-saber” ou a um tecido de tais coisas, “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 e, segundo o historiador da arte Jorge Coli, o surgimento do maestro e compositor Antonio Carlos Gomes e compositor pressupõe a ideia de uma “cultura nacional” que boa ou ruim, não importa é, em todo caso, indispensável para a compreensão de sua obra e de seu ser:

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 como foram compreendidos e desenvolvidos mais intensamente de meados do século XIX até metade do século XX – vinham conquistando um papel fundamental na composição social do mundo. Como elefantíase dos estados dinásticos em decadência, surgem neste período, na Europa, os movimentos nacionalistas, frutos não só do capitalismo.

B. Anderson situa esse nacionalismo oficial explicando que ele se desenvolveu em reação aos movimentos nacionais populares que, desde 1820, proliferavam na Europa. Assim, se as primeiras ideias nacionalistas haviam se modelado pela história política americana e francesa, na virada do século XIX para o XX, passa-se a pensar em um projeto de nacionalismo de um ângulo não apenas de estratégia política, mas também, e sobretudo, cultural (ANDERSON, 2008: 127-ss).

É nesse contexto que o imperador anotaria em seu diário que “era preciso construir uma nacionalidade”, e que assim ele passaria a “atuar no sentido de dotar esse país de uma memória visual e afetiva”(SCHWARCZ, 2012: 337) – e aqui incluo literária e musical, e por meio de reconfiguração e uma patrimonialização de um novo calendário de datas, heróis e feriados. Selecionar, destacar e criar um determinado patrimônio nacional e “procurar em um passado mítico as estacas desse edifício foi tarefa premeditada do Segundo Reinado, que buscou no passado uma história específica” (SCHWARCZ, 2012: 337).

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 ideia de um Estado monárquico ou imperial.

Tratava-se, naquele momento, de criar uma “origem” honrosa num tempo remoto no qual conviveriam indígenas tupis e nobres brancos portugueses, em uma região tão “igualmente lendária e perdida num passado imemorável” (SCHWARCZ, 2012: 337). Aí se concretizava a mais tradicional e a mais original das monarquias: original na medida em que estava instalada bem no seio da América: tradicional, pois estamos falando de um monarca Habsburgo e Bourbon. Parecia “hora de criar para

dentro e para fora uma nova representação da nação, a qual deveria ser, até por definição” (Cf. SCHWARCZ, 2012).

O que está em jogo aqui é o fato de que D. Pedro II passou a investir em um projeto político-cultural de construção da imagem nacional que atinge sua forma mais acabada no Romantismo via Indianismo, o qual, por sua vez, tinha como essência a estetização de indígenas e o esquecimento da “população negra, mestiça e escrava espalhada pelo país” (SCHWARCZ, 2012: 340). É possível afirmar ser o nosso Romantismo uma expressão estética de exclusão social do escravo negro no bojo da construção da nação? No entender dessa pesquisa sim, pois, o Brasil “nunca foi tão tropical e exuberante e jamais tão branco e indígena; negro jamais” (SCHWARCZ, 2012: 341).

Foi no decorrer das décadas de 1850 e 1860 que o país conheceu a consagração desse romantismo, cuja manifestação considerada a mais “genuinamente nacional”, o indianismo teve nele o momento de maior prestígio e expressão, alcançando, dessa forma, “não só a poesia e o romance, mas também a música e a pintura” (SCHWARCZ, 2012: 352).

Neste período, mais especificamente em 1860, Carlos Gomes retornou para o Rio de Janeiro onde passou a frequentar o Conservatório na turma de composição do maestro italiano Giacchino Gianini. Ali 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, compôs sua primeira ópera, *A noite do Castelo*, sendo então nomeado Cavaleiro da Ordem da Rosa. A segunda ópera, *Joana de Flandres*, data de 1863, e com ela obteve outro grande sucesso. Tais obras foram escritas em português, mas a influência de Verdi, de *O Trovador*, é marcante na última (Cf. COELHO, 2002a: 37-77).

Pouco antes, em 1859, Nhô Tônico – como Carlos Gomes era conhecido na época – compôs a música para clarinete *Alta Noite*, executada por Henrique Luiz Levy no dia 17 de abril no primeiro concerto dado por Carlos Gomes em Campinas. No mesmo ano, ele realizou uma pequena turnê com o irmão, o violinista José Pedro Sant’Anna Gomes, através das principais cidades da região, e escreveu a música *O Hino Acadêmico*, com versos do poeta Francisco Leite Bittencourt Sampaio, que fez enorme sucesso entre os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, mais especificamente da Faculdade São Francisco, onde, naquele momento, havia uma efervescência em

torno do movimento romântico. Quando Carlos Gomes lá esteve, as ideias em voga giravam em torno do Romantismo exasperado byroniano, tendo Álvares de Azevedo como seu maior representante brasileiro.

Uma ocasião particularmente decisiva para a vida e a obra futura de Carlos Gomes é o episódio no qual Dom Pedro II lhe oferece uma bolsa de estudos, a fim de aperfeiçoar sua técnica na Alemanha. Mas, inclinado pela Itália, Carlos Gomes segue para Milão em fevereiro de 1864, depois de uma intervenção direta da imperatriz Tereza Cristina. R. Suriani, em seu texto *Subsídios históricos* publicado na **Revista Brasileira de Música** de 1936, nos dá um esboço das condecorações recebidas por Carlos Gomes do governo da época: “A comenda da Ordem da Rosa, foi a terceira condecoração recebida do Imperador D. Pedro II, pois a primeira, a Venera da Ordem da Rosa foi-lhe entregue em 1861, depois dos sucessos da ópera ‘Noite do Castello’; a segunda, o oficialato da mesma Ordem, por decreto de 30 de novembro de 1870 e entregue na noite de 9 de dezembro, 4ª representação da ópera “Guarani” e a quarta e última condecoração, Grande Dignatário da Ordem da Rosa, foi-lhe entregue em 2 de outubro de 1889, na recita do seu benefício, com a ópera ‘Lo Schiavo’” (SURIANI, 1936: 440). Assim, ao empreender uma política semelhante ao do IHGB, o imperador “passou a distribuir pessoalmente prêmios, medalhas, bolsas para o exterior e financiamentos, participou assiduamente das Exposições Gerais de Belas Artes, promovidas anualmente, e fez, ainda a entrega de insígnias das Ordens de Cristo e da Rosa aos artistas de maior destaque” (SCHWARCZ, 2012: 349)

Vejamos a forma engraçada como retrata a *Gazeta da Tarde* do dia 18 de julho de 1880 – momento em que Gomes já era consagrado como grande maestro e compositor –, o primeiro encontro de Carlos Gomes com D. Pedro II:

#### PRIMEIRA ENTREVISTA ENTRE O MAESTRO E D. PEDRO II.

Raiou finalmente o dia de quinta feira. Escovada a casaquinha, escovados os botins, e o laço da gravata mais ou menos graciosamente torneado, o maestro entregou-se pela segunda vez ao jogo de um tilbury trotão e partiu para o paço de S. Christovão!

Na sala de espera estacionavam várias pessoas, que iam cumprimentar o imperador.

- Deixa-me ver como essa gente faz! Murmurou entre si o prudente moço, espiando o movimento dos personagens admitidos à presença do monarca.

Só faltava ele, não havia remédio senão fazer <<das fraquezas forças>> e dizer a que vinha.

O imperador acolheu-o com afabilidade e meiguice. Antonio Carlos beijou-lhe a mão murmurando quase inteligivelmente:

- Senhor! Eu sou paulista!  
 - Ah! É de Itu? Questionou o monarca.  
 - Não, senhor; de Campinas.  
 - E o que pretende fazer no Rio?  
 - Eu... eu... eu... articulou o artista com toda a expressão de um roceiro embaraçado; eu sou filho do mestre da música de lá! Tenho tanta inclinação por essa que... que... que... cá vim para estudar na corte. Mas não tenho a proteção de ninguém para obter a entrada no Conservatório do Rio de Janeiro. Ainda não pude ser apresentado ao Sr. Francisco Manoel da Silva, porque não sei se a gente pode se apresentar assim a toa. Então queria que Vossa... Vossa... Majestade me protegesse um bocadinho, para eu ser admitido como discípulo! Deixa-me oh gênio do Guarany, arquivar gramaticalmente o teu estilo e a tua linguagem daquele tempo!  
 - Que instrumento toca?  
 Antonio Carlos machucou o lenço nos dedos trêmulos e:  
 - Eu não tenho intenção tensã de estudar instrumentos aqui não Senhor! Quero ser compositor! É para isso que eu vim!  
 - Tem composto alguma coisa?  
 - Já sim Senhor! Em Campinas fui mestre da banda para fazer descansar meu pai que já é bastante velho! Escrevi lá umas missas e mais umas músicas para a banda! Os amigos todos diziam que eu viesse ao Rio, aperfeiçoar-me direito!  
 - Bem; continuou o imperador, trouxe o memorial? Traga-o.  
 - Memorial! Pensou consigo Antonio Carlos tremendo, Deus do céu! O que será memorial?  
 E balbuciou um não mais leve que o voo de uma mosca!  
 Trocadas as últimas palavras o maestro beijou a mão do monarca despedindo-se. Desceu as escadas do paço, vacilante como se trouxesse nas costas uma condenação de seis meses de cadeia. Respirou com força o ar livre e fresco, meteu-se no tilbury e mandou ao cocheiro, que flagelasse deveras a magra cavalgadura.  
 Durante a viagem perguntava aos santos de sua devoção o que seria – memorial! Memorial! Memorial! A palavra, como ave agoureira, fustigava-lhe vivamente o espírito, atordoando-o até o terror.<sup>35</sup>

Já em Milão, o maestro passa a tomar aulas particulares com o professor Lauro Rossi e com Alberto Mazzucato, aproximando-se, por intermédio do último, de um movimento artístico lombardo a *Scapigliatura* (*scapigliato* quer dizer descabelado), considerado o último suspiro do romantismo exasperado.

---

<sup>35</sup> Esta passagem está compreendida no jornal transcrito no **Anexo Jornais** (Periódico I) e o original encontra-se na Biblioteca Nacional.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=antonio%20carlos%20gomes&pa sta=ano%20188>>.



*La Scapigliatura* - Da direita para a esquerda: Carlo Alberto Pisani Dossi, Luigi Conconi, Emilio Praga<sup>36</sup>

O nome desse movimento vem do título do romance *La Scapigliatura e il 6 Febbraccio*, de 1862, escrito por Carlo Righetti e publicado 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. Enrico Giuseppe Giovanni Boito, poeta e músico, aluno de Alberto Mazzucato, foi líder desse movimento que produziu óperas inflamadas, com temáticas históricas e teatralidade exagerada (Cf. COELHO, 2002a: 29-36).

Tal como os demais movimentos românticos o italiano possui características próprias e representa as especificidades históricas 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.

Para o crítico musical L. M. Coelho, o Romantismo italiano pode ser visto como uma das fases prediletas dos amantes da ópera, ainda mais no Brasil, com formação lírica influenciada principalmente pela cultura peninsular e, no entanto, “desse iceberg, só conhecemos a ponta. Ponta imensa, é bem verdade, pois é constituída pela obra de

---

<sup>36</sup> Disponível em:  
<<http://www.storiadimilano.it/Arte/scapigliati.jpg>>.



Donizetti, Bellini e Verdi” (COELHO, 2002: 13). Mas insuficientemente, se for considerado no universo do século XIX, no qual foi o mais popular dos espetáculos mediterrâneos, de grande influência em relação ao público de todas as camadas sociais, só comparável à do cinema e da novela de televisão nos nossos dias.

Para o autor, neste período ainda a arte musical italiana converte-se, ao mesmo tempo, em manifestação e instrumento desse movimento que procurou levar ao povo ideias sobre liberdade, nacionalismo, necessidade de autonomia para os Estados Italianos; e a ópera, mais especificamente, “vai-se converter, durante a primeira metade do *Ottocento*, na grande tribuna do Risorgimento” (COELHO, 2002: 17). A preocupação fundamental dos artistas, justamente, era a de se expressar de forma acessível, visando derrubar barreiras entre os intelectuais e o público em geral, o qual, em outras épocas, vira-se afastado de manifestações literárias muito sofisticadas. Nesse sentido, nenhum outro gênero artístico foi mais eficiente do que a ópera (Cf. COELHO, 2002: 25).

Aqui podemos inferir que nacionalismo, romantismo e ópera – além de acompanharem a voga 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, ou mesmo ao francês, por exemplo.

No caso brasileiro, relacionado à formação de uma identidade nacional “civilizada” – à sombra da Europa –, tem-se em 1838 a criação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, tendo como modelo o Institut Historique de Paris, que congrega a elite literária e econômica do Rio de Janeiro. Os vínculos entre o IHGB e D. Pedro II são estreitos e o centro político do império se transforma num foco propício para o surgimento, fomentação e atuação da cultura e da política cultural oficial e fará de seus intelectuais o círculo mais íntimo e palaciano do II Reinado (Cf. SCHWARCZ, 2012).

Foi neste contexto que o projeto da Ópera Nacional teve início, deslizando entre conceitos e representações construídas e desconstruídas à mercê das necessidades do caminho. Por volta de 1860, a busca de singularidades e especificidades de um passado distinto de seus colonizadores já estava em voga no Brasil e, segundo J. Coli (2003), o estímulo à exacerbação de nacionalidades que começavam a se afirmar foi fruto do movimento romântico que atingia várias partes do ocidente (SCANDAROLLI, 2008: 41). O objetivo da Ópera Nacional era o de criar os meios para a viabilização do projeto de produções artísticas brasileiras.

Segundo L. M. Coelho (2002a: 37-77), pretender estudar o maestro Gomes inserido no 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”. Para este autor, a intenção de Carlos Gomes nunca foi a de criar uma escola brasileira de ópera e, sim, a de fazer sucesso como compositor na Europa, praticando um melodrama fiel às fórmulas peninsulares; assim, seria preciso corrigir essa distorção ao situá-lo no ambiente histórico e estético que assistiu ao nascimento de sua produção, e para o qual deu enorme contribuição.

Com base neste panorama é possível ter alguma ideia do significado de Carlos Gomes para a afirmação ideológica do Brasil Império – como nação civilizada –, num contexto histórico que insistia em manter-se sob a estética e a visão de mundo românticas, de certa forma ultrapassadas nos países europeus nas quais se originaram.

Entretanto, para onde penderia mais o gosto, o talento, a técnica de Carlos Gomes? Para o Romantismo do Brasil, da Itália ou da Alemanha? Ou, ainda, para todos ao mesmo tempo, bem ao estilo do ecletismo tão em voga no Brasil do período? Há respostas que ora afirmam ora contrariam todas elas, devido ao caráter particular do maestro comprometido com o Império que lhe patrocinou a obra.

A este respeito, a discussão desenvolvida por M. Góes em *Carlos Gomes: a força indômita* levanta a hipótese de que as condições do avançado estágio de desenvolvimento musical italiano e o contato de Carlos Gomes com esta música fizeram com que ele fosse para a Itália ao invés da Alemanha. Entretanto, em “todas as biografias, narrativas, reportagens, ensaios e em quase tudo que se escreve a respeito de C. Gomes, cita-se que Pedro II queria que ele fosse para a Alemanha estudar e não, para a Itália” (GÓES, 1996: 39). Se forem observadas suas origens próximas, Pedro II seria muito mais ligado à Áustria do que à Alemanha devido ao fato de sua mãe, Leopoldina, ter sido arquiduquesa da Áustria, uma Habsburgo de alta linhagem e filha do imperador Francisco I. “Assim, a julgar por suas origens, seria Viena – onde reinava seu primo Francisco José I – que Pedro II escolheria como destino do compositor” (GÓES, 1996: 39). Se a escolha fosse por qualidade de ensino musical, a cidade onde haviam vivido Beethoven e Schubert, e onde morava Brahms, oferecia a melhor qualidade devido ao seu famoso Conservatório.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> As leituras realizadas como *A ópera alemã*, *A ópera romântica italiana* e *A ópera italiana após 1870*, todas de L. M. Coelho, e *A força indômita*, de M. Góes, justificaram a suposição de que o romantismo

M. Góes, ao analisar, dentre outros fatos, as próprias origens do imperador e da imperatriz, percebe a discrepância das ideias que relacionam qualquer vínculo existente entre o destino de Carlos Gomes com as relações familiares do monarca na Europa. A filha e biógrafa Ítala Gomes comenta que Pedro II queria que Carlos Gomes fosse para a Alemanha, entretanto a imperatriz Teresa Cristina insistiu que o enviassem para a Itália. A imperatriz era natural de Nápoles, capital do reino de seu pai, onde se situava o conservatório que servia de modelo a todos os demais conservatórios italianos, inclusive o de Milão.

Há um evento mais esclarecedor para que se saiba mais a respeito dessas suposições – dentro das inexatidões dos biógrafos, inclusive da filha Ítala Gomes, sempre, naturalmente, preocupada em exaltar o próprio pai e, por consequência, a figura do Imperador. Trata-se de verificar o que aconteceu antes da indicação de C. Gomes, em relação ao seu colega compositor – Henrique Alves de Mesquita – que, indicado dentro das mesmas condições, fora estudar em Paris e não na Alemanha, “como deveria ter querido e sugerido, coerentemente, o Imperador, nem foi para a Itália, como deverá ter sido desejo da Imperatriz” (GÓES, 1996: 40).

Para M. Góes, o que iria aproximar o imperador da Alemanha em matéria de música seria sua admiração pela música e pelas teorias de Wagner, o que ainda estava por acontecer. Em 1863 ainda não estava claro que Pedro II já tinha tido contato significativo com a música de Wagner: “Pedro II não fora ainda à Europa, o que faria pela primeira vez, em 1871, quando então conheceria, pessoalmente, Wagner, em Berlim, na casa da condessa Schleinitz” (GÓES, 1996: 39).

Contudo, mais importante para esta pesquisa, é o fato de não ter sido por coincidência que Carlos Gomes pudesse escolher trilhar sua carreira tanto na Alemanha, como na Itália. Esses países sentiram mais intensamente o drama da “questão nacional” no século XIX e, por isso, “ofereciam as melhores condições de estudos e inserção artístico-profissional graças, paradoxalmente, à situação de ‘atraso’ em que se encontravam no tocante à formação de um Estado Nacional centralizado” (TRINDADE, 2011: 154).

O objetivo de tal empreitada – a ida de Carlos Gomes para a Itália – adquire um caráter multifacetado envolvendo esferas culturais, políticas e sociais que foram muito

---

italiano, através de Giuseppe Verdi, e o romantismo alemão, através de Richard Wagner, são vetores essenciais para uma profunda e sólida apreensão do universo de Carlos Gomes.

importantes para o processo civilizatório da época, compreendendo a relação de Carlos Gomes com a política cultural promovida pelo Estado Imperial de D. Pedro II.

Ideias, valores e formas da cultura erudita foram erigidos “durante os seis décadas que se seguiram à abdicação de d. Pedro I, e que correspondem à Regência e ao Segundo Reinado” (BOSI, 2012: 225). No Brasil, como nos demais países não mais pertencentes ao sistema colonial, não se observou “a vigência de paralelismos exatos entre os processos políticos e a vida cultural” (BOSI, 2012: 225). Exatos não, mas existiram, como fica claro no parecer de 26 de julho de 1889, pouco antes da queda da monarquia, sobre o tratado de Proteção à Propriedade Literária e Artística entre Brasil e Portugal, no qual assinam o marquês de Paranaguá, então Conselheiro de Estado e relator do projeto, o visconde de São Luís do Maranhão e João Lins Vieira Cansanção de Sinimbu. A questão tem início com uma proposta da legação portuguesa sobre a propriedade literária, datada de 21 de fevereiro de 1889 e assinada por Rodrigo A. da Silva, cuja principal reivindicação é a seguinte:

Sua Majestade o Imperador há por bem ordenar que a seção do Conselho de Estado que consulta sobre os Negócios Estrangeiros, sendo V. Exa. relator, dê o seu parecer sobre a matéria do *memorandum*, incluso por cópia, em que o ministro português propõe que se assinem uma declaração pela qual cada um dos dois governos, do Brasil e Portugal, se comprometa a conceder aos autores de obras literárias e artísticas do outro a mesma proteção legal de que gozam ou gozarem os seus nacionais.

Em 26 de Julho do mesmo ano, em resposta do governo brasileiro sob *obediência à ordem de Vossa Majestade Imperial*, aliás, uma das últimas ações do governo imperial que logo iria cair, já fica dada uma questão que será tema recorrente dentro das discussões que envolvem o patrimônio cultural de uma nação, qual seja, a materialidade e a imaterialidade das diversas expressões artísticas:

Filia-se o assunto do *memorandum* a uma grave questão, que, desde longos anos, divide os governos, os homens de Estado e os escritores das nações mais cultas e que pode ser exposta na seguinte fórmula: “Existe o direito de autor e constitui ele uma propriedade como outra qualquer, com os atributos que lhe são próprios?” Proclamados pela Assembleia Nacional da França em 1791 os princípios constitutivos da propriedade literária e artística, permaneceram eles por muito tempo vacilantes e incertos, dando lugar a graves discussões, nas quais ainda hoje se acham empenhados espíritos muito elevados, contestando a legitimidade de tal propriedade, pelo fundamento capital de que não tem ela por objetivo senão as concepções do

pensamento, que não podem ser apropriadas como exclusivas de quem quer que seja, desde que lhes falta a materialidade, primeira das condições de toda a propriedade.

Não se propõe a seção de Justiça a discutir a tese enunciada sob o seu aspecto doutrinário, porque seria isso aqui sem nenhum cabimento, mas não pode deixar de ponderar que, quaisquer que sejam as divergências que ainda se manifestam entre os homens da ciência, a verdade é que a propriedade literária e artística é uma conquista do direito moderno, sagrada pela legislação de todos os países, que a reconhece e sanciona em seu mais amplo desenvolvimento e em suas múltiplas aplicações, depois dos luminosos trabalhos do Congresso de Bruxelas, em 1858, em que foram assentadas as ideias que deviam prevalecer como direito universal.

Entretanto, o foco central da questão está na obra literária e de sua propriedade baseando-se nas ideias desenvolvidas e implementadas por nações como Inglaterra em 1862, Itália em 1865, França em 1866, Alemanha e Estados Unidos em 1870; sendo que é necessário destacar que nestes países as leis por eles desenvolvidas ainda se encontravam “esparças, posto que deficientes, desde as mais remotas épocas, algumas quase seculares, garantindo o direito exclusivo dos autores sobre os seus trabalhos intelectuais e punindo as contrafações até então mal definidas.”

Foram essas ideias aceitas pela Inglaterra em 1862, pela Itália em 1865, pela França em 1866, pela Alemanha e pelos Estados Unidos da América do Norte em 1870, por Portugal em 1874, pelo Canadá em 1875, pela Noruega em 1876, pela Suécia em 1877, pela Espanha em 1879, pela Holanda em 1881, pela Suíça em 1883 e pela Bélgica em 1886, sobrelevando acrescentar que, nestes mesmos países e em muitos outros, que seria longo enumerar, se encontram leis esparças, posto que deficientes, desde as mais remotas épocas, algumas quase seculares, garantindo o direito exclusivo dos autores sobre os seus trabalhos intelectuais e punindo as contrafações até então mal definidas. A lei francesa de 24 de julho de 1793, e estatutos Vitória 5 e 6, cap. 45, vêm em pleno apoio deste assunto.

O direito internacional, a seu turno, tem procurado apoderar-se do assunto, transpondo as barreiras das nacionalidades, com o fim de generalizar essas mesmas ideias, constituindo um só corpo de doutrina e legislação, por meio de grande número de convenções, tendentes todas a firmar o princípio de reciprocidade como condição em que essencialmente repousa a efetividade das garantias liberalizadas contra qualquer intento de defraudação.

No Brasil não é também desconhecida a propriedade literária, e disto nos dá inequívoco testemunho o art. 261 do nosso Cód. Penal, promulgado desde 1830, quando classifica como crime contra a propriedade, e pune com penas apropriadas, o fato de se imprimir, gravar, litografar ou introduzir escritos ou estampas que tiverem sido

feitos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem, e dez anos depois de sua morte, se deixarem herdeiros.

A reciprocidade de direitos entre Brasil e Portugal, no que diz respeito aos autores dos dois países, em relação à propriedade literária e artística – foca na não distinção, em relação à lei brasileira, entre autores nacionais e estrangeiros (no caso específico estão em jogo os autores portugueses), quanto “à proteção legal dos seus direitos, com detrimento da lei da fraternidade, que, na frase de um ilustre escritor, [que] é hoje, em todas as partes do mundo, a lei universal.”

No *memorandum* do ministro português, tudo quanto se pretende é que sejam os autores portugueses postos sob a proteção deste mesmo art. penal, com promessa de reciprocidade em Portugal, com relação aos autores brasileiros.

Não se pede nenhuma inovação ou modificação no direito entre nós estabelecido, nem para se assinalar maior extensão à propriedade literária e artística, nem para se definir todas as espécies que nela possam achar-se compreendidas, nem muito menos para se imprimir maior vigor na repressão contra os abusos cometidos, assuntos estes de exclusiva competência do Poder Legislativo.

Em outros termos, o que solicita o representante de Sua Majestade Fidelíssima é pura e simplesmente que não subsista por mais tempo a exceção odiosa da lei brasileira, como tem sido entendida, estabelecendo distinção entre nacionais e estrangeiros, quanto à proteção legal dos seus direitos, com detrimento da lei da fraternidade, que, na frase de um ilustre escritor, é hoje, em todas as partes do mundo, a lei universal.

O Brasil vai desenvolvendo assim, através de uma relação política de direito internacional baseado no concerto das nações, uma relação de proximidade e até mesmo de necessidade entre processos políticos e assuntos culturais, como fica claro no documento acima.

## 2.2 A influência francesa no Brasil Império

Em 1816, D. João VI acolheu no Brasil professores, artistas e técnicos da França, no episódio que ficou conhecido como Missão Francesa; tratava-se de uma política que visava criar no país uma escola de artes e ofícios para estimular a indústria. Logo após a assinatura do tratado de paz entre França e Portugal, chegaram ao Brasil diversos artistas franceses reconhecidos em seu meio que, preocupados com as represálias políticas, andavam desejosos de emigrar. A história é, portanto, “um pouco diferente da que se costuma contar, e veremos como foram os próprios artistas que trataram de se autoconvidarem, restando ao governo português bem acolhê-los e aproveitá-los” (SCHWARCZ, 2008:15).

Essa era até uma prática conhecida nos governos imperiais, que muitas vezes mais respondiam às demandas do que tomavam a dianteira em relação a elas. De toda maneira, a imagem conhecida e referendada pela literatura, que os descreve descendo de seu navio satisfeitos com o contrato e com a recepção local, não parece traduzir exatamente o que teria ocorrido (SCHWARCZ, 2008:15).

Os artistas da assim chamada “missão” desembarcaram no Brasil em circunstância insegura, boa parte deles estando falida, sem qualquer outra possibilidade de emprego, e “ainda contando com a oposição dos franceses partidários dos Bourbon, que os acusavam de bonapartistas e regicidas” (SCHWARCZ, 2008:15).



Jean Baptiste Debret que integrou a Missão Artística Francesa ao Brasil, destaca em sua obra Retrato de Índia a suntuosidade dos seios nus de uma nativa jovem e bela. O Brasil Colônia está repleto de telas, desenhos e descrições do esplendor das mamas sempre à mostra das índias e do impacto que sua imagem causava nos europeus que desembarcavam no Novo Mundo.<sup>38</sup>

Escritores franceses que viajaram pelo Brasil registraram impressões do indígena e da natureza com um encantamento proveniente do modelo da prosa romântica europeia:

Chateaubriand, especialmente em sua novela *Os natchez*. Ferdinand Denis, de longe o mais influente dos brasilianistas francófonos, é autor de um *Résumé de l' Histoire Littéraire du Brésil* [Resumo da história literária do Brasil], que valorizou as premonições indianistas dos épicos mineiros (BOSI, 2012: 228).

Assim, é possível apontar para o fato de que houve uma interseção da cultura francesa pós-napoleônica com o mundo das letras no período que se estende da vinda da corte até a Regência. Deu-se “um breve surto de ‘indianismo franco-brasileiro’ (expressão de Antônio Candido), que contribuiu para modelar uma imagem idealizada do índio e da natureza brasileira nas décadas iniciais de nosso romantismo”, e que, por sua vez, assimilou a idealização e não a forma revolucionária que o movimento romântico adquiriu em alguns países europeus (BOSI, 2012: 228). No Brasil, o Romantismo não veio questionar o tradicionalismo, ou melhor, veio criá-lo:

Foi especialmente a forma literária do romance francês de outro político, Chateaubriand, que forneceu a chave de transição entre o universo de referências políticas da civilização ocidental e a realidade brasileira. O conselheiro José de Alencar completou no romance o trabalho de forja da identidade nacional que o também conselheiro Gonçalves de Magalhães começara na epopeia: gerar uma imagem da nação brasileira como síntese americana de europeus e aborígenes, africanos excluídos (CANDIDO, 1993: 200ss) (*Apud* ALONSO, 2002: 56-57).

O conhecimento musical do Rio de Janeiro – em relação à música francesa, assim como às representações de óperas– foi ampliado com a própria chegada da Missão chefiada pelo acadêmico Joachim Le Breton, que tinha a incumbência, dada pelo conde da Barca, de criar na corte a Academia de Belas Artes. Neste mesmo ano, junto com a comitiva do embaixador extraordinário da corte da França no Rio de Janeiro, Duque de Luxemburgo, chegou o compositor austríaco Segismund Neukomm– discípulo de Haydn, importante e reconhecido compositor europeu (SCANDAROLLI, 2008:31).

---

<sup>38</sup> Disponível em:

<[http://lh6.ggpht.com/k4zG\\_ZMp6gY/TGHwYYSnJwI/AAAAAAAAAFeo/qXcJQRhS2L8/retrato-de-india-jean-baptista-debret-1768-1848\\_thumb%5B3%5D.jpg?imgmax=800](http://lh6.ggpht.com/k4zG_ZMp6gY/TGHwYYSnJwI/AAAAAAAAAFeo/qXcJQRhS2L8/retrato-de-india-jean-baptista-debret-1768-1848_thumb%5B3%5D.jpg?imgmax=800)>.



Já D. Pedro II transformou-se em um 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 políticos e ideológicos focados, então, em agentes culturais brasileiros, demanda a observância dos objetivos econômicos e políticos de tal empreitada, tendo em vista a necessidade de se constituir um espaço na constelação civilizatória do século XIX; ainda mais em um período no qual se estava substituindo a mão de obra escrava pelo trabalho livre/assalariado.

O projeto de D. Pedro, de acordo com “Schwarcz, era dar autonomia cultural ao país. “Pretendia organizar moralmente a nacionalidade, formar uma elite” (*Apud* SCANDAROLLI, 2008: 39). O grande mecenas das artes incentivou a sua produção aos moldes europeus por meio de uma cultura “própria” e distante de tudo que lembrasse a escravidão. Entretanto, a imagem da família real estava ligada ao meio artístico, e essas práticas se difundiam entre os mais abastados da corte por meio de saraus, bailes e espetáculos de teatro. Antes do “mecenas” D. Pedro, o interesse da corte e do monarca pela arte, ou a representação desse interesse, estava vinculado à sua compreensão e ao caráter de classificação entre quem é culto e quem não é– consumir arte, sem importar a qualidade atribuída a ela, era sinônimo de elevação cultural e de distinção social; mas, o incentivo às artes e às ciências, proporcionado por D. Pedro II, traz um viés distinto, o da “estruturação do elemento nacional que tem como ponto chave os discursos construídos pelo romantismo e sua personagem central – o índio, que desponta como um ícone de pureza e um modelo de honra a ser seguido” (SCANDAROLLI, 2008: 39-40).

E por que não o escravo negro? Representando a imagem ideal, o indígena romântico, o Tupi encarnava não só o mais autêntico, como o mais nobre, no sentido de se construir um passado honroso por oposição ao escravo negro que “lembrava nesse contexto uma situação vergonhosa por causa da escravidão, [já] o indígena permitia fazer as pazes com uma origem mítica e unificadora” (SCHWARCZ, 2012: 348); o escravo negro representava, assim, a antítese da civilização.

## 2.3 Relações culturais entre Brasil e Europa

A trajetória do maestro Carlos Gomes representa um elo no estreitamento das relações culturais entre o Brasil e a Europa, principalmente em um período marcado pela expansão neocolonialista europeia e no qual os Estados-nações – tal 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 de então.

Para M. de Andrade, como toda música americana, a música brasileira tem um drama particular que é preciso compreender para compreendê-la. Para ele, essa música não teve a felicidade que tiveram as mais antigas escolas musicais europeias – mais livres em relação às preocupações quanto à sua afirmação social e nacional (ANDRADE, 1975). Assim,

se por um lado apresenta manifestações evolutivas idênticas às da música dos países europeus, e por esta pode ser compreendida e explicada, em vários casos teve que forçar a sua marcha para se identificar ao movimento musical do mundo ou se dar significação mais funcional (ANDRADE, 1975: 15).

Neste contexto, a nação imperial brasileira deveria mostrar-se em compasso com tal projeto de civilização e se espelhar na Europa, procurando, com isso, constituir-se como país por meio 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. Para Mário de Andrade – que considera a arte, ainda nessa fase de sua evolução, “fundamentalmente europeia, mesmo entre os nacionalistas que se interessam pela representação musical da coisa brasileira”(apud AZEVEDO, 1963: 470) –, refletem a preocupação nacionalista Carlos Gomes, Alexandre Levy e Alberto Nepomuceno. Todos com tendências nacionalistas e influências europeias– são expressões de um romantismo musical. Para Mário de Andrade, a mais completa composição de músicos de sua geração, e o “maior de todos”, foi Carlos Gomes que, nas palavras de Azevedo (1963: 470), foi “um dos mais poderosos artistas que o Brasil já produziu.”

Em relação a esta questão, mais do que a ida do compositor para estudar na Itália, importa o argumento da necessidade de uma identidade nacional “superior”, ou seja, nos moldes europeus. O triunfo da ópera *O Guarani*, na Milão de 1870, garantiu a trajetória inicial de Carlos Gomes que, já na sua primeira e expressiva criação, soube

falar a linguagem própria de uma Europa culta e refinada. Para G. M. Coelho (1996: 167): “[a] música de C. Gomes, ao ser reconhecida como uma expressão legítima do canto lírico italiano, manifestava o espírito da civilização”.

Depois dos primeiros sucessos na Itália, Carlos Gomes voltou ao Rio de Janeiro para apresentar *O Guarani* no Teatro Lírico, em 2 de dezembro de 1870. Em récita comemorativa ao aniversário de D. Pedro II, o compositor trazia no peito a Ordem da Coroa da Itália, à qual o imperador brasileiro juntou a Ordem da Rosa, numa operação consagrada e de forte significado para a fabricação do mito de Carlos Gomes, “já em franca formação” (COELHO, 1996: 167). Entretanto, a criação musical de Carlos Gomes, embora marcada excessivamente pela cultura europeia, não eliminou, aos olhos de Mário de Andrade, as virtudes do compositor campineiro, “o mais universalmente célebre dos nossos compositores, verdadeiro gênio como invenção melódica” (COELHO, 1996: 55), nem diminuiu a sua importância para a história da música e da invenção da nacionalidade. Mesmo reconhecendo que a criação musical de C. Gomes era fundamentalmente italiana, Mário de Andrade tomou *O Guarany* e *O Escravo*, baseados em libretos de inspiração indígena, como óperas reveladoras de um compositor fundante da orientação nacionalista em nossa música. Lembrando que um estudo de M. de Andrade sobre *Fosca* foi publicado, em 1936, “no número especial da *Revista Brasileira de Música*, publicação com que o governo de Getúlio Vargas oficializava o centenário de nascimento de Carlos Gomes” (COELHO, 1996: 56).





*Getúlio Vargas e A Hora do Brasil*<sup>40</sup>

Quando volta à Europa, pelo menos a partir de 1883, o maestro reiniciou seu trabalho com os temas brasileiros, com o assunto associado ao movimento abolicionista. “A obra, chamada *Lo Schiavo*, destinada de início à ópera de Bolonha em 1888, será finalmente apresentada, com grande sucesso, no Rio em 1889, depois da promulgação da Lei Áurea” (COLI, 1986).

---

<sup>39</sup> Disponível em:

<[http://img2.mlstatic.com/xc-106u-brasil-centenario-do-nascimento-de-carlos-gomes\\_MLB-O-89864044\\_90.jpg](http://img2.mlstatic.com/xc-106u-brasil-centenario-do-nascimento-de-carlos-gomes_MLB-O-89864044_90.jpg)>.

<sup>40</sup> Disponível em:

<[http://4.bp.blogspot.com/\\_463g8xp8YPc/TFHUvqKWAtI/AAAAAAAAADk/mKF47FDJRiI/s1600/Hora%2520do%2520Brasil%2520-%2520ALUNOSONLINE%5B1%5D.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_463g8xp8YPc/TFHUvqKWAtI/AAAAAAAAADk/mKF47FDJRiI/s1600/Hora%2520do%2520Brasil%2520-%2520ALUNOSONLINE%5B1%5D.jpg)>.

## 2.4 A relação com os amigos abolicionistas: Rebouças e Taunay

A Escola Politécnica do Rio de Janeiro sucedeu à antiga Escola Central quando os ventos da modernidade, notadamente da ciência, se instalam no Império. O imperador imprimiu um movimento de aproximação com as tendências do século, “mantendo sempre contato amistoso com os engenheiros, muitas vezes sob a forma de apoio oficial, como assinala Carvalho com relação ao clube de engenharia” (ABREU, 1996: 91-92). André Pinto Rebouças—negro, baiano, considerado um dos principais expoentes da construção ferroviária no Brasil, amigo pessoal do Imperador— é um desses engenheiros formados no bojo do Império, e essa amizade “levou-o a exilar-se em Portugal, com a proclamação da República, em solidariedade à família imperial” (ABREU, 1996: 92).

O trabalho do sociólogo A. D. Trindade traz importante informação acerca da relação entre Carlos Gomes e André Rebouças. Apreciador da obra do maestro, o engenheiro intercedeu junto ao imperador para que se fizesse representar a ópera *O Guarany* em Lisboa mediante uma carta ao rei de Portugal. Rebouças fora apresentado ao maestro no final de 1870 pelo pianista Aquiles Arnaud que o procurara para que o engenheiro interviesse a favor do maestro. Esse foi o começo de uma amizade que duraria uma vida (TRINDADE, 2011: 135), e que levaria Rebouças a fazer a seguinte crítica no jornal “Diário”:

Oh! Brasileiros!...

[Carlos Gomes] passou no Rio de Janeiro da modesta de estudante; no quarto emprestado pelo Júlio de Freitas; economizando até no vestir! O imperador perdoou-lhe uma dívida de 5:000\$000. Com os recursos do seu benefício pagou outras dívidas; sem as libras de seu irmão teria de ser condenado a vegetar nesta terra de *botocudos* e *aimorés*, sem generosidade, nem nobreza, só capazes de calúnia e inveja!... (Diário, 23/2/1871).

Exposto às críticas na imprensa por conta de mudanças de gabinete e desavenças empresariais, o ano de 1871 não foi fácil para Rebouças. Sua influência na corte de D. Pedro II não foi o suficiente para conseguir uma pensão para o maestro, que acabou seguindo para a Itália graças à ajuda de seu irmão, José Pedro; do “imperador só levaria a carta de recomendação ao rei de Portugal, embora um tanto mais aliviado pelo perdão de uma dívida de cinco contos de réis” (TRINDADE, 2011: 154).

Perceba-se na carta acima a forma negativa como André Rebouças se refere às etnias indígenas Botocudos e Aymorés. Aqui, ao dialogarmos com o texto da antropóloga Izabel Missagia de Mattos, “O indigenismo na transição para a república: fundamentos do SPILTIN”, entendemos o indigenismo como um campo semântico alargado composto por um conjunto de ideias, mas também de práticas, programas e projetos políticos, sempre tendo como objetivo um *ideal de nação*.

Para a autora, *indigenismo* e *nacionalismo* não coincidem enquanto conceitos, mesmo que haja uma coincidência histórica no seu mútuo surgimento situado no bojo de processos de alteração social das antigas colônias ibero-americanas em *Estados modernos* (Cf. MATTOS, 2011: 157).

A retórica indigenista no período analisado, no entanto, serviu para criar e recriar aproximações e distanciamentos conforme a imagem do índio se configurasse em relação às sociedades nacionais, seja como elemento necessário para “resgatar” um passado supostamente *original*, seja para construir distâncias entre o *índio ideal* – no bojo da originalidade nacional e romântica – e o *índio real* – para ser combatido ou absorvido. (MATTOS, 2011: 157). Este movimento faria emergir, sob a ideia de “civilização”, uma nação moderna, étnica e culturalmente homogeneizada.

Além do trabalho de Mattos e Trindade, abrimos diálogo com a obra *O quinto século: André Rebouças e a construção do Brasil* da socióloga Maria Alice Rezende de Carvalho que, ao focar o pensamento brasileiro das últimas décadas do século XIX, “reconstrói o debate das ideias em um período marcado por importantes transformações na história brasileira” (BASTOS & BOTELHO, 2010: 487).

Na obra em questão, a autora recuperou, por intermédio de duas abordagens, a trajetória intelectual de Rebouças. Num primeiro momento, ela demonstra o profundo conhecimento do engenheiro sobre os problemas do seu tempo. Já num segundo momento, ela aponta a atualidade do diálogo entre os três autores – Rebouças, Nabuco e Taunay – com a produção intelectual europeia e norte-americana daquele momento e de momentos anteriores. No caso de Rebouças, é destacada sua admiração pela cultura *yankee*, e sua trajetória profissional como engenheiro militar e posteriormente civil não é vista pela autora como alienada dos percursos de sua obra e dos efeitos políticos de sua reflexão, mesmo com o seu distanciamento, em determinado momento, da política partidária. A posição política de Rebouças aparece continuamente explicitada na análise de Maria Alice, que aponta as denúncias do autor sobre as mazelas da sociedade brasileira como a desigualdade e a exclusão social (Cf. BASTOS & BOTELHO, 2010).

Segundo a autora, Rebouças, em plena rua do Ouvidor, quando de uma manifestação de oposição a Nabuco, puxou Taunay para um corredor e lhe perguntou diretamente:

você deveras, está escravocrata? Será possível, um Taunay, o meu Taunay?... ‘não’, retorqui-lhe com força, ‘não me faça tal injustiça! Estou decidido a trabalhar pela abolição; não quero, porém, fazer as coisas a esmo, sem método, sem acautelar interesses vitais da nossa pátria, infelizmente e concomitantemente da imigração, chamemos a nós as grandes forças de reconstituição moral e material; eis o caminho a seguir para sitiar-se e esmagar-se o horrendo monstro...’ ‘Estou pronto, estou pronto, respondeu-me ele’ (*apud* CARVALHO, 1998:216).

Por fim, e com igual referencialidade, Rebouças, quando no exílio, não deixou de registrar em carta a Taunay, que formavam “eu, você e Nabuco, um triângulo de honra, de brio e de obrigação em torno de Pedro II. O resto pouco importa”<sup>41</sup>(CARVALHO, 1998: 216).

Para a autora, a campanha abolicionista – vista sob o ângulo de dimensão menos evidente –aparecia para os três amigos (Rebouças, Taunay e Nabuco) como uma *viagem de conversão*. Para Nabuco, ela significava uma experiência transcendental do espírito em sua atualização local – o que lhe permitiu vivê-la como um fato religioso, no qual sua vida passou a ter sentido e completude. Para Taunay, a conversão era mais óbvia e “realista”: conservador e defensor da liberação gradual da mão-de-obra escrava inscrita na Lei Rio Branco, teve na campanha abolicionista o “êmulos necessário ao seu projeto imigrantista, agarrando-se a ela como via de aperfeiçoamento moral e material do Império brasileiro, mediante a incorporação da mão-de-obra europeia” (CARVALHO, 1998: 216-217). E, finalmente para Rebouças, o sentimento de derrota experimentado ao final dos anos de 1870<sup>42</sup> inscrevera-o em um contexto de pouca animação pública, atenuado por sua adesão àquela causa grandiosa.

---

<sup>41</sup> André Rebouças. “Carta ao visconde de Taunay”, Registro de correspondência, v. II, 19 de maio de 1891, p. 268.

<sup>42</sup> “Da descrição de sua vida pública nas décadas de 1870 e 1880, resultam dois perfis distintos – único elemento de instabilidade em um texto linear e previsível. O primeiro perfil, uma auto-representação construída ao longo da década de 1870, reaparece na carta, passados cerca de vinte anos, em nova investida contra aquilo que Rebouças sempre considerou ‘... [a] oligarquia politicamente e [a] plutocracia escravocrata...’. Revivia, assim, a persona de um empreendedor ativo, antípoda dos agentes tradicionais da agroexportação, criticados por seu absentismo, por seu ‘espírito de rotina’ e, afinal, por estenderem ao Estado a letargia e o conservadorismo que caracterizavam as suas ações privadas. Contra eles, o personagem delineado na auto-representação do engenheiro se destaca por uma intensa disposição para o trabalho, aliada à melhor competência técnica d seu tempo e, sobretudo, à audácia para se arriscar em iniciativas que lhe parecessem poder mudar radicalmente a vida nacional. A consequência mais evidente desse antagonismo, fundamental à construção de seu relato autobiográfico, é a reiteração do tema da solidão – lugar semântico onde se entrecruzam uma expressão exaltada do individualismo

Dessa forma, além do fato de que a abolição seria narrada por Nabuco e Rebouças em uma estrutura de enredo tipicamente épica, “tirando” o país de um estágio de limitações animais e da vigência da singularidade absoluta das casas senhoriais, a um momento civilizatório regimentado pela razão e, afinal, a um desfecho republicano, em que novamente a “dispersão e a barbárie, pode-se dizer que, do ponto de vista da automodelagem de seus principais próceres, a narrativa da luta abolicionista foi vivida, em cada um dos três casos considerados, como uma viagem intelectual e moral” (CARVALHO, 1998: 217).

A luta abolicionista ocorreu em um momento no qual Rebouças estava pessoalmente desorganizado pela impossibilidade de conversão da sua experiência singular como *self-made man* na atividade prometética de fundação de uma cultura técnica nacional; assim sua adesão ao abolicionismo teria servido para um movimento capaz de reciclar a sua derrota em uma nova aposta, emprestando-lhe um campo a partir do qual pudesse anunciar a sua proposta, desde então assumida como predestinação.

Afinal a radicalização da sua crítica seria vivida como *Beruf*, operando em um *locus* em que a razão e a revelação não necessariamente constituíam esferas separadas. Nas palavras de Nabuco, “dos Evangelistas da nossa boa-nova ele [Rebouças] é que teria por atributo a águia... Há no seu estilo e nos seus moldes muita coisa que lembra São João...” (NABUCO, 1957 *apud* CARVALHO, 1998: 217).

Convivendo, por muito tempo, com a impossibilidade de se tornar política, o processo da crítica abolicionista concentrou-se, assim, em espaços como o de clubes, associações, cafés, jornais, onde viria a consagrar uma nova autoridade moral: o público. Essa teria sido, de acordo com a cronologia concebida por Nabuco, “a primeira

---

empunhado por Rebouças e uma avaliação negativa do *establishment* brasileiro” (CARVALHO, 1998: 123).

“De modo distinto, portanto, era a mesma auto-representação de um homem dividido entre a razão e a realidade da vida social brasileira presente em André Rebouças que despontara em Nabuco na década de 1870, ainda que, neste, fosse experimentada de forma menos voluntarista e, certamente, sem a carga heroica que o engenheiro emprestara ao tema, ao se atribuir a tarefa de, mesmo sozinho, corrigir a defasagem entre a vida local e o ideal moderno. Contudo, o aspecto mais importante na caracterização da diferença entre eles se refere ao modo como viveram a campanha abolicionista e suas relações com o poder imperial, ao longo da década de 1880: se para Rebouças, a submissão ao convencionalismo político, aos institutos da monarquia constitucional brasileira e ao ritmo letárgico da conciliação denotava a derrota de seu projeto de modernização do país, para Nabuco significava, alternativamente, a expressão de uma lenta, porém progressiva, racionalização da vida social brasileira, e, nesse sentido, a vitória da sua concepção de integração do país ao espírito do tempo à [...] atmosfera natural do liberalismo contemporâneo e da cultura política moderna [...]”.

Daí que, para Rebouças, a sua adesão ao movimento abolicionista e o fato de depositar todas as suas esperanças na figura do imperador representassem uma rendição ao contexto, uma contundente reafirmação do diagnóstico da clivagem entre o país e o ideal moderno, uma vez que ao indivíduo privado – tal como ele, eram vedadas as ações capazes de transformar, material e institucionalmente, a sociedade, cabendo ao Estado toda e qualquer iniciativa nessa direção” (CARVALHO, 1998: 126).



fase do movimento abolicionista, estendendo-se de 1879 a 1884 – momento ‘em que os abolicionistas combateram sós, entregues aos seus próprios recursos’” (NABUCO, 1957 *apud* CARVALHO, 1998: 217-218).

André Rebouças participou das mais importantes iniciativas do movimento abolicionista, inclusive escrevendo inúmeros artigos no jornal *Gazeta da Tarde*, entre as quais, juntamente com José do Patrocínio, o *Manifesto da confederação abolicionista* (1883)–primeiro documento de uma sociedade fundada no dia 9 de maio daquele mesmo ano nas dependências daquele jornal que, por sua vez, o manteve como tesoureiro eleito até 12 de junho de 1888 (CARVALHO, 1998: 218).

Já Alfredo d’Escragnolle de Taunay<sup>43</sup> começa uma amizade com Carlos Gomes que durará de 1873 até a morte do compositor. E de acordo com Affonso d’Escragnolle Taunay, filho do visconde:

Uma poderosa afinidade ligava os dois espíritos, sempre voltados para o Belo; outra causa, porém, concorria para reforçar essa coesão de sentimentos: a grande amizade que ambos voltavam a André Rebouças, cuja admiração pelo compositor quase atingia a intensidade do fanatismo; e essa liga do artista, do escritor e do cientista assenta em bases da mais elevada esfera moral e espiritual, afinou-se com as atribuições que a todos os três trouxeram os últimos anos de existência: o exílio voluntário de Rebouças, o retraimento de Taunay e o olvido e afinal a atroz e longa moléstia que vitimou Carlos Gomes (TAUNAY, 1910/11: 38).

Entre os anos de 1910 e 1911, a Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro publicou uma série de missivas de C. Gomes ao Visconde de Taunay. Em uma dessas cartas, enviada de Milão, em 7 de agosto de 1877, o maestro afirma que recebeu notícias “com o 1º ato do libreto *Paraguassu* e foi para mim uma surpresa das mais agradáveis. Muito lhe agradeço mais essa prova de amizade que me dá perdendo o seu precioso tempo com este caipira charlatão” (TAUNAY, 1910/11: 38).

Para o filho do Visconde de Taunay, o esboço do libreto *Paraguassu*, mais tarde chamado de *Moema*, é transformado no assunto original da ópera *O Escravo*, que “aliás o poeta Rodolfo Paravicini deturpou completamente ao seu talento, apesar dos vivos protestos do autor que teve que repudiar a sua coparticipação na feitura do *Escravo*” (TAUNAY, 1910/11: 44).

---

<sup>43</sup> Alfredo Maria d’Escragnolle Taunay (1843-99) nasceu no Rio de Janeiro, sendo filho do Barão de Taunay e de Gabriela de Robert d’Escragnolle, e neto do famoso pintor Nicolau Antonio Taunay, um dos chefes da assim chamada missão Artística francesa de 1816. Escritor e romancista, escreveu importantes obras da literatura brasileira como *A Retirada da Laguna*, *Inocência* e *O Encilhamento*; sendo um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras.

A revista ainda traz uma carta enviada a Taunay (Milão, 6 de setembro de 1883), na qual o maestro responde a uma carta do Visconde, datada de 10 de fevereiro do mesmo ano, relacionada, dentre outras coisas, com a preocupação de Taunay com os anacronismos do libreto do *Escravo*, afirmando que lia constantemente a história do Brasil na tentativa de despreocupar o amigo, da qual aqui transcrevo um trecho:

Na tua de 10 de fevereiro, dando-me bons conselhos sobre o libreto do Escravo mostras receio de alguns anacronismos. Não te dê cuidado, pois leio constantemente a história do Brasil. O teu nome há de por força figurar no libreto e basta isso para que não o dê a publicidade antes de te mandar cópia. Quando? Não sei por ora...<sup>44</sup>

Entretanto, como se verá a seguir, há uma clara contradição entre a preocupação de Taunay, o esboço da ópera escrita por ele nos fins de 1880e o resultado final da ópera que foi à cena no Brasil em 27 de setembro de 1889. Taunay escreve na *Gazeta de Notícias*, em 4 de outubro de 1889, que é “com vivacidade” que se “tem discutido o libreto” da “esplendida partitura” da ópera *O Escravo* sua ausência de inconveniência faz uma ressalva de não ter responsabilidades o seu nome e os seus foros de literato – “homem um tanto lido em coisas pátrias” – em relação às singularidades, anacronismos e “curiosas confusões históricas e étnicas”, que compuseram um esboço do libreto, por ele escrito para Carlos Gomes no final de 1880 no qual aparece o escravo negro.

#### LO SCHIAVO ÓPERA E LIBRETTO

Com mais vivacidade tem sido ultimamente discutido o libreto dessa esplendida partitura que, para honra do povo brasileiro e gloria de Carlos Gomes, acaba de ser cantada, com extraordinário êxito na nossa primeira cena lírica.

Imensa, eletrizante foi a impressão que ela produziu, dando um dia de faustoso júbilo à arte brasileira e mais uma coroa de louros à radiosa e leonina frente do único e grande maestro americano.

Posso, portanto, sem inconveniente algum ressaltar de não pequenas responsabilidades o meu nome e os meus foros de literato de homem um tanto lido em coisas pátrias, quanto às singularidades, anacronismos e curiosas confusões históricas e étnicas, que enxertam num modestíssimo esboço de libreto, por mim arranjado às pressas e no dia da partida de Carlos Gomes para a Europa, em fins de 1880.

- dê-me uma ideia qualquer. Dizia-me o maestro com angustiosa insistência. Os libretistas italianos fazem versos lindos, mas não tem

---

<sup>44</sup> Este trecho passagem está compreendido na correspondência transcrita no **Anexo Correspondências** (Correspondência XI) - retirada da Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Tomo LXXIII, parte II. Typ. Do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C. 1910/11, p. 59. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p>>. Último acesso em: 31 de março de 2014.

engenho inventivo. Basta o menor rascunho. Não quero, porém, assunto índio, como *Moema* que você me mandou. No *Guarany* já havia bugre demais.

- Pois bem, respondi-lhe. Vou ministrar-lhe ligeiras indicações, suscetíveis de bom desenvolvimento nas mãos de quem as saiba aproveitar.

E, apelando para reminiscências literárias, pois não se tratava de obra minha, escrevi a lápis sobre a mesa do um hotel de França, enquanto Carlos Gomes acabava de arrumar a bagagem, e em cinco ou seis laudas de papel de carta, mais ou menos, o seguinte:

## Ato I

Primeiros anos deste século – 1802 ou 1804. – Um fidalgo português, D. Rodrigo, dono de vastíssima fazenda às margens do rio Paraíba, receoso que a paixão do filho único, Américo, por [?]<sup>45</sup> Anália, quase branca e carinhosamente educada pela finada senhora, o leve mais longe do que toleraria o seu orgulho de homem nobre e rico, ordena ao generoso mancebo que parta para Lisboa a visitar a metrópole, e travar conhecimento e relações com os parente de além mar.

Todas as ordens estão dadas para imediata partida.

Américo, embora desesperado, obedece, mas pede para despedir-se da amada, que ele entrega como protegida a um mulato, Ricardo, seu companheiro de infância, depois seu pajem, e a quem sempre defendera da inimizade de um feitor brutal, que cobiçava Anália, e pela habitual severidade de castigos ia levando a escravatura da fazenda a um levante geral.

Apenas sai Américo, D. Rodrigo manda pelo capelão da casa proceder ao casamento sumário do mulato com a infeliz rapariga, apesar dos gritos e protestos de ambos, no meio da [?] de todos, pois o feitor divulgara o amor desta pelo jovem fidalgo e a paixão que por ela sentia o escravo Ricardo.

## Ato II

A cena passa-se em Lisboa – Uma dama portuguesa, viúva, na flor dos anos, formosa, riquíssima e prima de Americo, apaixonada por ele, e numa grande festa que dá em sua luxuosa habitação, depois de conversar sobre coisas do Brasil e ouvir eloquentes descrições da encantadora terra, declara ao brasileiro o sentimento que o avassala. Embora lisonjeado, Americo é franco e confessa que toda a sua aspiração é voltar à pátria e para junto da mulher a quem ama loucamente, ainda que de condição humilde, quase uma escrava. Despeito e ironia daquela que se vê repelida – Bailados da época, podendo neles (?) dançados de negros e de índios. Ao finalizarem, entrega um pajem a Americo, uma carta de D. Rodrigo, que o chama a toda a pressa ao Brasil, afim de acudir à imensa revolta de escravos, entrincheirados em áspero sítio sob o comando de Ricardo, cujo casamento é, em *post-scriptum*, anunciado com calculada perfídia. Desespero incoercível de Americo, que provoca nos que ouvem

---

<sup>45</sup> O símbolo [?] será utilizado para expressar a impossibilidade de decifrar a representação ou o significado das palavras ou frases encontradas nas correspondências sejam por estarem rasgadas, gastas, etc.

surpresa e encontrados sentimentos, já de simpatia e compaixão, já de escárnio. Grande concertante.

### Ato III

No Brasil – Américo, ansioso por vingança, expõe-se demais e cai nas mãos dos revoltosos. Estes o querem incontinenti matar, mas o chefe mulato não consente e ordena que o deixem só com o seu senhor moço. Terceto de Ricardo, Anália e Américo. Este não se contém, insulta o infiel depositário, e por fim lhe corta o rosto com uma chicotada.

– Não passas de vil escravo, exclama.

– Tu vais pedir-me perdão de joelhos. Sabes a quem trataste tão cruelmente? – A um infame.

- Não, ao homem que, arrastado por ordem de teu pai para, à força, ser ligado pelos laços divinos à amada do teu coração, tem com ela vivido só como carinhoso irmão e hoje te a entrega para como quando nasceu.

Anália tudo confirma e exalta a grandeza da alma do generoso protetor. Ricardo conta quanto lutara para preservá-la das indignas tentativas do feitor, vendo-se afinal obrigado, como recurso último, a incitar os companheiros de escravidão ao levante. Américo soluçando cai aos seus pés. Tiros ao longe, indicando renhida luta.

### Ato IV

Cena esplendida no interior de floresta brasileira.

O mulato, verificando que a resistência se tornara impossível, aconselha rendição aos quilombolas. Américo será a garantia de pleno perdão. Grande (?) de Anália torturas pelo amor imenso em que desde criança lhe dedicara e os esforços heroicos afim de conservá-la para outrem. Declara que tomara veneno lento, mas que seguro e ia morrer. Anália, enternecida e desde muito subjugada pela nobreza do seu proceder, diz-lhe que está pronta para segui-lo ao mais fundo sertão, onde ainda poderão viver felizes. Entra Américo e atrás dele irrompe a massa dos atacantes, tendo à frente D. Rodrigo. Submissão geral dos escravos. Agonia de Ricardo, que pede a Américo leve sem demora Anália ao altar.

- Toma-a, diz ele, nada a manchou!

Américo ordena com um gesto irresistível que todos se ajoelhem. D. Rodrigo, embora a custo, obedece como os mais. Ricardo, num arranco último, levanta-se hirto, contempla a todos solene e orgulhoso, e exclama:

- Que bela morte para um escravo!

Eis em suma o que entreguei a Carlos Gomes.

Passara-se muitos anos em que só vagamente se tratou do *Schiavo*.

Em correspondência, pediu-me uma vez Carlos Gomes autorização – que dei plena, sem querer por o menor óbice à inspiração do compositor – para se fazerem mudanças e encravações, e com esse intento mandou ele buscar livros sobre história do Brasil, que lhe foram logo mandados pelo Castellões, entre outros os seis volumes de Roberto Southey e a Conjuração dos Tamoyos.

Quando li o libreto de hoje, encimado pelo nome de Alfredo Taunay, que representa só comovedora lembrança do meu velho e genial

amigo, a quem tanto prezo, está tudo impresso, acabado, música adaptada às letras e Às situações – enfim, mal irremediável.

Eis o que me obriga a dar essas sinceríssimas explicações, que, para pessoas leais e honestas, cortam de raiz qualquer tentativa de crítica à parte, que, literariamente, me possa tocar no *Schiavo*.

Aliás, tudo isso não tem importância. O fogos e alevanta-lo estro de Carlos Gomes salva os maiores disparates do libreto.

A grandiosa ópera que ele nos deu é mais uma preciosa manifestação da centelha divina que sagra os gênios.

É ainda mais, como os Huguenotes, na Judia, na Africana e muitos libretos muitos piores do que o *Schiavo*, uma prova de que a música, para viver eternamente, só de si precisa, e diminuto prestígio tira do auxílio que lhe possam prestar as letras e as artes liberais suas companheiras fieis.

Visconde de Taunay<sup>46</sup>

No capítulo seguinte irei desenvolver algumas questões acerca do indianismo, mas já é possível apontar aqui como Taunay, por exemplo, estava impregnado de uma ideia romântica via José Alencar – ou até mesmo de um projeto romântico para o Brasil. Ao fazer o esboço da ópera para Carlos Gomes, o visconde segue o modelo já desenvolvido pelo autor de *O Guarani*.

A partir da segunda metade do século XIX, entre tantas outras questões que surgiram, ressalta-se “o problema da construção de uma identidade e de uma história nacionais”. De fato, no quadro mais geral dos acontecimentos políticos que se colocam entre a Independência, a Abolição e a República, as elites nacionais, sob o influxo da Ilustração, do Romantismo e do pensamento racial cientificista, consideraram uma nação e discutiram-na veementemente em termos de sua simetria, sempre díspar, em relação à raça e ao povo que a “formava”. Desde a visão orgânica de Robert Southey (1774-1843), “informada pelo conservadorismo inglês pré-vitoriano e pelo humanitarismo autoritário, a respeito da transformação da obscura colônia portuguesa em nação independente (DIAS, 1974: 1-19)” (*apud* MACHADO, 2000: 63), à cândida dissertação de C. F. Von Martius, “‘Como se deve escrever a história do Brasil’, oferecida ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1845 (MARTIUS, 1982: 85-107)” (*apud* MACHADO, 2000: 63), aos românticos inflexíveis e naturalistas cientificizantes, as questões do caminho da evolução e de seu contraponto, a

---

<sup>46</sup> Transcrevi aqui publicação do Jornal Gazeta de Notícias do dia 4 de outubro de 1889 que encontrei na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional e que segue no **Anexo Jornais** (Jornais II).

degeneração, direcionaram o debate das elites intelectuais do Império (MACHADO, 2000: 63-64):

Minha terra tem palmeiras, tem sabiás, tem Ceci e Peri, tem Princesa Isabel com sua pena de ouro, tem índio bom – Tupi – e índio ruim – Tapuia -, tem aquele negro bondoso, o pai João, tem suas nhandás e seus senhores patriarcais, tem paisagens de deixar qualquer naturalista boquiaberto. (...) (MACHADO, 2000: 64)

Ou seja, o que estava em jogo era um projeto de construção nacional que teve em seu seio o Romantismo senão em seu início, em seu desenvolvimento como um projeto estético de exclusão social o negro, o escravo negro fora excluído da formação da nação no bojo do seu pensamento social e literário, de sua patrimonialização fundacional.

### Capítulo III

## O lugar do índio e do escravo negro no pensamento imperial: o mito da “civilização”



47

*Quadro de Frans Post* Frans Post pintou pelo menos 18 quadros a óleo retratando a paisagem brasileira durante sua estada de sete anos no Nordeste, de 1637 a 1644. O objetivo principal de Frans Post seria a documentação de cidades, vilas, povoações, costumes, construções civis e militares, cenas de batalhas navais e terrestres, que viriam ilustrar um grande relatório das atividades do Governo do Conde de Nassau em terras da América. Eram quadros com cerca de 60 x 90 cm., emoldurados em ébano, que foram conservados pelo Conde de Nassau até 1679, pouco antes de sua morte, quando foram presenteados, juntamente com outros quadros e objetos do Brasil, ao rei de França, Luís XIV. Desse total de 18 quadros, apenas sete podem ser identificados em nossos dias. Os demais, como a gravura acima, simplesmente desapareceram com o passar do tempo e a desídia dos homens.

### O índio

Em 1882, mais especificamente no dia 29 de julho, o Museu Nacional organizou a primeira Exposição Antropológica Brasileira, a qual contou com a presença do imperador. Focada nos aspectos históricos, etnográficos e antropológicos da presença do índio no Brasil, algo naquele momento chamou a atenção: a oposição entre a importância que se dava às origens indígenas brasileiras e o perfil manifestamente

---

<sup>47</sup> Disponível em:

[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Frans\\_Post\\_-\\_Forte\\_Frederick\\_Hendrik,\\_1640.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Frans_Post_-_Forte_Frederick_Hendrik,_1640.jpg).

negativo que se traçava dos índios coetâneos. Em meio a cerâmicas e artefatos arqueológicos, um pequeno grupo indígena de Botocudos encontrava-se exposto entre os frequentadores do Museu—“não se sabe quem se espantou mais”; uma “charge irônica da *Revista Ilustrada*, após lembrar que se tratava de ‘comedores de gente’, retratou bem a situação: ‘Mas quem diria? Esses antropófagos é que ficaram com medo de serem devorados pela curiosidade pública’” (MONTEIRO, 2001: 170).

Tema de presença constante no pensamento brasileiro do século XIX, o contraste entre o índio histórico, matriz da nacionalidade, tupi por excelência, algo extinto de preferência, e o índio contemporâneo, integrante das “hordas selvagens” que erravam pelos sertões incultos, ganhava pouco a pouco ares de ciência (MONTEIRO, 2001: 170).

Em seu discurso dirigido ao imperador, Ladislau Netto, diretor do Museu, afirma que a exposição havia sido organizada com “o fito de soerguer o Império do Brasil ao nível da intelectualidade universal, na máxima altura a que ela pode atingir além do Atlântico e nas extremas luminosas ao norte do continente americano” (*apud* MONTEIRO, 2001: 171). O difícil era conciliar este intuito com o “fato” de que a parcela mais brasileira da população – a indígena – encontrava-se no “maior grau de inferioridade [e] sob o ponto de vista moral e intelectual (*Revista*, 1882: 2)’ [constituindo-se] num desafio para o qual a ciência tinha uma resposta, no mínimo, ambígua” (*apud* MONTEIRO, 2001: 171).



*Dança dos Tapuias* de Albert Eckhout<sup>48</sup>, Óleo sobre tela, s.d., 168x294 cm. Museu Nacional da Dinamarca, Copenhague. Reprodução fotográfica: autoria desconhecida. Breve histórico sobre Albert

<sup>48</sup> Disponível em:



*Eckhout e seu contexto de vida, uma descrição sobre o que o quadro contém, com enfoque nas características da imagem e o que ela reflete, suas relações com o tema. Este quadro destaca o registro da cena de um ato cerimonial, a dança Tapuia, que representa a preparação para o confronto com o inimigo, a cena é composta por oito índios e duas índias além de um animal específico, um tatu, representando a zoologia. O movimento, as sombras e as características peculiares dos índios ficam evidentes na composição, declarando fortemente relações entre composição, harmonia e vitalidade.*

O antropólogo J. M. Monteiro, ao analisar a introdução das teorias raciais no Brasil, apresenta a forma inicial como se deu a construção do Tupi como a matriz da nacionalidade em contraste com o Tapuia. Para os pensadores do Império, os índios Tupis foram relegados às origens da nacionalidade—desapareceram enquanto povo, porém contribuíram para a formação da nação através da mestiçagem, por exemplo. Enquanto os Tapuias situavam-se no polo oposto: caracterizados como inimigos, representavam, em síntese, “o traiçoeiro selvagem dos sertões que atrapalhava o avanço da civilização, ao invés do nobre guerreiro que fez pacto de sangue com o colonizador” (MONTEIRO, 2001: 172). Este foi o contexto que marcou o processo de construção de uma identidade nacional.



*Família de Botocudos em viagem: fuga dos portugueses.<sup>49</sup> É possível que a presença da corte portuguesa no Brasil tenha estado na origem da viagem que o príncipe alemão Maximilian zu Wied-Neuwied (1782-1867) efetuou por terras brasileiras, entre 1815 e 1817. Possivelmente pela primeira vez no mundo europeu, Maximiliano registou e comentou as características dos Botocudos (também referidos por outros autores sob a designação de Aimores ou Aimbores) no seu livro *Reisenach Brasilien in den Jahren 1815 bis 1817* (publicado em Português como *Viagem ao Brasil*), editado no mesmo ano em*

<http://www.tomdamata.org.br/mata/imagens/indios.jpg>.

<sup>49</sup>Disponível

em:

[https://www.google.com.br/search?q=fam%C3%ADlia+de+botocudos+em+marcha+\(1834\)&safe=off&espy=210&es\\_sm=122&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=wfwgU8DqC4vnkAfdYDoBg&sqi=2&ved=0CAcQAUoAQ&biw=1366&bih=643#facrc=&imgdii=&imgrc=P5EkjMSEvI73M%253A%3B8eFh7clJRCschM%3Bhttp%253A%252F%252Fsumidoiro.files.wordpress.com%252F2013%252F01%252Fpost-famc3adlia-de-botocudos.jpg%253Fw%253D567%2526h%253D283%3Bhttp%253A%252F%252Fsumidoiro.wordpress.com%252Fpage%252F2%252F%3B567%3B283](https://www.google.com.br/search?q=fam%C3%ADlia+de+botocudos+em+marcha+(1834)&safe=off&espy=210&es_sm=122&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ei=wfwgU8DqC4vnkAfdYDoBg&sqi=2&ved=0CAcQAUoAQ&biw=1366&bih=643#facrc=&imgdii=&imgrc=P5EkjMSEvI73M%253A%3B8eFh7clJRCschM%3Bhttp%253A%252F%252Fsumidoiro.files.wordpress.com%252F2013%252F01%252Fpost-famc3adlia-de-botocudos.jpg%253Fw%253D567%2526h%253D283%3Bhttp%253A%252F%252Fsumidoiro.wordpress.com%252Fpage%252F2%252F%3B567%3B283).

*Alemão (Frankfurt, 1820-21) e em Inglês (Londres, 1820). A imagem reproduzida acima, apresenta evidentes semelhanças com a gravura Uma Família de Botocudos em Viagem, da edição inglesa da obra de Maximilian – um casal de Botocudos, com a sua prole, deslocando-se no leito de um rio. A mesma ênfase é dada à decoração do lábio inferior e dos lóbulos das orelhas, bem como ao transporte de armas pela figura masculina, à frente, e ao transporte das crianças pela figura feminina, atrás. Com exceção de pequenos pormenores, a representação da figura masculina é a mesma.*

É neste contexto histórico que surge, por exemplo, o mais forte e recorrente adjetivo atribuído a Carlos Gomes: o de nacionalista, unanimidade entre os historiadores das artes e das ideias no Brasil. É possível apreender o nacionalismo na obra de Carlos Gomes através da leitura crítica feita em relação ao próprio movimento romântico brasileiro que tem como ícone José de Alencar, autor do livro *O Guarany*, que daria origem à ópera que leva o mesmo nome.

No livro *A consciência conservadora no Brasil*, Paulo Mercadante analisa as formas de ruptura e reconciliação inseridas no processo histórico brasileiro – principalmente no período de formação nacional – e afirma que o índio é um elemento de resistência invocado pelo movimento romântico; ou seja, o indianismo representa a polarização dos elementos necessários à ordem estabelecida em 1822. Nas palavras de Mercadante (1972: 164): 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”; ele resistiu, durante os primeiros séculos, combatendo persistentemente o invasor português. Ainda segundo Mercadante (1972: 164, citando Cassiano Ricardo): “A um nacionalismo em busca de um mito ou de uma ideia 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””.

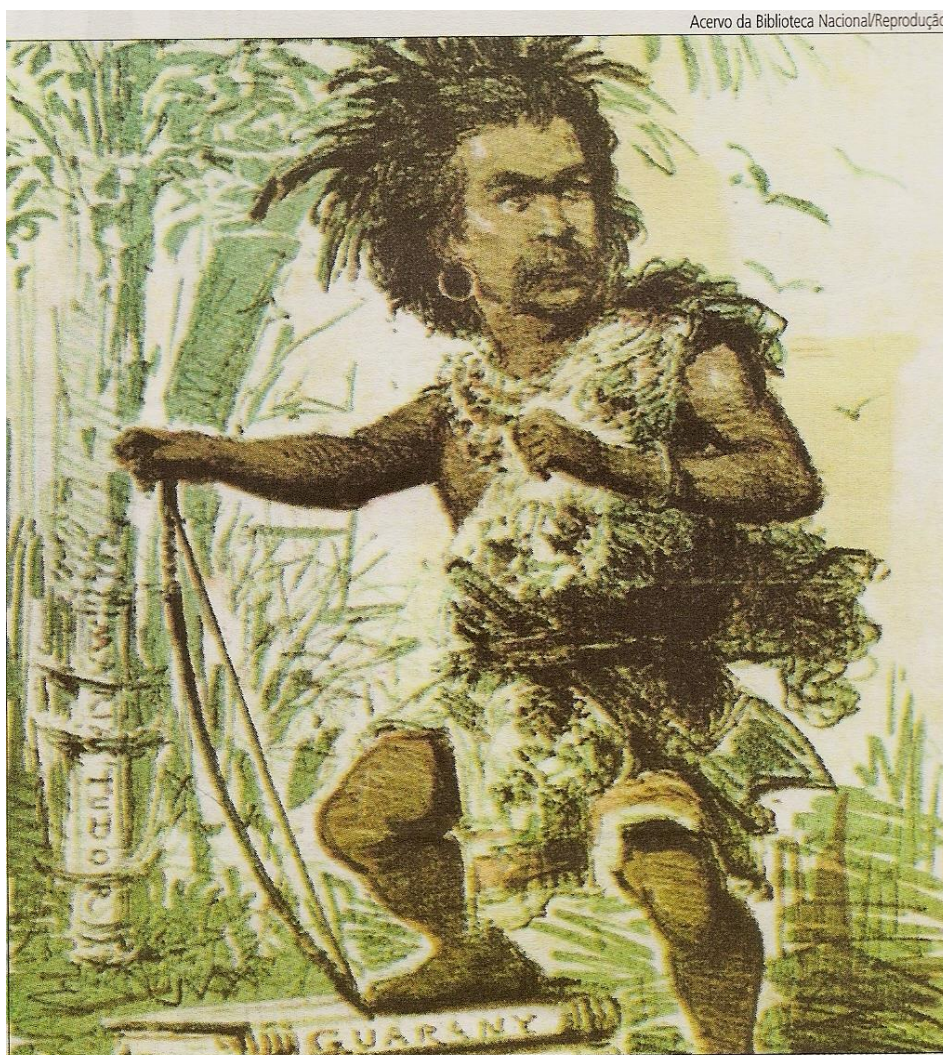
José de Alencar foi notoriamente escritor no cenário intelectual do Brasil Império. Destacou-se, dentro da vertente romântica e indianista em voga no século XIX, principalmente com o livro *O Guarani*. Para ele, o Brasil necessitava de uma literatura nacional que espelhasse a realidade do país. Carlos Gomes, em 1870, pediu ao libretista Scalvini que fizesse a adaptação do romance *O Guarani*.<sup>50</sup> 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 [...].

---

<sup>50</sup> Disponível em: <<http://catalogos.bn.br/lc/musica/cgjalenc.htm>>.

Desculpo-lhe, porém, tudo, porque daqui a tempos, por causa talvez das suas espontâneas e inspiradas harmonias, não poucos hão de ir ler esse livro, senão relê-lo; esse é o maior favor que pode merecer um autor (*apud* SÁ, 2010: 30).



**A caricatura** publicada na *Gazzetta Musicale*, de Milão, mostra um Carlos Gomes vestido de índio. Visto como exótico, o brasileiro ganhou a admiração dos italianos, entre eles Verdi

*Carlos Gomes em caricatura da época.*<sup>51</sup>Nessa caricatura publicada na *Gazzetta Musicale de Milão* o maestro foi caracterizado como um índio Botocudo. Os detalhes da imagem mostram como viam através do olhar exótico Carlos Gomes todo descabelado como indígena, escuro, porém não como o Tupi – mito de nacionalidade no Brasil.

Em sua obra *Formação da Literatura Brasileira*, Antônio Candido afirma que Gonçalves Dias foi um dos primeiros e mais importantes criadores do indianismo que tanto norteou a estética romântica no Brasil, tendo contribuído “ao lado de Alencar para dar à literatura, no Brasil, uma categoria perdida desde os árcades maiores e, ao modo

---

<sup>51</sup> Disponível em:

<<http://1.bp.blogspot.com/-of-SDmdiBow/UGdTkkuDPDI/AAAAAAAAAPCM/VbyDzhDoxnc/s1600/Digitalizar0619.jpg>>.

de Cláudio Manuel, fornece aos sucessores o molde, o padrão a que se referem como inspiração e exemplo” (CANDIDO, 1975: 81).

Já A. Bosi, em seu livro *Dialética da Colonização*, afirma ser próprio da imaginação histórica edificar mitos que, muitas vezes, ajudam a compreender antes o tempo que os forjou do que o universo remoto para o qual foram inventados. O autor está se referindo especificamente ao indianismo de José de Alencar que tem como expoente máximo a obra *O Guarani*. Aqui, o que está em questão é o indianismo no bojo da nacionalidade brasileira.

Para A. Bosi, o romantismo alencariano, além de mostrar-se receoso de qualquer tipo de mudança social, arquiteta um índio em completa comunhão com o colonizador, ou seja, “Peri é, literal e voluntariamente, escravo de Ceci, a quem venera como sua lara, ‘senhora’, e vassalo fidelíssimo de dom Antônio” (BOSI, 1992: 177). No desfecho da ópera, 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 tinham condenado os moradores do solar” (BOSI, 1992: 177).

A. Bosi parte da ideia de que a literatura romântica e nacionalista de José de Alencar desenvolve um mito sacrificial no qual o índio, ao invés de ser interpretado por seu próprio ser em si, passa por um profundo processo de comunhão com o colonizador entregando-lhe sua própria alma e subjugando-se, assim, à cultura do colonizador. Neste aspecto, é possível afirmar que essas características estão tanto na ópera *O Guarani* como na *O Escravo*. No final desta última, quando tudo se esclarece, o tamoio, para manter-se 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 almejada felicidade.

O Tupi, extinto, é visto como um exemplo de pureza, um modelo de honra a ser seguido. Diante de perdas tão fundamentais o sacrifício em nome da nação e o sacrifício entre o seu povo, vinha à tona a representação de um indígena idealizado, cujas qualidades eram destacadas na construção de um grande país no caso entre a literatura e a realidade, a história e a ficção, os limites pareciam tênues e escorregadios e a “história estava a serviço de uma literatura mítica que, junto com ela, selecionava origens para a nova nação” (SCHWARCZ, 2012: 343). Ele foi exaltado porque foi subjugado.<sup>52</sup>

---

<sup>52</sup> Brasil, quinhentos anos de história, se adotarmos a periodização de Varnhagen, ou sabe-se lá quantos séculos, e optarmos pelo seguidor e rival do Visconde de Porto Seguro, mestre Capistrano de Abreu ,

---

cujo primeiro capítulo dos *Capítulos de história colonial* tem por título “Antecedentes indígenas”, embora deles o capítulo pouco trate na verdade. De todo modo, se deixarmos de lado as idealizações indigenistas ou indianistas, seja à moda romântica, seja na versão mais atual de uma “história politicamente correta”, é caso de realçar o extraordinário encontro de povos posto em cena pelo descobrimento e pela colonização efetuada pelos portugueses na “sua América” – a que lhe reservou o Tratado de Tordesilhas. Encontro decerto conflitivo,

muitas vezes trágico, haja vista o extermínio de milhares de índios e o cativoiro destes e dos africanos, como se sabe, desde o primeiro século. Mas encontro que pôs em contato culturas radicalmente distintas de três continentes, refazendo valores, recriando códigos de comportamento e sistemas de crenças, sem falar na “miscigenação étnica”, outrora chamada de “miscigenação racial”.

Miscigenação étnica e mescla cultural são problemáticas afins, embora não idênticas, que atualmente estão na ordem do dia na historiografia ocidental produzida sobre a colonização ibérica nas Américas. No entanto, é questão que, entre nós, vem de longe, modificando-se ao longo do tempo os termos, a valoração e o sentido das interpretações.

A problemática da mescla cultural na história do Brasil foi colocada em nossos horizontes de investigação desde os começos da historiografia nacional. Apareceu pela primeira vez, sob o rótulo da “miscigenação racial”, como proposta vencedora do concurso promovido na década de 1840 pelo recém-fundado Instituto Histórico e

Geográfico Brasileiro. Formulou-a o alemão Karl von Martius, naturalista, botânico, viajante que deixou preciosos registros sobre a natureza e as gentes do Brasil no século XIX. Em *Como se deve escrever a história do Brasil*, Martius afirmou que a chave para se compreender a história brasileira residia no estudo do cruzamento das três raças formadoras de nossa nacionalidade – a branca, a indígena, a negra –, esboçando a questão da mescla cultural sem contudo desenvolvê-la. Martius, como naturalista ilustrado, pensava o “hibridismo racial” do mesmo modo como pensava o cruzamento de plantas ou animais, porém sua relativa sensibilidade etnológica fê-lo ao menos rascunhar o que já se chamou de “sincretismo” cultural e atualmente se formula como circularidades ou hibridismos culturais.

É verdade que o naturalista alemão priorizou a contribuição portuguesa na formação da nacionalidade brasileira e praticamente silenciou sobre o papel da “raça” negra, para usar o seu vocabulário, reservando ao índio – um tanto idealizado, vale dizer – papel secundário. Mas não resta dúvida de que, já com von Martius, a questão da

miscigenação étnica e cultural estava posta. Seria mesmo caso de ressaltar a paradoxal abertura intelectual do IHGB ao premiar proposta que, *malgré* o conservadorismo do autor, apontava para questão desafiadora, admitindo, ao menos em tese, o papel do negro na formação do povo brasileiro – e isto num tempo em que os africanos e seus descendentes eram escravos, sem direito à cidadania no nascente império brasileiro (VAINFAS, 1999: 3-4).



53

*Peri, o índio estilizado de O Guarani que se encontra nos jardins do Teatro Municipal de São Paulo*<sup>54</sup>

É com a adaptação da obra de Alencar que surge a ópera *O Guarani*, com a qual Carlos Gomes vem a se realizar na Europa – mais especificamente na Itália – enquanto um grande artista. Com enorme sucesso, após sua primeira apresentação em 1870 no

---

<sup>53</sup> Disponível em:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Monumento\\_a\\_Carlos\\_Gomes\\_Guarany\\_01.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Monumento_a_Carlos_Gomes_Guarany_01.JPG)>.

<sup>54</sup>Esta é uma das várias estátuas que Luigi Brizzollara fez em homenagem a Carlos Gomes. Peri faz parte de um grupo de estátuas distribuídas sobre a escadaria que une o Anhangabaú ao Theatro Municipal de São Paulo e que formarão um conjunto coroado pela estátua em bronze do músico – vista também em outras cidades como no Rio de Janeiro e Campinas, por exemplo. Completam o conjunto, estátuas representando as principais óperas do maestro como *O Guarani*, *Fosca*, *Condor*, *Salvador Rosa*, *O Escravo* e *Maria Tudor*.

Ala Scala de Milão, esta ópera abre as portas para a construção do que é considerado o maior mito artístico brasileiro a projetar-se na Europa oitocentista.



55

*Retrato de escrava da etnia africana Mina, tatuada, de Rugendas. O alemão Johann Moritz Rugendas (1802-1858) é conhecido por suas pinturas de cenas brasileiras, inspiradas por uma viagem feita ao Brasil entre 1821 e 1823, na qual integrou, como desenhista, a equipe de investigação científica do barão de Langsdorff. Suas principais obras estão no livro Viagem Pitoresca ao Brasil. RUGENDAS. Rugendas dedicou ao negro a quase totalidade de suas pinturas. A simples observação delas nos faz perceber o papel desempenhado pelos negros na sociedade da época, visto que os escravos representaram a principal força de trabalho no Brasil até 1888. ETNIAS A diversidade de povos africanos que foram trazidos para o Brasil como Escravos era um de seus objetivos nas gravuras. Observando a diversidade de povos africanos que foram trazidos para o Brasil como escravos e as diferentes formas que os povos tinham de singularizar-se, por meio de seus adornos e marcas corporais.*

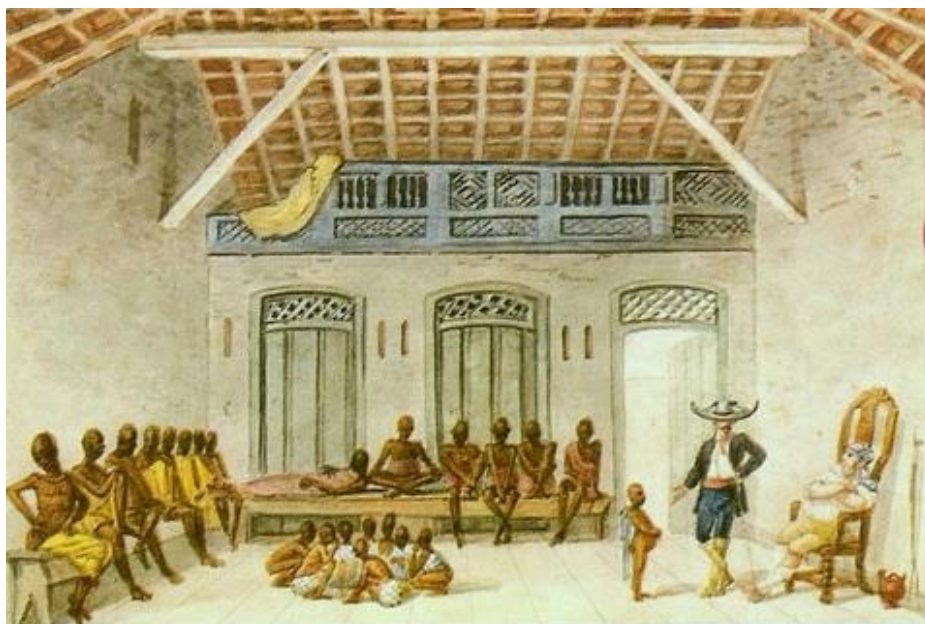
No Brasil, a partir da segunda metade do século XIX, a complexa sociedade em gestação era política, social e culturalmente um fato singular dentro de um projeto de Estado e de nação promovido pelas elites que aqui viviam e que, de certa forma, buscavam acompanhar o processo que ocorria já há algum tempo no Ocidente – a formação dos Estados nacionais –, no qual a ideia de nação descolava-se da de um Estado monárquico ou imperial. É interessante observarmos esta época, no Brasil – na qual desponta um Carlos Gomes e seu caráter brasileiro de *ar selvagem* – através da ótica da heterogeneidade da excludente sociedade da época, ou seja, “a sociedade se estratificava, tendo em seu ápice o estamento senhorial: os grandes proprietários de terras e escravos, cidadãos plenos do Império” (ALONSO, 2002: 59). Este estamento retinha o monopólio de direitos especiais e recursos inatingíveis e mesmo impensáveis

---

<sup>55</sup> Disponível em:

<[http://www.mundodastatuagens.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/Escrava-africana\\_Rugendas\\_Fonte-Brasil-Terra-Virgem\\_Terra-Virgem-Editora\\_1999.jpg](http://www.mundodastatuagens.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/Escrava-africana_Rugendas_Fonte-Brasil-Terra-Virgem_Terra-Virgem-Editora_1999.jpg)>.

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, *apud* ALONSO, 2002: 59). Na base estavam os homens livres pobres. Com os escravos, o Império manteve uma relação ambígua, ou seja, “não lhes conferiu estatuto de cidadãos, mas não formalizou sua situação de mercadoria. Não produziu um código civil para não ter um código negreiro” (ALONSO, 2002: 59-60). O escravo negro então se constitui como antítese de civilização.



*Mercado da Rua do Valongo – quadro de Jean Baptiste Debret.*<sup>56</sup>

Além disso, como aponta R. Abreu

Era tensa a convivência entre as elites nos últimos anos do século XIX. A aproximação de D. Pedro II com a ciência e os ventos da modernidade não impedia que o Império deixasse de estar identificado com o atraso colonial” (ABREU, 1996: 92). As ideias do imperador nem sempre coincidiam com a prática do Império, principalmente com relação ao trabalho escravo. O peso das tradições escravistas e colonial obstruía o desenvolvimento de um *ethos* burguês e moderno. A noção negativa da categoria trabalho, associada à escravidão, era questionada por segmentos das elites que pleiteavam uma nova ética do trabalho. Esses setores opunham-se à política paternalista do Estado monárquico, pela qual a população pobre era confinada à margem do sistema produtivo e organizada em torno dos senhores e dos coronéis do setor agrário-exportador. (ABREU, 1996: 92).

---

<sup>56</sup> Disponível em:

[http://4.bp.blogspot.com/-baSs3Xfl-oQ/TwYIPaUYBLI/AAAAAAAAHt0/CupI Fc-f M/s640/Jean\\_Baptiste\\_Debret\\_-\\_Loge\\_da\\_rua\\_do\\_Valongo.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-baSs3Xfl-oQ/TwYIPaUYBLI/AAAAAAAAHt0/CupI Fc-f M/s640/Jean_Baptiste_Debret_-_Loge_da_rua_do_Valongo.jpg).



Havia um embate entre setores da elite brasileira a favor e contra o escravismo, e a ala modernizante reivindicava a incorporação dos setores mais pobres no mercado de trabalho sob uma ótica individualista e burguesa. “Os intelectuais da modernização defendiam a premência da constituição de uma base real para o exercício do contratualismo burguês. Por outro lado, as populações à margem nas grandes cidades constituíam ameaça para o conjunto das elites” ABREU, 1996: 92)

É nesse período que surge o movimento romântico, de acordo com H. T. Gomes (1988), descarta o negro como tema literário e, quando muito, utilizou-se de estereótipos e caricaturas marcadamente racistas para retratar sua inferioridade do negro (GOMES, 1988 *apud* SIMÕES, s/d: 1). Para D. S. Simões, o escravo negro era visto como incapaz e, frequentemente, infantilizado e bestializado; o romantismo, assim, se esconde sob o paternalismo e sob uma visão idílica das relações raciais, fazendo parecer menor o “problema” que se apresentava ameaçador para a elite política do século XIX: a escravidão.

Como observou o cientista político B. Ricúpero (2004), essa tarefa coube aos intelectuais do romantismo brasileiro. Decididamente, a proposta romântica escolheu o índio como herói nacional, relegando ao esquecimento a figura do escravo negro. A imagem do indígena estava associada à docilidade, à felicidade, à honra e à origem da nação. Seu pleno contato com a natureza aflora, para o romantismo, a inocência humana que fora perdida com a civilização moderna. Sob a influência dos romantismos europeus, o índio tornou-se o *bom selvagem*. Além do que, “o lugar de sua morada não pôde ser desprezado, ele encontrava-se no Éden” (CARVALHO, 1998 *apud* SIMÕES, s/d: 2).

O tema da escravidão, ao longo de todo o período imperial, foi constantemente retomado, desde o processo de independência até a Abolição. Nos anos 1860, já extinto o tráfico, a questão voltou novamente à pauta de discussões, dessa vez com a proposta que ficou conhecida como a emancipação do ventre. Foi nesse contexto que José de Alencar elaborou um rico conjunto de argumentos através de seus escritos e discursos parlamentares a respeito da escravidão no Império – o interessante aqui é a ausência do escravo negro como elemento constitutivo da identidade nacional e a possibilidade de inserção deste no interior da sociedade brasileira do século XIX (SIMÕES, s/d: 2).

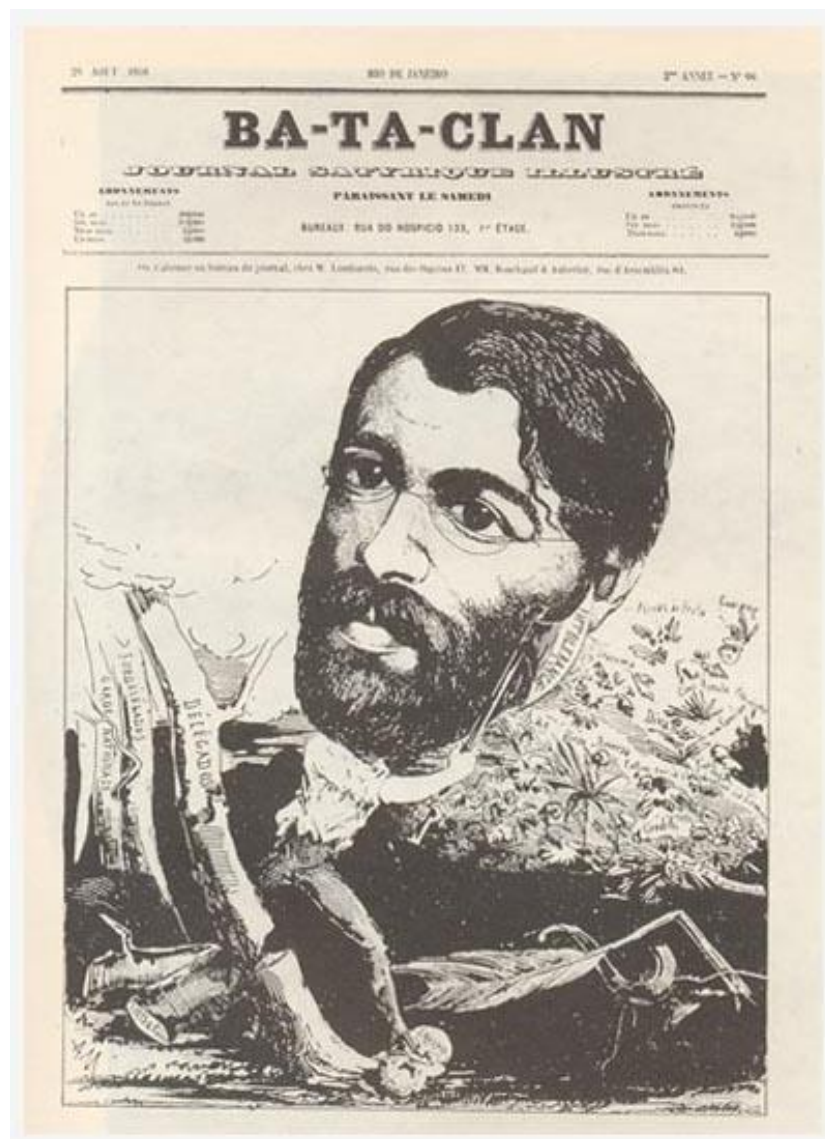
Em *O Guarani*, de 1857, José de Alencar apresenta uma construção de povo dentro da velha tradição que fundia elementos distintos – o índio e o branco. Ceci e Peri constituíram uma síntese entre a civilização (Europa) e a barbárie (América). Weffort

(2006: 192) observa que para Wilson Martins “a cultura do país estava diante da questão de como escolher entre a ‘civilização e a barbárie’”. As elites do país entendiam que o Império estava “disjuntiva” semelhante àquela tratada pelo argentino Domingo Faustino Sarmiento (1811-88), no *Facundo*, de 1845, na qual, havia de escolher entre a cidade e o campo, o presente e o passado, a civilização e a barbárie, a Europa e a América. No *Guarani*, em contraste com Sarmiento, Alencar apresenta uma “resposta dialética”, ou seja, uma síntese que enaltecia, ao mesmo tempo, o português e o índio. Entretanto,

[A]o modo do indianismo do século XIX, Alencar expressava uma propensão do Brasil à mestiçagem que vinha desde os primeiros séculos da colônia. Admitia a mestiçagem, porém, à maneira do século XIX. A síntese incluía os índios; não, porém, os negros (WEFORT, 2006: 192).

Assim, da mesma forma que no romance *Iracema* (1865), a personagem Moacir era fruto da relação entre Iracema e Martin, José de Alencar apresentou metaforicamente a constituição de uma civilização propriamente americana sem, no entanto, romper com a herança colonial, esboçando o que seria caracteristicamente nacional ao promover um passado histórico mítico (SIMÕES, s/d: 2).

Para Wefort, Alencar estava consciente de que participava de um projeto comum à elite de sua época. Os mitos alencarianos cumpriram algumas das funções que se “espera de uma ideologia, iluminando alguns aspectos da realidade, colocando outros na penumbra, senão apagando-os de todo” (WEFORT, 2006: 193-194).



*José de Alencar em caricatura da época<sup>57</sup>*

Como afirma A. Candido, o índio já era passado, ao passo que “o negro era a realidade degradante, sem categoria de arte, lenda heroica” (WEFORT, 2006: 194). No novo país, o indianismo adequa-se como conveniente motivo das elites que buscavam afirmar uma identidade nacional, “com a vantagem de evitar o ‘problema’ representado pelo negro” (WEFORT, 2006: 194). Assim, a imaginação romântica de Alencar fornece ao país de mestiços “o alibi duma raça heroica, e [a] uma nação de história curta, a profundidade do tempo lendário” (CANDIDO, 1975: 224). Nesse sentido, a figura do herói indígena surge aí como símbolo máximo dessa representação. Índio e branco, apesar de estarem próximos, estão ligados por uma relação assimétrica, um é nobre e o

---

<sup>57</sup> Disponível em:

<<http://brasilfront.xpg.uol.com.br/wp-content/uploads/jose-de-alencar-caricatura-da-epoca.jpg>>.

outro é bárbaro. Na tentativa de preservar o seu contato com o branco e nobilitar-se, o índio torna-se herói através de seu próprio sacrifício (BOSI: 1992). Novamente vem a ideia de que o Tupi foi exaltado porque foi exterminado.

Em um texto de Alencar, ainda não publicado, *A antiguidade da América*— trazido ao público através da leitura do historiador A. H. Lopes —, o romancista cearense apresenta-se adepto da tese monogenista, e defende a América como berço da humanidade, bem como a raça vermelha (o índio) como a primeira das raças, reservando uma esperança de que novamente ressurgiria a “civilização americana”, só que, dessa vez, renovada— processo que já estava em curso desde a chegada dos povos europeus no Novo Mundo; mais uma vez, nada se fala a respeito de uma contribuição dos povos africanos (SIMÕES, s/d: 3).

S. Doris, no livro *Ficções de fundação*, destaca que Alencar, em sua operação de mestiçagem, caminhou pelo caminho aberto por Karl Friedrich Philipp von Martius, que anos antes havia apresentado a tese de que o desenvolvimento nacional estaria condicionado ao cruzamento de três raças: o índio, o branco e o negro. Para a autora, o naturalista alemão, apesar de propor as três raças em conjunto, relegou ao silêncio a contribuição do negro nessa formação. Para ela, Alencar se apropriou da máxima do cruzamento das raças, mas, deliberadamente, excluiu o negro. Ela afirma que: “assim como Martius e ao contrário de Freyre, Alencar foi evasivo sobre os negros em seus best-sellers que tratam do amálgama racial que fundou a sociedade brasileira” (DORIS: 2004, 183). Parece, assim, que o silêncio sobre o problema da escravidão se reproduziu de maneira eficaz na ideologia coetânea de configuração racial da nacionalidade.

Entretanto, ao fugir da “aura poética de seus romances”, é possível observar, nas *Novas Cartas de Erasmo* e em seus discursos parlamentares, algumas considerações sobre a constituição da identidade nacional e sobre o cruzamento das raças onde o escravo negro é completamente excluído e a escravidão até mesmo defendida. “O conteúdo mais intrigante das *Novas Cartas de Erasmo* (ALENCAR: 2008 [1867-1868]) é, sem dúvida, a defesa da escravidão” (*apud* SIMÕES, s/d: 3). A instituição escravocrata estava na agenda de debates do Império desde 1866, quando o Comitê Francês de Emancipação enviou comunicado a D. Pedro II pedindo solução ao problema da escravidão. Dessa discussão resultou a instituição da Lei do Ventre Livre em 1871. O silêncio sobre o tema, que fora quebrado no início nos anos de 1870, só retornará novamente nos anos de 1880, quando entra na agenda o debate sobre a abolição.

Para A. Alonso, houve uma volumosa mobilização popular em favor da abolição da escravidão no Brasil, embora apenas nos anos de 1880 um protesto abolicionista nacional tenha se configurado, sendo uma mobilização tardia e curta, em comparação com os casos inglês e norte-americano. Vale trazer a distinção de Drescher dos dois modelos de abolicionismo, a saber, um elitista, que tomou a Europa Continental, e outro mobilizador como os casos inglês e norte-americano. Este autor localizaria o Brasil no meio do caminho entre os dois modelos (Cf. Alonso, 2010).

Partindo do pensamento de Drescher, A. Alonso argumenta que a mobilização antiescravista no Brasil foi maior e mais potente do que usualmente se supõe configurando “um movimento social, no sentido de uma rede nacional de ativistas, organizações e manifestações públicas (DIANI, 2003) mais próxima do padrão anglo-americano do que a variante “continental” (ALONSO, 2010: 1-2). A partir daí torna-se possível analisar como o movimento brasileiro modelara-se no interior de uma rede global de ativismo abolicionista. Atrasados, “os ativistas brasileiros contaram com um repertório contencioso” (TILLY, 2008) abolicionista no qual se miram, um conjunto de táticas de protesto e de argumentos que movimentos anteriores similares tinham já inventado, especialmente o britânico e o norte-americano” (*apud* ALONSO, 2010: 2). Mas, muitos recursos desse repertório não podiam ser simplesmente transpostos de um contexto a outro, ou seja, deveriam passar por processos de adaptação e reinvenção “para se encaixar numa tradição local distinta” (ALONSO, 2010: 2). É importante atentar para o fato de que os movimentos abolicionistas britânicos e norte-americanos se constituíram no interior de tradições protestantes locais, “tanto em termos de legitimação” (DAVIS, 1966; 1984) “quanto de organização” (STOMATOV, 2010), o brasileiro surgiu num país no qual o catolicismo era a religião de Estado, o que enganchou a Igreja nas engrenagens escravistas” (*apud* ALONSO, 2010: 2). Essa diferença empurrou os abolicionistas brasileiros para a propaganda secular. Ao incorporar a fórmula anglo-americana de mobilização popular, os brasileiros tiveram, assim, de “adaptá-la e inventar novas formas que fossem, mais compatíveis com tradição política local e com as oportunidades políticas que vivenciaram” (ALONSO, 2010: 2). O abolicionismo brasileiro bebeu na tradição romântica<sup>58</sup> local, que elevava o

---

<sup>58</sup> “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

índio a símbolo da nacionalidade. Isso se expressa no uso recorrente da ópera *O Guarani*, de Carlos Gomes, o maestro abolicionista. Quanto a isso, pelo que podemos inferir da correspondência de Mario de Andrade que, mesmo ao depreciar C. Gomes, o maestro seria um autor de “operetas” popular o suficiente para garantir subsídios governamentais segundo o critério da popularidade considerada para o recebimento desses subsídios.

Para José de Alencar, a “ideia” de povo brasileiro já estava sólida – ele renega três séculos e meio de escravidão e de tráfico de escravos destinados ao Brasil, despejando a culpa da escravidão nas Américas sobre as nações europeias: ““não fomos nós, povos americanos, que importamos o negro da África para derrubar as matas e laborar a terra; mas aqueles que hoje nos lançam o apodo e o estigma por causa do trabalho escravo”” (ALENCAR: 2008: 89 *apud* SIMÕES, s/d: 4).

Alencar, em suas cartas, reconhece a existência de três raças e dedica boa parte de seus argumentos em favor da escravidão. Ao que tudo indica, a Nação, para Alencar, ainda teria que se desenvolver muito a partir do “mal necessário” que era a escravidão enquanto instituição. Tanto no que se refere à organização da transição do trabalho escravo para o trabalho livre, quanto da sua função civilizatória em relação ao escravo negro.

Podemos dizer que em relação a esta questão, o autor organiza suas ideias a partir de duas perspectivas distintas: de um lado, a formação de um povo já iniciada pela herança colonial através da miscigenação entre índios e brancos que se caracteriza como *povo americano*; de outro, a possibilidade de inserção do negro no interior dessa nacionalidade a partir de um processo “civilizatório” promovido pela própria escravidão, ou seja, ele transpõe a inserção do negro na sociedade – no código civil da sociedade – para um momento futuro.

Verdade profética! A próxima civilização do universo será americana como a atual é europeia. Essa transfusão de todas as famílias no solo virgem deste continente ficara incompleta se faltasse o sangue africano, que no século VIII afervorou o progresso da Europa (ALENCAR: 2008, p. 74).

Para o autor de *O Guarani* a *raça africana* é caracterizada da seguinte forma: embrutecida e bárbara *versus* vigorosa e forte. Ele explica que apenas o negro poderia

---

aristocrático, ativista e contemplativo, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual”. In: Lowy, Michael; Sayre, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995, p. 9.

levar a cabo o desenvolvimento da América, uma vez que o índio enquanto herói não se deixou submeter ao cativo, preferindo o próprio extermínio.

Se a raça americana suportasse a escravidão, o tráfico não passara de acidente, e efêmero. Mas, por uma lei misteriosa, essa grande família humana estava fatalmente condenada a desaparecer da face da terra, e não havia para encher esse vácuo senão a raça africana. Ao continente selvagem, o homem selvagem. Se este veio embrutecido pela barbaria, em compensação trouxe a energia para lutar com uma natureza gigante (ALENCAR: 2008, p, 69).

O estado de barbárie do negro não decorria de seu estado de escravidão, lhe era anterior. O cativo não era uma instituição que reproduzia a barbárie e sim um organismo capaz de civilizar o escravo negro. Haveria para o escravo negro apenas uma possibilidade de superação da suposta barbárie: a escravidão— “o escravo deve então ser o homem selvagem que se instrui e moraliza pelo trabalho” (ALENCAR: 2008, p. 67).

O que vem confirmar esta interpretação, para José de Alencar, são as marcas que a instituição escravocrata adquiriu no Brasil. Alencar percebia no Brasil, diferentemente dos Estados Unidos onde para ele havia um grande antagonismo entre negros e brancos, uma escravidão de *boa índole*:

As suas marcas eram a *moderação* e a *doçura*. Afirmou em discurso em 1871: “nossos costumes, a índole generosa de nossa raça, impregnam essa instituição de uma brandura e solicitude que a transformam em quase servidão” (ALENCAR: 1977, p. 240). Apresentando esse abrandamento como símbolo de um caráter nacional, o romancista minimiza as relações conflituosas entre senhores e escravos, apresentando aqueles como tutores destes, ainda incapazes (*Apud.* SIMÕES, s/d: 5).

É provável que a *raça* a que Alencar fazia referência na citação fosse composta pelos senhores de escravos, amalgamados ao modelo da família patriarcal, descendentes da herança colonial e frutos da miscigenação mítica entre o índio Tupi e o branco português. A doçura ou o caráter ameno que a escravidão adquire no Brasil está mais relacionada ao tratamento dado pelo senhor ao escravo do que o contrário. “Alencar faz crer que os números de manumissões apresentados eram evidências disso. É o senhor quem torna as coisas mais brandas” (SIMÕES, s/d: 4-5).

Uma outra questão está no fato de que a escravidão carrega em si o justo cruzamento das raças de acordo com os ideais de construção de nacionalidade. Para Alencar, a miscigenação é vista como positiva no caso da síntese entre o elemento índio e o português. Ele defende que a miscigenação formaria um novo povo através de um processo lento e gradual:

Terceira Carta  
Sobre a emancipação

Senhor

A repulsão e o amálgama das raças humanas são duas leis de fisiologia social tão poderosas como na física os princípios da impenetrabilidade e coesão.

Integralmente, raças diversas não podem coabitar o mesmo país, como não podem corpos estranhos ocupar simultâneos o mesmo espaço. Os indivíduos, porém, que formam as moléculas das diferentes espécies, aderem mutuamente e se confundem em nova família do gênero humano.

Ninguém desconhece, todavia, quanto é lenta essa coesão ou amálgama de raças. Demanda séculos e séculos semelhante operação etnográfica; e traz graves abalos à sociedade. A tradição e o caráter, que formam a originalidade de cada grupo da espécie humana, não se diluem sem aturado e contínuo esforço.

Desde que por uma necessidade suprema e indeclinável a raça africana entrou neste continente e compôs em larga escala a sua população; infalivelmente submeteu-se à ação desse princípio adesivo, ao qual não escapou ainda uma só família.

Eis um dos resultados benéficos do tráfico. Cumpre não esquecer, quando se trata desta questão importante, que a raça branca, embora reduzisse o africano à condição de uma mercadoria, nobilitou-o não só pelo contato, como pela transfusão do homem civilizado. A futura civilização da África está aí, nesse fato em embrião.

Mas, senhor, que força maior sufocou a invencível repulsão das duas espécies humanas mais repugnantes entre si, a ponto de as concentrar no mesmo solo durante trezentos e cinquenta anos?

A escravidão; a aliagem artificial, que supre e prepara o amálgama natural. Sem a pressão enérgica de uma família sobre a outra, era impossível que a imigração europeia, tão diminuta nos primeiros tempos, resistisse à importação africana, dez vezes superior. acabrunhada pela natureza americana, entre dois inimigos, o negro e o índio, a colônia sucumbira sem remédio.

Situada assim a questão dentro de seus verdadeiros limites na ciência social, a conclusão decorre logicamente, outra. Cada movimento coesivo das forças contrárias é um passo mais para o nivelamento das castas e um impulso em bem da emancipação.

Chegando a temo fatal, produzido o amálgama, a escravidão cai decrépita e exânime de si mesma, sem arranco nem convulsão, como o ancião consumido pela longevidade que se despede da existência adormecido. Mas, antes do seu prazo, quem fere mortalmente uma lei, derrama sangue, como se apunhalara um homem.

A história, grande mestra para os que estudam com o necessário critério, confirma todos estes corolários da razão. Nas memórias da escravidão moderna está registrado o sumário crime dos governos que guilhotinaram essa instituição, para obedecer à fatuidade de uma utopia. De uma utopia, sim; pois outro nome não tem essa pretensão de submeter a humanidade, o direito, a uma craveira matemática.

Porque somos livres agora, n'ós, filhos de uma raça hoje superior, havemos de impor a todo o indivíduo, até ao bárbaro, este padrão único do homem que já tem a consciência de sua personalidade! Não



nos recordamos que os povos nossos progenitores foram também escravos e adquiriram, nesta escola do trabalho e do sofrimento, a têmpera necessária para conquistar seu direito e usar dele?

Enlevo dos espíritos filantropos! O catolicismo da liberdade, como o catolicismo da fé, é o último verbo do progresso: união da espécie humana e sua máxima perfeição. Aspiramos a esse esplêndido apogeu dos nossos destinos; mas não tenha alguém a ridícula pretensão de o escalar de um salto antes do tempo (ALENCAR, 2008: 77-79)

Para D. S. Simões, o tráfico de escravos serve de instrumento capaz de colocar no mesmo solo *raças* distintas, sendo que, a partir de agora, para além da construção literária de Alencar – na qual o negro estava fora – o escravo negro é apresentado como elemento constitutivo. Entretanto como consequência direta desse cruzamento das três raças, o branqueamento também é apontado por Alencar como o elemento de civilização, observando que a *raça* branca ou a *raça* “cultura” “deve estar em maior número para que possa absorver por completo a raça minoritária” (SIMÕES, s/d: 6). Quando do debate da discussão da emancipação do ventre, ele defendeu sempre que a imigração europeia provocaria o fim do elemento africano pelo branqueamento.

Em acordo com Simões, também discordo da afirmação de H. Lopes de que “Alencar não tinha um lugar para a raça negra no seu projeto de construção da nação brasileira” (LOPES, 2009: 11); percebo que o romancista concebeu resposta a essa questão, mesmo que fugidia. No contexto da discussão a respeito da emancipação do ventre, da qual Alencar apresentou-se contra, percebe-se em suas falas na Câmara dos Deputados uma preocupação com a integração do negro na sociedade. Ele afirmou em discurso de 1871:

Nós queremos a redenção de nossos irmãos, como a queria o Cristo. Não basta para vós dizer à criatura, tolhida de sua inteligência, abatida na sua consciência: ‘Tu és livre; vai; percorre os campos com uma besta fera...’ [...]

Não Senhores, é preciso esclarecer a inteligência embotada, elevar a consciência humilhada, para que um dia, no momento de conceder-lhe a liberdade, possamos dizer: ‘Vós sois homens, sois cidadãos. Nós vos redimimos não só do cativeiro, como da ignorância, do vício, da miséria, da animalidade em que jazíeis!’

Eis o que queremos. É a redenção do corpo e da alma; é a reabilitação da criatura racional; é a liberdade como símbolo da civilização, e não como um facho de extermínio. Queremos fazer homens livres, membros úteis da Sociedade, cidadãos inteligentes, e não hordas de selvagens atiradas de repente no seio de um povo culto (ALENCAR: 1977: 228-229) (*apud* SIMÕES, s/d: 8).

Somente dessa forma a escravidão poderia cumprir sua missão: “produzir o *amálgama* das raças, civilizando o negro a partir do trabalho e do seu contato com uma ‘raça culta’” (SIMÕES, s/d: 7). A partir daí, ele infere que é possível conceber a contribuição do negro na formação da identidade nacional e, além disso, seria possível que ele assumisse uma posição de liberdade no interior da sociedade. “Não muito diferente do que ocorreu com a representação do índio, que teve de escolher o extermínio para transformar-se em herói, o negro haveria de se sacrificar para adquirir o direito à emancipação” (SIMÕES, s/d: 7).

É necessário esclarecer que não podemos classificar o pensamento de José de Alencar no interior das escolas das teorias raciais do século XIX. Como fica claro em *O espetáculo das raças*, de L. M. Schwarcz, que os movimentos teóricos dessa natureza só ganharam força na elite intelectual brasileira a partir dos anos 1870. Mas, de acordo com Simões – em um exercício de aproximação–, é possível afirmar que Alencar carrega em seus argumentos um caráter *monogenista*<sup>59</sup> acreditando, por assim dizer, numa origem comum da humanidade, defendendo uma *desigualdade* entre as raças (civilizadas e bárbaras) e reconhecendo, a partir de uma perspectiva ilustrada, a possibilidade da perfectibilidade humana.

Para Simões, o mais interessante é percebermos o revés que atingiu a valorização da ideia de miscigenação já postulada por Alencar em meados dos anos de 1850. Para ele, Schwarcz demonstra que os usos das teorias raciais no Brasil, ainda no período imperial, impossibilitaram a aceitação positiva da miscigenação, divulgando, assim, o *atraso* e a *inviabilidade* da nação a partir da constituição de um povo mestiço em sua formação:

Aquilo que Alencar considerava como *amálgama* das raças passou, dessa forma, a ser desconsiderado por, pelo menos, cinquenta anos. Intervalo em que se tentou reaver o status de degeneração do povo brasileiro a partir de posturas eugênicas (SIMÕES, s/d: 7-8).

Disso tudo, Simões infere que, em Alencar, a escravidão não foi um fato invisível, como comumente ocorreu com os autores românticos. Exemplo disso são suas

---

<sup>59</sup> “[...] a visão *monogenista*, dominante até meados do século XIX, congregou a maior parte dos pensadores que, conformes às escrituras bíblicas, acreditavam que a humanidade era una. O homem, segundo essa versão, teria se originado de uma fonte comum, sendo os diferentes tipos humanos apenas um produto ‘da maior degeneração ou perfeição do Éden’ (Quatrefage, 1857 apud Stocking, 1968). Nesse tipo de argumentação vinha embutida, por outro lado, a noção de *virtualidade*, pois a origem uniforme garantiria um desenvolvimento (mais ou menos) retardado, mas de toda forma semelhante. Pensava-se na humanidade como um gradiente – que iria do mais perfeito (mais próximo do Éden) ao menos perfeito (mediante a degeneração) –, sem pressupor, num primeiro momento, uma noção única de evolução” (Apud SCHWARCZ, 1993: 48).

peças teatrais *O demônio familiar* (1857) e *Mãe* (1860) e o romance *O tronco do ipê* (1871). Mesmo participando das concepções racistas de seu tempo, não se vê a defesa da escravidão pura e simplesmente, mas uma análise acurada dessa instituição, fundada em concepções antropológicas e políticas. Soma-se a isso o fato de uma perspectiva futura de integração do negro na sociedade e do seu papel na constituição da identidade nacional. “Não se pretende aqui ultrapassar os limites que essa construção ideal suporta, pois se trata de um negro moldado pelas formas de um pensamento branco dominante” (SIMÕES, s/d: 8).

Enfim, José de Alencar, apesar dos pesares, dá um passo à frente. Isso se verifica se levamos em conta a antecipação em mais de cinquenta anos daqueles argumentos contidos nas obras de Alberto Torres e, mais tarde, Gilberto Freyre. Talvez o ensaísmo dos anos 1930 tenha nessa matriz intelectual alguma filiação (SIMÕES, s/d: 8).<sup>60</sup>

Entretanto, para A. H. Lopes, Alencar enfrentou corajosamente a questão da escravidão e a colocou no centro de duas de suas peças: *O demônio familiar* (estreada em 1857) e *Mãe* (1860). Mas a discussão foi retirada do espaço público e trazida para o privado. É a escravidão doméstica que é representada nessas peças e a preocupação do autor era com o impacto sobre as relações de família, um dos esteios da sociedade que defendia. Alencar tinha por projeto fundar uma cultura nacional e moderna. Esses dois termos, no entanto, não conviviam sem tensões. O polo moderno tinha como espelho a civilização francesa, onde o autor foi buscar o modelo de teatro que praticou, seguindo a linha de um realismo moralizante à moda de Alexandre Dumas Filho. O polo nacional trazia, por um lado, o problema da escravidão e, por outro, as tradições de uma família patriarcal, legítima herdeira do mítico encontro americano entre as raças branca e vermelha. Tais tradições não podiam ser simplesmente jogadas fora para a adoção dos novos burgueses exportados pela cultura europeia. Alencar vislumbrou na mulher (das “boas famílias”, frise-se) o elemento capaz de, por meio de suas virtudes do coração (em oposição à razão masculina), promover essa simbiose entre os tempos modernos e os valores tradicionais. No centro do seu teatro estava uma reforma da família, na qual o escravo doméstico estava destinado a desaparecer, mantendo-se, no entanto, os traços de afeto herdados do passado colonial. Esse tipo de visão do caráter da família brasileira era compartilhado por outros intelectuais da época, como aparece na crítica de Machado de Assis (*Diário do Rio de Janeiro*, 6 de março de 1866, *apud* LOPES, 2009: 10):

---

<sup>60</sup>

Disponível

em:

[https://www.google.com.br/search?q=o+negro+no+pensamento+social+do+imperio&oq=o+negro&aqs=chrome..69j69j59j3304j0j8&sourceid=chrome&espv=210&es\\_sm=122&ie=UTF-8](https://www.google.com.br/search?q=o+negro+no+pensamento+social+do+imperio&oq=o+negro&aqs=chrome..69j69j59j3304j0j8&sourceid=chrome&espv=210&es_sm=122&ie=UTF-8).

Pedro [o escravo doméstico] é o mimo da família, o *enfant gaté* (...): e por isso pode-se ver desde logo no traço característico da vida brasileira (...) o demônio familiar apresenta um quadro de família com o verdadeiro cunho da família brasileira ; reina ali um ar de convivência e paz doméstica, que encanta desde logo.

A condescendência com que a família tratava o escravo travesso era fruto da ternura que marcava as relações sociais, mesmo as mais desiguais, da vida brasileira, num quadro de transição modernizadora, espremida entre a ordem escravocrata patriarcal e as promessas de um capitalismo nascente. O futuro do país seria determinado pelas soluções que se dessem a duas questões: o dinheiro (ou em outras palavras, a reforma econômica, a plena entrada do capitalismo) e a família (ou em outras palavras, a reforma das relações entre homem e mulher, o novo papel da mulher na sociedade). Pairando sobre as duas, vinha a moral – a boa moral patriarcal buscando-se atualizar-se em burguesa (reforma das consciências) – garantidora da separação entre caminhos e descaminhos. E como pano de fundo estava a escravidão, que deveria desaparecer sem causar distúrbios à ordem. Reforma social como consequência das demais reformas (LOPES, 2009: 10).

Aqui se faz necessário refletir acerca deste período apontando para o fato de que, em relação ao pensamento imigrantista do século XIX, a escravidão não é compreendida como um regime imoral ou ilegítimo, “mas simplesmente adjetivada por seu caráter arcaizante, um modelo econômico retrógrado e impeditivo de imigração porque produz uma imagem negativa do país na Europa” (SEYFERTH, 2002: 120).

Se observarmos, por exemplo, o discurso dos estrangeiros interessados na colonização, notaremos que ele representa *pari passu* as ideias “mais notáveis do imigrantismo brasileiro que, junto com a escravidão, desqualificam a população negra e mestiça do país, na adjetivação estigmatizante do trabalho escravo” (SEYFERTH, 2002: 123). Porém havia pensamentos conflitantes sobre raça e nacionalidade, muitas vezes contraditórios, como aponta G. Seyferth, que ademais esclarece como é possível perceber na época certa diversidade na preferência por uma ou outra nacionalidade europeia com eventuais referências à população indígena e às possibilidades de ‘civilização’ do povo liberto – principalmente quando o tema é a emancipação dos escravos –, “atenuando-se a irredutibilidade da inferiorização dos trabalhadores nacionais a partir da estigmatização absoluta das correntes imigratórias indesejáveis” (SEYFERTH, 2002: 123).

Nesse momento da nossa história, “o colono não é percebido apenas na sua condição de trabalhador rural, mas visualizado como um pequeno produtor e portador de civilização” (SEYFERTH, 2002: 125). Os escravos, os ex-escravos, os negros, os mulatos, enfim, “as camadas inferiores (literalmente) da sociedade estavam automaticamente excluídas, inclusive no debate sobre imigração preferencial” (SEYFERTH, 2002: 125). Essa exclusão encontra-se nos discursos de alguns abolicionistas como no caso de Joaquim Nabuco<sup>61</sup>, que ressaltou o papel do negro escravizado no desbravamento do território e na formação econômica, mas “com retórica nada ingênua, observou que, no Brasil, dado o formato da africanização associada à escravidão, o ‘caos étnico foi o mais gigantesco possível’ (Nabuco, 1977, p. 159)” (*apud* SEYFERTH, 2002: 125); observação relacionada, por um lado, à crítica ao regime escravista – causa de todos os males do crescimento do país – e, por outro, “à convicção da inferioridade da ‘raça negra’ (de instintos bárbaros, desenvolvimento mental atrasado e supersticioso)” (SEYFERTH, 2002: 125).

Há de fato várias referências nos textos de Nabuco que podem ser lidas dessa forma, entretanto é preciso lembrar que alusões semelhantes aparecem em textos de outras lideranças abolicionistas. Para nós, Nabuco, como muitos progressistas do seu tempo, tinha uma visão hierárquica da sociedade; ele não propugnava a igualdade – era um liberal, não um socialista –, mas jamais defendeu a perpetuação de uma hierarquia social baseada na cor ou em etnias. É necessário considerar o contexto político e semântico no qual as ideias e as palavras como “raça”, por exemplo, se gestaram, caso contrário podemos sempre ser levados a críticas anacrônicas. Nabuco, como muitos outros no século XIX brasileiro, assimilou a política científica do seu tempo, um conjunto de autores e noções que forneciam uma visão um tanto sociológica da política (Cf. ALONSO, 2012: 87).

O Brasil, como país independente, nascia como pátria escravista na qual a escravidão era uma segunda natureza, compondo não apenas a economia, mas toda a vida social, distribuindo suas “sombras” na política, nos costumes, na moral e configurando um estilo de vida. Essa centralidade tornou difícil sua tematização. O sistema político a reconhecia como problema, mas evitava enfrentá-la, sob o efeito de “perturbar a ordem” (Cf. ALONSO, 2010).

---

<sup>61</sup>Joaquim Aurélio Barreto Nabuco de Araújo, de origem pernambucana, projetou-se como político, diplomata e escritor no Rio de Janeiro. Lutou contra a escravidão, tendo escrito um livro que se tornou referência nos primeiros estudos de ciência social no país, intitulado justamente *O Abolicionismo*. Cf. Francisco Iglesias, *Joaquim Nabuco: Um estadista do Império*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

## Capítulo IV

### A construção heroica de Carlos Gomes como referência para a identidade e o patrimônio cultural brasileiro

No século XIX, particularmente no Segundo Reinado, já estabilizada a dominação estatal através de processos de centralização política e administrativa, a elite política preocupou-se em estabelecer os laços de legitimidade social a partir da construção de uma identidade cultural para o país. Em outras palavras, “o poder político precisava construir um símbolo que congregasse em si os sentimentos de comunhão e unidade, aquilo que Marilena Chauí chamou de *semióforo* fundamental, a Nação” (CHAUÍ: 2000: 14 *apud* SIMÕES, s/d: 1-2).

Chauí, ao estudar a etimologia da palavra *semióforo* em seu *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*, afirma que *Semeiophoros* é uma palavra grega composta de duas outras, ou seja, “*semeion* ‘sinal’ ou ‘signo’, e *phoros*, ‘trazer para a frente’, ‘expor’, ‘carregar’ e ‘pegar’ (no sentido que, em português, dizemos que uma planta ‘pegou’, isto é, refere-se à fecundidade de alguma coisa)” (CHAUÍ, 2000: 11).

Chauí afirma ser *semeion* um sinal distintivo que diferencia uma coisa de outra e, no entanto, também é um rastro ou vestígio deixado por alguém ou por algum animal, permitindo segui-lo ou rastreá-lo, significando ainda as provas reunidas a favor ou contra alguém e compor signos indicativos de acontecimentos naturais, sinais gravados para o reconhecimento de alguém, presságios e agouros, pertencendo à família dessa palavra todo sistema de sinais convencionados, “como os que se fazem em assembleias, para abri-las ou fechá-las ou para anunciar uma deliberação. Inicialmente, um *semeiophoros* era a tabuleta na estrada, indicando o caminho; quando colocada à frente de um edifício, indicava sua função” (CHAUÍ, 2000: 11-12). Além disso, também teve como função o estandarte carregado pelos exércitos, para indicar sua proveniência e orientar seus soldados durante a batalha e como *semáforo*, era um sistema de sinais para a comunicação entre navios e deles com a terra.

O *semióforo*, como algo precursor, fecundo ou carregado de presságios, era a comunicação com o invisível, um signo vindo do passado ou dos céus, *carregando uma significação com consequências presentes e futuras para os homens* (CHAUÍ, 2000: 12). *Semióforo*, com esse sentido, é um signo trazido à frente ou empunhado para indicar

algo que significa alguma coisa e cujo valor é medido por sua força simbólica e não por suamaterialidade, ou seja, um “semióforo é fecundo porque dele não cessam de brotar efeitos de significação” (CHAUÍ, 2000: 12).

Um semióforo pode ser, pois, um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição – e aqui incluo uma música, uma ópera – suspensos do circuito do uso ou sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana, porque são coisas providas de significação, ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o “invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo espaço) ou o passado ou o futuro distantes (um tempo sem tempo ou eternidade), e expostos à visibilidade, pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência” (CHAUÍ, 2000: 12). Pode ser um objeto de celebração por meio de expressões religiosas, representações artísticas de feitos heroicos, comícios e passeatas em datas públicas festivas, monumentos, etc.; e seu lugar deve ser público como, por exemplo, lugares santos como templos, museus, bibliotecas, teatros, cinemas, campos esportivos, praças e jardins, enfim, “locais onde toda a sociedade possa comunicar-se celebrando algo comum a todos e que conserva e assegura o sentimento de comunhão e de unidade” (CHAUÍ, 2000: 11-12).

No dia 10 de julho de 1889, o *Jornal do Commercio* dedicou quase uma página de seu folhetim diário a Carlos Gomes, ressaltando a chegada de quem na época era considerado “o maior dos nossos compositores” e “aquele que tão poderosamente” contribuiu “para o realce do nome do Brasil no nome artístico no mundo europeu”.

Carlos Gomes

Foi ontem dia de festa para essa corte. Chegou da Europa o maior dos nossos compositores, aquele que tão poderosamente tem contribuído para o realce do nome do Brasil no nome artístico no mundo europeu. Carlos Gomes é hoje uma individualidade tão acentuadamente constituída que por si só pode erguer a reputação de uma nacionalidade sob o ponto de vista de seu progresso e da sua mentalidade. Muitos e profundos são os desgostos que ultimamente tem acabrunhado o grande maestro; ainda assim, é tão forte o seu mérito artístico que a tudo resiste para produzir sempre na febre sagrada do trabalho que engrandece um país.

Agora chega-nos ele sobraçando sua nova ópera *O Escravo* que será mais uma coroa de glória para a sua já tão vasta e brilhante carreira.

#

Foi esta a dedicatória feita pelo maestro à Sua Alteza Imperial: Senhora, digne-se Vossa Alteza acolher este drama no qual um brasileiro tentou representar o nobre caráter de um indigno escravizado.

Na memorável data de 13 de Maio em prol de muitos semelhantes ao protagonista deste drama Vossa Alteza com animo Gentil e patriótico teve a gloria transmudar o cativo em eterna alegria e liberdade.

Assim a palavra Escravo no Brasil pertence simplesmente a legenda do passado.

É, pois, em sinal de profunda gratidão e homenagem, que como artista brasileiro, tenho a escolhida honra de dedicar este meu trabalho à excelsa princesa, em quem o Brasil reverencia o mesmo alto espírito, a mesma grandeza de ânimo de D. Pedro II, e eu a mais generosa proteção que me glorio de haver recebido do augusto pai de Vossa Alteza Imperial.

Hoje, 29 de julho, dia em que o Brasil saúda o aniversário da Augusta Regente, levo aos pés de Vossa Alteza este Escravo talvez tão pobre como os milhares de outros que abençoam a Vossa Alteza na maior efusão do reconhecimento com que sou. – De Vossa Alteza Imperial, súdito fiel e reverente. – A. Carlos Gomes.

Milão, 29 de julho de 1888.<sup>62</sup>

Quando um jornal oriundo da capital do Império afirma que uma “individualidade”, por si sí, pode erguer a reputação de uma “nacionalidade” justamente na véspera da estreia de uma de suas óperas pode se deprender que se trata de evidenciar uma forte ligação entre um evento político no caso a abolição da escravatura e a vida cultural a representação da ópera *O Escravo*.

É possível inferir que este fato serve para incutir nos leitores significados relativos à nacionalidade, cuja representação pode ser percebida tanto na ideia de *semióforo* e, por conseguinte, na ideia de patrimonialização.

Desta forma, a leitura da reportagem do jornal ressalta o processo de representação de um maestro abolicionista, tanto na memória como na história nacional, até mesmo para aqueles que não assistiram a exibição da ópera.

A pergunta original da presente investigação refere-se à substituição da imagem do negro pela do índio em seu enredo, entretanto, tanto a dedicatória da ópera à princesa Isabel como os 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,

---

<sup>62</sup> Esta passagem está compreendida na correspondência transcrita no Anexo – Periódicos e o original encontra-se na Biblioteca Nacional.

Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=lo%20schiavo](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=lo%20schiavo)>.



“Terra civil,  
“De liberdade!”<sup>63</sup>



*Gazeta de Notícias um dia após a Abolição*<sup>64</sup>

Perceba-se a vibrante reação de Carlos Gomes impressa nessa carta! Ele vibra com o fim da escravidão, dá vivas ao Imperador, que estava na Europa durante a libertação dos escravos e que ao voltar ao Brasil encontrará uma “Terra civil, De liberdade”. Não é bem isso que vemos no desenrolar da ópera *O Escravo*.

*Lo Schiavo* ou *O Escravo* uma ópera em quatro atos, com Libreto de Rodolfo Paravicini, baseado num entrecho do Visconde de Taunay estreia em 27 de setembro de 1889 no Teatro Imperial D. Pedro II (Teatro Lírico) do Rio de Janeiro.

<sup>63</sup> Esta carta foi retirada do livro do pesquisador italiano Gaspare Nello Vetro que, durante 40 anos, se dedicou a explorar a vida do nosso compositor em inúmeras bibliotecas e arquivos italianos. O resultado pode ser comprovado no livro *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani raccolti e commentati*, que contém 224 correspondências organizadas cronologicamente de modo a compor uma breve, mas detalhada biografia do maestro. Pelo que pudemos apurar, a edição, patrocinada pelo Itamarati, apareceu em Milão em 1977, mas o livro só foi traduzido para o português (por Paulo Guanaes) e publicado no Brasil em 1983. O segundo volume do livro foi lançado em 1996 com edição bilíngue (tradução para o português do maestro Luis Aguiar de Belo Horizonte), contendo mais de 60 novas cartas italianas de Carlos Gomes. (Cf. Salles, 1996).

<sup>64</sup> Disponível em:

[http://www.revistadehistoria.com.br/uploads/docs/images/images/DSC\\_1608.jpg](http://www.revistadehistoria.com.br/uploads/docs/images/images/DSC_1608.jpg).



Uma das capas da partitura da ópera *O Escravo* aqui já transcrita para piano<sup>65</sup>

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.

---

<sup>65</sup> Disponível em:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Partitura\\_Lo\\_Schiavo\\_Carlos\\_Gomes\\_.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Partitura_Lo_Schiavo_Carlos_Gomes_.jpg)>.



*Ilara*<sup>66</sup>

Américo liberta Iberê do tronco onde este se achava amarrado; grato, Iberê 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.

---

<sup>66</sup>O ESCRAVO - 0889 - IV - CARLOS GOMES

**Direção:** Humberto Mauro

**Companhia Produtora:** INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo

**Fotógrafo(a):** Fotógrafo não identificado

**Identidades:**

**Local:** Rio de Janeiro - RJ

**Ano:** 1944

**Títulos alternativos:** Carlos Gomes (O Escravo)

**Código da foto:** FB\_2430\_002

Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/010697>>.

O ESCRAVO - 1889 - IV ATO - CARLOS GOMES



Gianfer<sup>67</sup>

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.

---

<sup>67</sup>O ESCRAVO - 0889 - IV - CARLOS GOMES

**Direção:** Humberto Mauro

**Companhia Produtora:** INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo

**Fotógrafo(a):** Fotógrafo não identificado

**Identidades:**

**Local:** Rio de Janeiro - RJ

**Ano:** 1944

**Títulos alternativos:** Carlos Gomes (O Escravo)

**Código da foto:** FB\_2430\_003

Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/010697>>.



Iberê<sup>68</sup>

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 viver juntos.

Na visão da historiadora Denise Scandarolli, o projeto da ópera *O Escravo* não teve a atenção exclusiva de Carlos Gomes e “nem sua escolha foi movida pelo tema e enredo” (SCANDAROLLI, 2012: 167), os quais eram considerados muito parecidos com os demais feitos pelo maestro. Nesse sentido, a autora cita um trecho de uma carta de C. Gomes que diz: “os enredos brasileiros são todos mesclados com a raça indígena; os selvagens em guerra com os portugueses, como é este *Escravo* que me faz lutar tanto” (apud SCANDAROLLI, 2012: 167). O fato de o tema fazer parte de um lugar-

---

<sup>68</sup>O ESCRAVO - 0889 - IV - CARLOS GOMES

**Direção:** Humberto Mauro

**Companhia Produtora:** INCE - Instituto Nacional de Cinema Educativo

**Fotógrafo(a):** Fotógrafo não identificado

**Identidades:**

**Local:** Rio de Janeiro - RJ

**Ano:** 1944

**Títulos alternativos:** Carlos Gomes (O Escravo)

**Código da foto:** FB\_2430\_001

Disponível em: <<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/010697>>.

comum da época não esvazia sua escolha. Ao ser reafirmado, o lugar-comum pode se reforçar e não somente se reproduzir.

Contudo, o leitor poderá observar nas páginas seguintes que “sua escolha/seu argumento” foi sim, a princípio, movida/o pela temática da abolição; tendo em mente a assertiva da historiadora em afirmar que a “permanência rígida de Carlos Gomes na história e na memória brasileira o torna uma inesgotável fonte para estudos diversos, como a genealogia do mito ‘Carlos Gomes’” (SCANDAROLLI, 2012: 158).

Dessa forma, ao apreender a importância de Carlos Gomes como patrimônio culturale símbolo de identidade nacional, foi necessário relacioná-lo ao papel de defensor do indianismo, mesmo que tardio, para a formação da nacionalidade.

Ainda que existissem setores da população que não concordassem com a retórica do índio como integrante da nação e, mais ainda, como mito fundador, era Pedro II quem impunha as regras. Isso pode ser visto a partir do momento em que a ancestralidade indígena, mesmo sendo mais “adotiva que real, se tornou uma pequena mania na elite imperial (TREECE, 2008: 127). Muitos políticos e nobres adotaram nomes indígenas, o mesmo acontecendo com jornais e partidos políticos” (*apud* CARVALHO, 2013: 20).



*Trajes imperiais usados pelo Imperado Dom Pedro II na fala anual do trono<sup>69</sup>*

Carlos Gomes sempre acreditou não estar se entregando de corpo e alma à Europa, apesar de ter-se beneficiado da mais refinada estética cultural europeia para, como um brasileiro, constituir sua arte e encantar o país de que tanto se orgulhava.

---

<sup>69</sup> Disponível em:

[http://www.causaimperial.org.br/wp-content/uploads/2011/11/301089\\_1600907598125\\_1699133804\\_802086\\_1583130481\\_n.jpg](http://www.causaimperial.org.br/wp-content/uploads/2011/11/301089_1600907598125_1699133804_802086_1583130481_n.jpg).

Contudo, sua longa estada na Europa pode tê-lo impedido de apreender algumas das contradições sociais do Brasil da época, passando a ter tão somente a imagem que seus mecenas lhe passavam para ser representado em sua arte? Não. Antônio Calos Gomes sempre esteve inteirado, pelo menos em parte, das questões nacionais, entre as quais o abolicionismo, como fica claro em uma carta escrita da cidade de Maggiano, em 16 de julho de 1884, para Giulio Ricordi – compositor de óperas e editor de Verdi e do próprio Gomes, entre outros músicos –, na qual o maestro oferece um válido testemunho de seu interesse sobre a temática da escravidão no país:

Caro Giulio

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 escravos 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 Ceará<sup>70</sup>! (Carteggi Italiani I, Carta 102: (Casa Editora G. Ricordi), Maggiano, 16 de julho de 1884).

Assim, em 1884, o maestro Gomes compôs uma peça “popular” – como ele mesmo a classifica – “para ser tocada com formação de banda e dedicada ao Ceará, primeira província a libertar os escravos. *Ao Ceará livre*, título dado à partitura, foi editada pela Ricordi com direito a vinheta representativa do fim da escravidão, ilustrada por jangadas e oceanos” (SCANDAROLLI, 2012:162).

Esse percurso irá desembocar, em 1889, na estreia da ópera *O Escravo*, cujo início da dedicatória, uma eloquente carta de Carlos Gomes à princesa Isabel exaltando o seu feito ao promulgar a Lei Áurea, nos diz:

Senhora,

Digna-se Vossa Alteza acolher este drama no qual um brasileiro tentou representar o nobre caráter de um indígena escravizado

---

<sup>70</sup>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 em 25 de março de 1884.





Princesa Isabel assinando a Lei Aurea<sup>71</sup>

Logo na cena I do primeiro ato nos deparamos com a seguinte descrição: “(Os escravos descem as colinas transportando ao ombro feixes de cana para encher os carros)”.

São indígenas os escravos. Seu *nobre caráter* possui um fundo romântico que atravessa o imaginário do fimdo Segundo Reinado e avança sobre a Primeira República. Seguindo o pensamento de L.Schawrcz (1993: 111), o índio Tupi é redimível, o escravo negro é antítese à civilização, poder-se-ia a princípio dizer que, com *O Escravo* pretendeu-se reavivar o mito fundador Tupi, excluindo o negro do imaginário das três raças. No espetáculo das raças, o índio que não mais existe, seria fundido com o colonizador, enquanto o negro sucumbiria ao esquecimento. Entretanto, deve-se notar que foi a imagem de um maestro abolicionista que marcou o imaginário da época, e suas palavras abaixo corroboram com essa imagem:

Na memorável data de 13 de maio, em prol de muitos semelhantes ao protagonista deste drama, Vossa Alteza, com ânimo gentil e patriótico, teve a glória de transmutar o cativo em eterna alegria e liberdade.

Assim a palavra escravo no Brasil pertence simplesmente à lenda do passado.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Disponível em:

<<http://linknacional.files.wordpress.com/2011/05/princesa-isabel-assinando-a-lei-aurea-por-www-passeiweb-com-jpg.jpg>>.

Ao observar-se a “realidade” daquele momento, haveria uma aparente contradição em recorrer ao índio como protagonista da ópera de Carlos Gomes que, mesmo dedicada ao ato da princesa Isabel a determinar a extinção da escravatura no país, parecia deixar de lado o principal personagem histórico – o escravo negro – daquele importante acontecimento social: a abolição. Em seu lugar, surge a figura do índio que, no entanto, não era o foco central tanto do movimento abolicionista como de sua oposição.

A ideia original do enredo da ópera parte do Visconde de Taunay, mas, tanto na forma como no conteúdo, o resultado se apresenta alterado e a realidade distorcida; e ainda segundo o próprio Taunay:

Posso, portanto agora, e sem o mínimo inconveniente, salvaguardar de uma, aliás, pequena responsabilidade, o meu nome, a minha qualidade de homem de letras, algum tanto versado nas cousas pátrias, tendo em vista as esquisitices, anacronismos e extravagantes confusões históricas e étnicas infiltradas num modestíssimo esboço de libreto, às pressas por mim delineado, no dia da partida de Carlos Gomes para a Europa, ao findar 1880.<sup>73</sup>

Lauro Machado Coelho (2002b: 64), 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”. Entretanto, o libretista Rodolfo Paravicini e o editor Giulio Ricordi não concordaram em ter um negro como personagem central da ópera. Com a condescendência de Carlos Gomes, 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” (COELHO, 2002b, 64).

Veja que a escolha do índio, a princípio, é externa ao país, vem da Itália. É naquele país, com a adaptação da obra de Alencar, que surge a ópera *O Guarani* a qual promove Carlos Gomes na Europa. Lembrando-se que ele mesmo era descendente de escravos e proveniente de uma província, e mesmo sendo o grande herói musical do Império, passou por uma vida conturbada na Europa, necessitando sempre, segundo Mário de Andrade (1993: 116), “do aplauso popular, que era, aliás, o que justificava no

---

<sup>72</sup> Trecho de Carta de Carlos Gomes à princesa Isabel extraída de *LoSchiavo: Dramma Lírico in Quattroatti*, de Alfredo Taunay e Rodolfo Paravicini. Editori-Stampatori, s/d.

<sup>73</sup> Trecho retirado do livro *José Maurício e Carlos Gomes* do próprio Visconde de Taunay. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

Brasil a proteção imperial, e a provável proteção das Câmaras ao ‘fabricante de operetas’ campineiro”.

Ao analisar a ópera *Lo Schiavo* esclarecido de que o assunto abolicionista tinha sido fornecido a Carlos Gomes por seu amigo, o Visconde de Taunay, o historiador Jorge Coli tinha conhecimento de que na Itália tanto o empresário, quanto o editor e o libretista insistiram para que os protagonistas fossem índios. Para J. Coli, o ocorrido também se deu pela voga do exotismo. Aqui vale a assertiva de Vilhena ao afirmar que a arte

tem sido definida pela sua capacidade única de expressar contradições, ambiguidades e paradoxos, coisas que em outros contextos não fariam sentido ou seriam inexprimíveis, o que torna a explicação de sua eficácia inexplicável através da própria arte. Assim o inefável, o inexprimível e o oculto poderiam ser ditos, expressados e revelados através da arte. No polo oposto se encontraria o discurso científico e o filosófico, nos quais a clareza e a lógica seriam os valores máximos (VILHENA, 1997:15).

Tanto na visão de L. M. Coelho como na de J. Coli sobressaia faceta estética na obra em questão. Nossa proposta, por outro lado, se esforçou em considerar as dimensões históricas e sociais 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.

Segundo Scandarolli (2012: 164), na época de *LoSchiavo*, ao contrário da de *O Guarani*, “o sentido exótico da obra não tinha mais apelo”. Essa afirmação porém não pode ser feita em relação aos italianos, como notou Coli, pois estes tinham do africano uma completa proximidade e do índio americano uma imensa distância.

É neste momento que voltamos à nossa questão central, ou seja, ao que tudo indica, as primeiras óperas de Carlos Gomes na Itália aproximam-se bastante da característica 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. De acordo com Mário de Andrade, “*O Guarany* e *O Escravo* terão sempre um valor simbólico, porque representam ideias raciais, ideias nacionais, tendências evolutivas de nacionalidade, e principalmente reivindicações sociais” (ANDRADE, 1993: 117).

Naquele momento, a ópera *LoSchiavo* tornou-se um semióforo porque, fora dos palcos—despida de todo o seu valor de uso— não estava mais somente exposta ao ouvir e ao sentir a arte pela arte, por exemplo, e sim ao imaginar, ao ato de imprimir uma ideia. No entender de K. Pomian semióforos constituem “pontes entre o mundo visível e o mundo invisível, são suportes materiais de ideias; ‘desempenham a função de intermediários entre os espectadores e o mundo invisível de que falam os mitos, os contos e as histórias’” (*apud* ABREU, 1996: 43).

Em seu verbete sobre “Coleção”, Pomian afirma que o semióforo possui apenas o significado de que é o vetor sem ter a mínima utilidade, entretanto existem também objetos que parecem ser ao mesmo tempo coisas e semióforos. “Note-se que tanto a utilidade como o significado pressupõe um observador, porque não são senão relações que por intermédio dos objectos, os indivíduos ou grupos mantêm com os seus ambientes visíveis ou invisíveis (POMIAN, 1997:72). Isto colocado, é possível afirmar que nenhum objeto é ao mesmo tempo e para um mesmo observador uma coisa e um semióforo porque é uma coisa quando utilizado— entretanto ninguém se diverte a decifrar-lhe o significado, e quando o faz, a utilidade torna-se puramente virtual. “Embora coexistindo uns com os outros, os traços da forma que permitem que um objeto seja útil e aqueles que o fazem um portador de significado sugerem dois comportamentos diferentes e reciprocamente diferentes”(POMIAN, 1997:72). No primeiro caso, é a mão que coloca o objeto em relação visível com outros objetos— também eles visíveis—*em que este bate, ou toca, ou aflora, ou corta*. No segundo caso, é o próprio olhar prolongado por uma atividade de linguagem tácita ou explícita, que estabelece uma relação invisível entre o objeto e um elemento invisível. “A coisa realiza-se enquanto tal modificando aquilo a que se aplica e consumindo-se a si própria” (POMIAN, 1997:72). O semióforo revela o seu significado quando se expõe ao olhar. Daí tiram-se duas conclusões: a primeira é que um semióforo acede à plenitude quando se torna uma peça de celebração; a segunda, mais importante para o autor, é que a utilidade e o significado são reciprocamente exclusivos: em relação ao objeto, quanto mais carga de significado ele possui, menos utilidade ele tem, e vice-versa.

Um objeto vê-se atribuir um valor quando é protegido, conservado ou reproduzido. Quais são as condições que um objeto tem de satisfazer, para que se lhe possa atribuir um valor? As considerações precedentes permitem-nos responder a esta questão: para que um valor possa ser atribuído a um objeto por um grupo ou por um indivíduo, é necessário e suficiente que esse objeto seja útil ou que seja carregado de significado (POMIAN, 1997: 72).

Acerca do imaginário em relação ao maestro e à ópera *O Escravo*, já na República, é possível tomar como exemplo o que escreveu seu grande amigo André Rebouças, em 21 de novembro de 1896, para o abolicionista Joaquim Nabuco:

A 21 de novembro de 1896 escreve ao seu amigo Joaquim Nabuco:

Meu querido Nabuco

O nosso bom e prestimoso Taunay enviou-me precioso exemplar da eloquente Homenagem a Carlos Gomes, como mais uma prova da grandeza do coração de Joaquim Nabuco. (...), com a mais grata emoção, li estas palavras:

- “Não pertenceria a um estranho; pertence a Alfredo d’Escragnole Taunay, a André Rebouças, a espíritos das mesmas vibrações que ele, a almas tiradas do mesmo metal sonoro, a amigo íntimo que lhe conheceram o coração, fonte de suas partituras.”

Foi sem dúvida, santa inspiração das Associações Artísticas escolherem Joaquim Nabuco para glorificar a Carlos Gomes. A voz autorizada do Supremo Abolicionista devia ser altamente ouvida na apoteose do Sublime Maestro da Abolição. Agora, ás gerações, vindouras será fácil formular esta legendária síntese: A Abolição no Brasil foi feita com a eloquência parlamentar de Joaquim Nabuco e com a musica dramática de Carlos Gomes.<sup>74</sup>

Para nós o que carrega de significado e valor simbólico abolicionista a ópera, e mesmo a Carlos Gomes como o maestro abolicionista, são as relações sociais mantidas por Carlos Gomes, suas relações com os abolicionistas, temperadas com o que havia de mais refinado na época em matéria de jornalismo de circunstância, o qual enaltecia o maestro a ponto de confundi-lo com a própria nação, com o próprio ato da abolição ao ser pensada e vivida pelos atores da época através da representação artística em forma de ópera, a ópera *O Escravo*. É o mito do maestro abolicionista que se instala na memória, na história daquele momento.

---

<sup>74</sup> Carta pesquisada no Museu Imperial de Petrópolis que agora faz parte da coleção Carlos Gomes que se encontra no acervo digital da mesma instituição, cuja remissiva de notação é: I-DIG-09.06.1896-Reb.cd ver I-DIG-09.06.1986-Reb.d.

## Considerações finais

Na celebração da abolição, o índio tomou o lugar do negro na hora do jantar.<sup>75</sup>

Se o índio Tupi surgiu como herói, o escravo negro representava seu polo oposto—o anti-herói, a antítese da civilização. Relacionado ao herói está a construção do *self-made man*; assim, se o indivíduo é o valor organizador central do todo social, esse mesmo indivíduo tenderá a constituir-se no foco sagrado. No mundo moderno, o maestro mulato só pôde ascender socialmente porque soube se submeter a um branqueamento psicológico, social e moral. As portas desse universo da pele clara não estão exatamente fechadas – para ultrapassá-las, basta a adesão aos códigos culturais.

O escravo negro não cantou a ópera de Carlos Gomes, nem subiu aos palcos dos teatros onde ela foi encenada— seja no Brasil, seja no resto do mundo. Esta sim é questão que se torna *ópera* de seu tempo, de nosso tempo— com seus longos atos e entreatos, a contar um pouquinho da rica história do Brasil.

Procurei demonstrar nesta dissertação como surge o “mito fundacional” gomesiano erigido desde o Império e consagrado com sua morte nos primeiros anos da República, entrelaçado ao tecido mental do romantismo. Por sua vez, Carlos Gomes – o “grande herói brasileiro” – teve um papel fundamental na construção da imagem do Império como uma nação capaz de expressar, através de suas óperas, a linguagem própria de uma Europa civilizada manifestando, assim, o ideal da civilização. Uma civilização transfigurada, travestida o escravo negro travestido no índio Tupi, povo exterminado pelos portugueses que desde José de Alencar fazia duetos com seu algoz formando os representantes dessa nação que tentava esconder o escravo negro de seu passado, de seu futuro.

Ao trabalhar com a ópera de Carlos Gomes foi possível apreender o poder que o indianismo exerceu sobre o romantismo brasileiro.

---

<sup>75</sup> Comentário feito por Angela Alonso a propósito da apresentação do painel de minha autoria apresentado no 36<sup>a</sup> encontro anual da Anpocs.

Ao substituir o escravo negro pelo índio em sua ópera o maestro atende às demandas dos editores italianos, ou seja, como bem notou Jorge Coli, para o público italiano, visado igualmente por Carlos Gomes; a temática indianista seria o elemento exótico e logo de maior apelo e impacto do que o africano, povo vizinho à península itálica e antiquíssimo conhecido. Entretanto, o que fica no imaginário brasileiro da época é a de um maestro abolicionista.

Em relação ao momento em que passava o Brasil, ou seja, a substituição da mão de obra escrava pelo trabalho livre, veio a calhar a troca do escravo negro pelo índio mitológico do romantismo– o Tupi já extinto – principalmente pelo fato de, no período em questão, estar em pleno avanço o debate, no Brasil, da questão racial. Entretanto, apesar de termos entrado nessas questões, elas não foram o foco central. O que mais interessou, foi a replicação na centralidade da estrutura da ópera *O Escravo* do formato, no que diz respeito ao tema e ao enredo, da ópera *O Guarani*, ou seja, o romantismo e o indianismo, agora em 1889, servem como metáfora à abolição da escravatura no país. Mais do que tudo, nas duas óperas o *corpus* Tupi é envolto pelo colonizador português formando a raça, o tempo vivido é recuado aos primórdios do Brasil e tudo isso é a busca– uma delas, um pensamento, uma ideia – pela nossa fundação e refundação enquanto nação, enquanto semióforo?

Os processos de patrimonialização, a trajetória do pensamento social e o conceito de semióforo foram discutidos nesta dissertação uma vez que possuem pontos de contato e caminharam juntos na “construção” e “reconstrução”, “configuração” e “reconfiguração” da nação brasileira, seja no Império com a divulgação do indianismo através das óperas de Carlos Gomes -, seja na República com a construção do herói brasileiro, ou seja no Estado Novo com a criação da Hora do Brasil.

No caso da ópera, *Lo Schiavo*, ao aliar o tema da escravidão à figura do índio, Carlos Gomes também não estaria atendendo às duas demandas político-sociais-culturais da época? Uma, “político-social”, ao representar o abolicionismo através do indianismo, do romantismo, ele de certa forma estaria reafirmando o ideal da nação, refundando, no pós-abolição, o pensamento social da época e, por assim dizer, o semióforo; e outra mais propriamente pessoal, a da carreira, da realização pessoal e da sobrevivência em uma Europa que, supostamente queria “o outro”, o exótico?

Desse ponto de vista, para a política cultural do Império, o investimento na carreira de Carlos Gomes no exterior teve um princípio de difusão do nome do país, bem como um valor de criação das próprias grandezas artísticas nacionais; servindo

assim para ampliar e desenvolver a ideia de uma nação – mesmo que pelo viés da música, de maior apelo popular do que as manifestações da literatura, restritas ao público letrado, então, não tão representativo.

Ressalte-se que o índio constitui o único elemento de brasilidade genuinamente americana, nativo. Africanos e europeus são elementos externos ao “Brasil” que depois o construíram ao seu modo, com seus pressupostos. Sob o ponto de vista do Romantismo, a figura do índio repunha o elemento mítico nacional que os Estados-nações europeus também buscaram em diferentes momentos, por meio de raízes medievais ou antigas, cristãs ou não cristãs.

Em relação à escravidão, abolida em 1888, esta por si só já era “abominável” para o mundo norte e latino americano, do qual não fazia mais parte. Mas, como vimos, mesmo com a voga indigenista, o índio ainda podia ser visto como sinônimo de atraso para um engenheiro mulato, como no caso André Rebouças, um representante da elite brasileira.

A patrimonialização da figura de Carlos Gomes, se de um lado promoveu sua figura histórica, de outro previa um ganho com essa imagem para o país, mesmo que a pessoa do compositor tenha sido por vezes menosprezada em vida, ou ao menos no final, como sabemos por suas cartas.

Na república, a relação entre política e arte parece ter-se tornado mais burocrática, como se pode depreender da carta de Carlos Gomes para Francisco Glicério; e por certo, a fidelidade à monarquia deve ter-lhe resultado em prejuízo em certos setores do governo central, que não concederam ao mais famoso e festejado compositor brasileiro a direção do conservatório da capital do país.

Lutando para sobreviver e realizar-se enquanto compositor, pode-se dizer que por certo Carlos Gomes não deixou de manter-se fiel aos seus princípios abolicionistas e românticos, realizando-os porém dentro do equilíbrio possível entre as forças e necessidades existentes.



## Bibliografia

ABREU, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco: Lapa, 1996.

\_\_\_\_\_. *O enigma dos Sertões*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

\_\_\_\_\_. *A patrimonialização das diferenças e os novos sujeitos de direito coletivo no Brasil*. No prelo.

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

\_\_\_\_\_. *A teatralização da Política: a propaganda abolicionista. Seminário temático sociologia, história e política*. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, USP, 2010.

\_\_\_\_\_. “Ele era um liberal, não um socialista”. In: MORAES, Fabiana. *Nabuco em pretos e brancos: um olhar dialético sobre o abolicionismo e o racismo de um país onde o status embranquece negros –e, quando ausente, escurece a pele alva*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana; Jornal do Commercio, 2012.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins Editora, 1975.

\_\_\_\_\_. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins, 1980.

\_\_\_\_\_. *Música e jornalismo: diário de São Paulo*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.

ALENCAR, José de, *Cartas a favor da escravidão* (Org. Tâmis Parron). São Paulo: Hedra: 2008.

AZEVEDO, Fernando. *A cultura brasileira: introdução ao estudo da cultura no Brasil*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

BASTOS; BOTELHO, A. Horizontes das ciências sociais: pensamento social brasileiro. In: MARTINS, Carlos Benedito; MARTINS, Heloisa Helena T. de Souza. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: sociologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010.

BASTOS, E. R. “Casa-grande & senzala”. In: MOTA, Lourenço Dantas. (Org.). *Introdução ao Brasil: um banquete no trópico*. 1ª ed. São Paulo: Senac, 1999, p. 215-233.

*Boletim: Centro de Memória da UNICAMP*. V. 7, n. 13, jan./jun. 1995.

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

\_\_\_\_\_. Cultura. In História do Brasil nação: 1808-2010. Vol. 2 A construção nacional (1830-1889). Coedição Fundación Mapfre: Madri e Editora Objetiva: Rio de Janeiro, 2012.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. Esse enigma chamado Brasil: apresentação. In: \_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_ (Org.). *Um enigma chamado Brasil: 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BRANDÃO, Gildo Marçal. Ideias e argumentos para o estudo da história das ideias. In: MARTINS, Carlos Benedito; LESSA, Renato. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: ciência política*. São Paulo: ANPOCS, 2010.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, v. 2, 1975.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *O quinto século: André Rebouças e a construção do Brasil*. Rio de Janeiro: Revan: IUPERJ-UCAM, 1998.

CARVALHO, Pedro Libanio Ribeiro de. *Comissão Rondon (1900-1915): redesenhando os sertões e os povos indígenas no mapa do Brasil*. Tese de apresentada no Programa de Pós-Graduação em Memória Social da UNIRIO, fev. 2013.

COELHO, Geraldo Mártires. *O brilho da super nova: a morte bela de Carlos Gomes*. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

\_\_\_\_\_. *O gênio da floresta: O Guarany e a ópera de Lisboa*. Rio de Janeiro: Agir, 1996.

COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *A ópera italiana após 1870*. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

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.

\_\_\_\_\_. *Música final: Mário De Andrade e sua coluna jornalística **Mundo Musical***. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1998.

DAVIS, David. *Slavery and human progress*. NY: Oxford Univ Press, 1984

\_\_\_\_\_, *The problem of slavery in Western Culture*. New York: Oxford Univ. Press, 1966

DORIS, Sommer. *Ficções de fundação: os romances nacionais da América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

DRESCHER, Seymour. Brazilian abolition in comparative perspective. *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 68, No. 3, Aug., 1988 ( pp. 429-460).

DUARTE, Luiz Fernando D. Três ensaios sobre pessoa e modernidade. In: *Boletim do Museu Nacional*, nº 41, Rio de Janeiro, Nova Série.

ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.

\_\_\_\_\_, *O Processo Civilizador. Vol I: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

FERNANDES, Florestan. *Circuito fechado*. São Paulo: Hucitec, 1977.

FREYRE, Gilberto. *Ordem e progresso*. São Paulo: Global, 2004.

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.

GOMES, Heloísa Toller. *O negro e o romantismo brasileiro*. São Paulo: Atual, 1988.

GONÇALVES, J. R.S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.

GUAIUME, Silvana. O fim de Carlos Gomes em Cartas tristes: correspondência do maestro, datada entre 1889 e 1896, revela desespero, melancolia e queixas por falta de dinheiro. *Correio Popular*. Campinas, 18 ago. 1996.

HALBWACCS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968.

IANNI, Octavio. Ciência e consciência social. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia da sociologia latino-americana*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

IGLESIAS, Francisco. *Joaquim Nabuco: um estadista do Império*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

LOPES, Antônio Herculano. José de Alencar, pensador social. Trabalho apresentado no 33º Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), Caxambu, 2009. Disponível em: [www.anpocs.org.br/portal/component/option,com\\_docman/task,cat\\_view/gid,82/limit,10/limitstart,0/order,date/dir,asc/](http://www.anpocs.org.br/portal/component/option,com_docman/task,cat_view/gid,82/limit,10/limitstart,0/order,date/dir,asc/).

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 SPILT. In: FREIRE, Carlos Augusto da Rocha (Org). *Memória do SPI: textos, imagens e documentos sobre o Serviço de Proteção aos Índios (1910-1967)*. Rio de Janeiro: Museu do Índio-FUNAI, 2011.

MERCADANTE, Paulo. *A consciência conservadora no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

MILLS, C. Wright. *A imaginação sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969.

MONTEIRO, John. M. Tupis, Tapuias e historiadores: estudos de história indígena e do indigenismo. Tese apresentada para o Concurso de Livre Docência – Área de Etnologia, Subárea de História do Indigenismo. Campinas, 2001.

MORAES, Fabiana. (Org) *Nabuco em pretos e brancos: um olhar dialético sobre o abolicionista e o racismo de um país onde o status embranquece negros – e, quando ausente, escurece a pele alva*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana; Jornal do Commercio, 2012.

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

NEVES, Lúcia Maria Bastos P. “Intelectuais brasileiros nos oitocentos: a constituição de uma ‘família’ sob a proteção do poder imperial (1821-1838)”. In: PRADO, Maria Emília. (Org.). *O Estado como vocação: ideias e práticas políticas no Brasil oitocentista*. Rio de Janeiro: Access, 1999.

PARAVICINI, Rodolfo; TAUNAY, Alfredo. *LoSchiavo: drammalirico in quattroatti*. Editori-Stampatori, s/d.

PEREIRA, Avelino Romero Simões. *Música, sociedade e política: Alberto Nepomuceno e a República musical do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCH, 1995.

POMIAN, K. Coleção. *Enciclopédia Einaudi*. 1983

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira. Identidade cultural, identidade nacional no Brasil. In: *Tempo Social*; Revista de Sociologia USP. São Paulo, 1989.

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

*Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas*. Campinas: Komedi, ano 101, 2002.

RICUPERO, Bernardo. O romantismo e a ideia de nação no Brasil. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SALLES, Vicente. Carlos Gomes na Itália: pesquisa de Gaspare Nello Vetro. *A Província do Pará*. Belém, 11 fev. 1996.

SCANDAROLLI, Denise. Projeto Lo Shivo: as intermitências da criação. *Revista Música*. v. 13, n. 1, 2012, pp. 155-186.

\_\_\_\_\_, Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes. Tese de doutorado defendida na UNUCAMP em 28 de fevereiro de 2008.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O sol do Brasil: Nicolas-Antoine Taunay e as desventuras dos artistas franceses na corte de d. João*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993

\_\_\_\_\_, Nacionalidade e Patrimônio: o Segundo Reinado Brasileiro e seu modelo tropical exótico. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Nº 34, 2012.

SEYFERTH, Giralda. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, mar./maio 2002, p. 117-149.

SILVA, Victória Gambeta da. Escrita de si, escrita da história. *Revista história e reflexão: revista eletrônica de história*. V. 1, n. 1, UFGD, Dourado Jan./Jun. 2007.

SIMÕES, David Soares. Escravidão e integração do negro no Império (1860-1870): os argumentos de José de Alencar. s/d. Artigo disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/caos/n16/artigo-3-david.doc>

SINDER, Valter. Escrita e construção da identidade no Pensamento Sociocultural Brasileiro. In: VERSIANI, Daniela Beccaccia; OLINTO, Heidrun Krieger (Orgs.). *Cenários construtivistas: temas e problemas*. RJ: 7 Letras, 2010.

STAMATOV, Peter. Activist religion, empire, and the emergence of modern long-distance advocacy networks, *American Sociological Review*. 2010.

SURIANI, Raimundo. *Subsídio Históricos. Revista Brasileira de Música*: número consagrado ao 1º centenário do nascimento de A. Carlos Gomes. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Música da Universidade do Rio de Janeiro, 1936.

TAUNAY, Affonso d'Escragno. Algumas cartas de Carlos Gomes ao Visconde de Taunay. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typ. do "Jornal do Commercio", de Rodriguez & Cia, 1910/11.

TAUNAY, Visconde de. *Dois artistas máximos: José Maurício e Carlos Gomes*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

TRINDADE, Alexandro Dantas. *André Rebouças: um engenheiro do Império*. São Paulo: Hucitec/Fapesp, 2011.

TILLY, Charles. *Contentious Performances*. Cambridge University Press. 2008.

VETRO, Gaspare Nello. *Antonio Carlos Gomes: carteggi italiani raccolti e commentati*. Rio de Janeiro: Cátedra/INL, 1982.

VIEIRA, Hermes Pio. *O romance de Carlos Gomes*. L. G. Miranda Editora, 1936.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Ensaio de Antropologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

WEFORTH, Francisco. *Formação do pensamento político brasileiro: ideias e personagens*. São Paulo: Ática, 2006.

## ANEXOS

### Correspondências

#### Correspondência I (MCG)<sup>76</sup>

Origem: Rio de Janeiro, 20 de maio de 1904.

Destinatário: ao Arquivo Carlos Gomes no Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas.

São citados na carta: Manoel Guimarães, Adelina Peri, Carlota, Carlos e Mario.

Instituições citadas: Arquivo Carlos Gomes.

Jornais citados: O Mosquito.

Rio 20 de maio de 1904.

Excelentíssimos Senhores.

Impossibilitada por moléstia, é somente hoje que respondo a vossa circular.

Não poderei infelizmente cooperar valiosamente ao arquivo de Carlos Gomes pois as cartas que possuo são unicamente de caráter familiar e íntimo e não desejo vê-las publicadas.

O Sr. Manoel Guimarães já lhes deve ter enviado algumas cartas que ainda possui e que de comum acordo julgamos próprias para este fim desejado. Quanto a notícias sobre a vida de meu Pai, eu pouco poderei acrescentar ao que já é conhecido. Direi somente que desde a idade da compreensão reconheci em meu Pai um espírito altamente embevecido de sentimentos particulares e que vivia com o único feito de enobrecer seu país. Minha mãe, Adelina Peri, muito distinta artista, foi também discípula do Conservatório de Milão e Sá deixou de colher aplausos como pianista virtude para casar-se. De quatro irmãos, Carlota, Carlos, Mario e eu, sou a única de minha família que ainda vive.

Escolhi alguns autógrafos e cópias musicais que creio sejam de algum interesse para o arquivo, mas que lhes envio a título de empréstimo, pois são estes documentos que mim presides e não desejo me privar d'eles.

Mando pois registrados:

1º um cartão postal

---

<sup>76</sup> Correspondência resposta de Ítala Gomes ao pedido feito pela diretoria do CCLA em relação às correspondências de seu pai (MCG)



IIº um número de jornal humorístico “O mosquito”.

IIIº “liconate” per quintetto ou quartetto a corde, expressamente compostas para o 4º aniversário do Club Musical Sant’Anna Gomes (original e copia). Ignoro se este clube ainda existe e se tem algum direito sobre esta composição, no caso contrario desejo oferece-lo ao “Centro” assim como o cartão postal e o jornal humorístico.

Mando mais

Iº “Mammadice” arieta para meio soprano, instrumentada (autografo original).

IIº Copias do coro “lafanciulladelleAsturie” composição do exame feito no conservatório de Milão, que valeu a meu Pai o titulo de Maestro Compositor.

IIIº Fuga reala a quatro parti.

Idem idem.

(os originais ficaram no conservatório de Milão) Peço-lhes o especial obsequio de me restituírem estes 3 documentos logo que lhes for possível.

Desde já agradecendo, aqui fico a vossa dispor para qualquer esclarecimento que eu lhes possa fornecer.

Cumprimenta-os

Ítala Gomes Vaz de Carvalho.

### **Correspondência II: para Manoel Guimarães (MCG)**

Origem: Milão, 3 de janeiro de 1888.

Destinatário: Manoel Guimarães.

São citados na carta: Castellões

Locais citados: Rio de Janeiro e Itália.

Obras citadas: A ópera *Morena*.

### **Carta para o compadre Manduca**

Milano 3 de janeiro de 1888.

Amigo Manoel Guimarães

*Il silenzionom é oblio!*

Esta phrase italiana é antiga e verdadeira. Você, meu bom amigo, há de ter reparado no meu silencio desde algum tempo, mas creia-me que, mesmo lutando com as difficuldades da vida, sempre o recordo entre os meus poucos amigos do Rio de Janeiro.

Seria longo e tedioso para si ler uma longa narração d'esta minha quase inútil existencia, útil porem somente a meus filhos que muito precisam de mim e da minha coragem para prosseguir na luta até que eles cheguem a maior idade.

Tenho sido muito muito infeliz n'estes últimos tempos, e para maior infelicidade, até esquecido pelos meus *patrício de poder* na minha terra.

Para elles o artista é cousa muito secundaria.

Mas já não conto com pessoa alguma do Governo; continuo na luta, e só da minha fraca força devo esperar algum bem para o futuro.

Se tiver occasião de fallar com o nosso velho amigo Castellões, converse a meu respeito e d'elle saberá muita cousa a meu respeito!

Parte agora para o Rio o impresario Musella tencinado a consegu assignaturas para levar a scena a minha nova ópera "Morena".

Mas isso depende do bom successo que tiver o Musella em arranjar numero suficiente de assignantes. Do Governo nem eu nem elle podemos esperar nada.

Emfimpeço-lhe de fallar com Castellões que elle enformará de tudo.

Lembre-me a sua Exma. Senhora e filhos de que me lembro sempre com sincera gratidão pelas amizades demonstradas. É também muito provável que eu, não podendo por mais tempos residir aqui, me retire para sempre da Itália. Não faltará na minha algum cantinho dos certões onde irei começar nova vida, mudando porem de officio...

Entretanto receba um abraço do sempre seu grato amigo.

A. Carlos Gomes

### **Correspondência III: para Emílio (MCG)**

Origem: Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1891.

Destinatário: Emílio.

São citados na carta: Joaquina e Nenê Aranha.

Instituições citadas: Congresso Nacional.

## **Cartão ao Mano Emílio**

Rio, 8 de novembro de 1891

Mano Emilio!

Antes de tudo felicito-te pela preciosa saúde que vais adquirindo gradualmente. Felicito Joaquina e teus filhos por esse mesmo motivo de nosso comum e vital interesse.

O Congresso, já sabes, brilhou como ele só podia brilhar... - As cigarras, quando guincham e arrebetam por si, não fazem melhor figura!

Agora vou pedir a Nenê Aranha que me dê pelo menos licença de pegar um bando de *vira bostas* no suspirado do Guanabara, mas que sejam *vira bostas* de varias cores, como o caráter dos deputados paulistas.

Não sei, enfim, de que modo agradecer aos congressistas da terra paulista; só compondo para *eles* um novo Hino, mas eles já tem o da opinião pública! – Ainda não sei o rumo que devo tomar, mas brevemente saberás.

Um abraço fraternal para ti e teu povo.

Sempre teu sincero

Mano Tonico.

## **Correspondência IV: para Manoel Guimarães (MCG)**

Origem: Milano 9 março de 92

Destinatário: Manoel Guimarães.

São citados na carta: Annibal Falcão (deputado por Pernambuco), Monjardim, Cristóvão Colombo, Ducci e Ítala.

Locais citados: Pernambuco, Brasil, Rio de Janeiro, América do Sul e Chicago.

Obras citadas: O poema *Colombo* - de Annibal Falcão.

Eventos citados: Exposição de Chicago de 1893.

Companhias musicais: Companhia de Theatro Brasileira.

## **Carta ao compadre Manduca**

Milano 9 março de 92

Compadre Manduca

Annibal Falcão, deputado por Pernambuco e amigo íntimo de Monjardim é autor do presente Poema: Colombo. É um trabalho improvisado lá por ele nos últimos dias, e eu aqui acabo de fazer reduzir em versos italianos, dando, como se vê, a forma de Cantata-Sinfônica de gênero grandioso.

Consta dos jornais (que por acaso agarrei aqui) a nomeação de Annibal Falcão a Ministro dos Estrangeiros.

Já escrevi a ele que este vapor remeteria uma mostra do trabalho.

Não tenho porem certeza de que Annibal Falcão seja positiva igualmente ministro e temo por isso que a minha carta registrada, mesmo assim, demore a ser-lhe entregue na suposta Secretaria, ou se perda no Correio...

O favor que te peço hojeé de fazer chegar as mãos do Dr. Annibal Falcão este manuscrito com a maior brevidade que te for possível.

Desejo ao mesmo tempo saber se a minha carta, que já seguiu há dias, foi recebida por ele.

N.B. O projeto de uma solenidade do Centenário de Colombo no Rio de Janeiro é imaginário, e não tenho certeza alguma de ver a realização desse projeto que eu mandei pôr em versos (O poema de Annibal Falcão) mas é necessário que eu tente todos os meios de acordar quem dorme!

Se A. Falcão é realmente Ministro atualmente, pode ser que ele dê vida ao projeto, o qual, realizado, seria honroso para o próprio Governo que assim imita outras Nações que rendem homenagem à Colombo. E se assim não for, pior para os indiferentes: Colombo ficará sendo sempre o grande e glorioso descobridor da América. Eu, já se vê, o mesmo pobre mortal patriota. O governo, no caso provável da indiferença, ficará sendo aquilo que ele quiser ser.

Mas meu caro Manduca, não posso absolutamente ver o entusiasmo de tantas Nações a respeito de Colombo, e o Brasil nada, zero...

Tentemos, por tanto; pode ser que desta vez eu adivinhe!

Annibal Falcão é entre os deputados que votaram em favor da minha pensão e que me aconselha de tentar *nova batalha* no Congresso.

É esse um dos motivos que me anima voltar para o Rio este ano. Ducci está em Milão. Ele naturalmente não me procurará mais – os jornais teatrais d'aqui anunciam *novas empresas do Ducci na América do Sul...* Ignorando se ele (a ultima hora) fez

novos ajustes com a *Companhia de Theatro Brasileira* do (?)<sup>77</sup> peço-te de me dar informações que te forem possível colher.

Para a grande Exposição de Chicago em 1893 abriu-se um concurso para uma *Cantata* de abertura.

Se no Brasil não me quiserem, Deus queira que eu possa ser aceito em Chicago de algum modo, fosse mesmo como porteiro.

Perdoa o assumpto interessado d'esta carta, caro Manduca. Brevemente te escreverei falando-te de arte, só de arte sem te dar maçadas.

Ítala escreveu ultimamente a minha boa comadre. Eu já te escrevi, creio, duas vezes d'aqui. Espero a tua decisão de minha proposta a respeito do modo seguro de remeter para aqui os objetos que sabes.

Ate breve.

Recebe saudades e abraços de nos todos e crê na amizade profunda do

Teu compadre

Amigo de coração

Tonico.

### **Correspondência V: para Emílio Henking(MCG)**

Origem: Rio, 17 de novembro de 1892.

Destinatário: Emílio Henking.

São citados na carta: Mano Juca, Francisco Glicério, Carlos Gomes, Nenê Aranha, Joaquina, Ítala e Carletto.

Locais citados: Itália, Chicago e Milão.

Endereços citados: Rua do ouvidor nº 134.

Instituições citadas: A Câmara e o Senado.

Eventos citados: Exposição Colombiana.

### **Carta a Emílio Henking**

Rio, 17 de novembro de 1892.

Mano Emílio!

---

<sup>77</sup> O símbolo (?) será utilizado para expressar a impossibilidade de decifrar a representação ou o significado das palavras ou frases encontradas nas correspondências sejam por estarem rasgadas, gastas, etc.

Sempre perguntei por ti e pela tua família. O mano Juca já me tinha informado das tuas melhoras. Não é pois necessário te dizer o prazer que tenho em saber das tuas melhoras, que é como a *sorte grande* para a tua querida família e sincera satisfação para nos, parentes e amigos.

Recebi tua boa carta do mês de agosto, à qual andei até hoje respondendo com o desejo e com o pensamento, mas hoje enfim é como a pena que te respondo, satisfeito por escrever à um amigo ressuscitado.

Não terás por certo reparado muito no meu silencio, sabendo o *gênero de vida* que passo por aqui e mesmo na Itália, - vida de atordoado que non bebe! Atordoado por que trabalho sempre e muito sem ver o resultado que proporcione os meios do descanso e da *independência casaligua...* E sou como a das *campinas velhas* que forma a sua casinha durante o dia, sob o ardor do sol, e, logo a noite quando precisa descansar lá vem o diabo da chuvarada e a enxurrada que escangalha tudo, levando casinha e formiga pelo barranco abaixo!

A vida do Nhô Tônico é pouco mais ou menos n'esse gosto...

Ultimamente, porem, não sei por qual bamburro a Câmara e o Senado aprovou a proposta do deputado Francisco Glicério, proposta de serem representadas em Chicago duas operas de Carlos Gomes durante a Exposição Colombiana.

As despesas, bem entendido, devem comer por conta do Governo, pois não faltará mais nada que fossem por minha conta! Em tal caso eu renunciaria, empurrando gloria e despesa ao Nenê Aranha!

Na data em que te escrevo ainda não foi sancionada a *verba da agricultura* onde foi incluído o ponto que me dei respeito. Espera-se que o seja n'estes dias, mais eu ainda ignoro o *modo prático* para realização do que foi votado e aprovado no Congresso, não sendo designada a quantia... O que me parece é que há de custar mais de 2 cruzados tais representações!!

Peço-te entretanto que leias logo, logo esta carta ao mano Juca, *confirmando assim o que já escrevi a ele, encarregando-o de uma comissão importante, isto é, de fazer publicar nos jornais de Campinas as linhas que escrevi e que remeti ontem separada da carta.*

Essa pequena noticia eu desejo que apareça como das redações dos jornais da terra.

Enfim vocês dois combinem o modo melhor para que se publique um meu agradecimento ao deputado Francisco Glicério, à quem muito devo n'esta ocasião, aplicando toda a sua influencia na Câmara e no Senado, pois a proposta foi aprovada, mas não sem trabalho, e *muito trabalho da parte de Glicério!*

Eu devo por força agradecer a ele publicamente, cumprindo assim um dever de gratidão e cavalheirismo.

Conto portanto com os cuidados teus e do mano Juca. Peço-te mandar-me logo para a *rua do Ouvidor 134* um exemplar de cada jornal que fizer o agradecimento ou der a notícia integral que remeto ao Juca.

Deves imaginar que eu estou de pé na Canoa para embarcar. Não me foi possível chegar até Campinas (Nenê Aranha não quer me dar o diabo do mato que há tantos anos desejo!) O pior será se ele o leva-lo para *ultima dimóra...*

E Joaquina?

E a tua filharada toda?...

Imagino como andam vocês lutando heroicamente!!!

E eu? – que pensas??

Lutaremos assim até o fim do fim?

Não: há de chegar o nosso belo dia, coragem, avante!

Creio e não creio poder embarcar a 24 do corrente pois depende do Governo me despachar... – Ítala e Carletto ficaram em Milão; a saudade me aperta; o dever e a cede da revanche me espera... – Parto. – Adeus, até breve.

Abraço-te com Joaquina e teus filhos – Sempre teu sincero amigo.

Mano Tonico

### **Correspondência VI: para César Bierrenbach (MCG)**

Origem: Milão, 22 de novembro de 1895.

Destinatário: César Bierrenbach.

São citados na carta: Braguinha, Lafayette, Neves e Juca.

Locais citados: Milão, San Remo, Lisboa, Belém do Pará, o Estado do Pará, Campinas, Rio de Janeiro e São Paulo.

## Carta ao Dr. César Bierrenbach

Milão, 22 de novembro de 95

Amigo Dr. Bierrenbach

Há muito tempo que eu ando escrevendo a você com o pensamento mas desta vez é com a pena.

Já me desculpo com o nosso Braguinha, agora falta a você e ao amigo Lafayette me desculpar por ter partido de Milão sem voltar a saúda-los ainda uma vez (?) Milão. O meu pobre espírito andava n'aqueles dias como anda ainda ate hoje na maior agitação.

Quem vive como eu vivo, lutando com a vida pela ida, bem merece em vista das atenuantes - as desculpas dos amigos.

Parti (muito cedo) de Milão para San Remo, onde estava então o Carlito doente e de lá passei um telegrama despedindo dos três mosqueteiros, Bierrenbach, Lafayette e Braga – recebeste?

A 10 de março embarquei para Lisboa e de lá para Belém do Pará. Aqui de volta em setembro muito trabalhei até conseguir livrar o Carlito do serviço militar. Agora só falta livra-lo da moléstia que o tormenta há mais de um ano...

Ignoro onde seja agora tua residência fixa, mas em todo caso creio acertado dirigir estas linhas para o (?).

- Ingrata? Dirás talvez surpreendido.
- Ingrata sim, e infelizmente é isso mesmo...
- Não compreendo, explica-te, maestro... você...

(momento de silencio)

O Dr. Bierrenbach, encostando-se sobre o troncode um jequitibá, puxa por um cigarro, desenrolando febrilmente após arrancar pelo *isqueiro* de chifre, rasga fogo, acende o pito e, rompe o silencio entre a fumaça aromática.

- Então não fumas? Tónico, tu que eras um fumador constante?
- Quem dera! Já fumou muito, mas hoje não posso fumar nem folha de banana seca!
- Então falta, conta, narra, desembucha. Onde é que te dói?
- Doer não doe, mas... é ruim de doer...
- Por isso mesmo (?) explicação quete pedi. Sou todo ouvidos!
- Serei breve – disse o Tónico



“Há cerca de dois anos escrevi de Milão a um poderoso Campineiro, expondo-lhe o projeto da fundação de uma *Eschola*, um *Lyceo* ou *Conservatório* de musica na terra natal, por mim dirigido.

N’aquela minha proposta havia um misto de sentimentos sinceros e naturais em todo o bom brasileiro, sentimentos leais e baseados sobre a mais sólida palavra do homem pratico e sério: o patriotismo.

Ingenuidade minha! Fraqueza humana!

A resposta que tive , depois de muita demora, sabes qual foi? Foi a seguinte:

- Fim! – respondeu-me o todo omnipotente, - a Ideia é boa mas... é preciso dar tempo ao tempo.

Nada te digo do efeito que fez em mim esta resposta, pois não sei se é cômico ou se é bufa ou tola.

O efeito gelado d’esta resposta acompanhou-me dando-me tremores até o Pará, de onde volto agora. Uma resposta tão abaixo de zero como esta é capaz de constipar os tições ardentes e as labaredas das fogueiras na noite de Santo Antonio no terreiro do sitio do nhô Lao da Tiguera!

A fuga de uma resposta d’esta ordem é capaz ate de trincar o arrogo de um *feroz busca-pé* na noite de São João!

Seria mais eloquente não me responder, deixando assim suspenso o juízo sobre os dois cérebros – o do autor do ingênuo projeto e o do suposto *mecenas*...

Digo *mecenas*, por que me tinham dito que tal fosse ele em prol das artes et.

A resposta enfim foi tão vulgarmente fria, como a do peixe morto.

Agora digo eu, Dr.: Dar tempo ao tempo?

Que diabo de ideia é essa? Pois um *rapaz* como eu pode ainda ter *tempo para dar* ou *para esperar*??

Esperar até quando? – até que a *Preguiça* ou *Tamanduá* vá subindo até apanhar o tal da embaúba?

Ora essa, até lá morre o Neves e quem o descreve!

Mas agora, para rematar a história, digo-te francamente: o caso teve sua graça, não te parece?

O debique foi de caipira de espírito! Foi um *Debique* parecido a uma *vaia*, que eu (- como caipira também -) aceito, por tê-la merecida.

A lição foi boa, lição de mestre; mas de hoje em diante espero - se Deus quiser - que seja a ultima *vaia*, o ultimo meu *fiasco* Campineiro.

Infelizmente o mano Juca, sempre meu fiel amigo, com toda a sua boa vontade e, apesar de tantos anos de serviços prestados a arte nacional em Campinas, não possui ainda o *martelo* e a *bigorna* do manda chuva!

Talvez, quem sabe se, dando *tempo ao tempo* possa chegar a fazer parte do Araçuaia?

Quem dera! Mas o mano Juca é como eu, é farinha do mesmo saco. Sabe sofrer, cabe ser prudente e, faz muito bem.

Não era minha intenção ocupar toda a tua delicada atenção alongando-me até a oitava página d'esta enorme ladainha. Mas tu fostes em Milão tão amável comigo e eu fui contigo, se não grosseiro, muito distraído... – Prolongando-me agora n'esta palestra foi no intuito de remediar a falta que cometi em Milão, mas não quisera que a emenda fizesse o efeito de uma *sinfonia-cacete*. Perdão *pietadimé!* Tem paciência, vi terminar.

- Já saberás do mano Juca ou pelos jornais ter eu aceitado o lugar de diretor do conservatório de musica de Belém no Pará.

Ainda não recebi a nomeação oficial, mas tenho fé em recebe-la muito brevemente.

Se como espero, tiver de realizar a minha residência no Pará, realizar-se-á também o meu sonho antigo, o ultimo sonho de brasileiro patriota, morrer em terra do Brasil.

A proposta, da qual te falo n'esta carta, não tendo sido aceita, me privou de restabelecer-me em Campinas com meus filhos e, lá ficar até o *fim do meu fim*.

No Rio não me querem nem para porteiro do Conservatório, em São Paulo nem para bolieiro, em Campinas não me compreenderam, julgando-me talvez um impostor, um forasteiro. Assim pois tudo acabou em *eiro*, isto é *sem cheiro!*

Se fosses no meu caso, Dr., o que farias tu? – não aceitarias a oferta do Pará? – Certo que sim.

Ao terminar, dou-te os parabéns por teres chegado são e salvo a ultima estação do calvário – ao fim d'esta carta!

Foi um suplicio pelo qual mereces uma boa recompensa.

- Qual será essa recompensa?

- A melhor de todas, como valor e como espontaneidade na oferta.

Aceita pois a imutável amizade do

Teu conterrâneo

Carlos Gomes

## **Correspondência VII: para comadre (AL)<sup>78</sup>**

Origem: Milão, 18 de fevereiro de 1894.

Destinatário: comadre.

São citados na carta: Ítala, Carletto, Manduca, Paulo, Mathilde, Maria, senador Dantas, Joaquim, Damião e Octávio, Oscar, Castellões e Mancinelli.

Locais citados: Milão, Chicago, Brasil, Rio de Janeiro, Vassouras, Roma.

Obras citadas: as óperas *O Guarany* e *O Escravo*.

### **Carta à comadre**

Milão 18 de fevereiro de 94

Sempre querida Comadre

Antes de tudo, aceita da Ítala, do Carletto e d'este seu compadre um sincero abraço.

Nos vivemos aqui assustados e acompanhando vocês todos com o pensamento.

Não passa dia sem que nos jornais de Milão não apareça alguma notícia da revolução. Todas estas notícias são da continuação da luta e da resistência de ambas as partes sem que se possa d'aqui prever o fim d'esta desgraçada situação.

Fala-se agora das novas eleições que, a meu ver poderá dar fim ao temporal da atualidade. Deus que com o novo Chefe da Nação acabe-se a *briga antipatriota*.

É natural que ninguém se lembre de mim para *candidato a Presidência*, mas posso garantir que, se for eleito, lá irei endireitar tudo com a *batuta*.

Será uma presidência toda de harmonias... nada de bombas, a única bomba poderá ser o da zabumba da minha enorme orquestra nacional!

Mas perdão, comadre, a pilheria não tem lugar nem graça na triste quadra que estamos passando. Digo: “que estamos passando” porque eu e meus filhos, ainda que fora do campo da luta tomamos vivíssima parte dos desgostos, nos sustos e nas palpitações diárias que você e família toda estão sofrendo.

Desde Chicago que eu calculo o prejuízo que você tem forçosamente sofrido, prejuízo que estende-se pelo comercio inteiro do nosso infeliz Brasil! Mas em fim, a

---

<sup>78</sup> Carta para a mulher de Manoel Guimarães.

esperança é uma sombra que nos acompanha sempre... Esperamos, pois, que com a nova eleição tudo se acabe.

Sei, pela carta ultima que tenho do nosso Manduca, que deixaram a residência da Piedade, mas ignoro se voltaram para a Gloria.

Se fôr assim é bom sinal, pois aquela localidade sempre esteve exposta aos perigos e se agora resolveram voltar, quer dizer que finalmente está acabado o bombardeamento.

Nas minhas últimas cartas ao Compadre Manduca fiz-lhe perguntas em penca.

Eu ando com ele muito atrasado com inúmeras cartas, pois tive o pensamento de não escrever desde junho até a minha volta de Chicago... Mas o compadre já sabe o motivo do meu silencio!

Esta minha palestra, já está entendida, é para você, compadre e para a meninada toda, e, se fosse possível, para ser lida pelo Paulo, Mathilde e Maria. Imagine, comadre o desejo que vovô Gomes tem de beijar Mathilde e Maria como Beijou Paulo!

Octavio está no Rio com a senhora?

Andrade ainda no Senador Dantas?

Joaquim sempre em Vassouras com Damião?

Bertha-Paulo-Oscar-Maria com vovozinha na Gloria? Sem duvida manduca recebeu os meus telegramas de Chicago, entre outros o de felicitação pelo casamento de Octavio e o de 9 de junho (anos do Paulo).

Ainda não me passou o remanso que me acompanha por não ter escripto a Manduca de Chicago.

Foi uma grande peça que preguei involuntariamente. Mas agora brevemente vou pregar-lhe mais outra peça com o meu relatório de 1111 folhas que ele poderá ler, se tiver paciência.

Eu, do pouco ou nada que fiz em Chicago, muito, porem, tenho que dizer...

Comadre bem sabe que eu nada tenho ingrato, é por isso não me esqueço dos cuidados que Compadre Manduca teve com o fim de conseguir minha nomeação para Chicago.

Não me esqueço também do vivo interesse que Octavio tomou em meu favor, não me esqueço que vocês todos coletivamente se ocuparam de mim na longa e difícil pretensão... Tudo deu-se febrilmente, e finalmente tem se decorrido o tempo desde a minha viagem do Rio a Roma e de Roma para Milão e Chicago. Comadre, será bom que

desde já manduca não ande assustado com o fantasma das 1111 folhas de relatório que prometi remeter. Serão longas folhas que deve ler, mas também haverá alguma compensação em longas risadas! Vocês todos já me conhecem como literato da roça.

Mas esta cartinha já esta prolongando-me ao mesmo tempo que eu quisera continuar pois tenho muito que dizer.

É melhor deixar o resto para tornar para o “relatório”. Estou devendo cartas à Oscar que brevemente escreverei.

Estou atrasado também o compadre Castellões, mas ele receberá minha carta por este mesmo paquete francês *Da Messageries*.

Mancinelle assignou contrato comigo pata o *Escravo* e *Guarani*. Não acho boa a Idea do *Guarany*, do mesmo gênero do *Escravo*.

Mas se a revolução continuar e não der lugar a partida da Companhia que já esta formada O que será? Será nada menos que o diabo. Será o diabo para Mancinelle e para este seu pobre Compadre!

Oh! Venha logo a nova eleição, santa eleição! Que a eleição seja *Prudente* o imprudente, venha logo! Que a eleição seja feita com a *Penna* o (?) d’ela, pouco importa, basta que o resultado da eleição nos tire da *Pena* em que vivemos...

Comadre até breve, isto é até sempre, pois sempre tive consigo e com toda a sua família o grande coração afeiçoado.

Compadre Vovô Gomes

### **Correspondência VIII**

Funchal [Reids Hotel]

21 novembro 1896

Meu querido Nabuco

O nosso bom e prestimoso Taunay enviou-me precioso exemplar da eloquente homenagem a Carlos Gomes, como mais uma prova da grandeza do coração de Joaquim Nabuco. Ahi/li, com a mais grata emoção, li estas palavras:

“não pertenceria mesmo a um estranho; pertence a Afonso Escragnolle Taunay, a André Rebouças, a espíritos das mesmas vibrações que ele, a almas tiradas do mesmo metal sonoro, a amigos íntimos que lhe conheceram o coração, fonte de suas partituras.”

Foi sem dúvida santa inspiração das Associações Artísticas escolherem Joaquim Nabuco para glorificar a Carlos Gomes. A voz autorizada do Supremo Abolicionista devia ser altamente ouvida na apoteose do Sublime Maestro da Abolição. Agora Às gerações vindouras será fácil formular esta legendária síntese – A Abolição no Brasil foi feita com a eloquência parlamentar de Joaquim Nabuco e com a música dramática de Carlos Gomes – Efetivamente, quando em 1880 Joaquim Nabuco executava seu Parlamento sua filantrópica propaganda, em (?) e nos concertos, na Bahia, no Rio de Janeiro, em S. Paulo e por todo o Brasil libertavam-se escravizados (?) entusiasmo pela música de Carlos Gomes.

O Ceará, a 25 de março de 1884, põe-se À frente do Brasil libertando seu território; Carlos Gomes saudou-o com a bela “Marcha Popular ao Ceará Livre”.

A obra santa da Abolição ficara terminada a 13 de maio de 1888, a 28 de setembro de 1889 no 1º aniversário da Lei Iniciadora de Paranhos, Visconde do Rio Branco, representava-se em grande estilo “LoSchiavo”, dedicado polo genial maestro à Princesa (Redentora)

Foi muito justo colocar o nome de Taunay à frente da homenagem a Carlos Gomes – Ao Taunay deputado por Goiás em 1873, quem arrancou do Parlamento uma pensão para garantir durante 4 anos, a subsistência ao predileto Maestro.

O “Guarany” estreou no TheatroLyrico Provisório a 2 de dezembro de 1870, em festejo ao 45º aniversário do magnânimo Imperador e perpétuo Protetor de Carlos Gomes. Taunay e Rebouças sentavam-se então juntos e com o ardor dos seus aplausos acendiam o entusiasmo da plateia. Foi assim, amando a Carlos Gomes, que nasceu e cresceu sua (?) amizade. Tudo quanto fizeram de 1883 a 1889, na Sociedade Central de Imigração, foi aprendido na escola do amor e dedicação ao glorioso Maestro.

Com certeza foi muito grato a Carlos Gomes, nas regiões imortais, onde irão se achar, (?) reunidos em glorioso documento, nessa esplêndida homenagem, três nomes que neste mundo ele tanto prezou

- Joaquim Nabuco, Taunay e André Rebouças

Mil graças, meu grande amigo!

- Mil graças por mim, por Taunay e, principalmente, por meu muito amado Carlos Gomes!

- (?) Onipotente retribua em bênçãos a Joaquim Nabuco e a seus caros filhinhos todo o bem que ele tem feito desde a iniciação da Propaganda Abolicionista até a apoteose do Maestro dos redentores do escravizador.

Sempre Sempre  
Com Todo o Coração  
André Rebouças<sup>79</sup>

### **Correspondência IX**

Milão, 6 de setembro de 1883.

Meu Alfredo,

Escrevo-te hoje como prometi na minha última de 15 de agosto p.p.

Tenho diante de mim as tuas de 4 e 14 de maio que foram ambas ao Pará, quando eu já estava de volta e que só aqui pude as ler.

A respeito das tuas cartas atrasadas de 10 de fevereiro e 8 de abril dirte hei alguma coisa no fim desta.

Na tua última de 14 de maio me dás uma notícia que me incomoda anunciando-me o aparecimento de incômodos de diabetes que já tivestes e dos quais voltastes da Europa para o Brasil livre deles. Na tua idade a medicina serve de auxílio, porém como é natural a natureza e o cuidado na dieta valem mais que as academias reunidas. Espero que na tua primeira carta me chegue notícia de teu melhoramento. Eu desejo a tua perfeita saúde porque amo a minha pátria e o Brasil precisa de homens como Taunay!

Desejo intimamente a tua conservação porque te quero bem como se quer um irmão, uma pessoa de quem não se esquecem benefícios, a quem sou grato no fundo d'alma.

Não será bom fazeres outra viagem à Europa? Resolve quanto antes e não te esqueças de me escrever a respeito e sem demora.

Sei que fizestes uma declaração pela imprensa da Corte a respeito da calúnia do Malcher do Pará; nada li em folha; porém quem leu no Pará me referiu.

Agradeço-te mais esse favor. Afinal verificando, ainda mais, a individualidade do tal Malchervim a reconhecer que ele não tem importância alguma na própria terra natal. Ignoro também a capacidade musical do sujeito. Sei também que é um invejoso tanto quanto é impotente na invenção das intrigas.

---

<sup>79</sup> Esta carta foi fruto de pesquisa na Fundação Joaquim Nabuco no mês de abril de 2013....JN-CPp 40 doc . 915,3.

Soube que ele foi, em outros tempos, rejeitado do Conservatório desta cidade ao mesmo tempo que no Pará o chamam maestro, pois ele mesmo assina com tal título! Veremos para o futuro o que fará em pró da arte e do Brasil.

O Theodoro finalmente mandou-me, por conta, algum dinheiro escrevendo-me com ciúmes eu tardado em lhe dar minhas notícias, pois eu estava viajando para o Pará.

Espero os manuscritos da tua última valsa.

Mãos a obra! Mande me alguma composição tua seja Valsa, Polka ou Romanza.

Não sei se já te escrevi que estou meio frio com o Ricordi por causa do contrato do Escravo. – Ele quer comprar o objeto para paga-lo com o mesmo produto do objeto.

Nesse caso quando eu acabar a opera entrego-a na hora da morte do meu filho Carletto para ele aproveitar, se puder, do suor de seu pobre pai. Amém.

Mando-te o retrato da minha infeliz casa, que criei com o produto do trabalho de tantos anos, da vila mais elegante dos arrebaldes de Milão, do retiro da paz que forma a inveja de muitos maestros italianos e... brasileiros. Ao termina-la fui obrigado a hipoteca-la por 40 mil francos da qual soma pago os juros de 2000 francos por ano, obrigando-me a restituir o capital daqui a 3 anos.

O cobrinho que vou ganhando pelo Brasil não me chega para pagar os estudos dos dois filhos, pagar o sustento de todos.

Não posso viver deste modo: esta casa em cujo telhado devia ler-se Pro Brasília nada se lê porque não quero escrever o que devo brevemente riscar do meu coração! Esta casa enfim será daqui a poucos meses vendida pela metade do valor; e eu? Eu com o Carletto voltaremos para o Brasil; prefiro abandonar a Itália e a arte para não presenciar as risadinhas irônicas de quem me crê filho natural do Imperador do Brasil!!!

Prefiro voltar para a terra que me crê naturalizado, bêbado e jogador! Foi com o dinheiro do jogo que eu edifiquei esta casa!!!

Entretanto o tempo corre, e eu vivendo nas aflições que bem sabes pouco ou nada adianto nos trabalhos do Escravo. Será o que o destino quiser.

Na tua de 10 de fevereiro, dando-me bons conselhos sobre o libreto do Escravo mostras receio de alguns anacronismos. Não te dê cuidado, pois leio constantemente a história do Brasil. O teu nome há de por força figurar no libreto e basta isso para que não o dê a publicidade antes de te mandar cópia. Quando? Não sei por ora...

Desejo que a cópia da carta do amigo Antonio Bento Dias de Mello, do Pará, seja lida pelo nosso Chico, pois quero provar a ti, a ele a alguns mais que por ora não sou empresário. Senti o incômodo que te dei com as contínuas perguntas da entrega da carta



de agradecimento ao bom Imperador. Perdoa-me e não falemos mais nisso. Espero que não ficarás maçado comigo pela demora da impressão da tua valsa no Lucca, que aliás ficou em meu poder a espera de ordens tuas.

Tenho esperanças que o meu bom compadre Chico me arranje mais este ano uma receita com o Ferrari, ainda que ele nada me tenha escrito a respeito.

Meu Deus! Que carta longa! Escreve-me logo fale-me da tua saúde.

Recebe abraços do cacete mas sempre amigo – Carlos.<sup>80</sup>

### **Correspondência X: para Manoel Guimarães (AL)**

Origem: Milão, 11 de janeiro de 1894.

Destinatário: Manoel Guimarães.

São citados na carta: Bertha, Clotilde e Paul De-Kock.

Locais citados: Estados Unidos, Milão, Bordeaux, Rio de Janeiro.

Festas populares citadas: festa de São João da Barra, no Rio de Janeiro.

### **Carta para o compadre Manduca**

Milão, 11 de janeiro de 1894

Compadre!

Se tu me pregasses a peça que eu, desde o mês de junho do ano passado te estou pregando involuntariamente, eu ficaria muito intrigado, muito enciumado e, até daria um solene cavaco contigo! Sim, compadre, tu tens razão, mas eu também... Já saberás que aqui cheguei bastante adoentado, e por isso (e por outras razões) te escrevi com demora.

Entretanto me parece que eu já devia ter notícia da primeira carta que te dirigi de Milão depois da minha volta dos Estados Unidos, pois creio que a dita carta foi em data de fins de novembro ou principio de dezembro.

Tenho esperança que n'estes próximos dias receberei um teu aviso; que me diga ter sido inútil o *silencio forçado* de minha parte.

Em vista porem de um telegrama que os jornais de Milão publicaram ontem, tomo a decisão de te escrever hoje, mandando a carta pela via Bordeaux.

---

<sup>80</sup> In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, T. LXXIII, parte II. Typ. Do *Jornal do Commercio*, de Rodrigues & C. 1910/11, p. 59. Disponível em: <<http://www.ihgb.org.br/rihgb.php?s=p>>.

O relatório da minha viagem (de 111 paginas ) seguira logo que eu saiba de não haver perigo, é que os (?) mercantes não são mais recebidos ao som de *buscapés de festa de São João* na barra do belo Rio de Janeiro!

Imagino compadre, quantas vezes, em conversa em casa, entre a família, terás *resmungado* (a moda do besouro) pensando ao enigmático silencio do Tónico... E quantas vezes a meninada em casa não terá feito *coro* ao sussurrar do *Jacaré-manso*! Quantas vezes, em fim, todos *reunidos*, não terão tido vontade de *já topa* no vovô Gomes, por ter a culpa de *fase todos o dias jacaré-manso roncá!*...

Tens razão, compadre, ronca, resmungo, *de tapani* compadre Tónico, mas não faças mau(1) juízo nem consintas que te passe pela imaginação o mesmo descuido de minha parte a teu respeito, como a respeito de todos da tua família,- nossa família.

Nada d'isso, compadre, os casos de *notas desafinadas* não se dão somente no campo dos sons musicais, há também muita desafinação criada pelas contrariedades da vida... – A distancia – por exemplo – é uma *nota* que por natureza *desafina* entre dois amigos!

A distancia, compadre, é uma nota levada do diabo, é nota sem valor, mas vale muito, vale tudo para os ingratos... = N.B = esta pedrada é de rachar coco: vê lá que alguém do Ministério do ano passado não a recebe, pois eu seria aqui punido imediatamente com a Demissão de maestro... das queixas!

Nada de conversa , compadre, nada de comentários no campo das desafinações. Deixemos isso para leres no meu “relatório”, o qual não é nada menos que um d'aqueles romance de Paul De-Kockrecompilado por um caipira de Campinas...

Ítala recebeu cartas de sua boa madrinha, de Bertha, de Clotilde, e já respondeu.

Eu, como bem vês, estou (?), mas já sabes o motivo! É por isso não me negaras as atenuantes.

A tua ultima carta que tenho (salvo alguma outra enroscada talvez pelo caminho) é de 9 de dezembro a qual naturalmente encruzou-se com a minha.

Ficas pois sabendo que eu, até esta data, ainda fico a espera da noticia da dita minha carta.

Acompanhando-te sempre com o pensamento faço votos para que estas linhas te encontrem na tua simpática moradia da Gloria e contigo o teu povo todo inteiro.

Não acrescento palavra sobre este meu pro-mortico, pois tu bem me comprehendes!

Outro meu desejo de brasileiro patriota é que a briga, que já dura desde 6 de setembro do ano passado, acabe quanto antes (hoje, se for possível) com o *Tim Tim* dos copos de *champagne*! E viva a paz! Viva a nação brasileira! *Viva nós* e... viva eu também com a minha zabumba.

Compadre! isto de hoje não é carta, não é nada, espere pelo resto... – Mas enquanto não tenho uma tua linha, esclarecendo-me as duvidas, fico de viola no saco, me compreendes.

Agora um abraço geral, um grande abraço do coração para ti e para todos os teus, que também são como irmãos, filhos e netos de

Vovô Gomes

## **Correspondência XI**

velho amigo Carlos. Não calculas como estou afflicto por te saber *garantido*. A leitura dos jornaes não me deixou *bem tranquillo*. Escreve-me e já umas linhas: basta o seguinte: Gomes fui eleito!

Li a tua linda, a tua lindissima *Innocencia*.

E' um *capo lavoro*; fiquei commovido até as lagrimas e pensando na generosidade de Deus ao dar ao meu Alfredo tanto talento.

Infelizmente acho que por ser assunto muito singelo muito sereno, embora tão grandioso não pode servir para um libretto. O publico pede *gritarias* como sabes, ciumes, traições, mortes e mais mortes.

Adeus, meu Taunay. Teu amigo grato — A. Carlos Gomes.

P. S. — Os meus respeitos á Exma. Sig. D. Cristina. Teu ultimo figlio é menino?

O meu Carletto sempre fraquinho, coitadinho.

---

Milão, 6 de Junho de 1883.

Meu Alfredo,

Escrevo-te hoje como prometti na minha ultima de 15 de Agosto p.p.

Tenho diante de mim as tuas de 4 e 14 de Maio que foram ambas ao Pará, quando eu já estava de volta, e que só aqui as pude ler.

A respeito das tuas cartas atrasadas de 10 de Fevereiro e 8 de Abril dirte hei alguma cousa no fim desta.

Na tua ultima de 14 de Maio me dás uma noticia que me encommoda annunciando-me o apparecimento de encommodos diabeticos que já tivestes e dos quaes voltastes da Europa para o Brazil livre delles. Na tua idade a medicina serve de ajutorio, porém como é natural a natureza e o cuidado na dieta valem mais que as academias reunidas. Espero que na tua primeira carta me chegue noticia de teu melhoramento. Eu desejo a tua perfeita saúde porque amo amo a minha patria e o Brazil precisa de homens como Taunay!

Desejo intimamente a tua conservação porque te quero

bem com se quer um irmão, uma pessoa de quem não se esquecem benefícios, a quem sou grato no fundo d'alma.

Não será bom fazeres outra viagem á Europa? Resolve quanto antes e não te esqueças de me escrever a respeito e sem demora.

Sei que fizestes uma declaração pela imprensa da Corte a respeito da calúnia do Malcher do Pará; nada li em folha; porém quem leu no Pará me referiu.

Agradeço-te mais esse favor. Afinal verificando, ainda mais, a individualidade do tal Malcher vim a reconhecer que elle não tem importancia alguma na propria terra natal. Ignoro tambem a capacidade musical do sujeito. Sei tambem que é um invejoso tanto quanto é impotente na invenção das intrigas.

Soube que elle foi, em outros tempos, regeitado do Conservatorio desta cidade ao mesmo tempo que no Pará o chamão *maestro* pois elle mesmo assignase com tal titulo! veremos para o futuro o que fará em pró da arte e do Brazil.

O Theodoro finalmente mandou-me, por conta, algum dinheiro escreven-do-me *com sciúmes* por ter eu tardado em lhe dar minhas noticias, pois eu estava viajando para o Pará.

Espero os manuscritos da tua *ultima valsa*.

Mãos a obra! mandame alguma composição tua seja Valsa, Polka ou romanza.

Não sei se já te escrevi que estou meio frio com o Ricordi por causa do contratto do Eseravo.—Elle quer comprar o objecto para pagal-o *com o mesmo producto* do objecto.

Nesse caso quando eu acabar a opera entrego-a na hora da morte ao meu filho Carletto para elle aproveitar, se puder, do suor de seu pobre Pae. Amen.

Mando-te o *retrato* da minha infilis casa, que criei com o producto do trabalho de tantos annos, da villa mais elegante dos arrabaldes de Milão, do retiro *da paz* que forma a inveja de muitos maestros italianos e... brasileiros. Ao terminala fui obrigado a ipotecala por 40 mil francos da qual somma pago o juro de 2000 francos por anno, obrigando-me a restituir o capital daqui a 3 annos.

O cobrinho que vou ganhando pelo Brazil não me chega para pagar os estudos dos filhos, pagar o sustento de todos.

Não posso viver deste modo; esta casa em cujo telhado devia ler-se *Pro Brasilia* nada se lê por que não quero es-

crever o que devo brevemente riscar do meu coração! Esta casa enfim será daqui a poucos mezes vendida *pela metade do valor*; e eu? Eu com o Carletto voltaremos para o Brazil; prefiro abandonar a Italia e a arte para não presenciar as *risadinhas ironicas* de quem me crê *filho natural do Imperador do Brazil!!!*

Prefiro voltar para a terra que me crê *naturalizado, bebado e jogador!* Foi com o *dinheiro do jogo* que eu edifiquei esta casa!!!

Entretanto o tempo corre, e eu vivendo nas afflicções que bem sabes pouco ou nada adianto nos trabalhos do *Escravo*. Será o que o destino quizer.

Na tua de 10 de Fevereiro, dando-me bons conselhos sobre o *libretto do Escravo* mostras receio de alguns anachronismos. . Não te dê cuidado, pois leio constantemente a historia do Brazil. O teu nome hade por força figurar no libretto e basta isso para que não o dê a publicidade antes de te mandar copia. Quando? não sei por ora...

Desejo que a copia da carta do amigo Antonio Bento Dias de Mello, do Pará, seja lida pelo nosso Chico, pois quero provar a ti, a elle a alguns mais que *por ora* não sou empresario. Senti o encommodo que te dei com as continuas perguntas da entrega da carta de agradecimento ao bom Imperador. Perdoame e não falemos mais nisso. Espero que não ficarás maçado commigo pela demora da impressão da tua valsa no Lucca, que aliás ficou em meu poder a espera de ordens tuas.

Tenho esperanças que o meu bom compadre Chico me arranje mais este anno uma recita com o Ferrari, ainda que elle nada me tenha escripto a respeito.

Meu Deus! que carta longa! Escreve-me logo fale-me da tua saúde.

Recebe abraços do cacete mas sempre amigo — *Carlos*.

---

Milano 15 de Março 84.

Meu Taunay.

Ha muito tempo que não tenho noticias suas directas; espero porem que não seja por motivo de saúde.

O anno 83 correu para mim pessimamente, e por fim

PARECER DE 26 DE JULHO DE 1889

BRASIL – PORTUGAL

PROTEÇÃO À PROPRIEDADE LITERÁRIA E ARTÍSTICA

Assinam o parecer o marquês de Paranaguá, relator, o visconde de São Luís do Maranhão e João Lins Vieira Cansação de Sinimbu.

N. 48 A

Em 21 de fevereiro de 1889.

[Índice:] Proposta da legação portuguesa sobre a propriedade literária.

Ilmo. e Exmo.,

Sua Majestade o Imperador há por bem ordenar que a seção do Conselho de Estado que consulta sobre os Negócios Estrangeiros, sendo V. Exa. relator, dê o seu parecer sobre a matéria do *memorandum*, incluso por cópia, em que o ministro português propõe que se assinem uma declaração pela qual cada um dos dois governos, do Brasil e Portugal, se comprometa a conceder aos autores de obras literárias e artísticas do outro a mesma proteção legal de que gozam ou gozarem os seus nacionais.

Tenho a honra de reiterar a V. Exa. as seguranças da minha alta estima e mui distinta consideração.

Rodrigo A. da Silva

A Sua Exa. o Sr. Conselheiro de Estado Marquês de Paranaguá

Senhor!

Em obediência à ordem que Vossa Majestade Imperial dignou-se de transmitir-lhe, por aviso do Ministério da Justiça de 21 de fevereiro do corrente ano, passa a seção de Justiça do Conselho de Estado a consultar com o seu parecer sobre a matéria do *memorandum* que o ministro português propõe que se assinem uma declaração, pela qual cada um dos dois governos, do Brasil e de Portugal, se compromete a conceder aos autores das obras literárias e artísticas do outro a mesma proteção legal que gozam ou vierem a gozar os seus nacionais.

Filia-se o assunto do *memorandum* uma grave questão, que, desde longos anos, divide os governos, os homens de Estado e os escritores das nações mais cultas e que pode ser exposta na seguinte fórmula: “Existe o direito de autor e constitui ele uma propriedade como outra qualquer, com os atributos que lhe são próprios?” Proclamados pela Assembleia Nacional da França em 1791 os princípios constitutivos da propriedade literária e artística, permaneceram eles por muito tempo vacilantes e incertos, dando lugar a graves discussões, nas quais ainda hoje se acham empenhados espíritos muito elevados, contestando a legitimidade de tal propriedade, pelo fundamento capital de que não tem ela por objetivo senão as concepções do pensamento, que não podem ser apropriadas como exclusivas de quem quer que seja, desde que lhes falta a materialidade, primeira das condições de toda a propriedade.

Não se propõe a seção de Justiça a discutir a tese enunciada sob o seu aspecto doutrinário, porque seria isso aqui sem nenhum cabimento, mas não pode deixar de ponderar que, quaisquer que sejam as divergências que ainda se manifestam entre os homens da ciência, a verdade é que a propriedade literária e artística é uma conquista do direito moderno, sagrada pela legislação de todos os países, que a reconhece e sanciona em seu mais amplo desenvolvimento e em suas múltiplas aplicações, depois dos luminosos trabalhos do Congresso de Bruxelas, em 1858, em que foram assentadas as idéias que deviam prevalecer como direito universal.

Foram essas ideias aceitas pela Inglaterra em 1862, pela Itália em 1865, pela França em 1866, pela Alemanha e pelos Estados Unidos da América do Norte em 1870, por

Portugal em 1874, pelo Canadá em 1875, pela Noruega em 1876, pela Suécia em 1877, pela Espanha em 1879, pela Holanda em 1881, pela Suíça em 1883 e pela Bélgica em 1886, sobrelevando acrescentar que, nestes mesmos países e em muitos outros, que seria longo enumerar, se encontram leis esparsas, posto que deficientes, desde as mais remotas épocas, algumas quase seculares, garantindo o direito exclusivo dos autores sobre os seus trabalhos intelectuais e punindo as contrafações até então mal definidas. A lei francesa de 24 de julho de 1793, e estatutos Vitória 5 e 6, cap. 45, vêm em pleno apoio deste assunto.

O direito internacional, a seu turno, tem procurado apoderar-se do assunto, transpondo as barreiras das nacionalidades, com o fim de generalizar essas mesmas ideias, constituindo um só corpo de doutrina e legislação, por meio de grande número de convenções, tendentes todas a firmar o princípio de reciprocidade como condição em que essencialmente repousa a efetividade das garantias liberalizadas contra qualquer intento de defraudação.

No Brasil não é também desconhecida a propriedade literária, e disto nos dá inequívoco testemunho o art. 261 do nosso Cód. Penal, promulgado desde 1830, quando classifica como crime contra a propriedade,

e pune com penas apropriadas, o fato de se imprimir, gravar, litografar ou introduzir escritos ou estampas que tiverem sido feitos, compostos ou traduzidos por cidadãos brasileiros, enquanto estes viverem, e dez anos depois de sua morte, se deixarem herdeiros.

No *memorandum* do ministro português, tudo quanto se pretende é que sejam os autores portugueses postos sob a proteção deste mesmo art. penal, com promessa de reciprocidade em Portugal, com relação aos autores brasileiros.

Não se pede nenhuma inovação ou modificação no direito entre nós estabelecido, nem para se assinalar maior extensão à propriedade literária e artística, nem para se definir todas as espécies que nela possam achar-se compreendidas, nem muito menos para se imprimir maior vigor na repressão contra os abusos cometidos, assuntos estes de exclusiva competência do Poder Legislativo.

Em outros termos, o que solicita o representante de Sua Majestade Fidelíssima é pura e simplesmente que não subsista por mais tempo a exceção odiosa da lei brasileira, como tem sido entendida, estabelecendo distinção entre nacionais e estrangeiros, quanto à proteção legal dos seus direitos, com detrimento da lei da fraternidade, que, na frase de um ilustre escritor, é hoje, em todas as partes do mundo, a lei universal.

Contra esta pretensão três espécies de objeção podem ser levantadas:

1ª Que a satisfação dela importaria o prejulgamento de um assunto pendente das nossas câmaras legislativas, a cujo conhecimento se acham afetos três projetos de lei para regulá-lo, dois apresentados em épocas anteriores na Câmara dos Deputados e outro ultimamente no Senado, que sobre ele aguarda o parecer da respectiva Comissão de Legislação.

2ª Que tem a mesma pretensão um caráter exclusivo, só em proveito de uma nação, o que despertaria da parte de outras nações, igualmente amigas, a justíssima exigência de serem admitidas a gozar das mesmas vantagens e benefícios, exigência a que não poderia o Governo Imperial recusar-se, sem dar prova de uma odiosa preferência, em relação a direitos que se reputam universais, cessando, assim, a razão de ser de uma convenção parcial.

3ª Que pelo delegado do Brasil ao Congresso Internacional Sul-Americano, reunido ultimamente em Montevideu, foi firmado com os plenipotenciários das demais nações ali representadas, um tratado regulando a propriedade literária e artística sobre bases mais amplas, e que ainda não foi ratificado pelo governo brasileiro, convindo, portanto,



aguardar a decisão deste, para, na hipótese de ser aprovatória, tornarse dispensável uma convenção especial com Portugal, desde que este adira ao acordo firmado, como lhe é facultado pelos arts. 13 e 16 do mesmo tratado.

A 1ª objeção seria, com efeito, plausível, se outros fossem os termos da proposta apresentada, isto é: se o ministro português, no seu *memorandum*, pedisse mais ou coisa diferente daquilo que já se acha estatuído pela legislação brasileira; mas isto não acontece, sendo, portanto, óbvio que não há o suposto prejulgamento dos projetos submetidos às câmaras legislativas, modelados segundo as idéias adiantadas do Congresso de Bruxelas e, como tais, constituindo um direito novo, exorbitante das atribuições ordinárias do Poder Executivo. Para a celebração de um tratado, nas condições do de que se cogita, está o governo revestido dos precisos poderes pelo § 8º do art. 102 da Constituição do Império, sabido como é que, segundo os princípios do direito público, não têm esses poderes outros limites além dos que se originam das leis do Estado e dos direitos e obrigações dos cidadãos brasileiros.

A 2ª objeção cai, diante de uma consideração de intuitiva procedência, e vem a ser: que as relações existentes entre o Brasil e Portugal constituem um regímen especial, de que não participa nenhuma outra nação.

A identidade de origem, de língua, de religião e de costumes, por um lado, as ligações e tradições de família e a maior frequência de comunicação, por outro, são causas de máxima eficiência, que constituem o Brasil em o maior, senão único, consumidor das obras publicadas em Portugal e – vice-versa – este, das que são produzidas no Brasil, resultando daí uma verdadeira e real reciprocidade quanto aos efeitos das estipulações ajustadas entre os dois países, ao passo que, com outro qualquer, torna-se ela puramente ilusória.

Essas mesmas causas ainda atuam poderosamente para toda a facilidade das defraudações, sabida como é que as obras de um e outro país não precisam de ser traduzidas, nem imitadas, e não exigem uma refundição literária ou outro qualquer trabalho, que modifique a obra originária e possa criar um produto novo.

A convenção, pois, solicitada, não está no caso de constituir um precedente que possa ser invocado como fundamento para outras, que não têm em seu apoio os mesmos motivos justificativos. Na vida dos povos, como na dos indivíduos, nada há tão relativo como as conveniências de cada um, e é isto quanto basta para tornar desarrazoado todo o empenho em sujeitá-las a preceitos comuns e invariáveis.

Ainda, porém, admitindo que outra seja a regra a prevalecer, nenhum inconveniente há a reccar, desde que as exigências das outras potências forem formuladas nos precisos termos da proposta do governo português, restrita como é, para a aplicação da lei existente, sem prejudicar por nenhuma forma, tornando dispensável qualquer deliberação das câmaras legislativas sobre os projetos de amplas reformas já submetidos à sua apreciação.

Quanto, finalmente, à 3ª objeção, as considerações em que ele se baseia parecem antes favorecer que contrariar a proposta que se discute.

Primeiro que tudo, sobreleva atender a que o governo brasileiro ainda não manifestou a sua aprovação aos compromissos subscritos pelo seu delegado no Congresso de Montevideú, embora seja para acreditar que, tomados esses compromissos, como se deve propor, de acordo com as instruções recebidas, não venha a ser duvidosa aquela aprovação.

Realizada esta, surge o argumento sem réplica possível da absoluta falta de qualquer espécie de justificação para o ato do Governo Imperial, que, concedendo o máximo, ou antes de tudo quanto se tem excogitado em matéria de propriedade literária e artística, não somente às nações representadas no congresso, mas a qualquer outra que venha a

aderir às deliberações nele tomadas, recuse-se a conceder o que lhe pede, em simples e modestas proporções, uma nação com a qual temos em todos os tempos mantido os mais estreitos laços de fraternidade, de comunhão de interesses e de vida social. O expediente que se queria sugerir da adesão às ideias firmadas pelo congresso não resolve a dificuldade, porque o governo português pode entender, não sem fundamento, que os interesses de sua nação, de pequeno movimento literário e acanhado desenvolvimento da indústria tipográfica, não lhe aconselham submeter-se a tão vastos e extensos compromissos. Considere-se, por outro lado, quão justos seriam os motivos para ressentimentos internacionais, se [se] visse compelido aquele governo a prestar a adesão aludida, como recurso único para conseguir o pouco que nos pede, em retribuição do que nos concede a bem das nossas próprias conveniências.

Bem apreciado o assunto, já em sua substância, já com atenção às consequências a que pode ele dar lugar, não vê a seção de Justiça motivos que se oponham à negociação proposta pelo ministro português, maiormente se ao Governo Imperial parecer preferível que seja ela celebrada por tempo limitado, como experiência para o exame dos inconvenientes que possam surgir de sua execução.

Tal é o parecer que a seção muito respeitosamente submete ao alto critério de Vossa Majestade Imperial, para que se digne de resolver como parecer mais acertado.

Rio de Janeiro, 26 de julho de 1889.

*MARQUÊS DE PARANAGUÁ*

*VISCONDE DE S. LUÍS DO MARANHÃO*

*JOÃO LINS VIEIRA CANSANÇÃO DE SINIMBU*

## Jornais

### Jornal I

Jornal *Gazeta da Tarde* do dia 18 de julho de 1880.<sup>81</sup>

A *Gazeta da Tarde* sente sua pobreza de talento no momento em que torna à pátria o ilustre compositor do Guarany.

Quisera ela escrever frases que orgulhassem os brasileiros e ensoberbecessem o maestro.

Ai! À *Gazeta da tarde* resta senão bater palma insignificante e quase anônima à entrada triunfal do mais fulgurante dos brasileiros, pois é o único que quebrou as montanhas de sua terra e as muralhas da língua que fala, para se fazer como se fez talento universal, ouvido por todas as gentes, por todas as gentes aplaudido.

#

Em todo o caso, já vamos nós os brasileiros sendo alguma coisa. Já começamos a coroar as grandes cabeças.

Ontem erguemos um grito à Camões que ainda a esta hora ecoa pelo mundo; hoje fazemos apoteose em vida de um patrício, de um simples músico.

#

Deve-se a idéia, a iniciativa desta segunda festa à mocidade acadêmica do Rio de Janeiro.

Assim, no princípio de sua carreira, às primeiras luzes de seu talento, Carlos Gomes encontra como primeiros amigos, primeiros protetores, os que endossam ao seu futuro o seu gênio, encontra-os na mocidade acadêmica de S. Paulo. Passam-se os anos Faz-se gênio o talento, faz-se maestro o implume cantor, volta à pátria rico de glória e é no seu seio das academias que encontra o abraço dos compatriotas e toa com a primeira falange das gerações que não deixarão morrer-lhe o nome.

Honra às Academias Brasileiras!

#

Não é um general que volta da guerra e tinto do sangue inimigo assanha os entusiasmos. Não é um ministro cujo carro puxam adutores. Não é um rei que finge ser popular e paga com um olhar, com uma promessa cada bravo cada viva, cada palma.

---

<sup>81</sup>Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=226688&pesq=antonio%20carlos%20gomes&pasta=ano%20188>.

Não, é o simples compositor de música que vem matar saudades da terra de seu nascimento, que vem desfazer-se da nostalgia e procurar a casa da sua família, a casa de seus irmãos e de seus sobrinhos, a sepultura de seu pai, à cova de sua mãe que morreu sem saber que produzira um gênio.

E quando vê a gente que o povo abraça cheio de orgulho a este simples músico, não há peito que não bata e nem brasileiro que não se orgulhe deste povo e daquele compatriota.

Há dez anos que Gomes veio ao Brasil depois de seus triunfos no velho mundo. Contava então 30 anos apenas. Vinha forte como um leão; sacudia dos ombros uma verdadeira juba. Era a imagem da força e do futuro.

Correm os anos; torna desta vez coberto de cabelos brancos, coberto de sombras e de cinzas, trazendo apenas pela mão um filho...

Ah! Que ela, a deusa de cabelos d'ouro a deusa dos risos de luz, que ela, a felicidade não se tenha jamais demorado na casa dos poetas e dos artistas!

Que seja-lhes sempre musa e única inspiradora a

Desgraça!

Ai pobres poetas, ai! Mísero Gomes!

Não importa, fita bem este povo que te cinge ao peito.

É teu amigo, não? É a pátria.

Pois é esta, hoje, o teu arrimo, a tua sombra amiga, tua mãe e tua esposa!

A pátria acolhe-te, órfão! Que lhe deste um mundo.

F. de M.

#

Noticiário

Nunca vimos no Rio de Janeiro, festa mais espontânea e comovedora do que aquela que os fluminenses prepararam para receber o maestro Carlos Gomes.

É só do povo que parte a iniciativa e, o que é mais, da parte pensante dele.

Não haverá iluminações pagas pelas verbas do orçamento, nem vivas de encomenda oficial, o povo, nada mais do que o povo, abre os braços para receber um dos seus filhos, que mais do que nenhum outro tem honrado a nação brasileira.

Se os triunfos dos primeiros teatros do mundo não tem compensado as vigílias e árduas fadigas do nosso artista, a ovação que os brasileiros tentam fazer a Carlos Gomes é-lhe suficiente compensação para a longa série de desgostos e provações que, como a todos os homens superiores, não o tem poupado.

À frente do movimento está o digno corpo acadêmico. E ele tem tomado a si o mais farto quinhão da iniciativa da festa.

É o talento prestando homenagem ao talento.

Nunca um tributo foi pago com mais discernimento, nem recebido com maior glória.

Para aqueles que não tem as artes no devido apreço, é talvez esta manifestação um tanto exagerada; para aqueles, porém, que sabem quanto custa conquistar um nome no mundo das artes, esta homenagem é mil vezes mais bem cabida do que a muitas notabilidades que, pelos rios de dinheiro que tem custado ao país, nem sequer lhe argumentarão um átomo de glória.

A *Revista Musical*, habituada a render preito a todos os brasileiros que honram a pátria com o seu talento, nunca esqueceu Carlos Gomes nem mesmo quando ele estava separado dela por centenas de léguas.

Acompanhando-o sempre passo a passo, em toda a sua carreira artística; não olvidando nunca de enumerar e transcrever nas suas colunas os triunfos que o maestro ia conquistando em todas as cidades da Itália; não deixando de o defender, quando era injustamente atacado; fazendo com tal convicção e boa vontade que as folhas estrangeiras adversas, a Carlos Gomes, transcreviam lealmente as nossas defesas, as quais muitas vezes elogiavam. A *Revista Musical* não podia deixar de associar-se à manifestação geral, gravando como data memorável para a arte brasileira o dia em que o maestro brasileiro chega à capital do império.

Se a satisfação, de todos os obscuros redatores desta folha estão possuídos, há alguma coisa a acrescentar, são os votos que todos fazemos para que Carlos Gomes, inspirado pelo esplendido céu da pátria, pela opulenta e luxuriante vegetação do Brasil, por esta fecunda e colossal natureza, nos dê uma nova ópera, em que a posteridade tenha que ver não só uma obra prima como os prenúncios de uma nova feição lírica, de um estilo francamente americano.

Somos tão zelosos de Carlos Gomes, que o queremos ver tão brasileiro na pátria como na música.

(Revista Musical)

#

O Sr. Manoel José Gomes foi casado quatro vezes. Da primeira mulher não teve filhos. Da segunda, 12; da terceira (mãe de Carlos Gomes) 8, da quarta 6, fora os mortos! A. Carlos Gomes encontrou na sua volta da Itália uma irmã de 51 anos e outra de 41.

#

Eis aqui a carta que Gomes escreveu ao pai, quando fugiu para ser artista.

Há ainda dez anos ele conservava esse precioso papel:

Rio, 22 de junho de 1859

Meu bom pai.

Nem sempre se deve julgar as coisas pelas aparências. Não só em campinas, Itu, São Paulo, como em outros lugares em nossa província, deixa de ser conhecido o meu caráter. Por conseguinte, cheio de esperança de que justiça me será feita mais tarde, dei o passo que dei. Uma idéia fixa me acompanha, como o meu destino. Tenho eu culpa por tal coisa se foi Vme. que me deu gosto pela arte a que me dediquei, e se meus esforços e sacrifícios fizeram-me ganhar ambição de glórias futuras? Não me culpe pelo passo dado hoje. Juca foi testemunha do que se passou em S. Paulo: da estima e das ovações que recebemos dos estudantes. A educação que Vmc. me deu e o meu procedimento até hoje me dão direito de esperar de meu pai uma certa confiança e um animador <<espera!>>

A minha intenção é falar ao Imperador para obter dele proteção afim 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 sua licença, mas tenho confiança na minha vontade e na pouca inteligência que Deus me deu. Nada mais lhe posso lhe dizer nesta ocasião, mas afirmo a Vmc. que as minhas intenções são puras e que espero desassossegado a sua benção e o seu perdão.

Seu filho

Antonio

A carta partiu ao seu destino. Até a ansiada resposta o maestro não descansou um minuto. Abria e fechava o piano, cortando melodias, principiando um trecho de Donizetti e substituindo-o logo por uma barcarola de Rossini, passeando agitando por toda extensão do gabinete, examinando o céu, debruçando-se à janela, pensando, tremendo, sorrindo, respirando sôfrego, e ao menor ruído, cuidando que era o correio a trazer-lhe cartas de S. Paulo!

Veio a resposta! Antonio Carlos conheceu a letra de seu pai e abriu trêmulo e vacilante a carta. O velho professor censurava-o acremente pela partida, mas depois de muita exprobação e amuo paterno, terminava pedindo-lhe juízo e consideração pelo seu nome, mandando-lhe afinal a quantia de trinta mil réis como mensalidade. A família de Gome

era pobre; nada mais seria possível ao velho enviar ao filho ausente e – digamos ainda! – ao filho predileto.

#

Há uma terra fadada entre as primeiras a ser no Brasil o berço das grandes idéias e dos grandes homens.

José Bonifácio, o astro da tribuna; Alvares de Azevedo, o gênio da poesia, nasceram lá. Era forçoso que Antonio Carlos Gomes, a águia da música, lá nascesse também. A literatura, a ciência e a liberdade encontram nesse abençoado solo o gérmen que fecunda e eleva! S. Paulo é o depósito das mais brilhantes aspirações da mocidade brasileira; e ninguém ignora a força, o vigor generoso e nobre que a velha Academia tem dado ao jornalismo, à oratória e à política atuais.

A. Carlos Gomes, nasceu em Campinas, cidade de S. Paulo, a 14 de junho de 1839. Foram seus pais Manoel José Gomes e D. Fabiana Jaguary Gomes, naturais da mesma cidade.

O Sr. Manoel José Gomes, era uma verdadeira natureza de artista; carater rude e generoso, talento incansável, vontade enérgica, deve-se a este artista o progresso da música em Campinas, desde 1814. Manoel José Gomes era mestre de uma banda marcial; (a única de Campinas!) e fazendo da música a sua profissão e as suas glórias, o honrado professor procurou inculcar tenazmente no animo dos dois filhos Antonio e José, o ardor que o inspirava.

Ensinou-lhes rabeça, instrumento em que era consumado.

Dos filhos, o que mais mereceu os cuidados e o amor paterno foi Antonio Carlos Gomes.

O desenvolvimento do futuro autor do Guarany assombrava a todos. Uma queda decisiva para as grandes concepções da musa italiana, o ardor com que o pequeno ouvia um trecho de Rossini ou Verdi, - seu maestro favorito, davam a conhecer aos menos perspicazes o íntimo d'aquela alma predileta do céu, natureza talhada para as lutas da inteligência e do futuro!

A infância do nosso maestro passou como a de Haydn, Berlioz e os outros originais espíritos que vem ao mundo como a guarda avançada da Providência. Voltava da escola e corria a estudar a música, fechava os ouvidos dos companheiros foliões para recolher os murmúrios misteriosos e as santas harmonias, que a mão invisível do destino pusera no seu coração.

Saiu da escola com onze anos de idade, e entregou-se completamente a arte para a qual impeliavam-no os seus desejos e a ambição de seu pai.

Nas festas das igrejas foi onde fez-se distinta a reputação de Antonio Carlos, vinte léguas nos arredores. Circunstância notável dessa rara organização musical: até os dezesseis anos possuiu a mais clara e vibrante voz de soprano *sffogato*. Poder-se-ia compará-lo a Partti no gorjeio e nas volatas caprichosas.

Nas *soirées* familiares reclamavam a esbelta cantora com o maior empenho e insistência. Como a graciosa modinha e a aria séria fugiam inspiradas de sua cristalina garganta.

Diziam todos ao velho Gomes, que mandasse o filho à corte. O Rio de Janeiro é o sonho dos artistas brasileiros. Consideram isso Paris pouco mais ou menos, em miniatura!

O rígido mestre campineiro por amor ao seu Tônico (tratamento familiar de Carlos Gomes) e pela necessidade que tinha dele para os seus misteres profissionais, repelia os conselhos e abafava a ideia de separar-se do filho.

Aos vinte anos Antonio Carlos compunha as marchas para a banda militar e fazia descansar o velho, guiando ele mesmo os músicos, que o interpretavam.

La com se diz a veia musical do moço em pleno mar de rosas, Não parava um minuto a sua inspiração indomável! Duas missas da escola Passiniana que ele compôs nesse tempo tiveram incontestável sucesso artístico.

- Mas mande o Antonio para o rio! Repetiam-lhe os amigos.

O velho movia negativamente a cabeça e estava tudo dito.

O instinto, o sentimento, o calor que a verdadeira arte acompanham não o deixavam nunca. A mesa nos passeios, à cabeceira da cama, as melodias voavam-lhe em torno como exame invisível como um enxame de colibris e rosas. Ele apoderava-se da pena, abria o papel de música e compunha sem limpar o suor, que molhava-lhe as faces!

Os instrumentos que aprendera enquanto fez parte da banda marcial, lançou-os para longe.

- Sou compositor! Gritou com Cezar; e ei de encher mil resmas de papel por força!

O velho Gomes apesar dos esforços que fez, não conseguiu do filho mais um som de rabeça ou de clarineta. Antonio Carlos concebia um pensamento qualquer e traduzia-o febril nas teclas de piano, companheiro fiel.

A admiração pelos mestres ilustres da Itália avultava em sua alma de dia para dia. Em Campinas encontrava sobre algum piano uma ou outra ária destacadas dos eloquentes poemas líricos, *Trovador*, *Norma*, *Luciade Lammemoor*, *Traviata*, etc.



Ele devorava um por um os trechos sublimes com a sofreguidão de um faminto insaciável!

Aconteceu que num belo dia, - da data é que eu nem ele nos lembramos hoje! – tinha o maestrozinho quinze anos, caio-lhe nas mãos, por obras do acaso um exemplar do *spartito* completo do *Trovador*.

O nosso herói agarrou com os dez dedos vitoriosos o tesouro inapreciável e às quatro horas, enquanto a família ia admirar os pulos e os pinotes de uma companhia de cavalinhos ambulante, ele pretextando dor de dentes ou de cabeça, ficou em casa e voou ao fundo do pomar, com o seu livro do trovador debaixo do braço, e ocultando-se sobre as espessas sombras do arvoredado abriu frenético a grande partitura italiana.

O que sentira aquele espírito distinto, aquele coração especial perante as ideias mágicas do maestro que se desenrolavam como um sonho oriental, fulgurante e voluptuoso?

Desde o ruído metálico dos clarins, que abrem os primeiro ato até da zingara, nada escapou ao olhar terrivelmente perscrutador do menino artista!

E ele cantava, marcava o compasso com ambas as mãos, sonhava, revivia, suspirava, ambicionava, vitoriava como se de sua própria inteligência tivesse saído a obra monumental que palpitava-lhe sobre os joelhos vacilantes!

A tarde descambava aos poucos: a sombra obscurecia a natureza, e um bando de sabiás, cantava escondido nas moitas tranquilas. Imaginem que quadro para pincel de Pedro Americo!

A noite surpreendeu-o, embargando-lhe a vista ansiosa. Antonio Carlos de um salto chegou a casa, sentou-se à mesa do trabalho e compôs de um fôlego só sobre motivos do trovador de Verdi. A família voltava do circo, e a primeira coisa que viu em casa o velho professor, foi o seu querido Antonio cantarolando a marcha, gesticulando, movendo a cabeça, com as faces pálidas, por onde caíam baga a baga, um milhão de lágrimas.

- Estás chorando? O que tens? Mas o que é isso menino?

Ele mostrou apenas a partitura italiana e o papel em que rabiscara a marcha, redobrando de pranto e rindo-se no meio dos soluços que o sufocavam!

Santas, oh! Santas lágrimas de entusiasmo! Vós fostes o batismo revelador do gênio da *Joanna de Flandres*, da *Noite do Castelo* e do *Guarany*!

Abençoados prantos mais salutareos do que todos os sorrisos da alma vos podem derramar um dia!

#

Primeira entrevista entre o maestro e Dom Pedro II.

Raiou finalmente o dia de quinta feira. Escovada a casaquinha, engraxado os botins, e o laço da gravata mais ou menos graciosamente torneado, o maestro entregou-se pela segunda vez ao jogo terrível de um tilbury trotão e partiu para o paço de S. Christóvão.! Na sala de espera, estavam várias pessoas que iam cumprimentar o imperador.

- Deixe-me ver como essa gente faz! Murmurou entre si o prudente moço, espiando o movimento dos personagens admitidos na presença do monarca.

Só faltava ele, não havia remédio senão fazer <<das fraquezas forças>> e dizer a que vinha.

O imperador acolheu-o com afabilidade e meiguice. Antonio Carlos beijou-lhe a mão murmurando quase ininteligivelmente:

- Senhor! Eu sou Paulista!

- Ah! É de Itu? questionou o monarca.

- Não senhor; de Campinas.

- E o que pretende fazer no Rio?

- Eu... eu... eu... articulou o artista com toda a expressão d'um rochedo embaraçado; eu sou filho do mestre da música *di lá!* Tenho tanta inclinação por essa arte que... que... que... cá vim para estudar na corte. Mas não tenho a proteção de ninguém para obter a entrada no conservatório do Rio de Janeiro. Inda não pude ser apresentado ao Sr. Francisco Manoel da Silva, porque não sei se a gente pode apresentar assim a toa! Então queria que Vossa... Vossa... Majestade me protegesse um bocadinho, para eu ser *admittido* como discípulo!

NUMERO AVULSO 40 RS.

Stenotypada e impressa nos moldes relativos de Marston, na typographya da casa de Botafogo, da propriedade de Araújo e Mendes  
Tratam 28,000 exemplares

NUMERO AVULSO 40 RS.

As assinaturas fazem se pagam de 6 em 6 meses em 12 rs. pela carta, e de 24 rs. em dinheiro

EXPEDIENTE

Aos Srs. assignatarios que quiserem continuar com as suas assignaturas pedimos que nos informem em tempo para não haver interrupção na remessa da folha.

BANCO DE PENAMBUCO

Descontos, pagamentos e transferências de valores em nome do Banco de Pernambuco.

A GAZETA DE NOTÍCIAS

recede a qualquer momento...  
pode ser interrompida a qualquer momento...  
pode ser interrompida a qualquer momento...

LO SCHIAVO

Opera e libretto...  
de Schiaivo e Verdi...  
de Schiaivo e Verdi...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

Novas manifestações...  
de Allan Kardec...  
de Allan Kardec...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

Novas manifestações...  
de Allan Kardec...  
de Allan Kardec...

Galeria Parlamentar

Revista de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

MISTÉRIO DE JERU

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

TARIFA DAS ALFANDEGAS

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

CAMARA MUNICIPAL

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

BANCO DE EMISAO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

OPERA E LIBRETTO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

MISTÉRIO DE JERU

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

TARIFA DAS ALFANDEGAS

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

CAMARA MUNICIPAL

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

BANCO DE EMISAO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

OPERA E LIBRETTO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

MISTÉRIO DE JERU

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

TARIFA DAS ALFANDEGAS

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

CAMARA MUNICIPAL

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

BANCO DE EMISAO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

OPERA E LIBRETTO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

MISTÉRIO DE JERU

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

TARIFA DAS ALFANDEGAS

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

CAMARA MUNICIPAL

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

BANCO DE EMISAO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

OPERA E LIBRETTO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

MISTÉRIO DE JERU

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

TARIFA DAS ALFANDEGAS

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

CAMARA MUNICIPAL

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

BANCO DE EMISAO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

OPERA E LIBRETTO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

MISTÉRIO DE JERU

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

TARIFA DAS ALFANDEGAS

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

CAMARA MUNICIPAL

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

BANCO DE EMISAO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

OPERA E LIBRETTO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

MISTÉRIO DE JERU

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

TARIFA DAS ALFANDEGAS

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

CAMARA MUNICIPAL

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

BANCO DE EMISAO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

OPERA E LIBRETTO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

ALMAS DO OUTRO MUNDO

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

MISTÉRIO DE JERU

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

TARIFA DAS ALFANDEGAS

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

CAMARA MUNICIPAL

de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...  
de dois mil e quinhentos...

### **Jornal III**

#### ***Jornal do Commercio* 10 de julho de 1889**

Carlos Gomes

Foi ontem dia de festa para essa corte. Chegou da Europa o maior dos nossos compositores, aquele que tão poderosamente tem contribuído para o realce do nome do Brasil no nome artístico no mundo europeu. Carlos Gomes é hoje uma individualidade tão acentuadamente constituída que por si só pode erguer a reputação de uma nacionalidade sob o ponto de vista de seu progresso e da sua mentalidade. Muitos e profundos são os desgostos que ultimamente tem acabrunhado o grande maestro; ainda assim, é tão forte o seu mérito artístico que a tudo resiste para produzir sempre na febre sagrada do trabalho que engrandece um país.

Agora chega-nos ele sobraçando sua nova ópera *O Escravo* que será mais uma coroa de glória para a sua já tão vasta e brilhante carreira.

#

Às 11 ½ horas de antes de ontem fundeu em nosso porto o vapor italiano *Brazile*, em que vinha o ilustre brasileiro e sua filha, a interessante menina Ítala, um mimo de graça que nos traz à imaginação todas as seduções de Cecy<sup>82</sup>, tão cândida e tão meiga na obra do grande mestre.

Às 6 horas da manhã os membros da comissão de recepção, Manuel Guimarães, Carlos Castellões, Duque Estrada (?)<sup>83</sup> pelo Conservatório de Música e Academia de Bellas Artes, e os representantes: do *Jornal do Commercio*, Roberto Mesquita, da *Gazeta de Notícias*, Castro Vianna, d'O Paiz, Oscar Guanabario, do *Dia*, Bento de Mello e do *Diário do Commercio*, Theotônio Regadas, achavam-se reunidos no Arsenal de Guerra à espera do Maestro, que devia desembarcar dentro de algumas horas.

Às 9 ½ horas da manhã foi servida uma pequena refeição aos menores do Arsenal, que compõem a respectiva banda banda de música.

Em seguida foram ocupadas duas lanchas, uma que conduzia a música e outra que levava os comissionados e representantes da imprensa, que já mencionamos e muitos convidados.

À partida das lanchas subiram aos ares muitas girandolas e durante o trajeto a banda do Arsenal apenas tocou trechos de óperas do inspirado compositor.

---

<sup>82</sup> Personagem da ópera *O Guarani* - desenvolver

<sup>83</sup> De agora em diante usarei esta notação - (?) - para significar palavras ou trechos inelegíveis nos documentos originais.

#

Só às 9 ¼ foi possível o ingresso no paquete. Carlos Gomes estava no convés ao lado de sua filha, ao lado de sua aia.

O vapor foi imediatamente invadido pela comissão, representantes e convidados que estreitaram nos braços o insigne maestro. Foram feitas muitas apresentações, recebendo a todos Carlos Gomes com a máxima urbanidade e cortesia. De muitos pediu notícias, mostrando-se lembrado de episódios de sua última viagem, conhecimento que então contraíra e relações que fizera.

Desceram todos para a sala das refeições onde foram servido café e vinho às pessoas presentes. Durante todo este tempo a música do Arsenal de Guerra continuou a tocar passagens do Guarany, o que comoveu profundamente o celebre artista que distribuiu pelas pessoas presentes um exemplar do libreto de sua nova ópera *LoSchiavo*, que deseja ver cantada aqui na corte, de preferência a qualquer cidade europeia, onde talvez lhe fossem muito mais fáceis os meios de representação.

Depois disso mostrou a todos, o distinto artista, documentos irrefutáveis contra os boatos que circularam nesta corte sobre a sua naturalização como italiano. Carlos Gomes mostrou-se muito sentido da injustiça que lhe fizeram seus patrícios, supondo-o capaz de renegar a pátria por cuja reputação tanto tem feito.

Estes documentos, de irrecusável autenticidade, estão expostos no salão no nosso colega *O Paiz*.

O capitão do vapor Antonio Manzini mandou servir a todos diversas qualidades de vinhos finos, trocando-se por esta ocasião diversos brindes, como os do comandante a Carlos Gomes, de Carlos Gomes ao comandante, de Manuel Guimarães e Oscar Guanabarino a Carlos Gomes e ainda de Carlos Gomes À imprensa e aos presentes.

#

Depois disso embarcaram todos, tomando Carlos Gomes e sua família a lancha da comissão e da imprensa.

Na ocasião do desembarque do paquete ordenou o capitão Mansini que toda a marinhagem subisse às vergas do navio e ergesse vivas à Carlos Gomes, arriando as bandeiras em sinal de despedida.

No cais Pharoux era enormíssima a multidão de curiosos desejosos de ver o grande brasileiro que voltava à pátria depois de tão longos anos de ausência. Entre o crescido número de amigos, que esperavam para abraçá-lo, vimos o nosso colega do Mequetrefe, Eduardo Correia que se uniu ao préstito.

Daf subiu o povo em direção à rua do Ouvido, onde aumentou consideravelmente o número dos que acompanhavam o maestro.

Carlos Gomes, ao passar pela rua do Ouvidor, visitou as redações do *Jornal do Commercio*, *Paiz*, *Gazeta de Notícias*, *Cidade do Rio* e *Diario de Notícia*, onde ele foi recebido com muitas flores, proferindo dois cavalheiros notáveis discursos de congratulação, e um outro uma delicada poesia em homenagem ao ilustre compositor. Em frente, no café de Londres, estavam muitos estudantes da escola Polytechnica, de Medicina e Militar, que prorromperam em caloroso e entusiásticos vivas, correspondidos com a maior animação pelo povo. Ao passar o préstito pela conceituada casa de modas de Madame Guimarães, Foi Carlos Gomes recebido no meio de uma verdadeira chuva de pétalas, sendo-lhe oferecido um rico *bouquet* de flores naturais e à sua gentilíssima filha um bonito leque com desenhos da cena dos aventureiros do *Guarany*, conforme noticiamos.

Em seguida subiu o maestro à redação do *Diário do Commercio* onde foi acolhido no meio de uma salva de palmas. Esperava-o o tenor Cardinali a quem abraçou com a maior efusão.

Visitou ainda Carlos Gomes a redação da *Gazeta da Tarde* onde o esperava toda a redação.

No largo de S. Francisco esperavam o maestro dois ricos landaus puxados a cavalos brancos que o conduziu, a comissão e os representantes da imprensa, ao Grande Hotel.

No primeiro landau iam Carlos Gomes, Ítala, sua filha, a aia, Manuel Guimarães e o nosso companheiro Theotonio Regadas; no segundo iam Carlos Castellões, Duque Estrada Meyer, Domingos Machado e Roberto de Mesquita, do *Jornal do Commercio*.

Chegados ao hotel, que estava ricamente enfeitado, foi o maestro recebido por muías senhoras que o esperavam, residentes do mesmo estabelecimento, que lhe atiraram muitas flores.

Carlos Gomes ocupa uma grande sala que tem o n. 14, com dependências para sua família.

Depois de um pequeno descanso foi oferecido ao maestro um almoço pela comissão de recepção, tomado parte a menina Ítala, a aia, alguns representantes da imprensa e convidados que o acompanharam.

No dessert foram erguidos os seguintes brindes:

À Carlos Gomes pelo Sr. Castellões, ao Sr. Castellões, ausente e representado por seu filho, em sinal de profunda amizade, por Carlos Gomes, à Carlos Gomes, por Manuel

Guimarães, Duque Estrada, Domingos Machado e Ricardo de Carvalho, pelo Sr. Domingos Machado ao sucesso da ópera *LoSchavo*, do Sr. Roberto Mesquita, em nome da imprensa ao insigne compositor. O brinde de honra foi erguido por Carlos Gomes a SS. Majestades o Imperado e Imperatriz e Princesa Imperial a quem é dedicado *LoSchiavo*. Terminado o almoço foi o maestro cumprimentado pelo Sr. Senador Taunay e Dr. André Rebouças que então apareceram para saudá-lo.

Às 4 e 20 da tarde seguiu Carlos Gomes, em companhia do Sr. Manuel Guimarães, para o alto da Tijuca ao palacete do Itamaraty, afim de entregar a SS. Majestades o Imperador e Imperatriz, Princesa Imperial e Príncipe D. Pedro quatro exemplares da nova ópera, ricamente encadernados em cetim verde, com a dedicatória e coroa imperial em letras douradas.

#

Foi esta a dedicatória feita pelo maestro à Sua Alteza Imperial:

Senhora, digno-se Vossa Alteza acolher este drama no qual um brasileiro tentou representar o nobre caráter de um indigno escravizado.

Na memorável data de 13 de Maio em prol de muitos semelhantes ao protagonista deste drama Vossa Alteza com animo Gentil e patriótico teve a gloria transmudar o cativo em eterna alegria e liberdade.

Assim a palavra Escravo no Brasil pertence simplesmente a legenda do passado.

É, pois, em sinal de profunda gratidão e homenagem, que como artista brasileiro, tenho a escolhida honra de dedicar este meu trabalho à excelsa princesa, em quem o Brasil reverencia o mesmo alto espírito, a mesma grandeza de ânimo de D. Pedro II, e eu a mais generosa proteção que me glorio de haver recebido do augusto pai de Vossa Alteza Imperial.

Hoje, 29 de julho, dia em que o Brasil saúda o aniversário da Augusta Regente, levo aos pés de Vossa Alteza este Escravo talvez tão pobre como os milhares de outros que abençoam a Vossa Alteza na maior efusão do reconhecimento com que sou. – De Vossa Alteza Imperial, súdito fiel e reverente. – A. Carlos Gomes.

Milão, 29 de julho de 1888.

#

Vão ser oferecidos aos Srs. Conde de Motta Maia e de Carapebús, ao Sr. Senador Taunay e ao Sr. Dr. André Rebouças, pelo maestro Carlos Gomes, exemplares da ópera *LoSchiavo*, luxuosamente encadernados.<sup>84</sup>

Disponível em:

[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=lo%20schiavo](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=lo%20schiavo)

---

<sup>84</sup> Disponível em:

<[http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730\\_02&pasta=ano%20188&pesq=lo%20schiavo](http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=103730_02&pasta=ano%20188&pesq=lo%20schiavo)>.



## Imagens

Cenário da ópera *O Guarani*. Aquarela de Carlo Ferrario, 1870. Acervo: Museu Imperial, Petrópolis (RJ)

Disponível em:

<[http://extra.globo.com/incoming/5467669-5b4-877/w640h360-PROP/globo-65m3stw7uzr9me3okh2\\_originalGLOBO.jpg](http://extra.globo.com/incoming/5467669-5b4-877/w640h360-PROP/globo-65m3stw7uzr9me3okh2_originalGLOBO.jpg)>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Joaquim Nabuco

Disponível em:

<<http://digitalizacao.fundaj.gov.br/fundaj2/files/i/169/2-000.jpg>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Retrato de Carlos Gomes por Cândido Portinari

Disponível em:

<<http://www.pinturasemtela.com.br/wp-content/uploads/2011/04/retrato-de-carlos-gomes-candido-portinari-300x297.jpg>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Máscara mortuária em gesso de Carlos Gomes

Disponível em:

<[http://1.bp.blogspot.com/\\_pAbZkCF7so8/SsMw3-4olAI/AAAAAAAAAQg/K31I12onbOE/s400/hfd.jpg](http://1.bp.blogspot.com/_pAbZkCF7so8/SsMw3-4olAI/AAAAAAAAAQg/K31I12onbOE/s400/hfd.jpg)>. Acessado em: 31 de março de 2014.

*La Spagliatura*

Disponível em:

<<http://www.storiadimilano.it/Arte/scapiigliati.jpg>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Retrato de Índia de Jean Baptiste Debret

Disponível em:

<[http://lh6.ggpht.com/\\_k4zG\\_ZMp6gY/TGHwYYSnJwI/AAAAAAAAFeo/qXcJQRhS2L8/retrato-de-india\\_jean-baptista-debret-1768-1848\\_thumb%5B3%5D.jpg?imgmax=800](http://lh6.ggpht.com/_k4zG_ZMp6gY/TGHwYYSnJwI/AAAAAAAAFeo/qXcJQRhS2L8/retrato-de-india_jean-baptista-debret-1768-1848_thumb%5B3%5D.jpg?imgmax=800)>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Selo comemorativo do centenário de nascimento de Carlos Gomes

Disponível em:

<[http://img2.mlstatic.com/xc-106u-brasil-centenario-do-nascimento-de-carlos-gomes\\_MLB-O-89864044\\_90.jpg](http://img2.mlstatic.com/xc-106u-brasil-centenario-do-nascimento-de-carlos-gomes_MLB-O-89864044_90.jpg)>.

Getúlio Vargas e um rádio representando a Hora do Brasil

Disponível em:

<[http://4.bp.blogspot.com/\\_463g8xp8YPc/TFHUvqKWAtI/AAAAAAAAADk/mKF47FDJRiI/s1600/Hora%2520do%2520Brasil%2520-%2520ALUNOSONLINE%5B1%5D.jpg](http://4.bp.blogspot.com/_463g8xp8YPc/TFHUvqKWAtI/AAAAAAAAADk/mKF47FDJRiI/s1600/Hora%2520do%2520Brasil%2520-%2520ALUNOSONLINE%5B1%5D.jpg)>. Acessado em: 31 de março de 2014.

### Frans Post

Disponível em:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Frans\\_Post\\_-\\_Forte\\_Frederick\\_Hendrik,\\_1640.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Frans_Post_-_Forte_Frederick_Hendrik,_1640.jpg)>. Acessado em: 31 de março de 2014.

### Dança dos Tupis Eckhout

Disponível em:

<<http://www.tomdamata.org.br/mata/imagens/indios.jpg>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Família de botocudos em viagem: fuga dos portugueses

Disponível em:

<[https://www.google.com.br/search?q=botocudos&safe=off&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=63vaUqioIozpkQfP24DICQ&sqi=2&ved=0CDYQsAQ&biw=1366&bih=643#facrc=&imgdii=&imgrc=YmuR98C936PtgM%253A%3BMFLFGSoli51V8M%3Bhttp%253A%252F%252Foglobo.globo.com%252Ffotos%252F2011%252F08%252F03%252F03\\_MHG\\_botocudos.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fextra.globo.com%252Fnoticias%252Fbrasil%252Findios-botocudos-podem-ser-descendentes-diretos-dos-habitantes-de-lagoa-santa-os-primeiros-de-que-se-tem-registro-no-brasil-2395539.html%3B720%3B460](https://www.google.com.br/search?q=botocudos&safe=off&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=63vaUqioIozpkQfP24DICQ&sqi=2&ved=0CDYQsAQ&biw=1366&bih=643#facrc=&imgdii=&imgrc=YmuR98C936PtgM%253A%3BMFLFGSoli51V8M%3Bhttp%253A%252F%252Foglobo.globo.com%252Ffotos%252F2011%252F08%252F03%252F03_MHG_botocudos.jpg%3Bhttp%253A%252F%252Fextra.globo.com%252Fnoticias%252Fbrasil%252Findios-botocudos-podem-ser-descendentes-diretos-dos-habitantes-de-lagoa-santa-os-primeiros-de-que-se-tem-registro-no-brasil-2395539.html%3B720%3B460)>.

Carlos Gomes em caricatura da época

Disponível em:

<<http://1.bp.blogspot.com/-of-SDmdiBow/UGdTkkuDPDI/AAAAAAAAAPCM/VbyDzhDoxnc/s1600/Digitalizar0619.jpg>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Peri, o índio estilizado de *O Guarani* que se encontra nos jardins do Theatro Municipal de São Paulo

Disponível em:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Monumento a Carlos Gomes, Guarany\\_01.JPG](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Monumento_a_Carlos_Gomes,_Guarany_01.JPG)>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Retrato de escrava da etnia africana Mina, tatuada, de Rugendas

Disponível em:

<[http://www.mundodastatuagens.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/Escrava-africana Rugendas Fonte-Brasil-Terra-Virgem Terra-Virgem-Editora\\_1999.jpg](http://www.mundodastatuagens.com.br/blog/wp-content/uploads/2013/11/Escrava-africana_Rugendas_Fonte-Brasil-Terra-Virgem_Terra-Virgem-Editora_1999.jpg)>.

Acessado em: 31 de março de 2014.

Mercado da Rua do Valongo de Jean Baptiste Debret

Disponível em:

<[http://4.bp.blogspot.com/-baSs3Xfl-oQ/TwYIPaUYBLI/AAAAAAAAAHt0/CupI\\_Fc-f\\_M/s640/Jean\\_Baptiste\\_Debret - Loge da rua do Valongo.jpg](http://4.bp.blogspot.com/-baSs3Xfl-oQ/TwYIPaUYBLI/AAAAAAAAAHt0/CupI_Fc-f_M/s640/Jean_Baptiste_Debret_-_Loge_da_rua_do_Valongo.jpg)>. Acessado em: 31

de março de 2014.

José de Alencar em caricatura da época

Disponível em:

<<http://brasilfront.xpg.uol.com.br/wp-content/uploads/jose-de-alencar-caricatura-da-epoca.jpg>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

*Gazeta de Notícias* um dia após a abolição

Disponível em:

<[http://www.revistadehistoria.com.br/uploads/docs/images/images/DSC\\_1608.jpg](http://www.revistadehistoria.com.br/uploads/docs/images/images/DSC_1608.jpg)>.

Acessado em: 31 de março de 2014.

Uma das capas da partitura da ópera *O Escravo* aqui já transcrita para piano

Disponível em:

<[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Partitura Lo Schiavo Carlos G omes .jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/df/Partitura_Lo_Schiavo_Carlos_Gomes_.jpg)>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Ilára

Disponível em:

<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/010697>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Gianfera

Disponível em:

<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/010697>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Iberê

Disponível em:

<http://www.bcc.org.br/fotos/galeria/010697>>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Trajes imperiais usados pelo Imperado Dom Pedro II na fala anual do trono

Disponível em:

<[http://www.causaimperial.org.br/wp-content/uploads/2011/11/301089\\_1600907598125\\_1699133804\\_802086\\_1583130481n.jpg](http://www.causaimperial.org.br/wp-content/uploads/2011/11/301089_1600907598125_1699133804_802086_1583130481n.jpg)>. Acessado em: 31 de março de 2014.

Princesa Izabel assinando a Lei Áurea

Disponível em:

<[http://linknacional.files.wordpress.com/2011/05/princesa-isabel\\_assinando-a-lei-aurea\\_por\\_www-passeiweb-com\\_-jpg.jpg](http://linknacional.files.wordpress.com/2011/05/princesa-isabel_assinando-a-lei-aurea_por_www-passeiweb-com_-jpg.jpg)>. Acessado em: 31 de março de 2014.