

Destruindo o mito e construindo o homem: revido Antônio Carlos Gomes

Marcos da Cunha Lopes Virmond

Rosa Maria Tolon Marin

Edu Toledo Correio

Resumo: O presente estudo objetiva identificar e discutir dois dos mais relevantes fatores que contribuíram para o declínio da obra e da figura de Antônio Carlos Gomes enquanto compositor – a proclamação da república e a Semana de Arte Moderna. Por meio de análise e reflexão documental exploratória identificam-se a repercussão dos fatores referidos sobre a obra e a figura do compositor. Conclui-se que suas ligações com a monarquia contribuíram para uma indisposição da nova república com sua figura e que a estética européia adotada por Gomes servia, como antítese, às necessidades transformadoras da Semana de Arte Moderna.

Introdução

O último investimento expressivo na figura de Antônio Carlos Gomes ocorreu no sesquicentenário de seu nascimento, em 1986. O Ministério da Cultura através da FUNARTE manda re-imprimir as reduções para piano das óperas do período italiano do compositor. Dez anos após, no centenário da morte, Belém o relembra com concertos e outras atividades, mas deixa um legado mais palpável ao lançar o importante estudo de Marcus Góes (1996), um alentado volume que traz importantes informações novas, propõe algumas teses discutíveis, mas corrige alguns equívocos históricos sobre Gomes em investigação bem fundada. Vez por outra algo novo surge – uma tese aqui ou uma dissertação lá, raras. Quanto às edições críticas, se existem, são pouco divulgadas ou ocorrem situações inusitadas, como a dupla edição, praticamente ao mesmo tempo, da “Joana de Flandres” sem que, como resultado, tenha-se acesso a qualquer uma delas. Entretanto, parece ser esta a sina de Antônio Carlos Gomes – depois de um sucesso concreto obtido exclusivamente pela qualidade do seu produto musical, o

declínio gradual da figura do compositor, a apropriação como mito e a rejeição velada ou explícita da comunidade musical a um brasileiro que resolveu escrever óperas italianas e, sem muita compreensão dos fatos, não cumpriu com um esperado papel de inaugurar o nacionalismo em música no Brasil.

Certamente, variadas razões contribuíram para formar-se um cenário negativo em torno do compositor. Objetiva este estudo investigar e discutir pelo menos dois eventos que contribuíram para a estagnação da obra e da pessoa de Carlos Gomes como compositor: a proclamação de República e a Semana de Arte Moderna. O primeiro foi plenamente vivenciado pelo compositor e o segundo, ocorreu após sua morte, sobre a sua figura já então mitificada. A justificativa para tal proposta é estimular uma necessária revisão em torno desse compositor, uma vez que pouco se discute sobre seu real valor e muito ainda se fala sobre o mito artificialmente criado.

A proteção perdida

D. Pedro II foi presença constante nas necessidades de Antônio Carlos Gomes. Desde a ida de Gomes para Milão até a morte do Imperador, este sempre lhe estendeu a mão por meio de bem-vindas doações em dinheiro para minorar os freqüentes apuros financeiros do compositor. Certamente, não era apenas este aspecto que regia suas relações. Ainda que pouco exista de documentação textual para melhor esclarecer esta relação, por certo D. Pedro II devotava estima ao compositor pela concreta posição de relevo que este obteve em um cenário internacional de arte e cultura. O Imperador tinha, por sua formação, plenas condições de aquilatar a importância e o grau de competência requerido de um músico para galgar a posição que Gomes detinha. De fato, Gomes, assim como vários outros artistas, enquadrava-se à perfeição no projeto monárquico de busca da fixação de uma identidade nacional pela equiparação artística do império às nações européias. Esses artistas eram os atores ideais para a proposta monárquica de adotar o romantismo naturalista como forma de consolidar o Império, impedindo um temido desmembramento, como ocorrera nos países da América hispânica (Struminski, 2007). Desta forma, pode-se considerar que D. Pedro II dedicava uma verdadeira estima a Carlos Gomes, que se traduzia concretamente pela atenção às constantes solicitações do maestro ao Imperador. Um dos documentos mais esclarecedores dessa relação é uma carta de Gomes ao Imperador, datada de 19 de novembro de 1885 (D'Escragnolle, 1947), a qual se configura quase como um relatório das relações entre as duas personalidades. Antes de apresentar sua costumeira

solicitação de recursos, Gomes faz um relato retrospectivo de suas relações, ressalta a posição de mencenas do monarca, refere com algum detalhe a trajetória de suas óperas e termina, objetivamente, por solicitar mais uma doação:

... e conhecendo o coração magnânimo de V. Majestade e conhecendo quanto me é amigo ousar pedir e supplicar que me empreste a quantia de 50 mil francos que me são indispensaveis para me salvar da triste posição em que me acho. (D'Escragolle 1947:221).

Este vínculo parece essencial à Gomes e a ausência de concorrentes por mais de uma década, permite ao maestro ocupar isoladamente as atenções do Imperador. Posteriormente, quando este começa a lançar olhos a outros compositores, Gomes sente-se vivamente incomodado. Exemplo disto foi a presença dos Imperadores na estréia de *Carmosina*, de João Gomes da Araújo, no Teatro dal Verme, em Milão, em 1888 (Góes, 1996). Afinal, tratava-se da primeira vez que a estréia de uma ópera de compositor brasileiro no exterior contava com a presença de D. Pedro II e sua corte (Araújo, 1946). Talvez Gomes não percebesse que, ao apoiar outros músicos, o Imperador apenas dava continuidade ao seu projeto iluminista. De fato, enquanto possível, D. Pedro II e a família imperial mantiveram seu apoio à Gomes e quando este lhe faltou, o mesmo ocorreu com os demais protegidos, inclusive o próprio João Gomes de Araújo (Araújo, 1946).

Um dos períodos mais difíceis para o compositor ocorreu como advento da proclamação da República em 1889. Foi um período relativamente curto de dificuldades e constrangimentos, uma vez que Gomes vem a falecer em 1896. Assim, vivenciou esta situação por sete anos, mas com eventos desconcertantes para a pessoa do compositor e, em menor conta, para sua música.

A proclamação da República em 1889, mais do que representar um novo regime, contrário àquele que prestigiou e sustentou Gomes, significou um golpe de estado com toda a complexidade de arranjos políticos e acomodações estruturais que um evento desse porte implica em uma nação. Mais complexo ainda, por estar saindo de um longo período escravagista cuja extinção pedia ajustes econômicos, sociais e políticos de vasta abrangência. André Rebouças e Alfredo Taunay, ilustres nomes ligados a Gomes, investiam na possibilidade de uma alternativa ao golpe militar da república. Junto com Joaquim Nabuco, esses reformadores liberais, mas adeptos da monarquia, viam com muito receio a instalação da república. Percebiam nela um somatório de uma conspiração dos escravagistas descontentes e de milita-

res com desejo de trazer ao Brasil o modelo militarista e belicista típico na América espanhola (Costa, 1999). Nesse contexto encontramos um Carlos Gomes com problemas familiares, em litígio com seus editores de Milão, e no Brasil, tentando encontrar mercado para suas óperas e sobreviver. A proclamação da República o encontra em Campinas. Em carta de novembro de 1899 à Manoel José de Souza Guimarães pode-se verificar a reação do compositor à deposição do Imperador, a qual é mais um indicativo da reverência nutrida ao mecenas:

O choque foi de tal natureza forte contra o meu coração de amigo da Augusta Família Imperial, que fiquei até hoje pasmado. A minha saúde tem sofrido muito, pois sinto até faltar o equilíbrio corporal. Não te posso, enfim descrever o meu profundo pesar, parecendo-me um sonho medonho a realidade que de fato vim presenciar na terra natal, de onde em 1859 parti para logo mais ser protegido pelo Primeiro Patriota do Brasil, que hoje é desterrado como um malfeitor! Deus perdoe aos autores de semelhante ato brutal. Deus proteja ao mesmo tempo a terra e o povo brasileiro! (Nogueira 2005:244)

Tomando-se como ponto central o fim da monarquia em novembro de 1889, duas óperas de Gomes gravitam temporalmente muito próximas: *Lo Schiavo* (1889) e *Condor* (1891). Portanto, representam a última experiência monárquica e a primeira republicana do compositor, em termos de estréia de suas óperas, ainda que este evento não tenham influência na evolução estética do compositor entre uma e outra obra. Entretanto, a recepção de ambas as óperas é diametralmente oposta e, como veremos adiante, o novo regime tomou parte nesta situação.

Lo Schiavo foi cantada pela primeira vez no Teatro Imperial D. Pedro II apenas dois meses antes da proclamação, récita que ocorre com forte apoio da Casa Imperial, contando com uma subscrição iniciada pelos Imperadores e pela Princesa Izabel, seguidos por figuras proeminentes da sociedade. O sucesso é garantido. As críticas fazem jus à qualidade inequívoca da partitura (Góes, 1996).

Já *Condor* estréia no Rio de Janeiro quase dois anos após, em plena república, quando os Imperadores já se encontravam exilados em Paris. O cenário político ainda é inquieto e a estréia se dá no mesmo ano em que o país assiste a uma Assembléia Constituinte tentar, em meio a tensos debates, promulgar uma nova constituição. A recepção é fria. Em parte, a proposta inovadora da música de *Condor* (Muricy, 1936) não atrai um público que se acostumara à linguagem mais convencional do *Il Guarany* e *Salvator Rosa*. Não conseguem perceber a lenta, mas contínua evolução do compo-

ditor, a qual já se podia verificar no *Lo Schivo*, de 1989. Ademais, a *Cavalleria Rusticana*, estreada na mesma temporada, configurava-se como uma referência muito objetiva de uma nova estética veiculada pela *Giovane Scuola*¹ e virtualmente muito distinta da proposta estética de *Condor* que, mesmo inovador, prendia-se a certas fórmulas do passado. Provavelmente, a formulação híbrida da obra, invocando o passado, mas avançando no futuro, tenha contribuído para o insucesso da última ópera de Gomes. Entretanto, o ambiente era outro e o positivismo que acompanhava a república requeria algo mais relacionado com o *nacional*. Gomes, um compositor de óperas italianas e fortemente identificado com o deposto imperador, certamente não se enquadrava nos desejos dessa nova elite que se instalava no poder. Ademais, os ideais positivistas dessa nova elite encontravam eco no movimento *verista*², ao qual Gomes não aderira. Assim, mesmo se considerando que *Lo Schivo* e *Condor* representam momentos distintos na estética do compositor, a alta qualidade de ambas as partituras permite afirmar que a diferença marcante entre a recepção das duas obras em tão curto espaço de tempo, tenha como causa esse componente político da animosidade da nova república para com o compositor suspeito de ser monarquista.

Exatamente este ponto é que merece atenção mais detalhada para se entender a condição de Gomes nesse conturbado período. Seria o compositor um ardoroso monarquista?

Primeiro, retomemos o assunto das relações pessoais de Gomes com D. Pedro. Em seu epistolário, nas correspondências diretas ou referências indiretas ao Imperador, verifica-se que mantinha respeitosa relação com um bem vindo e indispensável mecenas. Em verdade, mesmo estimado e protegido pelo Imperador desde o início de sua carreira, o compositor nunca pertenceu ao círculo imperial, àquele pequeno grupo de eruditos que apraziam a D. Pedro II na sua condição de iluminista tropical. Possivelmente, razões para isto podem ser a residência de Gomes fora do Brasil por muitos anos e

¹ A *Giovane Scuola* introduz o realismo em ópera na Itália (verismo) e seus principais compositores são Pietro Mascagni, Giacomo Puccini, Alberto Franchetti e Umberto Giordano.

² Na Itália, o *verismo* representou a transposição para a música do realismo literário iniciado na França na segunda metade do século XIX. Os temas dos libretos são reais e retratam o cotidiano, muitas vezes representando cruamente a violência e as vicissitudes da vida. *Cavalleria Rusticana* é considerada como a ópera inaugural dessa tendência.

o próprio sistema protocolar em que foi criado o Imperador, fazendo-o uma pessoa distante e pouco efusiva nos seus contatos públicos (Carvalho, 2007). Uma terceira possibilidade era a condição de não intelectual de Gomes. Ao longo de suas cartas e pelo relato de contemporâneos (Amaral, 1908; Góes, 1996), não se consegue ver em Gomes um erudito que contemplasse eventuais critérios para compor o círculo mais próximo ao Imperador.

Em segundo lugar, no que tange as posições políticas, encontram-se nos relatos e cartas raríssimas referências a essas questões, o que nos permite deduzir que política não era uma preocupação na agenda do compositor. Afora o comentário compreensível contra a proclamação da república, citado acima (Nogueira 2005), encontramos apenas duas menções mais diretas a assuntos políticos. No primeiro exemplo, em carta de 9 de outubro de 1893 a Carlo Tornaghi³, Gomes, que se encontrava em Chicago, comenta os eventos da revolução federalista⁴ daquele ano:

Você deve ter acompanhado os acontecimentos revolucionários do Brasil. A guerra civil, ou melhor *incivil*, por que entre militares, está arruinando as poucas esperanças que tínhamos para o futuro. [...] Eis realizada a profecia do Imperador Dom Pedro! [...] Não cuido de política, nem da do meu país, mas infelizmente conheço Mello e Peixoto⁵ de perto, e receio que isso é apenas o começo! Gostaria de estar enganado. Amém! (Vetro, 1982:317).

Devemos lembrar que esta carta, mais expressiva em criticar o regime vigente, foi escrita durante a embaraçosa condição de membro não muito bem vindo da comitiva brasileira junto à Exposição Universal Colombiana de Chicago.

³ Carlo Tornaghi foi procurador da Casa Ricordi, famosa editora de Milão que publicou algumas das óperas de Gomes.

⁴ A revolução federalista de 1893 eclodiu no Rio Grande do Sul e tinha por objetivo resgatar o federalismo visando uma maior autonomia para os estados. Os revolucionários, com pretensões parlamentaristas, se opunham ao governo presidencialista e positivista de Julio de Castilhos, associado ao poder central de Floriano Peixoto.

⁵ Tratam-se do Contra Almirante Custódio de Mello, ministro da Marinha e do Presidente Floriano Peixoto.

O segundo exemplo está em carta a Theodoro Texeira Gomes⁶, de janeiro de 1894, na qual Gomes confirma sua pouca adesão às cores políticas, relatando que:

Todos sabem que eu não tenho política, que não me metto em barulho (a não ser o da musica) mas que como brasileiro-patriota tenho o direito de censurar ou applaudir os actos e o procedimento de quem governa, hoje, na nossa terra, do mesmo modo pro que qualquer *politicote* dilettante de musica está no direito de gostar o não dos meus trabalhos. (Boccanera Junior 1913:219).

Entretanto, não se pode afirmar que as questões políticas fossem relevantes à Gomes ou que tivesse posições firmadas sobre monarquia ou república.

A recusa em escrever o hino à república, tarefa a qual lhe propuseram um pagamento irrecusável, poderia confirmar uma posição monárquica de Gomes. Não se trata disto. Esta recusa, conforme esclarece o epistolário do compositor (Vetro, 1982), foi apenas, compreensivelmente, um ato de coerência e respeito ao homem que sempre o ajudou. Entretanto, nada impede que as autoridades interpretassem como gesto de afirmação política e a preterição de seu nome ao de Leopoldo Miguez para assumir o Conservatório de Música do Rio de Janeiro pode ter sido uma resposta clara a essa interpretação, ainda que se possa argumentar que o projeto do novo Instituto Nacional de Música requeresse um pedagogo qualificado, condição que Gomes estava longe de contemplar naquela altura de sua vida. Da mesma forma, sua confusa participação na Exposição Mundial Colombiana de Chicago, em 1893, reflete claramente esta vontade governamental de não prestigiar o compositor com amarras imperiais. Gomes consegue realizar um concerto com música sua em homenagem à data da Independência do Brasil, mas não a pretendida encenação de *Il Guarany*. Ele, de fato, foi oficialmente nomeado responsável pela secção de música do Pavilhão do Brasil (Ministerial reports, 1893:36), mas a recepção fria à chegada de Gomes, em viagem paga de seu bolso, indica que as autoridades não tinham o menor interesse em que sua participação se concretizasse. Por fim, o episódio da pensão engendrada por Francisco Glicério e Aristides Lobo⁷, àquela

⁶Theodoro Teixeria Gomes foi importante figura da sociedade Baiana, Provedor da Santa Casa de Misericórdia de Salvador e um dos mais fiéis apoiadores das necessidades de Gomes, a quem o compositor dedicou a ópera *Condor*.

⁷Francisco Glicério era campineiro e procurava apoiar Carlos Gomes. Na época, era Ministro da Agricultura do governo Deodoro. Aristides Lobo era senador da república e amigo de Glicério.

altura importante membros da República, inicialmente aceita pelo governo e posteriormente recusada (Lobo, 1949), revelam, mais uma vez, uma posição de pouco interesse à pessoa de Gomes.

Assim, Gomes não pode ser tomado como um monarquista convicto. Poder-se-ia arriscar a dizer que se tratava apenas de um monarquista utilitarista, pois este foi o regime que o sustentou quase até o fim da vida. Em seu favor, diga-se que, pelo menos, no momento oportuno, teve a coerência de não aceitar o encargo constrangedor de compor o hino à república, procurando manter uma coerência de amizade ao homem que sempre o ajudou.

As restrições republicanas à Gomes seriam pelo receio, em momento de mudanças, de prestigiar um homem identificado com o monarca deposto. Trata-se de uma reação natural de novos regimes. Para impedir as reminiscências imperiais, o próprio Teatro D. Pedro II, sede da estréia de *Lo Schiavo*, fechado logo após a proclamação da república, reabre em 1890 com o nome de Teatro Lírico (Cunha, 1934:57). Entretanto, sua música parece ter sofrido menos que o homem. A mutante sociedade brasileira, com a formação e a afirmação de uma nova burguesia decorrente do fim da escravatura e da monarquia, não oferecia espaço para a música de Carlos Gomes, pelo menos nos primeiros momentos da república. A reação da crítica ao *Condor*, como visto, é prova disto. Ainda nesse ambiente animoso, em 1892, *Colombo* estréia com vaias ao compositor e uma reposição de *Condor* tem recepção ainda pior do que no ano anterior. A própria ascensão de Leopoldo Miguez ao Instituto Nacional de Música decorria da busca de uma estética de modernidade que se traduzia em Wagner, não no conservadorismo do canto lírico italiano (Guérios, 2003:84). Entretanto, passado o vórtice revolucionário, aos poucos as obras de Gomes começam a retornar. Em São Paulo, *Il Guarany* volta à cena em 1894, o mesmo ocorrendo com *Fosca*, *Salvator Rosa* e *Lo Schiavo* nos anos subseqüentes (Cerqueira, 1954; Carneiro, 2006). No mesmo ano, a música do maestro volta ao Rio com *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. Assim, a república, que hostilizou a pessoa de Gomes, não consegue atingir totalmente sua obra musical.

Esse período, entretanto, não durou muito. Com a morte de Carlos Gomes em 1896, a república prefere que sua figura passe a ser codificada como herói, pois isto, paradoxalmente, também interessa à afirmação do novo regime, da mesma forma que, vivo, serviu às necessidades de um poderoso tônico para o orgulho nacional da monarquia, como bem afirma Martins (1977). De fato, é com a morte de Carlos Gomes que ele, não sua música, começa a ser usado como símbolo nacional (Nogueira, 2005).

O coro dos contrários

O próximo marco para o declínio de Gomes ocorre após sua morte. Trata-se do movimento modernista, exteriorizado pela Semana de Arte Moderna. Os três dias em que ocorrem as manifestações culturais, em fevereiro de 1922, se constituíram na manifestação coletiva e pública de uma vontade renovadora que se gestava há pelos menos seis anos. Propunham reavaliação e mesmo a remodelação da Inteligência nacional (Almeida, 1972). Artes plásticas e literatura são os temas principais, mas a música tem seu espaço. Nesta secção do artigo, a Semana será tomada em seu sentido mais amplo, considerando seus efeitos imediatos e de longo prazo.

Em relação a Carlos Gomes, os modernistas não medem esforços para minimizar a importância do compositor ou mesmo demonizá-lo. Tinha eles lá suas razões estratégicas para isto. Necessitavam, em fim, de uma antítese às suas necessidades de transformação. De fato, Carlos Gomes, mesmo em um país de memória oportunista como o Brasil, não tinha condições de ser ignorado devido a uma produção concreta que ainda circulava. No mesmo palco da revolução modernista, o Teatro Municipal de São Paulo, *Il Guarany* seria encenado em outubro daquele mesmo ano. Mais que isto, Gomes, com sua estética peninsular, representava, para o modernismo em música, tudo o que deveria ser evitado (Coli, 1998:322). Em um movimento radical não se poderia esperar uma análise contextualizada de Gomes e o que ele poderia representar para a nação brasileira, em termos de patrimônio artístico. Ao contrário, Gomes servia, exatamente, como ilustração aos propósitos do grupo de 22 em termos de revolução. A figura mitificada de um “gênio” prestava-se perfeitamente às necessidades iconoclásticas dos modernistas. Para tal, não serviria João Gomes de Araújo com sua italianidade, nem Francisco Braga com seu wagnerismo, pois que menos relevantes aos interesses de mudanças. Há que ser uma figura como Gomes, mais visível, dono de uma obra com respaldo internacional e, mais importante para os modernos, oficialmente considerado um herói nacional. Daí o linguajar forte de Oswald de Andrade quando refere que: “Carlos Gomes é horrível. Todos nos o sentíamos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória de família, engolimos a cantarolice toda do ‘Guarani’ e do ‘Schiavo’, inexpressiva, postiza e, nefanda” (Wisnik 1977: 71). Não se pode descartar a hipótese de que as companhias estrangeiras, que continuavam a dominar o cenário lírico de São Paulo no início do século XX (Cerqueira, 1954), apresentavam seu produto operístico com uma visão estereotipada da interpretação por parte de regentes, cantores e encenadores.

Daí, resultavam espetáculos pastosos com encenações antiquadas, privilegiando o dote vocal sobre a intenção composicional do autor. O próprio Oswald de Andrade autoriza esta leitura quando, ainda durante a semana, se refere ao gênero operístico como “convencional, com tenores cheios de *rouge* e de tombos finais, com sopranos roliças e estranguladas de hipocrisia lírica... (Wisnick, 1977:81). Em sua visão transformadora, encenações convencionais não eram mais aceitáveis. Mais que sito, é provável que a Semana desejasse novos ventos não só na performance operística como no repertório. De fato, nas primeiras décadas do novo século, a programação das companhias continuava a contemplar obras tradicionais do século XIX. Apenas, raramente introduziam poucas obras contemporâneas de menor expressividade, como as óperas mais recentes de Mascagni e Zandonai (Cerqueira, 1954).

Contrário a isto, parece faltar aos opositores da semana, na música, encabeçados por Oscar Guanabarro, argumentos sólidos para contrapor o discurso corrosivo dos modernistas. Tudo isto se completa pela ausência de análise da produção gomesiana, seja em relação a revisão musicológica de sua produção ou pela discussão fundamentada de seu papel na história do melodrama. Nesta época, Gomes continua a ser um mito – não um artista cuja obra necessitava análise. Mario de Andrade, com sua dualidade sobre Gomes (Coli, 1998:319) só mais tarde irá rever suas opiniões sobre o compositor e contribui de forma importante com o primeiro estudo musicológico sobre uma ópera de Gomes, *Fosca*, publicado inicialmente em 1934 (Andrade, 1934) e consolidado na revisão que consta no número especial da Revista Brasileira de Música (Andrade, 1936).

Por outro lado, a escolha da figura de Heitor Villa-Lobos como ícone musical da Semana acentua a negação de Gomes e cristaliza a antítese. O contraste entre eles é marcante e isto interessa aos modernistas. A figura carismática do compositor e a inequívoca identidade com o modernismo de sua música servem à perfeição aos desejos da Semana de Arte Moderna. O compositor chega à Semana não como uma descoberta, mas como alguém já experimentado, pois que dono de uma obra de certo vulto e identificada com as tendências modernas da composição. Entretanto, é mais o modernismo que cativa aos idealizadores da semana, pois a “alma brasileira” de Villa-Lobos ainda não está firmada. O encontro com Jean Cocteau em São Paulo e o envolvimento com as cabeças da Semana é que induzem o compositor a buscar uma identidade nacional, o que irá ocorrer a partir de 1923 com sua ida para Paris (Guérios, 2003: 99). Ao contrário, a música de Gomes não atendia nenhum desses requisitos. Não era moderna nem nacional.

Identificava-se com o velho e, por mais que se tente encontrar uma brasilidade subjacente, sua música era moldada na estética do melodrama italiano. O modernista de primeira hora, Menotti del Picchia, em 1957, ainda reafirma esta diferença, quando refere sobre Gomes e Villa-Lobos que:

Metódico e verdiano, embora o temperamento ardente do homem das Américas, pusesse ainda mais eloquência na sua música – o que é um mal – era com tintas italianas que pintava sinfonicamente a paisagem musical brasileira. E Villa-Lobos é cem por cento Brasil. É modularmente autóctono, visceralmente nacional! ... (Del Picchia, 1966:158)

Da mesma forma, Oswald de Andrade, em artigo rebatendo crítica de Antonio Candido, mantém sua posição contrária à Gomes ao afirmar, em 1945 que:

A minha pena sempre foi dirigida contra os fracos... O próprio Graça Aranha quando quis se apossar da modernismo. Ataquei o verbalismo de Rui, a ‘italianitá’ e ‘futilitá’ de Carlos Gomes muito antes do incidente com Toscanini. Em pintura, abri o caminho de Tarsila. Bem antes, fora eu o único a responder, na hora, ao assalto desastrado com que Monteiro Lobato encerrou a carreira de Anita Malfati. (Andrade. O, 1945)

De fato, se Gomes encerra sua carreira em 1896, sem nenhuma inflexão em direção à música nacional, Villa-Lobos deixará um legado inequívoco de brasilidade em sua obra. Mas seria interessante mencionar que, em anos posteriores à Semana, o próprio Villa-Lobos reconhece o direito de Gomes em expressar-se em sua gramática própria: “E no entanto, Carlos Gomes e Olavo Bilac não foram geniais representantes do intelectualismo brasileiro, embora não tenham produzido obra de caráter puramente regional?” (Villa Lobos, 1966:92)

A Semana de Arte Moderna mudou o rumo das artes no Brasil, e isso se reflete até os dias de hoje. Os efeitos se fizeram sentir ao longo de diferentes fases, mas o novo rumo estava dado. Sua penetração, em parte, foi garantida pela posição de relevo que vários de seus engajados ocuparam em postos oficiais em diferentes níveis da administração pública. Aqueles identificados positivamente com a Semana, assim se mantiveram. Este parece não ser o caso de Gomes, imolado em nome dos ideais modernistas. Sua “italianitá” parece eterna e imperdoável. Nem a revisão proposta mais tarde por Mario de Andrade, através de diversos escritos, consegue alocar algum espaço para Gomes no cenário da cultura nacional. Se não se fazem revoluções sem mortos, o modernismo saiu vitorioso, mas representou uma segunda morte para a obra e figura do compositor.

Reconstruindo o homem

Paulatinamente, uma necessária abordagem científica começa a ocorrer ainda no primeiro quartel do século XX. Como dito, Mário de Andrade em seu estudo sobre *Fosca*, publicado originalmente em 1934 na Revista Brasileira de Música, lança um olhar musicológico sobre esta obra que não se esgota em si próprio, pois que postula várias teses que poderiam estimular ulteriores investigações. As comemorações do centenário de nascimento de Gomes é ponto climático nessa primeira investida mais investigativa sobre o compositor, com a publicação de um importante volume da Revista Brasileira de Música (1936), por seu conteúdo, registrando impressões sobre o homem e o músico. Somente nas décadas finais do século XX e início de XXI é que surgem abordagens mais sólidas da obra gomesiana. Particularmente por meio de dissertações e teses aparecem trabalhos de fôlego que começam a jogar alguma luz sobre o músico Carlos Gomes e sua música, sem os vieses ufanistas. Ao mesmo tempo, sem tentar estabelecer um paralelo de relação, isto parece coincidir com uma importante apresentação do *Il Guarany* envolvendo um dos mais midiáticos cantores líricos contemporâneos – Plácido Domingo – levada a efeito na Ópera de Bonn em 1994. Pela seriedade que conquistou no meio musical, devido ao seu currículo artístico impecável, em técnica e erudição, Domingo consegue fazer, em pouco tempo, o que não se conseguiu em décadas – trazer Gomes de volta à cena lírica em termos internacionais. Parece vivermos uma redescoberta de Gomes. De fato, ele começa a ser interpretado e, mais importante, a ser gravado em suporte moderno, permitindo uma pronta difusão, com maior ou menor qualidade, de suas obras mais significativas (*Il Guarany*, *Fosca*, *Salvator Rosa*, *Maria Tudor* e *Colombo*). Esse bom momento continua. Na Itália *Salvator Rosa* e *Colombo* estão voltando à cena, e com sucesso. Para 2008 prepara-se a primeira encenação de *Lo Schiavo* naquele país.

Assim, estão lançadas condições para se reconstruir a figura de Gomes. Esta tarefa deve ser consumada pelo aprofundamento, do lado acadêmico, da abordagem musicológica da obra gomesiana, não só na transcrição de sua produção oferecendo edições atualizadas e autorizadas, como no desvendamento de seus processos composicionais. De fato, numa análise preliminar de sua obra identifica-se em Carlos Gomes um compositor atento e cuidadoso com o acabamento de sua fatura, cioso da qualidade de seu produto e, paralelamente, revela-se um compositor de inequívoca competência técnica em seu *métier*.

Conclusão

Dentro desse marco, pretendeu o presente estudo discutir dois dos principais fatores que levaram a figura de Antônio Carlos Gomes a um estágio de esquecimento e hibernação investigativa. Independente de outras causas, a queda do Império e a subsequente indisposição do governo republicano recém instalado à pessoa do compositor foi momento relevante para o declínio de Gomes enquanto artista. Se sua morte permitiu uma apropriação política com uma conseqüente mitificação ufanística, sem resultados positivos para Gomes enquanto criador musical, a Semana de Arte Moderna serviu como um segundo golpe para subtrair-lo do patrimônio cultural brasileiro. De fato, em comparação ao icônico Villa-Lobos, o compositor era a antítese do modelo nacionalista proposto por Mario de Andrade. Entretanto, parece que nas últimas décadas uma nova vontade de investigação, séria e com embasamento científico, volta seu olhar para Carlos Gomes e o resultado pode ser promissor. Há necessidade, e o momento é oportuno, para se resgatar a memória musical brasileira através de investimentos em formação de pesquisadores e fomento de pesquisa musicológica. Através dessas ações poder-se-á oferecer, por exemplo, transcrições atualizadas e críticas de nossos principais nomes da música, e Gomes tem lugar privilegiado entre muitos outros.

Referências

- Almeida, Paulo Mendes de. Desafio da Modernidade. In: *Semana de 22*. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: s.p, 1972.
- Amaral, Leopoldo. *Carlos Gomes e André Rebouças*. A. *Revista do Centro de Ciências, Letras e Artes*. Campinas, v. 19-30, p. 99-109, 1908.
- Andrade, Mário de. A Fosca. *Revista Brasileira de Música*, v.1, f.2, 1934, p. 17-124.

- Andrade, Mário. Fosca. *Revista Brasileira de Música*. Número especial. 1936, p. 251-263.
- Andrade, Oswald. Ponta de Lança (1945). In: *Semana de 22. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: s.p, 1972.
- Araújo, Estephania Gomes. *João Gomes de Araújo – sua vida e suas obras*. São Paulo: s.e, 1946.
- Boccanera Junior, Sílio. *Um artista brasileiro*. Salvador, Bahia: 1913.
- Carneiro, Antônio Tibúrcio da Cunha Gomes. *Políticas culturais e a ópera em São Paulo*. Dissertação-Mestrado. Universidade São Marcos. São Paulo: (s.n), 2006
- Carvalho, José Murilo de *D. Pedro II*. Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 2007.
- Cerqueira, Paulo de Oliveira Castro. *Um século de ópera em São Paulo*. São Paulo: s.e, 1954.
- Chaves Jr. E Brito. *Memórias e Glórias de um teatro. Sessenta anos de história do teatro Municipal do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana. p: 683, 1954
- Coli, Jorge. *Música Final*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.
- Costa, Wilma Peres. “O quinto século, André Rebouças e a construção do Brasil”. *Rev. bras. Ci. Soc.* 14, nº 40 (1999). Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69091999000200014. Acesso em: 12 maio 2007.
- Cunha, J Itiberê. A morte do Teatro Lírico. *Revista Brasileira de Música*. Instituto Nacional de Música, março, 1934. p:57.
- D’Escragnolle, Luiz Afonso. “Carlos Gomes e D. Pedro II”. *Anuário do Museu Imperial*. (1947): 207 – 226.

- Del Picciha, Menotti. Villa-Lobos. In: *Presença de Villa Lobos*. Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro. 1966.
- Góes, Marcus A *Força Indômita*. Belém, Pará: Secult, 1996.
- Guérios, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense. *MANA* 9(1):81-108, 2003
- Lobo, Pelagio. Carlos Gomes: uma carta preciosa que esclarece circunstâncias ignoradas de sua vida. *Correio Paulistano*. São Paulo, 18 set; 1949.
- Martins, Wilson. *História da Inteligência Brasileira* v. II. São Paulo: Editora Cultrix, 1977.
- Ministerial Reports – Agricultura, 1893. Disponível em: <http://brazil.crl.edu/bsd/bsd/u1979/000034.html>
- Muricy, Andrade. Condor, notas sobre a esthetica dessa ópera. *Revista Brasileira de Música*. Rio de Janeiro, p. 300-307, 1936.
- Nogueira, Lenita W. M. Música e Política: o caso de Carlos Gomes. In: XV Congresso da ANPPOM, 2006, Rio de Janeiro. *Anais do XV Congresso da ANPPOM*. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005. v. 01. p. 244-249.
- Nogueira, Marcos Fernando Pupo. “Carlos Gomes, um compositor orquestral: os prelúdios e sinfonias de suas óperas (1961-1891)”. 2003, 278 f. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- Struminski, Edson. D. Pedro II adotou o romantismo naturalista para consolidar o Império no Brasil. *CiênciaHoje*. Disponível em: <http://www.cienciahoje.pt/index.php?oid=17272&op=all>, 2007.
- Vetro, Gaspare Nello. *Antônio Carlos Gomes – correspondências italianas*. Rio de Janeiro: Livraria e Editora Cátedra/INL, 1982. 339 p.

Vetro, Gaspare Nello. *Carteggi Italiani II*. Brasília: Thesaurus Editora, 1998. 272 p.

Villa Lobos, Heitor. Dois problemas da arte Brasileira. Dois Pontos de Vista. In: *Presença de Villa Lobos*. Museu Villa-Lobos. Rio de Janeiro, 1966.

Wisnik, José Miguel Soares. *O coro dos contrários – a música em trono da semana de 22*. São Paulo, SP: Livraria Duas Cidades, 1977.