



UNIVERSIDADE CATÓLICA DE PERNAMBUCO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA MESTRADO PROFISSIONAL

KLEITON DE ARAÚJO SANTOS

MAESTRO CARLOS GOMES E A REPÚBLICA: Simbologias e interesses políticos na
representação do Patrono da Música Brasileira e Herói da Pátria

RECIFE
2020

KLEITON DE ARAÚJO SANTOS

MAESTRO CARLOS GOMES E A REPÚBLICA: Simbologias e interesses políticos na
representação do Patrono da Música Brasileira e Herói da Pátria

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Departamento de História da Universidade Católica de Pernambuco como requisito parcial de desempenho para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Helder Remígio de Amorim

RECIFE
2020

S237m Santos, Kleiton de Araújo
Maestro Carlos Gomes e a República: simbologias e
interesses políticos na representação do patrono da música
brasileira e herói da pátria / Kleiton de Araújo Santos, 2020
217 f. : il.

Orientador: Helder Remígio de Amorim
Dissertação (Mestrado) - Universidade Católica de
Pernambuco. Programa de Pós-graduação em História.
Mestrado Profissional em História, 2020.

1. Brasil – História – República Velha, 1889-1930.
2. Gomes, Carlos, 1836-1896. 3. Memória Coletiva.
4. Musicologia. I. Título.

CDU 981.07

Luciana Vidal - CRB-4/1338

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, Maria Celiana de Araújo e a Hélio Barbosa, que mesmo na falta de recursos na vida, mesmo quando as dificuldades eram grandes e o medo presente, apoiaram as minhas decisões, muitas vezes sem entender direito os porquês dos desafios que me lançava.

AGRADECIMENTOS

Se eu pudesse escrever quantas laudas fosse necessária para agradecer o suficiente cada um da maneira mais justa, sendo coerente com a importância de todos neste meu processo de formação, provavelmente esses agradecimentos teriam mais que o dobro do tamanho da dissertação. E haja folha! Mas, como é necessário ser conciso – algo tão difícil para mim que gosto de refletir e discutir sem ter um tempo ou uma medida fixa – o que tenho a dizer é que esse trabalho também pertence um pouquinho a cada um de vocês que fizeram parte da minha vida nesses anos de muito estudo e dedicação.

Depois de escrever e corrigir mais de duzentas páginas, agradecer em poucas palavras é um dos momentos mais difíceis pra mim neste trabalho, pois não foi só o momento que entrei no mestrado profissional em História que marcou, mas a construção do saber que possuo antes e hoje após o mestrado. Sempre tive sorte em minha vida, e felizmente, todo desafio que me propus até hoje, consegui cumpri-lo com significativo êxito.

O momento de relembrar todo o caminho que percorri até aqui, relembrar uma parte de minha vida, do meu eu cantor e estudante, não poderia deixar de usar um trecho de uma significativa música que cresci ouvindo e me resume bastante, é o trecho da música do compositor Gonzaguinha que diz: “viver e não ter a vergonha de ser feliz. Cantar e cantar e cantar a beleza de ser um eterno aprendiz”. Um dos grandes responsáveis disso foram meus pais, que tiveram que abdicar de tantas coisas para construir nossa família. Lembro deles, incentivando a estudar, a conhecer o mundo, pois isso seria a diferença que iria me dar as oportunidades que hoje agarro com força e coragem. Eu posso dizer, tenho uma família que em meio as nossas diferenças, me ama e acredita em mim. Obrigado!

Pessoas surgem em nossas vidas, e posso dizer que fiz incríveis amigos e amigas nesta trajetória. Minha turma de mestrado, segunda do programa, possui pessoas incríveis, que me auxiliaram muitas vezes nas idas e vindas de João Pessoa a Recife. Obrigado a todos que direta e indiretamente me ajudaram a chegar até aqui.

Agradeço imensamente ao meu orientador Dr. Helder Remígio de Amorim, primeiramente por ter aceitado o desafio de orientar um músico que gosta de história, depois por ter aceitado continuar sendo meu orientador após da mudança de tema; Também agradeço pela atenção a qualquer hora que dedicou a mim durante estes dois anos de parceria. Estendo a todos os outros professores do programa de mestrado da UNICAP, e à banca, composta pelos

atenciosos professores Dr. Paulo Henrique Fontes Cadena e Dr. Márcio Ananias Ferreira Vilela. A contribuição dos senhores neste trabalho foi incrível. Agradeço a cada um dos mestres com quem tive conversas informais, em que as exposições de conteúdo ajudaram significativamente na construção deste trabalho. Obrigado!

Também preciso agradecer a duas pessoas que ajudaram muito na minha formação, ao presidente Luís Inácio Lula da Silva e a presidenta Dilma Rousseff, foi com a reestruturação das universidades públicas e por todos programas de incentivo a educação, por onde consegui fazer meu curso de Publicidade e Propaganda no IESP, meu curso de Licenciatura em práticas interpretativas do Canto na UFPB e pude ainda ir estudar fora do país na Universidade de Évora pelo programa de intercâmbio estudantil que possibilitou a mais incrível experiência de minha vida e a conhecer a minha querida professora de canto Liliana Bezzinechi, a quem agradeço imensamente pelo incentivo de ser o canto que sou hoje. Obrigado!

Finalizo agradecendo ao meu querido amor, José Geraldo da Costa Neto, que aguentou ao meu lado, sem reclamar os abusos de quem tinha que se dedicar a pesquisa, suportou as ausências de atenção, quando tinha que passar horas lendo e pesquisando na Hemeroteca Digital, mas sempre vinha com um carinho e uma atenção que só me dava forças. Obrigado amor!

Sou grato a vida e as oportunidades de crescimento que ela me dá!

RESUMO

Repleta de simbologias e ressignificações, a trajetória da memória do compositor e maestro Antônio Carlos Gomes após a sua morte em 1896 motiva este trabalho de pesquisa que tem como foco desvendar como a imagem e representação deste artista fora manipulada e utilizada do início da República não apenas para criar uma figura heroica e representante musical brasileiro, mas ao republicanizá-lo a contragosto, utilizam-no para legitimar antagonicamente novos líderes e toda uma simbologia republicana recém-criada. Nesse sentido, o trabalho utiliza o método analítico-descritivo junto as fontes, trabalho abordando-o através das narrativas dos períodos que se seguem, usando de cartas do compositor, artigos e matérias em jornais da época, e ainda, de livros biográficos e litografias produzidas para sua homenagem. Este trabalho busca entender as ressignificações realizadas pelos republicanos usando destes materiais e da imprensa coordenada por grupos políticos, compreendendo como estas se entrelaçam com as mudanças que o Brasil fora obrigado a passar, criando heróis pátrios, personagens perfeitos, para motivar um orgulho nacionalista em um recorte entre 1889 a 1930. Estas mudanças guiam discursos e geram conflitos na busca de se criar uma identidade brasileira unificadora para a nação. Analisá-lo é descobrir outras faces do que foi construído e mobilizado nestes períodos usando a memória de um artista, mas também é desvendar as estratégias que possibilitaram um mestiço se tornar exemplo do que para os governos imperial e republicano era “ser um brasileiro”.

Palavras-chave: República, Ressignificação, Memória, Simbologia.

ABSTRACT

Full of symbologies and resignifications, the trajectory of the memory of the composer and conductor Antônio Carlos Gomes after his death in 1896 motivates this research work that focuses on unraveling how the image and representation of this artist had been manipulated and used in the beginning of the Republic. Only to create a heroic figure and a Brazilian musical representative, but by reluctantly republicanizing him, they use him to antagonistically legitimate new leaders and a newly created republican symbology. In this sense, the work uses the analytical-descriptive method with the sources, work approaching it through the narratives of the periods that follow, using letters from the composer, articles and articles in newspapers of the time, and also, biographical books and lithographs produced for his honor. This work seeks to understand the reinterpretations made by republicans using these materials and the press coordinated by political groups, understanding how these intertwine with the changes that Brazil was forced to undergo, creating homeland heroes, perfect characters, to motivate a nationalist pride in a cut between 1889 and 1930. These changes guide discourses and generate conflicts in the search to create a unifying Brazilian identity for the nation. To analyze it is to discover other faces of what was built and mobilized in these periods using the memory of an artist, but it is also to unveil the strategies that made it possible for a mestizo to become an example of what it was for the imperial and republican governments to “be a Brazilian”.

Keywords: Republic, Resignification, Memory, Symbolism.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Estação Lyrica.....	49
Figura 2: Gomes sendo coroado com louros	50
Figura 3: Gomez – Cacico	56
Figura 4: Caricatura de Gomez.....	56
Figura 5: "AO CEARÁ LIVRE" - Marcha Popular - 25 de março de 1884 Editora Ricordi... 71	
Figura 6: Capa da transcrição para piano e voz da ópera Lo Schiavo de Antonio Carlos Gomes	77
Figura 7: Certidão de Membro Honorário da Loja Maçonica Amizade de São Paulo.....	91
Figura 8: Ata de Membro Oficial da Loja Maçonica Amizade de São Paulo	92
Figura 9: Última foto do compositor registrada dias antes de sua morte	113
Figura 10: Tela Últimos dias de Carlos Gomes, 1899.....	121
Figura 11: Máscara mortuária feita em gesso, mostrando a deformidade do rosto do compositor causada pelo câncer.	125
Figura 12: Antônio Lemos em detalhe no quadro Últimos dias de Carlos Gomes, 1899	132
Figura 13: Quadro Últimos dias de Carlos Gomes, 1899.....	136
Figura 14: Os últimos dias de Carlos Gomes, de 1899.	137
Figura 15: Homenagem do jornal ligado a Sociedade Ordem e Progresso, dia 27 de setembro de 1896.	161
Figura 16: Carlos Gomes plantando Rosas em sua casa, Villa Pro-Brasília, na Itália.	163
Figura 17: Vila Pro-Brasilia em Manggianico/Lecco – Italia, piso em mosaico.	163
Figura 18: Cortejo na cidade de Belém	167
Figura 19: Litografia alusiva da trasladação do corpo do maestro Carlos Gomes de Belém/PB para Campinas/SP.....	169
Figura 20: Anuncio no jornal O Commercio de São Paulo.....	177
Figura 21: Litografia do Cortejo fúnebre de Carlos Gomes em Campinas, 1896.	179
Figura 22: Fotografia do Cortejo de recepção de Carlos Gomes em Campinas, Praça Antonio Pompeo, 24 de setembro de 1896.....	180
Figura 23: Cortejo fúnebre de Carlos Gomes – Campinas, dia 27 de setembro de 1896.....	182
Figura 24: Chegada do Corpo ao Jazigo família Ferreira Penteado – Campinas, dia 27 de setembro de 1896.....	182
Figura 25: Santos Dumont saindo da Ferrovia a pé, para Cerimônia de colocação da pedra fundamental no Monumento Túmulo em Homenagem a Carlos Gomes – Campinas	186
Figura 26: Cerimônia de colocação da pedra fundamental no Monumento Túmulo em Homenagem a Carlos Gomes – Campinas	187
Figura 27: Trolha ou Colher de Pedreiro usada por Santos Dumont na colocação da pedra fundamental no monumento-túmulo do maestro e compositor Carlos Gomes	187
Figura 28: Cerimônia de Inauguração do Monumento Túmulo a Carlos Gomes.Coleção GSJ, 1903	189
Figura 29: Praça Bento Quirino, Campinas/SP. Monumento Túmulo a Carlos Gomes.	190
Figura 30: Jornal Campina Illustrada, 02 de julho de 1905.Coleção GSJ, 1903.....	191
Figura 31: Monumento em homenagem a Carlos Gomes	195

Figura 32: Esquerda a figura de Carlos Gomes em um trono num cartão postal produzido em homenagem ao seu centenário pela Fábrica Helios Limita e a direita a figura a imagem feminina da República.	196
Figura 33: Figura do arco com a frase positivista “Ordem e Progresso”.	197
Figura 34: A esquerda, Eliseu Visconti pintando o pano de boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1907. A direita, detalhe onde apresenta a pintura de Gomes junto a bandeira nacional.....	200
Figura 35: A influência das Artes sobre a Civilização, Pano de boca (detalhe), 1908.....	201

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
2 A REPÚBLICA E OS NOVOS RUMOS PARA A MÚSICA BRASILEIRA <i>VERSUS</i> A REPRESENTAÇÃO DO MAESTRO CARLOS GOMES.....	37
2.1 COMO CARLOS GOMES SE TORNOU “IL TESTA DI LEONI”	46
2.4 “LÁ NÃO ME QUEREM NEM PARA PORTEIRO DO CONSERVATÓRIO”	86
3 A MORTE DO MAÇOM MAESTRO CARLOS GOMES: SPETACULARIZAÇÕES E USOS POLÍTICOS	89
4 A IMAGEM E A RESSIGNIFICAÇÃO DE CARLOS GOMES NA REPÚBLICA VELHA.....	120
4.1 CARLOS GOMES, O HERÓI DA PÁTRIA	138
4.2 IMPRENSA: NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES NOS ARTIGOS, NOTAS E DISCURSOS	146
4.3 O MAESTRO E OS NOVOS SÍMBOLOS PÁTRIOS	161
4.4 É PRECISO REPUBLICANIZAR CARLOS GOMES	183
4.5 HOMENAGENS A CARLOS GOMES OU A REPÚBLICA?	193
4.6 CARLOS GOMES E A REPRESENTAÇÃO NO RIO DE JANEIRO.....	199
CONCLUSÃO.....	203
FONTES E REFERÊNCIAS.....	207

INTRODUÇÃO

Suspiros angustiadores, são as vozes do meu canto, trecho da letra da modinha *Quem Sabe*, escrita em 1945 por Antônio Carlos Gomes, com poesia de Bittencourt Sampaio, poderia ser a frase que representaria alguns dos momentos de desventuras presentes na trajetória deste compositor brasileiro. Repleta de louros e amargos prantos, a representação enquanto civil do artista, ainda nos dias atuais, encontra-se envolta a inúmeras simbologias e interesses políticos singulares, que serviram de várias formas para aspirações patrióticas e na implantação de um civismo nacionalista oriundos de dois regimes políticos no Brasil, o Imperial e a República.

Seja na vida pessoal repleta de perdas e desafetos ou ainda nas particularidades dos acontecimentos profissionais atrelados aos reveses destas épocas conflitos, de construções de estruturas político-sociais, identidades e gostos, todos estes aspectos trouxeram-lhe concomitante sucessos e insucessos, despertaram calúnias e discórdias que estavam inerentes ao tamanho da projeção mundial que conseguira durante os quase quarenta anos de trabalhos musicais e operísticos que realizou. Para compreender as dimensões vividas pelo compositor e os rumos que são dados a esta memória, são necessárias diversas chaves para abrir as portas da contextualização, sendo a principal a que abre o entendimento acerca das redes de sociabilidades e as relações políticas e profissionais que foram estabelecidas pela personagem durante os anos de 1845 a 1896, uma das formas de desvendar as efemeridades dessa história.

Na historiografia, quando se fala da produção de arte e de artistas do período oitocentista brasileiro, ainda há recorrente a ideia cristalizada de que este se encontrava em estado de estagnação, totalmente alienado aos padrões e moldes advindos do estilo de arte *Neoclássica europeia*. Afirmam ser um período escravo das formas sistemáticas de arte, repletas de normas e padrões existentes no estilo de ensino *Acadêmico* praticado à risca no Brasil em conservatórios e escolas de belas-artes. Corriqueiramente, são produzidas narrativas que apontam apenas o *Movimento Modernista* dos anos de 1910 a 1920, como único a originalmente inserir a brasilidade na arte como motivo temático nas produções. Um grande erro! Mas sobre isso, em suma, é considerável apontar o interesse presente nestas narrativas históricas, de como visavam apenas maximizar as práticas do Século XX, criando assim oposição ao que consideravam atrasado e antiquado nas estéticas oriundas da arte do Brasil-Monárquico que desejam fazer esquecer.

Historicamente, estes paradigmas começam a ser quebrados a partir de publicações realizadas entre os anos de 1970 a 1980, mais especificamente com os livros *História geral da arte no Brasil*, escrito em 1983 por Mário Barata e *Arte no Brasil* escrito por José Roberto

Teixeira Leite em 1979, pois ambos abrem nova perspectiva de compreensão da arte do período imperial e dos artistas, essencialmente ao evidenciarem, antes mesmo do século XX, a inserção e prática no Brasil de um estilo de arte nacionalista, esta, ligada ao Romantismo, mas também a presença do estilo Impressionista e Simbolista, numa abordagem ainda considerada tímida e conservadora, assim desmitificando os conceitos criados no início do século XX.

A busca pelo reconhecimento em meio a elite oitocentista e acadêmica dependia da obtenção de um título profissional dado por um espaço de formação de reconhecimento, principalmente um que reproduzisse os moldes de arte civilizada europeia. Era uma das faces do que a historiadora Angela Alonso, no livro *Ideias em movimento: a geração de 1870 na crise do Brasil-Império* de 2002 relativiza, quando fala da existência, nesta época, de uma ideia brasileira recorrente em opor a “pureza” do pensamento europeu à “impureza” do pensamento brasileiro (p. 21-49). Nesta obra, Alonso relata a dificuldade de entender a produção artística brasileira e seus realizadores fora do esquema cronológico e sequencial de estilos artísticos, assim como é feita na apresentação da arte europeia.

Por isso, nestas perspectivas que visam compreender a época de transição cultural e política da primeira República, ainda há um campo enorme de pesquisa a ser desvendado, principalmente acerca do projeto cultural do Império, que se manteve na República, onde visavam, com algumas semelhanças, construir uma identidade nacional através da arte e do uso de representações de personagens brasileiros importantes para seus contextos políticos, tornando-os ferramentas. Estes tornavam-se arquétipos de identidade, que iam desde a intenção de legitimar o processo de independência realizado em 1822 a legitimar o golpe e os novos símbolos que foram gerados na instauração da República, em comum, há o uso político-social destas representações criadas.

É com as decisões e investimentos do imperador D. Pedro II que se inicia a construção deste arquétipo de identidade brasileira. Historicamente é sabido ser ele um grande incentivador da ciência, da pesquisa e da literatura, e com ele iniciou-se o processo de tipificar as características dos brasileiros através de obras e estudos científicos. Em resumo, ajudava a produção cultural brasileira no anseio de com ela, gerar conceitos nacionalistas a serem seguidos, para com eles, marcar-se na história. Percebia na arte uma forma de criar na população o sentimento de pertencimento, assim como outras nações europeias também o fazia, construindo-o através da exaltação da nação brasileira, do amor a fauna e a flora, como sendo essas uma conjuntura única em meio as características do povo. Tentou-se assim, ao descrever o povo brasileiro gerado pelas miscigenações, atribuir-lhes características de desbravadores,

fortes homens que logo se tornou motivo de inspiração para os artistas na criação do belo nas obras visuais, musicais e literárias¹.

É imprescindível compreender que este projeto nacionalista, iniciado no segundo império de várias formas, é continuado na primeira República. E assim, o maestro Carlos Gomes, antes símbolo do Império, é transmutado em imagem e representação, ressignificado para agora enaltecer o recém-criado espírito republicano como mostrará o estudo.

Gomes, durante o último ano de vida e após a morte em 23 de setembro de 1896, tem sua representação, enquanto indivíduo, recriada, agora não mais como um artista brasileiro, mas como civil, arquétipo de identidade nacional para uma forma republicana de civismo, tornando-se não só um artista, mas um indivíduo público, um herói patriótico, uma verdadeira amostra do que era ser brasileiro. Essa reconstrução visava não só gerar homenagens póstumas e preservar a obra e memória deste, mas sim, construir um orgulho nacional, inserir novas simbologias e dar a legitimação do novo regime diante a população ainda atônita com as mudanças que poucos ainda entendiam, já que a República havia sido, como se sabe, instaurada sem o clamor popular.

O ponto de partida desta pesquisa vislumbra justamente o entender destas transformações políticas e sociais que estão atreladas a forma de representação e da memória do compositor a partir da *Proclamação da República* em 1889. É importante saber que a pesquisa parte do entendimento de que a proclamação, não trouxe as transformações econômicas, sociais e políticas na proporção e forma que habitualmente encontram-se divulgadas em narrativas oficiais. Esta pesquisa se afastará criteriosamente das narrativas acerca da proclamação que a coloquem como expressão do desejo de liberdade de segmentos oprimidos e das classes populares, ou ainda, de anseios liberais de uma nascente classe média urbana representadas pelos militares.

Desse modo, estaremos amparados por recentes estudos e concepções dos rumos que levaram ao ato da *Proclamação da República* e seus efeitos na sociedade num todo, fugindo de narrativas construídas e que apresentem apenas a ótica enaltecedora da classe que as escreviam. A compreensão deste período partirá do que cita a historiadora Helena Souza Patto (1999), que esta foi advinda da cisão da classe dominante que se configurou ao longo do segundo reinado,

¹ Coube ao monarca, em uma de suas primeiras participações efetivas no IHGB, em 1849, a seguinte proposta de debate: “O estudo e a imitação dos poetas românticos promovem ou impedem o desenvolvimento da poesia nacional?”. D. Pedro e a elite política da corte se preocupavam, dessa maneira, com o registro e a perpetuação de uma certa memória, mas também com a consolidação de um projeto romântico, para a conformação de uma cultura “genuinamente nacional”. Era assim que o imperador lançava as bases para uma atuação que lhe daria a fama e a imagem do mecenas, do sábio imperador dos trópicos. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998. p. 199.

que culmina no golpe que instituiu o novo regime. Seguirá o pensamento e Viotti da Costa² que afirma que foram as tensões econômicas e administrativas que movimentaram o país em direção a esta instauração, já que resultaram na quebra da unidade existente da classe dominante brasileira, que se iniciaram com os resultados das mudanças ocorridas na economia a partir de 1850. Elas desenlaçaram num exercício cindido e conflitante do poder econômico e do poder político no Brasil.

Na historiografia recente aponta-se que os conflitos foram gerados inicialmente por dois setores importantes da época que garantiam a sobrevivência do próprio regime imperial: foram as oligarquias tradicionais, que detinham poder e influência política, compostas por senhores de engenho do Nordeste e por barões do café do Vale do Paraíba (maioria monarquistas, escravistas, apegados por estas relações de trabalho caducas de produção), e do outro lado as novas oligarquias de fazendeiros do café do oeste paulista, que cresciam e ocupavam lugar central na economia do país, mas não dispunham de poder político assim como os tradicionais senhores de engenho³.

Falar de Carlos Gomes tem suas peculiaridades. Historicamente e musicologicamente este “Tem sido de um compositor tratado como assunto de efemérides – cultua-se-lhe a memória apenas em datas significativas de sua cronologia” (VIRMOND, 2002, p. 56). Assim, com estes entendimentos que expandem as análises acerca das narrativas do compositor, o trabalho visa estabelecer um diálogo histórico com as singularidades e ineditismos da autoconstrução do artista, investigando esta trajetória não só através da obra e estética da música por ele composta, mas pelas ações e relações do músico brasileiro que ousou se tornar compositor de óperas ao estilo italiano, ter sucesso na Itália, e assim guiar as transformações no gosto da sociedade emergente brasileira. Através dos caminhos escolhidos pelo compositor, é possível compreender e exemplificar aspectos e dimensões que o fizeram capaz de chegar ao patamar nunca antes conseguido por um artista, a adentrar em um espaço de poder e a ser considerado exemplo de indivíduo para o civismo patriótico a partir de seus feitos. É compreender como se transformou, através dos republicanos, o alicerce para a nova consciência patriótica e nacionalista, que, culminou tardiamente no reconhecimento político atual de Patrono da Música Brasileira⁴ e Herói da Pátria⁵.

² VIOTTI da Costa, E. *Sobre as origens da República. Da Monarquia à República. momentos decisivos*, 6ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 266-320

³ _____, op. cit., p. 334-335

⁴ Lei nº 5.984, de 12 de dezembro de 1973. Patrono de Música Brasileira.

⁵ Lei nº 13.579, de 26 de dezembro de 2017, sancionada pelo presidente Michel Temer, como diz o texto: “Art. 1º Inscreva-se o nome do Maestro Antônio Carlos Gomes no Livro dos Heróis e Heroínas da Pátria, depositado no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, em Brasília”.

A pesquisa não se concentra em ser reprodutora da biografia do compositor tal qual as existentes, nem formatar uma nova, mas com elas e outras fontes, tornar possível perceber as formas que o incipiente governo republicano buscou para legitimar-se, perceber os embates políticos presentes nesta ressignificação, e como tentaram reescrever a história deste artista de forma a promover uma conformação social e cultural da população. Perspicaz será perceber que os republicanos se viam na difícil tarefa de incluir a extensa população de negros-livres, mestiços, imigrantes europeus e brancos pobres nos processos de formação do país, como desejavam impor a estes o progresso. Assim, para isso, passam a estimular um determinado modelo de cidadania para torná-los produtivos e obedientes às leis. O orgulho patriótico auxiliado pela criação de heróis nacionais, mitos e a reconhecimento a quem eles passam considerar grandes homens que ajudaram a formação da nação seria um caminho de convergência patriótica percebendo as diferenças presentes nas camadas sociais da população.

Nessa perspectiva, este trabalho entende os articuladores republicanos usando um clássico instrumento de dominação, a criação de uma ideologia unificante. Usam-na para influir no imaginário social uma nova identidade e pensamento, recriando-a dentro dos valores que compreendiam e propagavam como corretos, morais e republicanos.⁶

Por isso, para compreender o surgimento e o resultado do culto aos heróis nacionais como prática para a educação cívica, a pesquisa usa de recentes estudos historiográficos presentes nas publicações de José Murilo de Carvalho (1990), André Barbosa Fraga (2015), Circe Bittencourt (2009), Paulo Miceli (1989). Através dessas e de outras referências, esta pesquisa se baseia referencialmente a fim de compreender os rumos tomados na República e a intensão de construir no imaginário da população uma mitologia heroica e moralista para a memória de personagens brasileiros e assim dirigir as capacidades e condutas humanas. Em meio a estas construções de representações mitológicas e geniais de personalidades para um civismo moralista: “Discutir seu papel é pôr em questão a Pátria, a Religião, as Forças Armadas, enfim, todas essas coisas sagradas e intocáveis”⁷ construídas pelos governantes. Este trabalho visa trazer à tona aspectos da construção por parte de alguns republicanos desta representação mitológica e nacionalista do compositor, ligando-a a novos

⁶ A elaboração de um imaginário é parte integrante da legitimação de qualquer regime político. É por meio deste que se podem atingir não só a cabeça, mas de modo especial, o coração, isto é, as esperanças de um povo (...). Constitui-se e se expressa por ideologias e utopias, por alegorias, rituais, símbolos e mitos. Esses últimos podem, por seu caráter difuso, por sua leitura menos codificada tornarem-se elementos poderosos de projeção de interesses, aspirações e medos coletivos. Na medida em que tenham êxito em atingir o imaginário, podem também plasmar visões de mundo e modelar condutas. CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1990. p.10.

⁷ MICELI, Paulo. *O mito do herói nacional*. São Paulo: Contexto, 1989. p. 10

símbolos imagéticos e patrióticos, como forma de atender as estratégias e formas de legitimação do regime, que usava de estimulações plurais para criação de um nacionalismo entre as classes que ainda não compreendiam esta mudança política, como já dito, sem clamor popular⁸.

Hoje, estudar esta personagem histórica oriunda das práticas do teatro-musical, não deve limitar-se ou restringir-se ao campo da performance, da musicologia ou da etnomusicologia, como frequente é encontrado na grande maioria dos estudos. Ainda, não é prudente apenas focar nas obras musicais ou como Carlos Gomes mobilizava inspirações étnicas-brasileiras nas estruturas rítmicas e melódicas da estética italiana de sua obra, sem antes procurar contextualizá-las aos reais interesses políticos e mercadológicos que visavam atender a dimensão das elites e das classes dominantes mais abastardas tanto brasileira como europeia. E ainda, não se pode esquecer de analisá-las diante aos resultados conseguidos, principalmente por serem compostas para satisfazer as complexas sociedades que as consumiam como produto, tornando por um bom tempo exemplo maior de música brasileira, encontrando nela a desejada representatividade nacional.

Atualmente, estudar esta emblemática personagem repleta de efemeridades e narrativas apaixonadas não pode recair nas repetitivas produções biográficas que a transcrevem como um pobre injustiçado, vítima dos políticos brasileiros, ou ainda, prender-se apenas aos aspectos positivos da relação com o imperador D. Pedro II, dito como o principal dos mecenas, e a demais personalidades importantes da época. Este estudo não será mero reprodutor de narrativas que favoreciam a imagem positiva dos poderosos e de seus patrocínios, sem perceber nestes atos o jogo de interesses e aparências que geravam.

Sobre esta personagem, assim como Norbert Elias (1991) abrangeu o campo sociológico ao analisar os destemperes da vida profissional e a obra produzida por W. Amadeus Mozart durante o século XVIII, é indispensável perceber os detalhes sociais, os embates do maestro Carlos Gomes com outros personagens para assim achar as reais intenções do uso desta representatividade na abrangente apropriação que foi realizada pelos políticos republicanos de sua memória.

Para isso, usar técnicas e metodologias presentes na historiografia facilitam no contextualizar e no entender das dualidades que o compositor viveu, para assim construir uma reflexão que não o apresente como um sujeito isolado e desinteressado pelos acontecimentos

⁸ É um engano supor que o golpe de Estado de 15/11/1889 foi a materialização de um projeto de utopia, lentamente amadurecido por duas décadas de ação republicana. Talvez seja mais prudente supor que a relevância da propaganda republicana se deve, apenas, ao fato de que se proclamou uma república, que lhe reivindicou como memória. LESSA, Renato. *"A invenção republicana"*. 1988, p. 38.

políticos e econômicos do mundo – como se apresenta uma parcela significativa das biografias e trabalhos sobre ele – mas percebê-lo como um indivíduo político que interferia e participava das ações e decisões no país, um sujeito histórico, com determinado tipo de poder e movido não só pelo desejo de sucesso artístico, mas por conquistas financeiras que pudessem bancar o estilo de vida boêmio e burguês que viveu e dar segurança aos filhos após a morte. Desse modo, por meio da perspectiva histórica, pretendemos compreender a ressignificação deste personagem, para que assim seja possível produzir novos sentidos das experiências e das referências sociais que “naturalizaram” a aceitação de Carlos Gomes como herói nacional durante os primeiros anos da República, mesmo que ainda não oficialmente o fosse.

De origem humilde, Gomes nasceu na cidade de Campinas/SP em 11 de julho de 1836. Filho de uma mestiça, filha de homem branco com índia chamada Fabiana Maria Jaguary Cardoso Gomes (nasceu em 1816 na cidade de Jundiá-SP e foi assassinada em 25 de julho de 1844, em Campinas-SP), e do maestro da *Banda de Música de Campinas*, Manoel José Gomes (Nascido em 1792 na cidade de Santana do Parnaíba-SP, falecido em Campinas-SP, no ano de 1868), mulato, filho renegado de um português com uma mulher negra-livre, popularmente chamado de *Maneco Músico*. Foi com este duro e exigente pai com quem o jovem *Nhô Tônico* (apelido familiar de Carlos Gomes), aprendeu as primeiras regras de composição, a tocar instrumentos musicais e a cantar. Foi com ele também que aprendeu o mais importante para suas estratégias de ascensão social, a agradar desde criança, usando carisma e execuções artísticas aos modos e exigências europeia, a crescente elite cafeicultora, religiosa e conservadora que habitava a antiga Campinas da Província de São Paulo do século XIX.

Entre os anos de 1840 a 1860 – época da juventude do compositor – tudo era “novo” e inaugural no Segundo Reinado. A historiadora e antropóloga Lilia Schwarcz no livro *As Barbas do Imperado*, relata que entre as mentalidades, este era o Império de um monarca “genuinamente brasileiro, unificado pela cultura” (1998, p. 111). Por isso, na Corte do Rio de Janeiro, surgem diversos novos gostos entre a elite carioca. Nas famílias dos barões, coronéis e na sociedade média é criada uma febre musical, que promovia bailes, concertos, reuniões e festas com a presença de músicos importantes, muitos deles europeus, trazidos para apresentar o que havia de novo nas artes em suas pátrias. Eram eles motivadores do interesse que garantia a presença massiva dos poderosos nos eventos que entravam para a tradição daquela sociedade burguesa⁹.

⁹ Essa é a época, também, dos grandes fazendeiros de café, que erguem no campo e muitas vezes na cidade residências suntuosas. Trata-se dos *solares*, “grandes construções, cuja mais acentuada característica era o volume, a largueza, o número de janelas, nesses chamados solares residiam uma parte do ano e neles de raro em raro,

É esta corte, se opondo à província, que assume o papel de ditar o gosto para as demais localidades, principalmente ao que consideravam ser os melhores hábitos de civilidade e atividades de apreciação artística, tendo a música e ópera o papel principal. Este gosto estava ligado diretamente à importação de hábitos, de bens materiais e culturais advindos da Europa para uma intenção socioeducativa. Lorenzo Mammi explica que, as formas musicais burguesas vindas da Europa eram de certa forma unificadoras de classes, “(...) eram importantíssimas para a formação de um gosto médio que permitisse à nova elite não apenas o diálogo com grupos correspondentes de outros países, mas também de outros grupos regionais entre si” (2001, p. 21).

Neste âmbito, os novos hábitos da elite esbarravam quase sempre nos contrastes entre a capital e as províncias, entre a zona rural conservadora e a cidade com seu modo de vida urbano e periférico. As áreas urbanas cresciam conflitando com o mundo rural politicamente influente dos barões e coronéis, e empurravam a pobreza, a mendicância para as zonas periféricas da cidade. Nas capitais ainda imperavam outras diferenças entre a parte urbanizada para atender aos hábitos das elites brancas europeizadas, estas, frequentadoras de passeios, praças e do Teatro Lírico. Em contraponto, as partes periféricas, onde habitavam mestiços, pobres e negros livres, toda uma população “esquecida” e excluída pelo poder público, condenadas a não frequentar os mesmos espaços sociais, de cultura e lazer público¹⁰.

José de Alencar, em 21 de outubro de 1855, no *Diário do Rio*, apresenta importantes reflexões acerca desta sociedade burguesa que adotava ao estilo de vida europeu como forma e de modernização urbana e civilização. É através de diversas crônicas publicadas nos jornais cariocas *Correio Mercantil* e *Diário do Rio*, que aponta o comportamento desta elite consumidora, intitulando-a como *dilettanti*. Lê-se nos trechos os hábitos por ele criticados:

Apesar de todas estas discussões interessantes com que se procura entreter o ânimo público, à noite os *dilettanti* não deixam de se encaminhar para o Teatro Lírico, embora tenham muitas vezes o desgosto de esbarrarem com o nariz na porta fechada, como sucedeu segunda-feira. (...)

Deixemos, porém, estes assuntos já esgotados, e voltemos ao Teatro Lírico, que é atualmente o ponto de reunião mais interessante desta bela capital. Ultimamente a nossa cena lírica ia perdendo muito no espírito público; embora possuísse duas artistas

ofereciam um baile ou orgulhavam-se de aí hospedar um magnata: o Imperador, ou algum presidente de província”. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998. p. 153.

¹⁰ Na verdade, toda a urbanização da cidade vivia uma verdadeira revolução. O modelo era a Paris burguesa e neoclássica, mas a realidade local oscilava entre bairros elegantes e as ruas do trabalho escravo. Nos lugares de acesso mais fácil foram construídos palácios majestosos, edifícios monumentais e amplas avenidas. Destacavam-se os prédios da Academia Imperial de Belas-Artes e do Palácio do Comércio; as grandes avenidas que levavam ao Paço Real, em São Cristóvão — abertas um pouco mais tarde —, e os primeiros jardins públicos: o Campo de Santana e a Quinta da Boa Vista. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998. p. 145.

de incontestável merecimento, o repertório estava já tão conhecido que não oferecia a menor variedade. (...) Agora, porém parece-nos que o teatro lírico vai tomar outro aspecto, preparam-se novas óperas, e trata-se de criar um novo repertório.¹¹

Descrevendo a vida burguesa na cidade do Rio de Janeiro como a de um mundo civilizado e consumidor de arte, mesmo que só por aparências ou rotina, Alencar aponta uma burguesia que buscava a autoconstrução enquanto arquétipo de civilizado europeu, impondo a adoção do consumo das artes e formatos de lá advindas, tendo principalmente a música italiana e francesa esta responsabilidade. O *dilletante* “vai ao Cassino, ao Teatro Lírico, toma sorvetes, e tem mil outros divertimentos agradáveis (...) sobretudo o prazer incomparável de dançar, isto é, de andar no meio da sala (...)” (2015, p. 20), mostrando ironicamente como essa sociedade se moldava sem tanto trato qualitativo e técnico, ou seja, meros reprodutores de comportamentos que acreditavam ser civilizados.

A ópera, as canções italianas e francesas, além da música instrumental, adentram fortemente no gosto, passando a fazer parte assim da vida pública e privada desta elite que se configurou no fim do segundo Império¹². Mas para contrastar, nem sempre fora considerado boa a adoção destes gostos europeus para a arte nacional. Por anos imperou a palavra “decadência” na imprensa em artigos de intelectuais ao referir-se ao teatro brasileiro do período. Para parte dos intelectuais, o papel primordial do teatro deveria ser o de educar as plateias, passar valores morais e edificantes. No artigo intitulado *Instinto de Nacionalidade*, de 1873, escrito por Machado de Assis, por encomenda de José Carlos Rodrigues, editor do periódico *O Novo Mundo*, apresenta-se importante reflexão acerca da formação literária brasileira, abordando a prática teatral no país de forma severa e pessimista, descrevendo as ações culturais do país ainda muito incipiente, de certa forma amadora, ou mera cópia de outras produções, descartando quase sempre a língua nacional, a cultura local e o modo de vida característicos dos brasileiros, neste extenso artigo que transcrevemos um importante trecho abaixo:

Não há atualmente teatro brasileiro, nenhuma peça nacional se escreve, raríssima peça nacional se representa. As cenas teatrais deste país viveram sempre de traduções, o que não quer dizer que não admitissem alguma obra nacional quando aparecia. Hoje,

¹¹ ALENCAR, José de. *Ao correr da pena*. Editora Martins Fontes – Martins. São Paulo, 2015.

¹² Mas a década de 50 seria sobretudo associada à estabilidade financeira e ao momento de paz vigente no país, e com eles a popularidade do imperador cresceria. Nas viagens que passa a empreender pelo Brasil, o monarca é recebido de forma calorosa, e a cada ocasião repete-se o teatro da corte, que, como vimos, era um elemento básico para o fortalecimento do poder real. As imagens da passagem por Recife, em 1859, atestam, além do jogo ritual — entre procissões e beija-mãos —, a visibilidade da realeza. Com as viagens, a realeza não só aumentava a sua visibilidade, como simbolicamente o monarca tomava posse de seu vasto território. “Ver e ser visto”: eis uma nova lógica que implica unificar, também, a nação.

que o gosto público tocou o último grau da decadência e perversão, nenhuma esperança teria quem se sentisse com vocação para compor obras de severa arte¹³.

Nesse sentido, percebemos os gostos particulares desta sociedade, que partem das estratégias para ascensão social de Gomes visando notoriamente a agradá-la em seus anseios. De qual orientação política e ideológica fossem, não importava. Eram eles quem possuíam dinheiro e poder que permitiriam as conquistas e espaços que o compositor almejava.

Paralelo aos conceitos dos intelectuais, na mentalidade da população, era tido como ato cívico e edificante o fato da burguesia da corte carioca zelar pelo cultivo e amor à música, pois acreditavam que com isso incentivavam o progresso social desejado para a civilização brasileira. A ópera e a música erudita ocupavam um lugar privilegiado e até divino nos discursos publicados na imprensa:

A música, como uma arte universal, nasceu no dia em que Deos, tirando do mundo o cáhos no seu grandioso Fiat, deu aos pássaros os gorgeios dos seus cantos, aos rios e regatos o murmúrio de suas aguas, aos montes o echo dos seus valles, á aragem o siciar, aos ventos os sibilos do seu sopro, e até á tempestade o ribombar dos trovões em campo aberto. Filha de todos os povos, não é licito perdoar aquelles que a não amão nem cultivão, pois que pela peculiaridade de seu rithmo, pelo gênero de sua expressão, pelo typo do seu dizer, é que o povo, apresentando a arte, revela a origem de sua pátria, os progressos de sua civilização.¹⁴

A sociedade brasileira, desde a chegada da Família Real portuguesa, naturalizou a música e a adotou como forma de lazer, descrevendo os profissionais desta arte de forma mítica e idealizada.

As correspondências, fontes primordiais para entender a personalidade e a ótica do compositor acerca dos fatos vividos, revelam aspectos das dificuldades por ele enfrentadas, já que dependia tanto de pedidos e ajuda dos nobres. Vale ressaltar que, num período marcado por inúmeros problemas sociais, Gomes não ficou imune ou alheio a eles, principalmente pelo fato de sua condição de mestiço. A construção de si enquanto artista teve que perpassar por várias modificações físicas e comportamentais, adotando os gostos e o modo de vida burguês para assim adentrar neste meio social.

É importante salientar que a atuação de Gomes, como artista, nunca foi voltada às classes mais populares e muito menos apresentada de forma amadora. A busca sempre foi por ser um músico profissional e assim ser reconhecido, por conquistar a formação acadêmica sólida junto aos celebres mestres da composição, atendendo às normas impostas pelo já falado

¹³ ASSIS, Machado. “*Instinto de Nacionalidade*”. In: FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo, Perspectiva: FAPESP, 2001.

¹⁴ *Jornal do Commercio*, de 04 de setembro de 1861, p. 02. Hemeroteca Digital: http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=364568_05&pasta=ano%20186&pesq=04%20de%20setembro%20de%201861 Acesso: 10/11/2019.

academicismo, com isso ter significativas contrapartidas. Não lhe bastavam os ensinamentos musicais do pai para ser reconhecido enquanto músico e compositor. Era necessário conquistar o título de maestro em um grande conservatório brasileiro e do mundo para ser reconhecido pelos produtores e pelas editoras, e assim conseguir patrocínios e investimentos nas produções.

O musicólogo Marcos Góes, um dos especialistas da obra e da biografia desta personagem, relata que o compositor, após alguns sucessos já na Itália, entre os anos de 1870, afirmou aos amigos as intenções que tinha inerentes nas três principais obras por ele compostas e que havia tido significativa repercussão mundial: “representem o Guarany para os brasileiros, a Fosca para os entendidos e o *Salvator Rosa* para os italianos” (2008, p. 91). Este comentário demonstra o lado cosmopolita, político e empresarial deste, pois seus títulos não estavam direcionados a preceitos, gostos e vontades temáticas para satisfazer o seu *alter ego* ou para lançar novas formas estéticas, mas sim para atender a algo advindo do próprio público que consumia destas produções, que esperava por novidades sem se preocupar com regras e normas, mas em se satisfazer com o exótico, o novo, em meio a tantos outros compositores italianos que apresentavam sempre as mesmas temáticas e formas.

Carlos Gomes nunca escreveu uma música voltada para as comunidades periféricas, escravizadas ou indígenas, mesmo que muitas vezes tenha se apropriado de temas, ritmos e melodias oriundos destas culturas. As suas composições, sempre eram dedicadas a membros das elites que as consumia enquanto opção de entretenimento e lhe ajudava financeiramente. Enquanto mestiço, não se enxergava tão próximo das camadas excluídas e exploradas do Brasil. Na trajetória, são identificáveis as formas que procurou delas se afastar, principalmente se aproximando do comportamento do homem branco, já que com este, não teria tantos problemas em ser aceito. Controversamente, no fim da vida, afirmou em 1895: “Eu sou mesmo o mais caipora dos caipiras”, algo que demonstra outra dimensão da autoconstrução. Ao se afirmar um caipora nesta declaração, na ocasião está ele reconhecendo-se em declínio pessoal, financeiro e social.

Estudar Carlos Gomes é entender as formas como estes dois períodos políticos o tomaram como símbolo. Em um, era exemplo de homem, do que os brasileiros poderiam conquistar quando usassem como tema e ideal os elementos da nação e exaltação da pátria. Em outro, era amostra das benfeitorias que a mestiçagem incentivada geraria, sendo exemplo das glórias e do reconhecimento que o povo brasileiro poderia ter mundialmente se adotasse aos modos e estilos de vida do povo europeu. Em ambos era exemplo para a identidade do que “era ser brasileiro”.

Na dimensão representativa, não fora apenas o fato do sucesso enquanto compositor que motivava essa criação para o modelo de cidadão que deveria ser seguido pelos brasileiros. Enquanto mestiço, o maestro se torna exemplo também de seus pares deveriam se comportar, já que desde a infância havia adotado aos costumes das elites, que exigiam uma supremacia diante das demais culturas consideradas por eles primitivas. O sociólogo Norbert Elias (1990), no livro *O processo civilizador*, sobre relação de cultura e civilização, explica que, estes são conceitos que surgem na Europa. Conotam em suma, na unidade ocidental e na extinção das diferenças internas a ela. No Brasil do final do fim do século XIX, civilização é o que se obtém como resultado final de um processo de transformação do povo, de fazê-lo a adotar um determinado estilo e modo de vida social, e ainda, a respeitar as estruturas impostas, as formas culturais das elites e as prerrogativas advindos do poder econômico.

Cientificamente, os evolucionistas do fim do século XIX no Brasil, influenciavam o pensamento de que todos os povos deveriam culminar para o modelo de civilização ocidental-europeu, pois seria este o ápice da evolução. A relevância de, através deste, discutir os resultados desta miscigenação para se criar um novo tipo característico de brasileiro, encontra-se primeiramente na percepção de que na construção identitária proposta não houve a busca da equivalência racial e cultural entre branco, negro e índio, mas no predomínio racial e cultural ariana europeia¹⁵. A força deste modelo eliminaria as diferenças culturais, pois acreditavam ser elas apenas estágios ou estados a serem ultrapassados¹⁶.

Não era defendida, neste período, uma concepção sincrética e multicultural da formação cultural da população como se tem de alguma forma hoje. Para eles, as culturas indígenas e africanas eram apenas transitórias, uma passagem do primitivo à civilização. Dessemelhante da europeia, que dizimava os diferentes, a imposta no Brasil acreditava que se fazia assim um melhoramento, uma transformação que geraria uma “raça tipicamente brasileira”, redimindo-a das degenerações e das indolências que afirmavam haver nas raças consideradas inferiores pelos brancos (DÁVILA, 2004).

Gomes, viveu quase toda vida na Itália entre 1863 a 1896. Em 8 de novembro de 1863, o estudante partiu a bordo do navio inglês *Paraná*, entre calorosos aplausos dos amigos e

¹⁵ Ao branco, cabia representar o papel de elemento civilizador. Ao índio, era necessário restituir sua dignidade original, ajudando-o a galgar os degraus da civilização. Ao negro, por fim, restava o espaço de detração, mas uma vez que era entendido como fator de impedimento ao progresso da nação. (SCHWARCZ, 2003, p. 112)

¹⁶ Embranquecimento passou a significar a capacidade da nação brasileira (definida como uma extensão da civilização europeia, onde uma nova raça emergia) para absorver e integrar mestiços e pretos. Tal capacidade requer implicitamente a concordância das pessoas de cor em renegar sua ancestralidade africana ou indígena. ‘Embranquecimento’ e ‘democracia racial’ são, pois, conceitos de um novo discurso racista (GUIMARÃES, 1995, p. 39).

admiradores, que se comprimiam no cais para dele se despedir. Saiu do país como bravo brasileiro, um gênio¹⁷ em busca de aprimoramento e de representar o país diante aos grandes músicos do velho mundo. Tornou-se a esperança de intelectuais e políticos brasileiros. Levava consigo recomendações de Dom Pedro II para o Rei Fernando, de Portugal, pedindo que o apresentasse ao diretor do Conservatório de Milão, Lauro Rossi. O imperador na despedida teria lhe dito “Trabalhe para o Brasil!” (RINALDI, 1975, p. 60).

Segundo o romancista Guiomar R. Rinaldi, no livro *Carlos Gomes: Nho Tônico de Campinas*, de 1975, a ida para Europa teve como trajeto inicial Portugal, onde encontrou-se com o Rei Fernando de Portugal, para pegar com ele a indicação ao conservatório em Milão, e após dias de descanso parte com o tenor Gentile, companheiro de viagem, para Madri e Paris, onde passam quase um ano assistindo a espetáculos e curtindo das boemias da cidade, gastando o patrocínio dado pelos mecenas com farras e bebidas, muita diversão incentivada pelo boêmio tenor, como identificou os estúdios de Marcos Goés (2008). O traslado até o destino final de acontecimentos, perdas de bagagens e até da medalha da *Ordem da Rosa* que havia recebido do imperador pelo sucesso da ópera Joana de Flandres.

Existem inúmeras controvérsias biográficas sobre a ida do compositor para Itália. O jovem deveria ir diretamente para a Itália, e isso é apresentado em boa parte das biografias, sendo que em 2008, Marcos Goés comprova significativos fatos acerca desta ida, da índole do maestro e dos acontecimentos desta trajetória nas terras lombardas, como se pode ler:

Chegando a Milão em 9 de fevereiro de 1864, munido de cartas de recomendação, a 5 de abril, quase dois meses depois, o compositor declara que havia ido diversas vezes ao Conservatório, e que só agora “se achava de acordo” com Lauro Rossi. Carlos Gomes nunca se matriculou como aluno regular do Conservatório de Milão, principalmente porque havia ultrapassado de muito o limite de idade para começar o curso de composição (Carlos Gomes tinha 27 anos), e secundariamente porque não falava uma só palavra de italiano e era uma personagem em tudo e por tudo exótica e, ao que se pensava, advinda de uma terra inculta de índios e feras (GOÉS, 2008, p. 47).

Na Itália, as desconfianças para com os nascidos das miscigenações brasileira eram significativas. Não era desejo da alta burguesia italiana que estudava no Conservatório de Milão ver um estranho, possivelmente mal educado, estudando junto a eles, tentando ter uma titularidade que daria prestígio e glórias nos dos mais disputados centros de ensino musicais da época, mesmo que este fosse um indicado por nobres brasileiros e portugueses. Mas o dinheiro,

¹⁷ Sabemos que tais biógrafos da época, como já mencionados, eram embebecidos pelo nacionalismo operante no final do século XIX e início do XX, e escreviam no intuito de uma construção de mitos, heróis e personalidades importantes para a então “nação”. Voltando a parte conceitual filosófica, o conceito clássico de Kant (1990, p. 98) ao descrever esse o ser mítico e genial, o conceito é baseado de que o “Gênio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: gênio é a inata disposição de ânimo (ingenium) pela qual a natureza dá a regra à arte”.

segundo Goés, tudo resolvia¹⁸, já que “Tinha ele dinheiro, e foi só por dinheiro que Lauro Rossi, então diretor do conservatório, deu um ‘jeitinho’ nas coisas”, tornou-se o diretor próprio o mestre italiano de Gomes, e foi assim que conseguiu estudar dentro do conservatório, mesmo não sendo logo na cheda, aluno regular, ao contrário de como apontam boa parte das biografias. Por sinal, Goés relata que eram recorrentes as faltas as aulas, onde afirmava ser por consequência de “possíveis doenças” causadas pelo frio e calor rigorosos da cidade de Milão, como se constata no trecho da carta escrita em Milão, no dia 5 de Abril de 1864 para Francisco Manuel:

(...) até bem poucos dias desta data eu me sentia ainda com bem pouca coragem de ficar aqui, ou talvez resolvido a renunciar o propósito de estudar na Europa. Desculpe-me Snr. Maestro tanta franqueza, mas acredite que, só muito amor à arte dará coragem a qualquer de nós Filhos de Lá, a vir aqui suportar este frio. (...) (GOÉS, 2008, p. 43).

Adepto das lamúrias e a relapsos na vida profissional e execuções de objetivos, em 6 de julho 1866 é que consegue obter o título de maestro compositor dado por Lauro Rossi no Conservatório de Música de Milão.

Em várias cartas que escreveu quando lá viveu, passou a se reconhecer como mestiço, nelas há relevantes exemplificações dos dissabores de sê-lo naquele país. A sociedade italiana não o permitia esquecer em momento algum da condição de mestiço sul-americano numa Europa preconceituosa e desconfiada com os resultados dessa miscigenação proposta pelo Brasil. Gomes vivia mais uma dualidade. Após dois anos naquele país, sem ainda ter alcançado sucessos e muito menos ser bem aceito, começa a reclamar do pseudo declínio musical italiano e ainda, que pensava em retornar ao país, lamentando que a Ópera Nacional após sua saída, também tivesse declinado tanto: “Sinto muito a morte prematura da muzica Nacional e Italiana. Essa morte faz eu perder a coragem de escrever a ópera Nacional O Guarany, cujo libretto me custou 800 francos”, (GOÉS, 2008, p. 54).

As pressões por apresentar uma composição de sucesso eram tamanhas para este que desejava ainda usufruir das liberdades que o grande centro social milanês possuía. São inúmeros os conflitos do jovem compositor de 29 anos. No Brasil era considerado, de alguma forma,

¹⁸ A carreira italiana de Carlos Gomes inicia-se em 1864, quando ele chega a Milão com uma bolsa de 1:800\$000 que lhe fora concedida pelo governo brasileiro. Essa escolha era do agrado de D. Pedro II, que admirava seu talento. O imperador deu o seu placet ao nome do campineiro, indicado a Tomás Gomes dos Santos – diretor da Academia de Belas Artes, de que dependia o Conservatório – como o mais talentoso aluno daquela escola, merecedor de “fazer seus estudos em qualquer conservatório da Itália”. Para que se tenha uma idéia do que representava, na época, esse valor, basta lembrar que 800\$000 era a renda anual que um cidadão precisava comprovar, se quisesse candidatar-se a senador do Império; e 400\$000, caso almejasse a uma cadeira de deputado. Para que lhe fosse concedida bolsa tão liberal, contribuiu o sucesso de suas duas primeiras óperas. COELHO, Lauro Machado: A Ópera Italiana Após 1870. Editora Perspectiva, 2002. p. 03.

branco, por ter adotado costumes das elites locais, já na Europa era mestiço, considerado de origem primitiva, e jamais seria igual aos nascidos “puros”, sem misturas raciais do velho mundo. Vivia-se na época um mixe de sentimentos. Sentia saudades da terra natal, mas tinha ainda mais forte o anseio de sucesso na terra da ópera, pois considerava o sucesso lá o seu apogeu no Brasil. Nesta construção, restou-lhe lá se colocar como representante de um exotismo, que pegava carona nas curiosidades que despertavam e atraíam os interesses da população europeia diante as diferenças físicas e culturais sul-americanas.

Entender estes processos de construção de identidade no Brasil é parte inicial e primordial desta pesquisa desenvolvida por meio de um método descritivo-analítico. A pesquisa não se amarra a cronologias rígidas, mas aos fatos e entendimentos, fundamentados em aportes teóricos de discussão dentro de uma historiografia específica, como é o caso do debate acerca das relações de poder, da representação, na memória e da ressignificação histórica. Com o estudo acerca da personagem e dos diferentes aspectos sociais, políticos, culturais e identitários a que está envolvido, percebe-se que estes estabelecem entendimento importante das transformações da sociedade brasileira e as estratégias para essas mudanças, sejam elas por parte do governo, dos indivíduos ou dos grupos sociais, já que o “próprio mito do compositor é estimulante para a problematização da chamada questão nacional, envolvendo precisamente os pressupostos de nação, sociedade e cultura” (COELHO, 1996. p. 44). Assim, vê-se relevância em analisá-lo não apenas como um representante musical – forma comum em suas biografias – mas como sujeito histórico e político, que deve ser abordado junto a outras narrativas dos períodos políticos que viveu. O estudo percebe-o como exemplo e resultado das mudanças pelas quais passou o Brasil entre 1889 a 1915. Mudanças estas que atingem diretamente a memória, a representação, que guiam discursos, que demonstram crises de identidade brasileira e tantas outras mudanças que ainda estão presentes nas características da população contemporânea. Analisa-lo é descobrir outras faces do que é ser brasileiro nesta época de transformações.

Através da documentação pesquisada, sejam eles em cartas, telegramas, fotografias, litografias, artigos noticiosos em jornais ou livros biográficos, vigoram atrelados a estas fontes, fortes narrativas que demonstram os resultados daquelas sociedades com quem relacionou-se. Além disso, apontam os rumos dados ao que os governantes queriam nos fazer acreditar quando usavam desta memória e representação. Segundo a historiadora Teresa Malatian no texto *Cartas: Narrador, registro e arquivo*, ela realiza um reflexão pertinente a este trabalho sobre o uso de periódicos, registros e cartas como fontes importantes para pesquisas históricas, por culturalmente a partir do século XIX, houve principalmente nas cartas o fortalecimento do

gênero autobiográfico. Nelas tornou-se comum refletir e falar sobre si mesmo e enviar resultados a terceiros, prática muito comum no maestro, dando origem a uma cultura epistolar bastante específica, submetida as regras de etiqueta¹⁹. A historiadora Michelle Perrot alerta para a adoção de códigos de sociabilidade presentes nas cartas escritas neste período. Havia nelas uma clara tentativa de expressar a vida privada, colocando as regras de boas maneiras da sociedade burguesa da época como mote da escrita. Por isso, as cartas de Carlos Gomes não serão ao todo consideradas como sendo declarações espontâneas. A tentativa será de observar as histórias ocultas, revelavam fatos, associando-as as personagens e acontecimentos desta época, percebendo-as envoltas a regras de boas maneiras e de apresentação de si.

É entender como o *Nhô Tônico* de Campinas se tornou o maestro Carlos Gomes. E assim como descreve o musicólogo Marcos Virmond, como pode ele ser reconhecido “(...) o compositor mais importante da América Latina no século XIX e ainda pode ser considerado, junto com Villa-Lobos, o compositor brasileiro de maior expressão internacional” (2002, p. 47).

As narrativas biográficas produzem uma imagem dramática e heroica, uma memória repleta de controvérsias, adjetivações apaixonadas que necessitam ser compreendidas e desmistificadas²⁰. Presentes nelas se podem perceber não só as paixões daqueles que o admiravam, mas a força das simbologias a ele agregadas, e ainda as impostas, sejam elas religiosas, culturais ou políticas. Por isso, abrem uma larga escala de debate acerca principalmente das relações sociais da época, de mudanças e de conflitos que entraram para a história do país.

Relacionando a imagem exótica que motivou o imaginário italiano do forte *testa di leoni*, como era por eles chamado o caboclo compositor de longas madeixas alisadas, também é possível ver nas imagens que seguem após sua morte a representação oposta, do agora herói sem forças, desfalecendo após tantas glórias ter dado ao país. Assim, com a morte desta, é criada nova narrativa heroica que não condiz com a realidade das preterições que acabam sendo propositalmente esquecidas dos discursos elogiosos dos governistas. Estas imagens imperaram ainda hoje em suas representações, onde muitas delas foram recriadas pela República²¹.

¹⁹ Ao ter acesso a esses fragmentos, o historiador espia por uma fresta a vida privada palpitante, dispersa em migalhas de conversas a serem decodificadas em sua dimensão histórica, nas condições socioeconômicas e na cultura de uma época, na qual público e privado se entrelaçam, constituindo a singularidade do indivíduo em uma dimensão coletiva. Processo identitário que se define constantemente e elimina qualquer suposição de coerência e continuidade de atitudes, sentimentos ou opiniões. (MALATIAN, 2009, p.3)

²⁰ Nietzsche (1874, p. 70) que diz “A arte exerce secundariamente a função de conservar, e mesmo recolorir um pouco, representações apagadas, empalidecidas; ao cumprir essa tarefa, tece um vínculo entre épocas diversas e faz os seus espíritos retornarem”.

²¹ Com Carlos Gomes ocorreu um processo bem mais explosivo, porém sua imagem sofreu o efeito das lentes modernistas (...) Foi assim, com a implantação da República, mas logo seguida por sua morte que envolveu o país. Se o modernismo conseguiu atingir sua imagem, entre os intelectuais, logo vieram às comemorações do seu

Há, nestas narrativas, um agente de motivação fortemente baseado no uso de exacerbados sentimentalismos, como fosse este um enredo operístico, principalmente apresentados nos romances biográficos que surgem a partir do centenário de nascimento do compositor. Esse motivou dezenas de homenagens a partir do ano de 1936, ações estas que foram tão importantes para manutenção da memória ressignificada e da obra escanteada do compositor, podendo voltar a fazer parte do repertório dos grandes teatros brasileiros.

Adentrando nas principais referências bibliográficas, um dos principais livros usados neste estudo é *A Vida de Carlos Gomes*, escrito por Ítala Gomes Vaz de Carvalho em 1936, filha do compositor, que tinha os direitos autorais, os manuscritos, e todo um acervo de cartas, fotos e documentos importantes e foram usados neste estudo. Numa escrita tão influenciada pelos efeitos da presença e ausência do pai durante a atribulada vida de artista em busca de sucesso, há muitas falsificações biográficas. Um dado importante é que esta tinha intenções para além de manter uma memória ou de contar fatos inéditos por ela vividos. Escrito e patrocinado durante o governo Vargas, logo após o lançamento, Ítala Gomes inicia um processo de doação²² de todos os documentos e acervos do pai que estavam sobre seu domínio ao *Museu Histórico Nacional de Petrópolis*, que hoje tem todo este acervo digitalizado e disponível no site da instituição. “Com a venda de seus manuscritos e a doação de seus objetos, a filha Ítala, traço de união entre o pai, sua obra e seu acervo e guardiã única de sua herança artística, se desliga dos manuscritos e objetos, os quais a partir dali entrariam a fazer parte do patrimônio da nação” (GÓES, 2008, p. 337). Ítala tenta organizar os fatos ocorridos com o pai desde a saída de Campinas, ida para São Paulo, Rio de Janeiro e Itália. Apresenta fatos e justificativas contestados por outros biógrafos e estudos atuais sobre a veracidade destes. O livro é importante por apresentar não um real Carlos Gomes que ela conheceu, mas o ressignificado símbolo da República.

Fortes narrativas românticas estão no já citado *Carlos Gomes, nhô tônico de Campinas* (1975) de Guiomar R. Rinaldi, e no livro *Carlos Gomes* de Jolumá Brito (1956). E ainda, no livro que não é um romance, mas transcreve o compositor como um herói, enaltecendo-o tal

centenário de nascimento, em 1936, encampadas pelo governo Vargas, que se aproveitou da própria popularidade do compositor, mesmo fazendo-a crescer ainda mais, como foi visto. (LUTERO, 2011, p. 299)

²² A título de informação é importante ressaltar que por esta doação negociada e consolidada em 1940, o então presidente do Brasil, Getúlio Vargas, concede a mesma em contrapartida, através do Decreto-lei nº 1978 de 24/01/1940 / PE - Poder Executivo Federal (D.O.U. 31/12/1940), uma pensão vitalícia de Dois Contos de Réis mensais com a justificativa que “Considerando que D. Ítala Gomes Vaz de Carvalho, filha única de Carlos Gomes, doou à Nação os manuscritos das partituras das operas "Condor" e "Colombo" e outros manuscritos de alto valor, que lhe deixou seu pai”, a mesma merecia receber por não ter como se sustentar, e ter como herança, essas grandes obras de importância à nação para doação.

qual as narrativas românticas destes outros biógrafos, o livro *O Brilho da Supernova – A morte bela de Carlos Gomes*, de Geraldo Mártires Coelho (1995).

Como referência no campo de estudos da Musicologia, este trabalho usa do importante livro a *Bibliografia musical brasileira*, escrita por Luiz Heitor Correia de Azevedo (1952), considerado um dos mais renomados estudiosos da música brasileira do século XIX e XX, como também, a obra de Vicente Salles, *Bibliografia brasileira de Antônio Carlos Gomes* (1996). É importante ressaltar, que segundo Lutero (2008, p. 3), “A obra de Salles complementa a bibliografia de Azevedo, porém possui organização interna diferente, subdividida somente em duas seções: as publicações convencionais e as polianteias”. O importante destas análises, é que os dois são os primeiros a se preocupar em situar e compreender as composições de Carlos Gomes sobre o olhar da natureza do seu criador e do momento e espaço que vivera, tentando classificá-las de acordo com suas características composicionais e estilo exigidos e persuasivos para a época.

Além destas três obras mencionadas, também estarão compreendidas na categoria “biografias” outras obras, como: *Do sonho à conquista*, de Juvenal Fernandes (1996), livro que traça uma cronologia vitoriosa do compositor, mesclando fontes, datas, documentos, cartas, fotos, mas levemente se preocupando com fatos históricos ocorridos que poderiam influenciar a vida do compositor; *Carlos Gomes, o compositor*, de José Penalva em que tenta elucidar dúvidas sobre o processo criativo e a criação da imagem de compositor virtuoso, narrando os fatos em ordem cronológica, mas também trazendo as influências básicas que o mesmo sofrerá nos anos que vivera na Itália por conta de inúmeros êxitos artísticos.

Livros importantes que tentam escapar da descrição mítica do compositor são *Antônio Carlos Gomes - Correspondências italianas* (1982) do italiano, historiador e musicólogo Gaspare Nello Vetro, onde o mesmo utiliza de inúmeras cartas e documentos para alicerçar seu estudo crítico sobre a trajetória do compositor na Itália, relações locais e com o Brasil. Outro importante livro será *O Guarani e Colombo de Carlos Gomes* de Salvatore Ruberti, um dos primeiros livros a analisar especificamente as obras deste, usando principalmente os aspectos teóricos e musicológicos, mas sem deixar dados importantes dados históricos e sociais que o levaram a escrever essas obras de sucesso. Ainda, os livros *Muito além do melodrama: Os prelúdios e sinfonias das óperas de Carlos Gomes*, escrito por Marcos Pupo Nogueira (2006), com análises importantes sobre as composições, como também, *Carlos Gomes - Documentos comentados*, com um importante estudo paleográfico feito por Marcus Góes (2008), um dos atuais especialistas no autor na atualidade, que buscou cartas, documentos na Itália, nunca descritos em livros, traçando fatos e acontecimentos sociais, políticos e econômicos que

justificam os escritos. E sobre os resultados das influências dos modernistas diante a essa memória e representação, o estudo usa *Carlos Gomes, um tema em questão* (2011), fruto de uma tese de doutorado, utilizarei de análises de Lutero Rodrigues, a cerca os ensaios escritos por Mario de Andrade, um dos primeiros a analisar a obra de Carlos Gomes após a criação da república, buscando respostas às questões que levaram ao quase esquecimento do compositor com a fim do império.

É a partir destas representações que a pesquisa visa compreender na forma que se conta a trajetória do compositor a sustentação dos conceitos de meritocracia na representação heroica, que perdura até dias atuais. Nestas, é colocada a imagem de um mestiço, chegando por “mérito”, ao patamar que apenas os nobres brancos das elites conseguiam chegar. Todos esses jogos de influências, aparências e narrativas podem ser identificadas nas fontes que a pesquisa utiliza. São imagens registradas em quadros, em litografias, livros, biografias, artigos e notícias da imprensa que se poder ver sustentar uma representação atrelada não só à importância deste pioneirismo enquanto compositor, mas a interesses, as estratégias e decisões políticas dos novos tempos. Vale salientar que, na pesquisa, há a análise de todo o material acessível na Hemeroteca Digital, apresentando a crítica da época presente na imprensa, tanto negativa, quanto positiva.

Desta quimera de enredos e cenas narrativas, surgem os apelos representativos imagéticos. As formas emblemáticas de representação visual deste compositor abrem outro campo importante no estudo. A tela em tinta e óleo *Os Últimos Dias de Carlos Gomes*, construído pelos italianos Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi, na Itália em 1899, altera significativamente a forma de representação da personagem, apresentando-o não mais como um imponente gênio e bravo herói, mas como um enfermo, aparecendo num “alvíssimo robe de linho, que vestia ao findar-se”, recostado numa *chaise longue* num luxuoso quarto assim como fora descrito no *Jornal Folha do Norte* de 18 de setembro de 1986. Dialeticamente atrelado a uma nova simbologia republicana, a obra pictórica abre um campo de estudo para com o uso desta imagem auxiliando a inserção de novos simbolismos. O quadro, representação de um momento que se tornou marco histórico, principalmente para Estado do Pará, sobre o dia fatídico da morte de Carlos Gomes em 16 de setembro de 1896 naquele lugar, apresenta também uma representação política e forma registro dos poderosos locais.

Nesta construção imagética que serve de exemplo para outras que se seguem, a população está na sua maioria omitida. Nisso abre mais um espaço de debate, em busca do *para quê e para quem* as litografias e quadros?

Entre símbolos musicais e a estética ornamentalista de decoração do período romântico as figuras patrióticas impostas as criações imagéticas apresentam detalhes da fauna e a flora

brasileira, aliando-se assim, para despertar a emoção e o apreço daqueles a quem o quadro deveria persuadir, ou seja, a população eleitora motivada ao orgulho nacionalista que vinham se tornando presentes nos espaços de convivência, por isso, também merecem ser compreendidas nos processos de feitura e uso.

As obras imagéticas produzidas entre 1896 a 1915, quando enquadradas em gêneros históricos, abrem um paralelo de discussão acerca das circunstâncias que levaram a serem construídas quais orientações receberam. Diante disso, se abre o questionamento do modo de feitura e do valor que tem enquanto elemento de comunicação da história real e simbólica. É neste âmbito que Emerson Oliveira afirma, no caso da pintura *Os Últimos Momentos de Carlos Gomes*, marcada historicamente por um forte caráter oficializador e ornamental, tem identificado o mesmo caráter em outras obras pictográficas que foram distribuídas durante os cerimônias realizadas para motivar a população ao luto, é o “Oficialismo e ornamentalismo que estavam inseridos no contexto mais geral da produção artística europeia, voltada para o mercado dos aparelhos estatais, montados e mantidos durante o período monárquico” (2008 p. 93-113). Emerson sugere assim que este era fruto de um elo brasileiro com o universo europeu, presentes nas “fantasias de civilização” que foram criadas no país.

O início da República, como já mostrado, é marcado por inúmeros conflitos políticos, crises sociais e econômicas que se relacionam diretamente com o declínio do artista e a ressignificação pela qual é obrigado passar. Atento a isso, é preciso ter cautela e construir argumentações que desconfiem das imagens produzidas, usando como base processos metodológicos de análise, ou seja, historicizar e comprovar os elementos presentes assim como Chartier alerta que: “As representações mentais sempre distorcem, ocultam ou manipulam o que foi e essa é a razão pela qual focalizar sobre elas não pode senão abrir os caminhos do relativismo, do ceticismo e das falsificações” (2011, p. 01)²³. As personagens presentes ou não na obra, além de um convívio significativo com o compositor, participavam de importantes momentos e decisões políticas na região e no país, buscavam usufruir sempre de boas repercussões políticas através de decisões e atos que tivessem abrangência popular. É preciso entender que, atrelados à ressignificação do compositor praticado de 1896, nos últimos momentos de vida do artista, estão aqueles que se colocaram como responsáveis pelas consequências históricas que se dão no antes e pós-morte do estudado. Neste sentido, Roger Chartier abre mais um alerta no processo de investigação que um historiador deve se ater:

²³ Fronteiras, Dourados, MS, v. 13, n. 23, jan./jun. 2011

Uma questão importante para o trabalho histórico é medir a possível distância entre, de um lado, aquilo que é lícito representar e, de outro, os gestos efetivos, as práticas reais. Frequentemente, os historiadores devem se contentar com o registro das mudanças nos sistemas de representação. Seria temerário concluir demasiado rápido sobre a realidade dos comportamentos a partir de representações codificadas que dependem tanto das convenções ou dos interesses envolvidos no ato de mostrar – pela pintura, pela gravura, pela fotografia – quanto da existência ou da ausência dos gestos que são mostrados.” (1999, p. 81)

Por isso, na busca da identificação real e de exercer de maneira adequada o uso “função crítica” a qual o historiador deve se ater, a análise do quadro se concentra em entender as representações ilusórias ou manipuladoras do passado para que se possa estabelecer o entendimento da realidade do que realmente foi.

Roger Chartier se torna importante neste trabalho, por afirmar em seu artigo *Defesa e Ilustração da Noção de Representação* que, no processo historiográfico, há de o historiador “escutar os mortos com os olhos” (2010, p. 01). Por isso, a partir desta metáfora, é obrigatório perceber que o historiador deve ir mais além do o que se mostra aos olhos e ouvir as palavras que realmente quiseram ser ditas. É preciso entender as imagens como ficção de um momento, sendo necessário desmistificá-las, comprová-las, para assim tentar conhecer a história em seu sentido mais amplo, não confiando plenamente nas narrativas que são postas como verdades absolutas daquele momento.

Este estudo usa de métodos e formas que visam o entender da conjuntura fenomenológica e sociopolítica, total ou de parte dela. A busca é pelo que se pode entender a partir das vozes que emanam destas representações. Nos grupos políticos presentes, encontrar as possíveis verdades e interesses que a circundam. Para isso, é necessário usar o que fala Walter Benjamin no livro *“Sobre o Conceito de História”*, que para se estudar a história, “devemos despertar os mortos”²⁴.

Entre os atos de homenagens póstumas organizados pelos políticos brasileiros nas cidades de Belém do Pará, Rio de Janeiro, Santos, São Paulo e Campinas, nestes grandes centros urbanos por onde foi exigido obrigatoriamente passar o corpo de Carlos Gomes, há presente diversas formas de legitimação dos novos símbolos pátrios republicanos usando do apelo romântico e patriótico da imagem do compositor para legitimar-se. Com estes atos, Gomes, passa a considerado, mesmo que ainda não oficialmente, herói da pátria assim como outros personagens históricos, a exemplo, Tiradentes, Rui Barbosa, Marechal Deodoro da Fonseca, dadas as proporções e comoções que os atos de exéquias alcançaram.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *Tese IX de “Sobre os conceitos de história”* apud LÖWY, Michel *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio - Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”* (tradução das teses de Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller) São Paulo: Boitempo, 2005, p.87.

É partindo destes entendimentos que o trabalho investiga, não só Gomes, mas nos atos, a presença de políticos associando-se a esta representação heroica do compositor. É explanado como eles usaram do estado emotivo da população, do luto e do peso da morte existente nas mentalidades para criar um mito patriótico, e desta representação maximizar uma simbologia política que os legitimassem diante das inúmeras mudanças que se seguiam.

É nas condolências que se encontram inúmeras as ações que deixaram em registro o que era dito e a presença dos importantes, como na casa para ele preparada, onde “no corredor estava uma mesa com um livro, em o qual inscreviam-se todos aqueles que, completamente afflictos, apresentavam os seus sentimentos” como registra o Jornal *Diário de Notícias do Pará* de 18 de setembro de 1896, onde o jornal a *Folha do Norte* deste mesmo dia, confirma que já “Era 4 ½ da tarde quando voltamos hontem á casa do eminente extinto. Accusava o respectivo livro colocado á entrada da sala sobre uma mesa, a visita de 829 pessoas”, que se pode constatar junto ao corpo, apenas uma elite. Já a população, do lado de fora, se manteve, tendo apenas relatos daqueles que entravam na casa e saíam para discursar em homenagem ao compositor.

Com isso, a investigação reflete sobre o papel da imprensa na construção de imagens durante o século XIX. A historiadora Tania Regina de Luca²⁵, e a metodologia por ela usada para por meio dos periódicos, utilizar da imprensa como fonte²⁶ de pesquisa, auxilia este trabalho, pois para ela “ao lado da imprensa e por meio da imprensa o jornal tornou-se objeto da pesquisa histórica”. (2005, p. 118). Bucholdz, em *Diário dos Campos: Memórias de um jornal centenário* fala sobre a imprensa no Brasil: “A passagem do século XIX para o século XX assinalava a transição da pequena à grande imprensa nos principais centros urbanos brasileiros” (2007, p.13). Para ele, há uma consolidação da imprensa como sinônimo da confirmação do desenvolvimento do país, da instrumentalização da democracia, do culto à liberdade da expressão²⁷.

Na imprensa a enfermidade de Gomes havia se tornado entre os meses de maio a setembro de 1896 a principal notícia, por consequências de decisões dos políticos optarem pela contratação do enfermo compositor e custear o seu tratamento, também virou motivos de

²⁵ LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005. p. 111-153

²⁶ A escolha de um jornal como objeto de estudo justifica-se por entender-se a imprensa fundamentalmente como instrumento de manipulação de interesses e de intervenção na vida social; nega-se, pois aqui, aquelas perspectivas que a tomam como mero 'veículo de informações, transmissor imparcial e neutro dos acontecimentos, nível isolado da realidade político-social na qual se insere. LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.). Fontes históricas. São Paulo: Contexto, 2005. p. 118

²⁷ A imprensa passou a traduzir as novas idéias e hábitos gerados pelas transformações vivenciadas pela população, tornando-se o espaço privilegiado para a discussão dos problemas e rumos da sociedade. Reforçando essa condição, a imprensa do início do século XX era um dos principais canais de informação e de transmissão de valores. BUCHOLDZ, A. P. Diário dos Campos. Ponta Grossa, Editora Uepg, 2007. (p. 23)

embates na política do país. A vida íntima dele ganha a notoriedade pública com as publicações se seguem. Iam desde cartas que escrevia aos amigos a conversas íntimas com aqueles que o visitavam. Tudo motivava a construção do sentimento de condolência e admiração ao moribundo. Estas cartas e telegramas publicadas falavam tanto do estado de saúde, como da esperança de cura que tinha. Escrevendo ao seu amigo e empresário F. Castelões, em carta publicada pelo jornal *O Paiz*²⁸ em 06 de junho de 1896, parte da fé que tinha estava descrita ao dizer: “Por hora não sinto melhoras que deem esperanças. O médico declara-me incurável e contudo ainda espero corajosamente”.

Como a fotografia é uma imagem dialética, neste contexto, ela reflete um momento efêmero, e nela há a cristalização, ou melhor, a perpetuação de um fragmento histórico fotográfico. Pierre Bourdieu, no celebre texto “ilusão biográfica”, afirma que os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, e não como uma série única de acontecimentos sucessivos (2000, p. 189-190)²⁹. Para o pesquisador Boris Kossoy (2007, p. 52), “o fragmento fotográfico adquire significado quando se percebem as inúmeras teias que o enlaçam ao contexto histórico e à vida social em que se insere e ao mesmo tempo, documenta”³⁰. Para Mauad (1996) é necessário levantar alguns questionamentos, como: quais as finalidades destas fotografias? Porque e por quem são produzidas, divulgadas e conservadas?³¹

Inédito, ele se torna também o primeiro artista a ter seus últimos momentos acompanhado pela imprensa, com publicações diárias de notícias do estado de saúde, visitas dos médicos, procedimentos e substâncias administradas no tratamento, chegando até a embates de médicos que afirmavam deter a cura para a enfermidade. Gomes teve uma morte assistida e noticiada, abertamente escancarada aos factoides e as influências de interesseiros, que tanto o enaltecia, como o vitimava. Entre exploração desta imagem e omissões, se tem um significativo material que possibilita entender as estratégias e ações que beneficiavam a grupos políticos, mais ainda, como ele nos últimos momentos usou disso para beneficiar os filhos.

²⁸ Jornal O PAIZ, diário carioca fundado em 1º de outubro de 1884 por João José dos Reis Júnior. Teve sua circulação interrompida entre 24 de outubro de 1930 e 22 de novembro de 1933, e encerrou definitivamente suas atividades em 18 de novembro de 1934. Apresentava em seu título a grafia O Paiz. Durante os últimos anos da Monarquia, O País destacou-se por sua participação nas campanhas abolicionista e republicana. O primeiro redator-chefe do jornal foi Rui Barbosa, logo substituído por Quintino Bocaiúva. Este último dirigiria o periódico até o ano de 1901, e mesmo após essa data continuaria a exercer influência sobre a linha editorial. Carlos Eduardo Leal. <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/pais-o>

²⁹ BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica*. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (Org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000. p. 183- 191.

³⁰ KOSSOY, B. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

³¹ MAUAD, Ana Maria. *Através da imagem: fotografia e história: Interfaces*. 1996, Revista Tempo, vol.1 n. 2, p. 73-98. Disponível in: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf. Acesso em 10/09/2019

Quando minuciosamente observadas as produções imagéticas, através de estudos já publicados sobre ela e dos envolvidos, é possível, a princípio, entender as presenças destes homens que, elegantemente com suas casacas e fardas militares, acompanhavam os derradeiros momentos de um artista considerado “ilustre”, como assim faz crer o quadro. Mas quando ampliado este foco para outros âmbitos, desde a feitura e repercussões, podem ser revelados enredos que envolvem também posicionamentos políticos que de alguma forma fortaleciam ou enfraqueciam a sua imagem e importância enquanto compositor e indivíduo político.

Assim, os debates neste trabalho se abrem não só na importância enquanto músico e brasileiro, mas em toda uma rede de poder político, no entendimento de que “(...) o indivíduo não é o outro do poder; é um de seus primeiros efeitos. O indivíduo é um efeito do poder e simultaneamente, ou pelo próprio fato de ser um efeito, é seu centro de transmissão. O poder passa através do indivíduo e o que ele constituiu” (FOUCAULT, 1982, p. 183/184).

Partindo do local onde aconteceu a morte – Belém do Pará – que segundo a *Folha do Norte*³², 17 de setembro de 1896 tinha: “(...) as melhores condições higienicas, a casa em que residia o maestro. Estava luxuosamente mobiliada, vendo-se na sala os retratos de grandes artistas como Verdi e Gounod. (...)”, percebe-se que este foi o local de início de todo um cerimonial que geraram *mise en scenes* que seguem presente até hoje na controversa representação do momento. E foi nesta casa não mais existente, na Rua que levava o nome de um republicano³³, lavrado o Atestado de Óbito firmado pelos Drs. Almeida Pernambuco e Holanda Lima. No documento há: local, hora e causa pela qual faleceu, sendo às 10 h e 20 min da noite de 16 de setembro de 1896, na casa nº 59, na Travessa Quintino Bocaiúva, por motivo da cachexia cancerosa que o óbito fora registrado, sob nº 2265, lavrado em 17 de setembro de 1896 às fls. 115 v. e 116 do livro nº 24 do *Cartório do Primeiro Ofício de Nascimentos e Óbitos de Belém*³⁴.

³² O jornal *Folha do Norte* (1896-1974) é um dos mais importantes da história da imprensa no Pará. Com longevidade de 78 anos, foi um dos jornais pelo qual os leitores acompanharam acontecimentos regionais, nacionais e também internacionais. Trouxe em suas páginas a vida política do estado, defendendo o Partido Republicano Federal, liderado por Lauro Sodré, e fazendo oposição à política de Antônio Lemos, do Partido Republicano no Pará. SEIXAS, Netília Silva dos Anjos. *Jornal Folha do Norte e suas publicações sobre a Amazônia, o Pará e a cidade de Belém. GT História da Mídia Impressa, integrante do 9º Encontro Nacional de História da Mídia, 2013.*

³³ Quintino Bocaiúva foi personagem emblemático dos liberais republicanos, grupo oriundo da radicalização de parte dos liberais e que teve como padrinho o senador liberal convertido em defensor do republicanism, Saldanha Marinho. Coautor do manifesto republicano de 1870 com Salvador da Mendonça, Bocaiúva era um dos jornalistas mais atuantes da época. ALONSO, Angela. *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil- Império.* São Paulo, Paz e Terra, 2002, p. 19.

³⁴ Publicação do texto no Jornal *Folha do Norte* de 18 de setembro de 1896.

A partir disso, é identificada a transmutação na representação e na forma de contar a vida do artista. Um exemplo é como escreveu ao *Congresso do Estado do Pará*, o governador Lauro Sodré, a notícia que oficializou a morte. Na declaração a o caráter glorioso para a pátria que ele passaria a representar nas mentalidades: “Aqui apagou-se-lhe a fecunda existência gloriosa. Perdeu a Academia de Belas Artes em Carlos Gomes a alma que haveria de animá-la; e mais ainda perdeu a pátria inteira que ele tanto tinha sabido honrar em vida, quanto soube ela honrá-lo morto”³⁵

Nas mentalidades, o cerimonial de morte de pessoas importantes, como era o compositor, havia mudado significativamente na forma de ser realizado no país, como assim indica João José Reis (1991) nas práticas de “boa morte”. Ela, deveria ser preparada, assistida e repercutida com todo um cerimonial fúnebre. Neste caso, vai além da intenção de proporcionar a boa passagem para o morto. Visa sim, manutenção através de homenagens, de forma materializada através de um túmulo-monumento, atrelando a ele toda uma representação simbólica que só os republicanos poderiam dar ao este ilustre brasileiro. Faziam eles crer!

Nos atos que se seguem é perceptível o início do processo que inaugura a forte veneração no país pelo artista e representação. É preciso salientar que para essa legitimação inicial, no caso do compositor, se percebe que não foram realizadas inicialmente por populares, mesmo tendo alta participação curiosa destes, mas que eles seguiam formas de orientações de uma elite recém-formada, que ditava o que era bom ou ruim, o que deveria ser ou não seguido e homenageado na época. Se é possível evidenciar isso nos discursos na imprensa, que destacavam entre a população presentes, um “Elevado número de pessoas gradas que afluíram á casa do querido enfermo, a fim de certifica-se da procedência do momento aterrador. Número não pequeno de populares estacionavam à porta, inquirindo com interesse das pessoas que saíam, do estado do glorioso artista”, como se é possível ver no jornal a *Folha do Norte* de 19 de setembro de 1896.

O trajeto do estudo vai da bela e pujante cidade de Belém do Pará, a chamada *Petit Paris dos trópicos*, até as cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Campinas, que se tornaram com os atos, teatro aberto para execuções musicais de tristes melodias, de cenas pitorescas dos mais exaltados manifestantes por dias a frente, e pantomimas que manifestassem algum apreço.

³⁵ Belém: Impresso no Diário oficial, 1 de fevereiro de 1897, p. 36

2 A REPÚBLICA E OS NOVOS RUMOS PARA A MÚSICA BRASILEIRA *VERSUS* A REPRESENTAÇÃO DO MAESTRO CARLOS GOMES

“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 à 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!”

*Carlos Gomes
Milão, 18 de fevereiro de 1894*

As transformações que a sociedade obteve com a proclamação da República no Brasil em 1889 desencadeiam mudanças significativas que atingem diretamente o ambiente artístico e musical nacional. No Rio de Janeiro, houve a extinção do *Conservatório de Música*, fundado por Francisco Manuel da Silva (1795-1865), espaço este que era o principal local de formação musical por onde obrigatoriamente deveriam passar os músicos brasileiros que desejassem reconhecimento e espaço e trabalho. Formado nela, curiosamente, depois dos sucessos obtidos internacionalmente, havia Gomes tido a promessa política do imperador D. Pedro II de dirigi-la com a incumbência de construir o estilo a ópera nacional, mas foi algo que nunca aconteceu. Este local, com a República, acaba sendo reestruturado se torna o *Instituto Nacional de Música*, abrigando agora apenas músicos aliados ao novo regime, tendo como primeiros diretores, os compositores Alberto Nepomuceno (1864-1920) cearense, e o carioca Leopoldo Miguez (1850-1902). Assumindo a instituição de maior importância até então na formação musical do país, são estes que passaram a coordenar com força política os novos destinos da música nacional.

Esta mudança foi mais que mera troca de nome institucional. Nela se promovem modificações claras, que acarretam, em primeiro plano, buscar mudanças estruturais e temáticas reais para música nacional. Já em segundo plano, dar poderes de influenciar a produção e práticas de artes no país a um núcleo de compositores, intelectuais e até “agitadores culturais”, de refundar esta instituição renovando o ambiente e a prática musical. Num terceiro e importante plano, visava inserir novos estilos composicionais e temáticos aliados a música moderna, principalmente a chegada ligada a música alemã e francesa, estando estes ligados a princípios intelectuais, estéticos-acadêmicos de forte influência nacionalista.

No livro *Cultura brasileira e identidade nacional* (2006) de Renato Ortiz, há um entendimento que no Brasil, as mudanças culturais e a inserção de novas práticas dependiam do papel fundamental de intelectuais como mediadores simbólicos para mudanças culturais propostas. Eram eles responsáveis pela formulação de modelos de identidades, por construir interpretações sobre a realidade, idem dos rumos que deveriam ser tomados para pôr em prática estas construções. Detinham "um papel relevante, pois são eles os artífices deste jogo de construção simbólica" (ORTIZ, 2006, p. 142). Nesta visão, o processo de construção da identidade nacional foi fundamentado sempre na construção de interpretações, graças as diferentes formas culturais que a miscigenações, sincretismos e misturas que criaram o país. Assim, interpretação destas complexidades, tinha inerente a imprescindibilidade de eruditos, ao afirmar que: "a construção da identidade nacional necessita desses mediadores que são os intelectuais" (Ortiz, 2006, p. 140).

A identidade se tornava um discurso, um âmbito que enaltecia ou fazia esquecer características e praticantes em detrimento do que acreditavam ser o “correto” a caracterizar no que era ser o brasileiro no novo ideal político. Deveriam ser intelectuais, cortesões, conhecedores e praticantes das artes, todos unidos pelo orgulho da nação que renascia. Para isso, são gerados inúmeros mediadores simbólicos, junto a narrativas sobre a nação sendo contada por "uma série de histórias, imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou *representam* as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação" (HALL, 2006, p. 52).

Politicamente, os compositores Miguez e Nepomuceno eram abertamente simpatizantes do novo regime. Não só por que aspiravam novos rumos políticos para nação, mas por, perceptivelmente, desejarem através destas mudanças, pegar carona para solucionar os anseios dos grupos de artistas intelectuais que pertencia, estes que defendiam uma modernização nas artes e praticadas no país, libertando-a das imposições estéticas oriundas dos moldes composicionais italianos e abrir para novas concepções que surgiam tanto na Alemanha como na França para a música. O meio de influenciar diretamente se dava por artigo na imprensa, abrindo debates que influenciavam embates em grupos e sociedades artísticas, dando a conotação de antiquadas as músicas italianadas, considerando estas oriundas de um passado que deveria ser esquecido, já que estavam diretamente associadas a monarquia recentemente derrubada. O detrimento era de introduzir um gosto mais voltado a composições instrumentais, camerísticas e a canção nacional, usando novas regras harmônicas e contrapontísticas surgidas com a música vanguardista alemã, com seu uso extremo de cromatismos e de rápidas mudanças de centros tonais, efeitos que surpreendiam os espectadores e ofereciam sensações auditivas e sensoriais nunca antes sentidas.

Sobre os compositores, é importante ressaltar que nunca foram meros desconhecidos. Nepomuceno já detinha algum tipo de reconhecimento das elites e de intelectuais no Brasil. Compositor, organista, pianista e professor, nasceu em Fortaleza, Ceará, e em 1872 se transferiu para Recife, onde iniciou os estudos de piano e violino no *Conservatório Pernambucano de Música*. Em 1881 se admitiu republicano e abolicionista. Em 1888, parte para a Europa em busca de aprimoramento e de titularidade que lhe daria a desejada importância no Brasil, se matriculando no *Liceo Musicale Santa Cecilia de Roma*, onde estudou harmonia com Eugenio Terziani e Cesare De Sanctis, e ainda piano com Giovanni Sgambatti. Algo que lhe aproximou ainda mais do novo regime, foi quando participou em 1890 do concurso que visava escolher um novo hino nacional brasileiro. Nele, obteve o terceiro lugar e uma pensão do governo que permitiu-lhe ampliar a estada na Europa. De lá, segue para a Alemanha, onde estudou na

Academia Meister Schulle e no *Conservatório Stern de Berlim* com Heinrich Herzogenberg, Theodor Lechetitzky, Arnó Kleffel e Max Bruch. Sobre a estada fora do país e trabalhos já realizados, o *Jornal do Brasil* de 10 de julho de 1891, na coluna *Theatros e Concertos*, apresenta uma importante dimensão do destaque que já detinha este compositor entre os intelectuais:

(...) Para nós, que conhecemos esse artista esperançoso, desde o começo de sua carreira de aprendizagem; que acompanhamos todos os progressos que ele fez no estrangeiro, não hesitamos em asseverar que Alberto Nepomuceno que estuda em Leipsig e Francisco Valle, que estudado no Conservatório de Paris, são duas esperanças, que mais tarde hão de honrar a sua pátria, o Brazil!

Retornou ao Brasil em 1895, após essa estada em Paris de estudos na *Schola Cantorum*, com Guilmant. Ao chegar, assumiu a cadeira de professor de órgão do *Instituto Nacional de Música*, que viria a dirigir em dois períodos, o primeiro entre 1902 e 1903, após a morte de Leopoldo Miguéz, e o segundo entre 1906 e 1916.

Já Leopoldo Américo Miguez (Niterói/RJ, 1850 - Rio de Janeiro/RJ, 1902), compositor, regente, violinista, professor, aos 32 anos, viaja para a Europa, passando por Portugal e França e finalmente se instala em Bruxelas/Bélgica. Ali pode ter contato com o romantismo, principal corrente musical do velho continente no momento. Regressa ao Brasil dois anos depois, divulgando o romantismo europeu, que era, segundo o compositor alemão Richard Wagner, a "música do futuro". Dirige diversos espetáculos líricos e funda o *Centro Artístico*, onde reúne intelectuais tais como Alberto Nepomuceno, Coelho Neto e Luiz Castro, onde promovem a música *wagneriana*. Com o advento do governo republicano, um decreto cria o *Instituto Nacional de Música* no lugar do *Conservatório de Música*. Miguez, republicano convicto e de boas relações com o novo governo, recebe logo a direção do instituto, e dois dias após, em 20 de janeiro de 1890, nesta instituição é realizado um concurso para a escolha do novo hino nacional, vencido por ele entre 29 concorrentes. Entretanto, decide-se que o hino nacional continuaria sendo o de Francisco Manuel da Silva, ficando o hino vencedor do concurso, oficialmente como o *Hino da Proclamação da República*³⁶.

Musicalmente, essa pleiteada modernização esperada pelos intelectuais e grupos de compositores que assumiram a direção do *Instituto Nacional de Música*, se traduz no abandono total da ópera que seguia a estética italiana. Esta, que no Brasil, ao invés de compositores italianos, tinha como maior representante o brasileiro Antônio Carlos Gomes. Havia ele conquistado importância maior que os italianos Giuseppe Verdi, G. Donizetti e V. Bellini. Detinha ele, no país, grande representação enquanto compositor, que de diversas formas, ainda

³⁶ <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa429486/leopoldo-americo-miguez>

durava diante a República. Nestes novos tempos políticos, Gomes pagaria pela escolha de não convergir ao governo republicano assim como os colegas fizeram. Por isso, deveria ser assim vitimado, escanteado e negativamente criticado para que pudesse ascender com a nova política uma também uma nova prática e gosto musical no Brasil.

É importante salientar que, antes mesmo do golpe político sofrido pelos monarcas, a chamada *Arte Culta*, desde o século XVIII já vinha, mesmo que timidamente, ganhando outra forma no império, principalmente ao ser usada como ferramenta de enaltecimento, a cultura popular nacional através das temáticas e apresentações artísticas. Os modernistas que surgiam já a partir de 1890, seguindo a corrente proposta, legitimaram-na como motivo nas obras e como ponto nodal do programa nacionalista que passaram a defender, usando de uma concepção ligada diretamente a matiz de natureza neorromântica. Seguiam uma tendência mundial que colocava a cultura popular como tema central dos intelectuais e artistas alemães, ingleses, finlandeses, húngaros, sérvios, russos, dentre outros. Com isso, novas nomenclaturas para as músicas assim surgiam. O compositor G. Herder chamou de *Volkslieder* (canções folclóricas) a compilação feita por ele entre 1774 a 1798 de canções populares entoadas pelos camponeses; Também canções como estas, os italianos intitularam de *Canti Popolar* (*canto popular*), já os brasileiros Mário de Andrade, Renato Almeida, Luciano Gallet, Lorenzo Fernandez, algo parecido aos italianos, as nomearam de *Canções Populares*.

É preciso entender que a questão da criação de uma música legitimamente nacional como esperavam, dependeria diretamente da mudança das práticas musicais e do estilo de composição e gosto dos brasileiros. Explanar isto facilita entender as preterições que se seguem diante a alguns intelectuais, da qual sofrerá Gomes, por ser péssima influência, como faziam crer aqueles que aspiravam a introdução do estilo de música moderna europeia, com doses de inspirações nacionalistas aqui no Brasil.

Ainda no aspecto da valorização do nacional, este tipo de música conotava no velho mundo não só uma forma de entretenimento, mas ferramenta de fortificação da identidade e o orgulho nacional e assim deveria ser seguido em modelo no Brasil. Mario de Andrade, ao organizar o livro *Estudos de Folclore*, com análises escritas pelo compositor Luciano Gallet em 1934, na introdução, reflete que sobre as práticas composicionais seguidas por Gallet, afirmando que: “o artista não se contenta mais com o internacionalismo de dantes, aspira se tornar uma música de nação, elemento racional da terra em que vivem” (1937, p. 17). Ao falar deste compositor, Andrade expõe a nova corrente de entendimento que similarmente começava a ser seguida por outros intelectuais no entendimento do que deveria ser a música nacional.

Com tantas influências alemãs e francesas, não era de todo originalmente brasileiro o movimento modernista musical que no Brasil florescia, quando se percebe que ele adotava as regras e estéticas da música produzidas nestes dois países. O gosto não surgiu abruptamente com o regime republicano, mas já crescia significativamente com a quantidade de concertos de músicas sinfônicas e camerísticas que seguiam estes moldes, principalmente com composições de brasileiros que lá estudaram ou ainda com músicos estrangeiros que vinham na corte se apresentar. Os estudantes de composição que tiveram a oportunidade de estudar nestes países traziam consigo o que era de mais novo praticado na Europa, e tentavam, dentro do conhecimento adquirido, desenvolver algo de cunho híbrido e nacional ainda quando lá estavam, estreando as peças fora do país para ter sucesso no Brasil.

Com as novas estéticas aliando-se às novas concepções políticas, a representação de Gomes tem um grave abalo, um vertiginoso declínio no final do século XIX. Rubem Fonseca afirma que antes das mudanças políticas, Gomes, em uma viagem feita ao Brasil em 1883, na intenção de desmentir as calúnias que afirmavam que ele estava em processo de naturalização italiana³⁷, já sentia que sua popularidade e importância haviam sofrido grande declínio naquela época, não só pelas as calúnias que visavam diminuir-lhe a importância, mas pelo fato que no país havia chegado produções operísticas diferentes esteticamente diferentes da dele, como exemplo, a ópera verista de Pietro Mascagni intitulada *Cavaleria Rusticana*, que estava despertando maiores interesses no público naquela época, por esta possuir uma temática mais atual e novelística, além de uma música mais visceral e até agressiva. Confirmando, Fonseca cita que: “A recepção ao maestro no Rio de Janeiro é decepcionante. Parece a Carlos que o amor e admiração que tinham por ele se esgotaram no curto espaço de tempo desde a última visita. Ainda não sabe que a cada futura visita as manifestações no Rio serão menos expressivas” (1925, p. 57).

Já em 1889, a maioria das elites brasileiras voltaram-se diretamente às exigências dos republicanos, passando a adular os novos donos do poder e os forçosos positivistas de implementar um orgulho nacionalista, tal qual exigido pelo Marechal Floriano Peixoto ao assumir a presidência. Completando as características do novo brasileiro, deveria ser ele um patriota exaltado, que enxergava o país como um lugar esplêndido, maravilhoso, cheio de

³⁷ “De todas as calúnias de que foi vítima em vida o grande artista, cuja estátua se inaugura hoje, a que sempre mais lhe doeu foi a que se levantou sobre a sua falta de patriotismo. Dizia-se comumente, sempre que se queria magoá-lo, que Carlos Gomes se havia naturalizado italiano, e que impusera aos filhos a nacionalidade italiana; e até se apresentava como uma demonstração do seu antibrasileirismo a escolha dos nomes que ele dera às duas crianças: Carletto e Ítala”, DIMAS, Antônio. Vossa Insolência – Crônicas/Olavo Bilac. Companhia das Letras, São Paulo, 1996. p. 94

farturas, de terras férteis, um berço de facilidades. Assim descreveu tão brilhantemente o “pele cor de azeitona escura”, como ele mesmo se definia, o jornalista e escritor Lima Barreto acerca desta sociedade burguesa e excludente. Barreto, negro, nascido em 1881, teve a oportunidade de estudar em meio a uma elite branca, assim como Gomes, por ser defendido por um nobre, no caso dele, pelo Visconde de Ouro Preto. Filho de ex-escravizados, sentiu ele na pele, as consequências de ousar ser o diferente ocupando um espaço completamente dominado por brancos. Como cita Lilia Schwarcz: “via com desconfiança a própria Lei Áurea e a noção de ‘liberdade’ que ela trazia: ‘Liberdade era uma palavra que eu desconfiava e não confiava’, ele registrou em um diário da época”³⁸. No livro *O triste fim de Policarpo Quaresma*, escrito em 1915, que temos acesso hoje depois de anos escanteado, demonstra-se, através de sátiras sem compaixão e histórias bem-humoradas, idealizações que foram levadas à sociedade em busca do sonho de um Brasil ideal, tão presente nas elites que só se importava consigo mesmo. Nele, debate acerca do Brasil oficial e o Brasil da realidade, das construções de identidades e da busca por inspirações que a legitimassem. Entre as discussões da personagem Olga, que criticava os versos produzidos por Ricardo, são apontadas as inspirações nacionais que deveria a música e poética seguir, usando da língua brasileira como forma valorização do nacional:

Todos os críticos se atêm a essa questão de metrificação. Dizem que os meus versos não são versos... São, sim, mas são versos para violão. Vossa Excelência sabe que os versos para música têm alguma coisa de diferente dos comuns, não é? Não há, portanto, nada a admirar que os meus versos, feitos para o violão, sigam outra métrica e outro sistema, não acha?

—Decerto, disse a moça. Mas parece-me que o Senhor faz versos para a música e não música para os versos.

(...)

Quaresma, que até ali se conservava calado, interveio:

—O Ricardo, Olga, é um artista... Tenta e trabalha para levantar o violão.

—Eu sei, padrinho. Eu sei...

—Entre nós, minha senhora, falou Coração dos Outros, não se levam a sério essas tentativas nacionais, mas, na Europa, todos respeitam e auxiliam... Como é que se chama, major, aquele poeta que escreveu em francês popular?

—Mistral, acudiu Quaresma, mas não é francês popular; é o provençal, uma verdadeira língua.

—Sim, é isso, confirmou Ricardo. Pois o Mistral não é considerado, respeitado? Eu, no tocante ao violão, estou fazendo o mesmo.³⁹

Em meio a essas transformações sociais, é pertinente entender que todas as atitudes de Gomes antes da República, representavam não só a arte nacional, mas a imagem política do Brasil no exterior, mesmo sem ser ele oficialmente um diplomata. Neste universo representativo, as difamações por parte de intelectuais e políticos contrários à monarquia e seus

³⁸ <https://revistacult.uol.com.br/home/lima-barreto-e-o-racismo-do-nosso-tempo/>. Acesso em 15/01/2020.

³⁹ BARRETO, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. 17. ed. São Paulo: Ática, [s.d.]. p. 16.

adeptos fora um caminho, uma ferramenta. Usaram das críticas como forma de construir em Gomes uma imagem oposta aos progressos que diziam está em providências. Os músicos, viram nisso uma forma de destruir a admiração da estética da música italiana no país. Jogo era tornar o que antes era positivo, a ser negativo e motivo de revoltas, o meio de criar novos conceitos? Os intelectuais e a imprensa.

Olavo Bilac, ao escrever, em 02 de julho de 1905, a crônica na *Gazeta de Notícias* sobre a inauguração do monumento-túmulo construído para Gomes em Campinas, expõe trechos de cartas trocadas por eles, colocando-o como um injustiçado, vítima dos interesses de grupos. Mas, além de tentar construir a imagem de injustiçado, é possível no que escreveu, acessar o pensamento e as reações de Gomes diante as acusações e antipatriotismo e de que havia esquecido do Brasil na longa estada na Itália, indagando:

O que dá valor a estas cartas é o seu tom de absoluta sinceridade. Quem conheceu Carlos Gomes", sabe que nunca houve no mundo um homem mais simples, mais ingênuo, mais inocente. Ele próprio dizia: "Haverá alguém que possa odiar este pobre caboclo de Campinas?...⁴⁰

Olavo continua expondo outras questões referentes à personalidade do compositor e suas reações acerca das calúnias de gastador, esbanjador de dinheiro que imperava nas críticas:

Dizia-se que Carlos Gomes esbanjava o dinheiro — e até que jogava. Todos os seus amigos sabem que o pobre nunca pôs a mão num baralho de cartas... E, quanto ao esbanjamento do dinheiro — como pode esbanjá-lo quem somente o ganha em porções mirradas contadas? E não teria o direito de ganhar muito dinheiro e de gastar muito dinheiro, o homem que, pelo seu talento e pelo seu trabalho, tanto honrou e elevou o nome do Brasil?... Mas, não! pela leitura da sua correspondência, vê-se, bem que as quantias que lhe passavam pelas mãos, mal lhe bastavam para viver com decência, e para educar os filhos. (p. 93)

Como já falado, a fama de um habilidoso pedinte de auxílios, empréstimos e patrocínios já era conhecida. Carlos Gomes se sentia politicamente importante, principalmente a partir do seu amadurecimento e sucessos na Europa. A queda de importância foi grande baque que não esperava, principalmente após os processos de perdas familiares e doenças que os anos de vida lhe deram. Esperava encontrar no Brasil a pátria que lhe sustentaria, que daria a família segurança financeira e emocional, como repensa a todos os préstimos que havia feito patrioticamente e artisticamente a nação lá fora. O compositor havia dado importante reconhecimento ao Brasil mundialmente, não só como potência social voltada ao trabalho, mas cultural, com produções ao nível dos europeus. Por isso esperava recompensas.

⁴⁰ DIMAS, Antônio. *Vossa Insolência – Crônicas/Olavo Bilac*. Companhia das Letras, São Paulo, 1996. p. 92

Enquanto indivíduo e artista, vivia como já demonstrado, entre vários universos, onde em um dialogava com o poder e se tornava um ator social de considerável papel na chamada “Geração 1870”. A socióloga Angela Alonso, no livro *Idéias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*, apresenta pontos importantes que reexaminam a natureza da interação entre práticas sociais e construções intelectuais da época. Nos estudos, demonstra como essa geração de jovens, que tinha a oportunidade de estudar fora do país, que viajava pelo mundo e vivia realidades diversas, principalmente em países que não havia escravidão da população negra, ao regressarem ao país, misturavam bases materiais com o campo ideológico, enfatizando linhagens intelectuais e debatendo com as influências filosofo-culturais do mundo metropolitano a luz da visão europeia de sociedade por onde haviam passado.

A geração de jovens que ganhava destaques os tinha por atender às tendências da época, principalmente a de classificar tudo pelo impacto que conseguiam através das obras produzidas, sejam livros, composições, teorias, máquinas, estruturas, ou, como usavam de definições positivistas, evolucionistas e científicas para contextualizá-las. Era uma geração que abrigava nomes díspares, jovens em busca de ascensão política e intelectual, que desejavam ver reconhecidas suas teorias e ideologias. Faziam parte personagens como: Joaquim Nabuco, Alberto Salles, André Rebouças, Sílvio Romero, este último, tinha uma expressão que representava o momento, “esvoaçar de ideias novas”. Para eles, as “escolas” eram lugares para debater e polemizar entre si. Todos estes, se colocavam como protagonistas, porta-vozes de setores médios da sociedade e até de escravizados. Cada um tinha um público alvo para defender.

Joaquim Nabuco e André Rebouças foram as personagens mais expressivas dos novos liberais surgidos a partir de 1870. Filhos de homens ricos, ligados à Família Real, mesmo que tivessem ideias que visavam mudar a forma de poder e de administração. Segundo a socióloga Ângela Alonso, eram eles fieis às instituições monárquicas, já que desejavam reformas feitas por quem detinha o poder, ou seja, formulado no interior da própria elite que pertenciam. É nessa conjuntura que, mesmo afastado do país, Gomes era de certo modo membro dessa “Geração de 1870”, por apresentar o novo e principalmente por ser ferramenta de estreitamento das relações culturais entre o Brasil e a Europa.

Já em outro universo, o maestro dialogava com os movimentos sociais progressistas e abolicionistas que cresciam no país, tornando-se representante, divulgador e atração destas campanhas. Na imagem dele, estes movimentos encontravam uma forma de maximizar suas campanhas de libertação de escravizados e de modernização e acesso à educação para todos. Tinham o objetivo de proporcionar algum tipo de igualdade para os que no país viviam. Gomes

tinha com os sucessos conquistados um papel fundamental na composição social a partir de 1870, e por isso, seria uma imagem importante para esses novos pleitos sociais e políticos, particularmente para população mestiça, que desejava espaço e direitos.

Alguém que detinha tal representação política ligada fortemente ao Império e aos movimentos abolicionistas não seria tão bem aceito por todos políticos a partir de 1889, com a instauração do novo regime. É com a instauração da República que se evidencia uma maior preterição a que sofrerá Gomes, estas, possíveis de serem constatadas em inúmeras cartas que escreveu revoltado, com as várias negativas que recebeu, particularmente na de criar um conservatório de música em Campinas, ou em qualquer outro lugar do país e ser seu diretor. Afirmou em 1893 que: “A frieza de uma resposta dessa ordem é de trancar o arrojo de um buscapé na noite de São João! Pois um rapaz como eu pode ter tempo para esperar? Até quando? Até que a preguiça ou tamanduá vá subindo até apanhar o talo da embaúva?” (NELLO VETRO, 2008, p. 187).

A representação italiana de Gomes era bastante distinta da brasileira. Como já mencionado, tornou-se comum ser descrito ou representado através de desenhos e litografias que exploravam do exotismo da aparência de mestiço latino americano, como também, misturando esta aparência as personagens das obras por ele escrita. Considerado rústico, sem modos e aparências finas, até primitivo, antagonicamente muitas vezes atendia a encomendas da burguesia italiana, que adorava fazer recitais, saraus festas para ostentar a boa vida que possuíam em suas mansões. Muitos deles eram cantores amadores, que desejavam novas composições para executá-las nestes eventos, descrevendo-as como peças dedicadas exclusivamente para suas vozes. Havia se tornado moda tal prática para construir uma representação de homens e mulheres refinados, culturais e de importância.

2.1 COMO CARLOS GOMES SE TORNOU “IL TESTA DI LEONI”

Na sociedade entre os anos de 1850 a 1880, várias práticas tornaram-se comuns, principalmente as culturais e artistas para alicerçar e distinguir o modo de vida burguês que se inspiravam nos costumes e gostos dos monarcas. É necessário entender que o teatro, desde o início da corte no Rio de Janeiro, havia se tornado um espaço de diferenciação social, no qual as elites se exibiam, as camadas médias se divertiam e a população excluída tentava ganhar dinheiro aos arredores dele. Nas casas de espetáculos, encontravam-se os tidos distintos grupos sociais, além dos plebeus bajuladores. Cada um ocupando o seu devido lugar e espaço nas

hierarquias impostas nas estruturas internas deste espaço de lazer. Os mais ricos em seus camarotes na parte alta, e a camada média, abaixo, os observando sentados nas cadeiras da plateia. Assim sendo, o teatro já se tornava espaço de sociabilidade, de diversão assim como de hierarquização social. A ópera era o estilo de preferência de D. Pedro II e de Tereza Cristina⁴¹.

Araújo Porto Alegre publica na *Revista Nitheroy* de 1836, um artigo intitulado *Idéias sobre Música*, curiosamente o ano em que nasce o compositor, em que o grau de civilização de um povo poderia ser medido e avaliado pelo desenvolvimento da arte musical no país. Gomes nasce sob a égide de que companhias líricas estrangeiras, igrejas com corais, orquestras e mestres de capela quase sempre compositores que davam significativos ares de progresso nos locais que atuavam. Porto Alegre foi um dos primeiros colunistas a relacionar música a civilização.

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento argumenta que existia uma cidade desejada e imaginada e outra que se tem, ao constatar em seus estudos que na época, “De um lado está a meca da cultura, civilização, (...) progresso; e, do outro, está o centro da perdição, império do crime e da barbárie, insegurança, medo. Essas duas cidades nos remetem ao que Carl. E. Schorske define como a cidade do vício e a cidade da virtude”⁴². A primeira tinha a ver com o passado e a degradação e a segunda com a modernização e a civilização desejada. Se aliavam com as artes como redentora de pecados e atrasos. Renato Ortiz já relata sobre esta sociedade a total falta de interpretação, de consciência e de discussão dos problemas da época, principalmente os custos sociais da tão por eles desejada modernização e industrialização, pois “a luta pela construção nacional pode se contrapor às forças oligárquicas e conservadoras e ao imperialismo internacional. Pagou-se, porém, um preço: o de termos mergulhado numa visão acrítica do mundo moderno” (1988, p. 36).

É para esta sociedade que o teatro lírico e a ópera desempenharam um papel importante e civilizador durante o período monárquico no país, e seguindo de certa forma a receita durante os primeiros anos do regime republicano. Com chegada a Coroa havia aberto inúmeras casas de ópera pelo Brasil, ao substituir e ocupar os antigos espaços das *Ordens Jesuítas* que haviam sido expulsas pelo Marques de Pombal⁴³. Antes, espaços voltados a processos de educação

⁴¹ As óperas eram a preferência de Pedro II e de Teresa Cristina. Por isso mesmo que a Casa Imperial pagava as despesas: partituras, métodos, cadernos pautados, instrumentos e peças como cordas, peles, chaves, arcos e varas, que eram fornecidos pela Casa Arthur Napoleão. SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998. p. 349.

⁴² PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano*. In. *Estudos Históricos*. Revista de História. Rio de Janeiro, vol. 8, nº. 16, 1995, p. 283.

⁴³ Conforme Serafim Leite, pela Lei de 03 de setembro de 1759, Sebastião José de Carvalho e Melo (Marquês de Pombal) ordena a expulsão dos jesuítas do Brasil. Além dessa lei, em 21 de julho de 1773, pelo *Breve Dominus ad Redemptor*, o Papa Clemente XIV suprime a Companhia de Jesus. (SERAFIM LEITE, 1965, p. 231 &

humanística e religiosa, que incluíam a música, as artes visuais e o teatro, tornaram-se com a ocupação espaços de agregação e coesão social, que, similarmente usou da música para civilizar, instituindo uma verdadeira política do espetáculo. O caráter pedagógico que a música ganhou nesta sociedade é exemplificado no jornal paulista *O Beija Flor*, de 25 de agosto de 1849, que trazia uma crítica a estreia de uma nova companhia lírica no Teatro São Pedro:

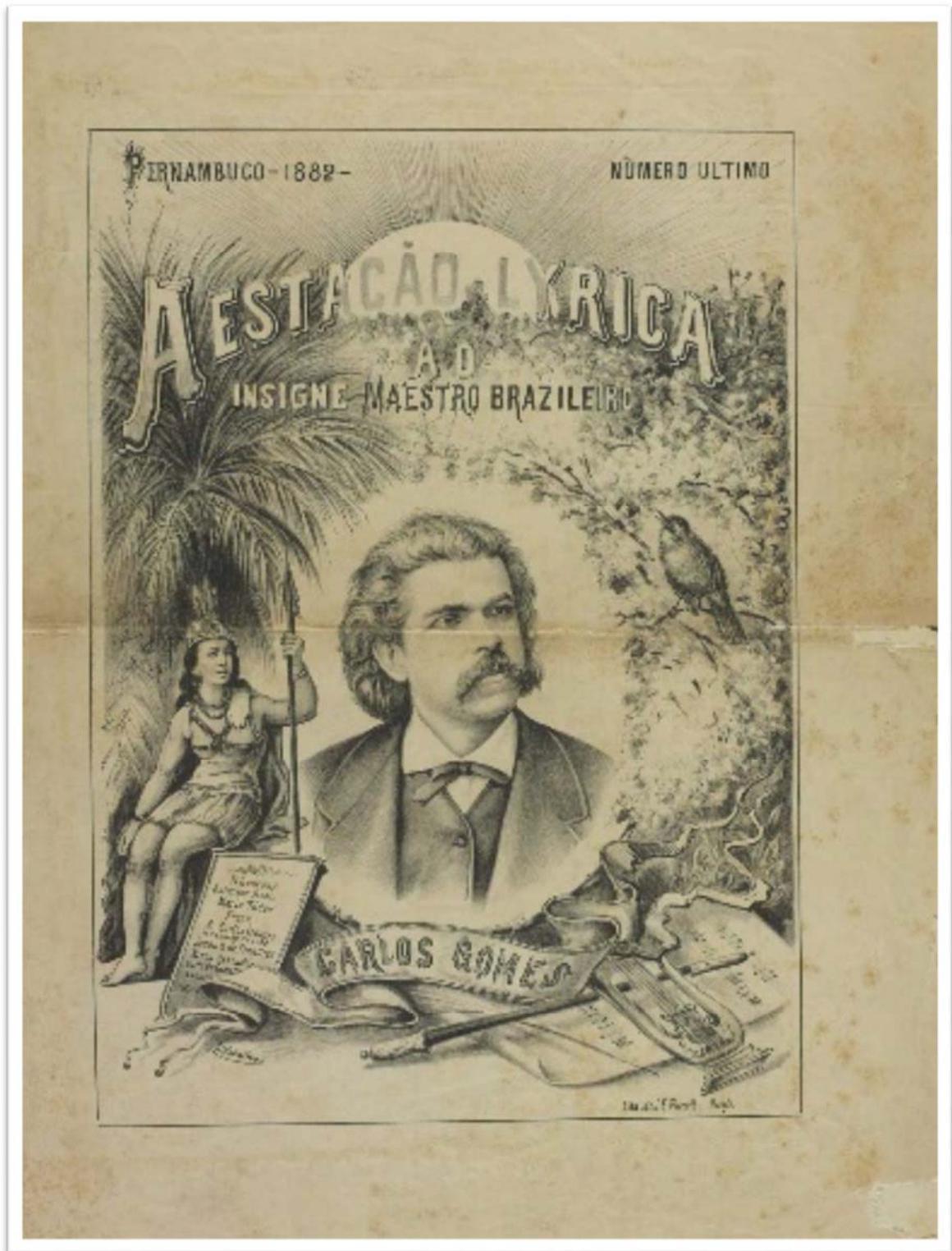
O teatro lírico não é, com alguém quer, só para a alma; sabemos a influência que o palco exerce sobre a sociedade e reclamamos dele tudo quanto importe para esta. O teatro, quer seja lírico ou dramático, é sempre escola de costumes, e são estes que sempre queremos ver desenhados.

Com o passar do tempo, os compositores passam a ser agraciados com adjetivos enaltecendo, atribuindo-lhes também novas características, afirmando-os como gênicos criadores de formas composicionais singulares e cheias de ineditismos. Eram verdadeiros detentores do poder divino, ao expressarem através de melodias e harmonias cativantes os sentimentos que prendiam a atenção dos espectadores de forma sensível e admirável, afirmavam nos discursos. Considerado no Brasil verdadeiro deus na terra, gênio manipulador do som e do belo, personalidade a ser digno de ter admiradores e de receber todas as glórias e louros por seus feitos, passa ter através das ilustrações produzidas na época demonstrações de apressado e de reconhecimento que nenhum outro músico brasileiro teve na época, assim com se pode constatar nas ilustrações⁴⁴ a seguir:

FERREIRA, 1966, p. 217). De formas mais detalhada, Fernando de Azevedo, apresenta os motivos como decorrentes de causas como: o total monopólio do ensino no Brasil. Diante da evolução tecnológica nos outros países, e tendo Portugal confiado muito o ensino humanístico dos Jesuítas, que não estimulava as ciências experimentais necessárias para o desenvolvimento industrial país, acabou gerando conflitos de interesses que culminaram na expulsão da ordem. (AZEVEDO, 1964, p. 537).

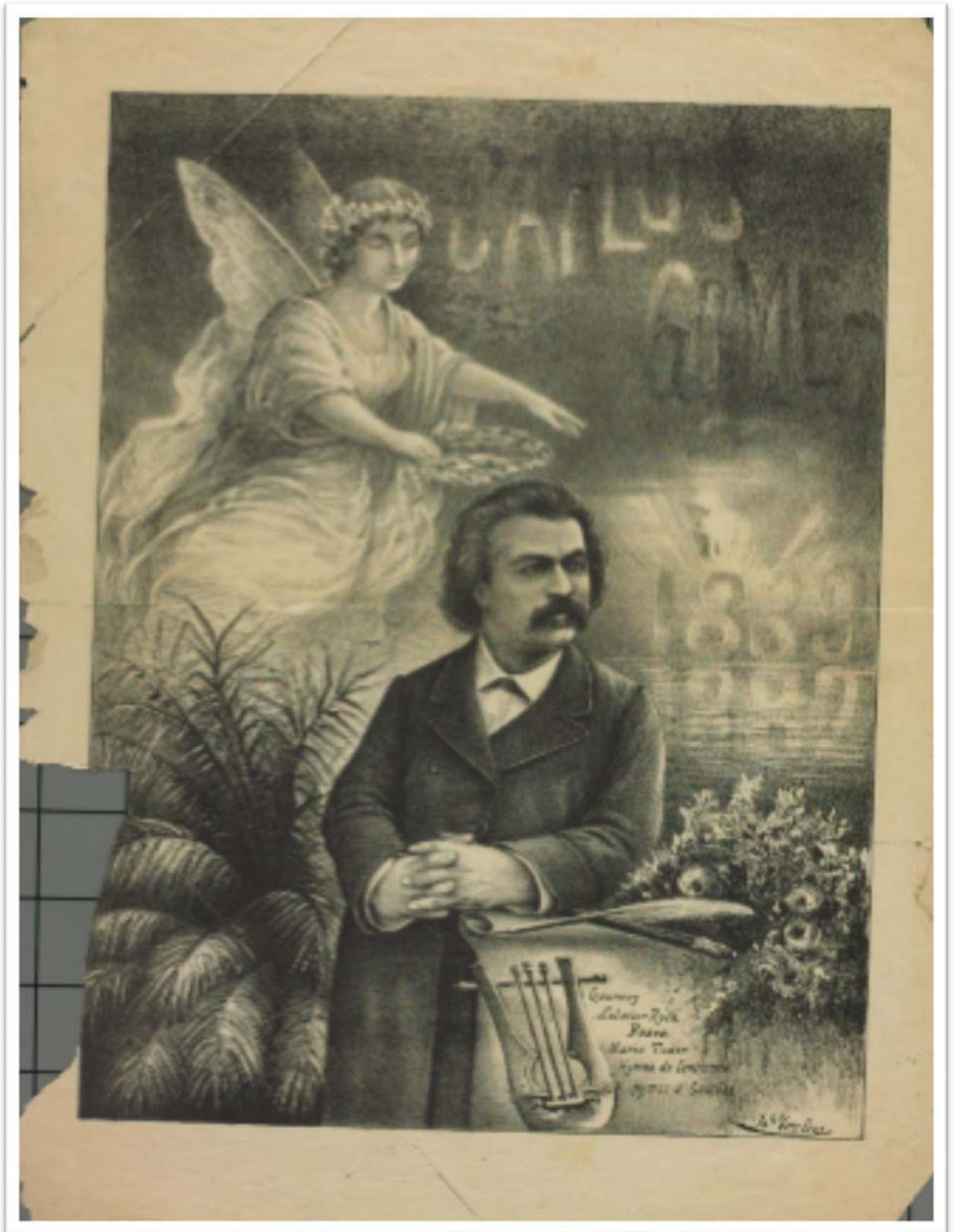
⁴⁴ Figura **Erro! Apenas o documento principal.**: Na primeira figura, A Estação Lyrica, publicado em Recife no ano de 1882. Presente a fauna e flora brasileira, o índio idealizado sentado numa placa com nomes das obras com o maestro ao centro. Autoria de B. C., Tobias Barreto de Meneses. A segunda figura é do periódico *America Illustrada* no ano de 1889. Gomes recostado com o braço esquerdo apoiado sobre pergaminho com os nomes das obras e uma lira, sendo coroado com louros por uma vitória alada. Autor/Colaborador: Antônio Vera Cruz. <http://bdllb.bn.gov.br>.

Figura 1: Estação Lyrica



Fonte: <http://bdlb.bn.gov.br>

Figura 2: Gomes sendo coroado com louros



Fonte: <http://bdlb.bn.gov.br>

Estas concepções eram fruto da influência crescente do Romantismo europeu do século XVIII. “Em 1857, D. Pedro II criava, também, a *Imperial Academia de Música* e a Ópera Nacional, destinadas a formar músicos nacionais e difundir o canto lírico” SCHWARCZ (1998, p. 238). No Brasil, a ópera se desenvolvia como instrumento de consolidação de ideias essencialmente de cunho nacionalista⁴⁵, visando construir o sentimento de pertencimento nacional e de exaltação da pátria. Mas por qual motivo a ópera e não outra arte se tornava a forma mais importante usada para se chegar aos modos civilizados no Brasil?

A partir de 1845, a música de Gomes já passou a estar presente, mesmo que ainda timidamente nos teatros brasileiros, em salas de concertos e igrejas. Passou a ser repertório obrigatório de grandes eventos da elite agricultora e também das grandes cidades. Suas canções e árias de óperas eram ouvidas nos salões que só uma burguesia crescente tinha acesso. Ir ao concerto era muito mais que apreciar uma obra de arte. Pois o sucesso destes não se esgotavam no palco e no artista, o público, com seus trajes finos e elegantes, encenando regras de etiquetas, e fazendo caricaturas de *mise en scène* com sorrisos e acenos para desconhecidos, faziam este também fizesse parte do grande espetáculo. Publicava o jornal carioca *Correio das Modas*, 1839 “(...) a moda não deixou de emprestar a este evento os seus encantos, fazendo aparecer os mais elegantes trajes saído das mãos das nossas mais famosas modistas (...)”.

A arte e a música eram sinônimo de progresso e de civilização. Quando qualquer discrepância a estes modos de agir e de gosto era identificada entre os espectadores, logo eram apontadas nas colunas musicais da época, como se pode constatar através do jornal *O Gosto* de 15 de setembro de 1843, que relatava a presença de escravos e pessoas sem vestimentas adequadas ao espetáculo: “Outra reflexão faremos sobre objeto de não menos ponderação. Falamos da entrada de pessoas indecentemente trajadas, e de escravos. Isto é escandaloso”. Na revista carioca *Guanabara* de 1850, há uma importante reflexão que de alguma forma pode representar o pensamento da época acerca dos anseios por se ter uma música legitimamente nacional.

O brasileiro que plantar a ópera no seu país e fizer dela um fruto nacional, venceu uma batalha, fez uma conquista, e merece o prêmio de vencedor: os combates de uma época que contra uma grande porção da mesma época, que retrata um mal passado, são vitórias civilizadoras, são conquistas perduráveis, se a nação onde se agitam essas pelepas sabe remunerar tais serviços (...)⁴⁶

⁴⁵ Do romantismo, como movimento artístico, foi importado pelo Brasil o conceito de nação. Houve toda uma geração de escritores brasileiros mobilizados pelo romantismo, para os quais a aspiração ao nacionalismo como consolidação dos Estados-nação seria responsabilidade “profissional” dos artistas. (LESSA, 2008, p. 10)

⁴⁶ Jornal *O Gosto* de 15 de setembro de 1843. Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira: <https://bndigital.bn.gov.br/>

Gomes, provavelmente, aceitou o desafio, pois aprendeu a sintetizar estes aspectos e se tornou um dos primeiros artistas a usar como estratégia de ascensão e reconhecimento, o envolvimento direto da arte com os anseios sociais e com a política no Brasil, num campo mais amplo que os demais compositores. Desde a produção e execução das obras por ele compostas, se é possível identificar estratégias que ultrapassavam os limites de torná-la apenas música comercial e atrativa para uma sociedade consumista. Há evidências, desde as temáticas, aos títulos e formas de execuções das obras de uma intenção direta de adentrar não só no meio cultural burguês de entretenimento, mas nos espaços de poder e administrativos, usando como ferramenta as composições, possuindo nelas formas representativas e nacionalistas como motivo.

Nos anos 50 oitocentistas, a procura pela forma nacional de arte ganha também a dimensão da ópera, pois revela nas crônicas musicais uma das principais expectativas em relação a ópera, a criação de uma obra cantada em idioma pátrio. Machado de Assis, na sua coluna, no jornal *O Espelho* de 1859 afirma: “o talento é cosmopolita, pertence a toda parte. A ópera é nacional, porque é cantada na língua do país. Não se trata aqui de arte dramática, que é outra tese. A forma aqui, não descora, nem de leve a legitimidade esplêndida da ideia altamente patriótica”⁴⁷. Para ele, não importava se a ópera tivesse um estilo italiano de composição, não tinha relevância a utilização de formas musicais e de ritmos europeus nas obras, ela seria nacional desde que fosse escrita e cantada no idioma do país. Segundo a historiadora, Lilian Schwarcz, ao ler o texto da peça *Um sertanejo na corte* escrita por Martins Pena em 1838, identificava as críticas da época aos “estrangeirismos dessa elite e a importação excessiva, como motivo de chacota” (1998, p. 156).

Provavelmente por isso, a primeira ópera composta e apresentada por Gomes tinha o idioma português sendo cantando e dando forma a ópera de estilo italiano *A Noite do Castelo*, que estreou em 4 de setembro de 1861, no Theatro Lyrico Fluminense na corte do Rio de Janeiro, obra que fez em homenagem ao compositor e mestre de capela da corte Francisco Manuel da Silva, já demonstrando um interesse em criar e satisfazer sua rede de sociabilidade. Com a obra recebeu do Imperador a Imperial *Ordem da Rosa*⁴⁸ cravejada de brilhantes; da

⁴⁷ ASSIS, Machado de. *Obras Completas*, vol. III. Rio de Janeiro. Nova Aguilar, 1985. p. 197

⁴⁸ D. Pedro I, Fundador do Império do Brasil, cria a Ordem da Rosa em 1829, em comemoração ao seu casamento com a princesa D. Amélia de Leuchtenberg. D. Pedro II não criou nenhuma Ordem nova, tendo sido o responsável, porém, por estabelecer os regulamentos da Ordem de Pedro I, deixados por fazer por seu pai. BORGES, Camila da Silva. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011, p. 03

sociedade Campesina uma coroa de ouro maciço; uma batuta de ouro dada pelas Sociedade das Senhoras Fluminenses, e do compositor que homenageou, uma batuta de unicórnio⁴⁹.

Mesmo que escrita em português, a presença de cantores estrangeiros executando a obra é duramente criticada, embora reconhecessem a falta de cantores nacionais com o respectivo “talento” que desejavam. Uma delas afirma sobre a ópera dizendo que ela é “bem brasileira, e que então Carlos Gomes e muitos outros escrevem óperas com características brasileiras, inspirando-se com o céu, com a natureza, as auras, as aves e as flores, a pátria...” (REVISTA POPULAR, 1861).

Como se percebe neste pequeno recorte, desde a primeira ópera Gomes entende as ambições e motivações da sociedade burguesa brasileira da segunda metade do século XIX, e é nas dualidades presentes nas temáticas das obras do compositor, que se percebem desde as temáticas que procuram de enaltecer de diferentes formas os planos, os ideários e os simbolismos dos poderosos do Império, e ao mesmo tempo, flertava com o *Movimento Abolicionista* coordenado por Joaquim Nabuco⁵⁰, a partir do qual é permitido compreender que Gomes não era um passivo e desinteressado compositor que apenas defendia a pátria e sua obra, mas sim um cosmopolita, que procurava agradar e conseguir com seus feitos proveitos. É como diz o ditado, agradar “a gregos e a troianos”. Por isso transitava livremente entre os poderosos a partir dos rumos dados a autoconstrução enquanto músico. A receita foi saber ousar com a arte entre poderosos para ascender socialmente.

Ter um compositor de reconhecimento trabalhando na identidade brasileira era um desejo do próprio D. Pedro II. Com as dificuldades que o compositor Richard Wagner passava na Alemanha, o imperador demonstrou o interesse de tê-lo como um compositor oficial da corte, compondo obras para teatro-musical que exemplificassem as singularidades do povo brasileiro e com ela pudesse divulgar o país de forma enaltecedora, quebrando preconceitos e afirmando assim que a independência do país havia sido promissora para construção desta nova nação. D. Pedro II chegou a convidá-lo a morar no Brasil para assim compor uma ópera de cunho nacionalista, mas dele teve negativa⁵¹.

⁴⁹ MELLO, Guilherme de. *História da Música no Brasil*. 1908. p. 356

⁵⁰ Nabuco foi um construtor de vínculos entre o movimento abolicionista brasileiro e a rede abolicionista transnacional ainda ativa no final do século XIX. Operou o que literatura sobre redes sociais chama de *brokerage*: simultaneamente afiliado a diferentes redes, tornou-se um mediador entre elas. Idêntico papel assumiu no contexto nacional, atuando na intersecção entre duas arenas políticas, o parlamento e o ativismo das ruas. Essa atuação como conector explica a liderança que Nabuco logrou na campanha abolicionista, apesar de ter passado parte significativa dela fora do Brasil. ALONSO, Angela. *Joaquim Nabuco e a rede abolicionista transnacional*. *Novos Estudos - CEBRAP*, n.88, p.55-70, 2010. <http://producao.usp.br/handle/BDPI/6938>.

⁵¹ O mecenato de d. Pedro II conheceu, ainda, outras facetas. É famosa a admiração do monarca pela ópera e a sugestão que fez a Wagner, em 1857, quando passava por momentos de dificuldade, encomendando-lhe uma obra lírica para o Rio de Janeiro. O pedido foi recusado, mas em 1876, quando assistia, ao lado do imperador da

Com o descarte de Wagner, Carlos Gomes se torna a opção ideal, pois já era de seu feitio compor em homenagem às agremiações de estudantes e militares, a personalidades e políticos. A ida dele para a Itália tinha uma contrapartida clara e urgente demandada pelo governo imperial a ser atendida. A bolsa de estudos não fora dada apenas como recompensa ao nível composicional que conseguiu ainda no Brasil, mas no trecho abaixo, se comprova o entendimento deste estudo que mostra o custeio destes aprimoramentos na Europa, por ser ele objeto e ferramenta das estratégias de divulgação para a construção da identidade nacional brasileira, ao em carta escrita em Milão pra Francisco Manoel, no dia 3 de maio de 1865, afirmar ter uma incumbência relacionada a bolsa dada por D. Pedro II. Reclamando-se vítima das recorrentes enfermidades causadas pelo clima, e afirmando-se triste, principalmente por não ter se acostumado com o modo de vida italiano, lamenta que:

Ainda mais triste fico quando penso que a minha falta de saúde me resultará talvez a desgraça de não poder satisfazer um artigo das instruções que recebi do governo, que quer dizer: escrever alguma composição importante até os dois primeiros anos de estada na Europa (GOÊS, 2008, p. 51)

A música era moeda de troca, pois através de como negociava com ela, detinha significativa fama nos grandes centros urbanos, e por isso, recebia contrapartidas em dinheiro ou ainda em indicações para novas conquistas e espaços. Perceber estas singularidades possibilitam ampliar os estudos acerca desta autoconstrução e dos rumos dado a sua memória, tendo como base, por se percebe, uma análise histórica e social dos fatos, acarretando em possibilidades importantes de não só compreender a trajetória do artista, mas de parte do universo político-cultural brasileiro que estava marcado por diversos percalços, e com este caso, entender os inúmeros obstáculos dos quais um músico mestiço deveria superar. É assim que se pode compreender as dificuldades políticas, sociais e estruturais de se fazer arte no Brasil naquele período.

Conhecido por ser um exímio medicante de favores de poderosos, desde o início da carreira, até o último dia de vida, dependeu do atendimento dos inúmeros pedidos que fazia usando do prestígio conseguido com os sucessos como arma de atração. A rede de sociabilidade por ele construída, ia de empresários do café, comerciantes, músicos e editores, condes, condessas até a Família Real. Ao escrever, em 1860, ao conselheiro Albino José Barbosa de Oliveira, de quem era protegido, pedindo que fosse ao *Conservatório Francisco Manoel*, para

Alemanha e de outros soberanos alemães, à Tetralogia de Wagner, encenada em Bayreuth, d. Pedro II se autodenominou “um wagneriano histórico” e não de primeira hora, como os demais. Mais uma vez a “memória patriótica” seleciona certos episódios em detrimento de outros. Wagner era, nesse momento, um ícone à altura desse Império. SCHWARCZ, Lilian M. *As Barbas do Imperador*, São Paulo, 1998, p. 238

que falasse com a direção deste e assim não tivesse as faltas contadas no histórico acadêmico, pois estava prestes a terminar o curso, justificou a falta afirmando que necessitava ir à casa do pai para mostrar-lhe as novas composições e se livrar do calor que fazia na Corte.

Esta carta é importante por apontar parte das estratégias por ele usada no Rio de Janeiro para conseguir benefícios. Através de elogios e desejos de saúde, mostrava-se próximo e cordial a outros poderosos, para assim conseguir ajuda e préstimos pessoais, driblando regras e burocracias. Escrita em Campinas/SP, no dia 25 de abril e 1860, meses antes de partir para Itália, com patrocínio do Brasil e de outros mecenas, ao desembargador lamentando não tê-lo encontrado no Rio de Janeiro, e segue expondo uma relativa aproximação com os importantes da época, ao escrever “Faço esta tão somente para saber si sua saúde e tão bem da Exma. Sra. D. Izabel e toda ilustre família”. Ainda lhe faz mais um pedido, “espero tão em q. não se esquecerá dar alguns passos sobre a minha ida para Europa, q. V. Ex. poderá obter do Imperador por intermédio da Sra. Condessa do Barral á quem fui recommendado” (GOÉS, 2008, p. 37)⁵²

Neste universo de fama e reconhecimentos no Brasil, a relação de Gomes com a Itália nem sempre foi profícua como na terra natal. O povo italiano nunca o fez se sentir querido plenamente como lhe fazia admiradores os brasileiros, que lhe fazia festas beneficentes, enviava dinheiro, recebia em suas casas em longas estadas. As crises pessoais, familiares e financeiras que passava na Itália também o atingiam desconfortavelmente em Milão. Lá, era estrangeiro e a condição de mestiço não lhe fazia bem visto pela desconfiada sociedade e compositores brancos italianos.

O preconceito com um homem de cor ocupando o espaço dos brancos se demonstrava inúmeras vezes, principalmente na usual representação caricatural, que usava de sua imagem vestido como um “selvagem” para lhe representar depreciativamente. Estas imagens circulavam rotineiramente nos jornais que lhe faziam críticas, que até elogiavam as produções, mas o depreciava com citações racistas.

A imprensa italiana criava para ele estereótipos, expressões rústicas, caricaturas como primitivo, exótico, de cabeleira desarrumada igual a um leão, tornando-se este o motivo pelo qual era chamado de *testa di leoni* (cabeça de leão). Um invasor, nativo das américas, mestiço, de aparência rustica aos padrões de lá. Gomes era reconhecido lá como o índio, assim como

⁵² (...) 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, p. 471)

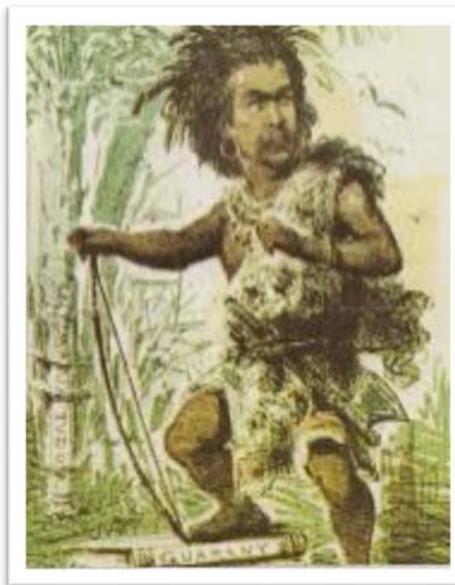
Peri, personagem da ópera *Il Guarany*, por identificarem nele a mesma descendência, e assim fora representado⁵³:

Figura 3: Gomez – Cacico



Fonte: Trovatore, em 1874

Figura 4: Caricatura de Gomez



Fonte: *Se sa minga* em 1866

⁵³ Figuras 3 e 4: Caricaturas italianas de Carlos Gomes. Da esquerda intitulada Gomez – Cacico (Gomes Cacique) feita por Trovatore, em 1874, representando o compositor como um "aborígene americano", com cocar, adereços indígenas e clava de troglodita. Da direita, presente na revista humorística ambrosiana *Se sa minga* em 1866, caricatura de Alfredo Edel publicada também no Álbum Artístico da Gazzetta Musicale di Milano.

Mesmo havendo uma surpreendente capacidade de aceitação e integração de estrangeiros na Itália da segunda metade do século XIX, o caso de Gomes, músico vindo de um país longínquo e visto como "selvagem" é um ponto pouco analisado, pois boa parte dos estudos apenas o analisa em busca dos elementos que caracterizam o nacional a música por ele produzida ou ainda nela, características de ligadas mais a uma italianidade do que com ritmos brasileiros. Entre esses complexos processos identitários, perceber a recepção dele naquele país e as repercussões que chegavam ao Brasil, e como estas influenciavam a construção da representação é pertinente a este estudo. É perceber que em meio a receptividade dos italianos, lá também lhe foram impostos limites, que defendiam os interesses dos músicos locais e da própria cultura italiana.

Questões identitárias em Carlos Gomes relacionam-se com aquelas de sua aceitação, por parte de italianos, como compositor cujas obras fazem parte da história da música da Itália. Neste sentido, adquire significado a sua inclusão na história da ópera na Itália do século XIX de Alfredo Colombani (1869-1900). Nela, este autor defendeu o ponto de vista que a aceitação e o sucesso de Carlos Gomes deveu-se em primeiro lugar justamente ao fato de ser visto na sua autenticidade de "aborígene americano", diminuindo a seguir com a perda de espontaneidade nos seus esforços de auto-desenvolvimento⁵⁴.

Mesmo que parecesse, para muitos, que Gomes teria plena liberdade criativa e felicidade na Itália, se é possível evidenciar que essa relação com o país não era tão harmoniosa assim. Era insuportável, já que era crescente o nacionalismo em todo o mundo, e por parte dos italianos ver alguém mestiço, americano tendo sucessos e glórias musicais, estreando suas obras no Teatro alla Scalla de Milão que era na época o maior e mais importante palco de ópera do mundo, não era aceitável. Essa divisão identitária e cultural em que Gomes vivia, segundo Lorenzo Mammì, fazia-o homem dividido entre dois mundos: de um lado, a Itália, que significava a glória, mas também inúmeros desgastes emocionais e físicos, que fazia-o viver com a sombra de uma concorrência cada vez mais crescente (2001, p. 35), e por outro lado, tinha o Brasil, onde as perspectivas eram limitadas, mas ele acreditava que sempre seria tratado como herói, não tendo no país rivais à altura em conhecimentos e fama obtida. Ledo engano!

Em carta a Theodoro Teixeira Gomes, em janeiro de 1894, após constatar os dissabores que a nova política no Brasil lhe daria, como também a crescente concorrência na Itália, e ainda a ida de vários músicos brasileiros para se especializar assim como ele na Europa, estes já

⁵⁴ Bispo, A. A. *Sob o impacto do ressurgimento de movimentos identitários nacionais na Europa - lembrando o irredentismo e nacionalismo italiano nas suas relações com o Brasil: o centenário de A. Carlos Gomes (1836-1896) no Fascismo e seus antecedentes*. Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 162/1 (2016:04). http://revista.brasil-europa.eu/162/Irredentismo_e_nacionalismo.html. Acesso em 29/01/2020.

apresentando trabalhos singulares, explica-se enquanto indivíduo na sua relação com a política do Brasil:

Milão, 4 de janeiro de 1894

Todos sabem que eu não tenho política, que não me meto em barulho (a não ser o da música), mas que como brasileiro patriota tenho o direito de censurar ou aplaudir os atos e procedimentos de quem governa a nossa terra, do mesmo modo que qualquer político te diletante da música está no direito de gostar ou não de minha música. Cada vez me convenço ainda mais de que a arte e os artistas de algum merecimento, todos reunidos, nada valem, em comparação a um só da política⁵⁵.

É importante entender que nesta época, com as mudanças e ascensões de uma elite cada vez mais exigente em participar das decisões políticas, havia se tornado comum a todos os compositores ter relação estreita com políticos e com diferentes formas de poder. E por isso, pela carta, evidencia-se que Gomes sentia-se no direito de, na política, opinar quando lhe era de interesse. É preciso constatar, que entre as estratégias dos músicos para desenvolvimento pessoal e profissional, já era sabido por eles, que só através destas relações seria possível ter espaço de trabalho que permitisse ascensão na profissão de músico.

As obras de Gomes sempre se relacionaram direta ou indiretamente com temas políticos, sejam eles contemporâneos da época ou do passado. A visão comercial, cosmopolita do compositor se demonstrava claramente ao atender aos interesses temáticos da época. Ainda, no processo de construir produtos que visassem agradar ao gosto, aos anseios de uma elite consumista, que detinha poder, que comprava as partituras, que ia aos concertos, não só como forma de entretenimento, mas por desejo de se expor e construir uma imagem de elite civilizada tal qual o espelho europeu. Carlos Gomes, para o Brasil estendeu a corrente de pensamento existente na Itália para gerar sentimento que fizessem a população aceitar a intelectualidade, o simbolismo, o patriotismo e ainda mais o comércio, ele “(...) encarnou a possibilidade de uma música culta brasileira, que fosse ao mesmo tempo erudita e profana, patriótica e cosmopolita” (MAMMI, 2001, p. 09).

Na Itália, para estabelecer uma relação profícua com a sociedade importante, Gomes ajudava com as composições a membros da elite, para serem reconhecidos como intelectuais, mesmo que, desde a chegada a Itália, fosse ele interpretado e caricaturado como selvagem, bruto e aborígine na revista coordenada pelos chamados *scapigliati*⁵⁶ (vide figuras 3 e 4). O

⁵⁵ Carta a Theodoro Teixeira Gomes, Milão, 04 de janeiro de 1894. BOCANERA JR., Sílio. Um artista brasileiro. Bahia: Typographia Bahiana, 1913. p. 217-20.

⁵⁶ Scapigliatura foi um movimento artístico e literário desenvolvido no norte da Itália a partir dos anos sessenta do século XIX; teve seu epicentro em Milão e depois passou a afirmação em toda a península. O termo imposto durante os anos cinquenta do século XIX é a tradução livre do termo francês *bohème*, que se refere à vida desordenada e não conformista dos artistas parisienses descritos na novela *Scenes de la vie de bohème* de Henri Murger. Os marginalizados foram animados por um espírito de rebelião contra a cultura tradicional e o sentido

movimento de intelectuais surgido no ano de 1870, era formado por poetas, escritores, músicos, pintores e escultores revoltados com os rumos das artes na Itália. O termo *Scapigliatura* é o equivalente italiano do francês "bohème", e "Scapigliato" significa literalmente "despenteado", "desgrenhado". Entre estes intelectuais, tornou-se comum descrever o Gomes como um descabelado, não só por conta da aparência distinta dos nativos, mas a cabelereira revolta era uma forma de descrever entre traços físicos a personalidade e modo de ser do compositor conhecido por um temperamento explosivo e atos agressivos.

As *Scapigliatura*, ou seja, as caricaturas produzidas por estes intelectuais da época dão valoroso testemunho sobre a representação de Gomes naquela época. É importante compreender, atreladas a isso, as redes de sociabilidades que construíram, naquele país, para ascensão, manutenção e até declínio do artista. Ele, uniu-se pertinentemente aos *scapigliati* assim que lá chegou. Estes, eram jovens rebeldes que desejavam renovar a cultura italiana, libertando-a dos moldes conservadores criados pelas elites locais. A revolta e desejo pelo novo, era similar a dos jovens acadêmicos de direitos de São Paulo que também desejavam novidades culturais em 1845. Gomes soube usar destas redes para promover-se tanto no Brasil como na Itália. A *Revista Brasil-Europa - Correspondência Euro-Brasileira* N° 161/04 de 2016, importantes estudos realizados por Antonio Alexandre Bispo, apresenta a seguinte reflexão a cerca a representação do artista:

Compreensivelmente, tornou-se objeto de caricaturas em jornais, tendo sido a sua própria aparência com os cabelos rebeldes um fator que chamou a atenção do público italiano ao estudante brasileiro, tendo contribuído, assim, à divulgação de seu nome e a seus sucessos.

Os seus cabelos despenteados foram vistos em correspondência a seus gestos e atitudes inconventionais, que denotavam pouca disciplina e controle, denotadores de um espírito convulsionado por energias e aspirações que não permitiam que se submetesse a estudos tolhedores de seus ímpetos criadores, como os do contraponto e fuga.

A olhos italianos, a sua aparência e atitudes ambivalentes de retraimento e pouca distinção social surgiam como indicadoras de falta de civilidade, educação e cultivo, compreensíveis em músico vindo de país de índios, de "selvagens", o que, por outro lado, contribuía a um interesse e à simpatia pelo exótico de sua personalidade. Nesse sentido, assim como as caricaturas da época também evidenciam, imagens do índio e mesmo do aborígine na Itália de sua época relacionaram-se estreitamente com aquelas do artista descabelado. As complexas interações entre visões de povos indígenas em geral e do Brasil em particular com a *Scapigliatura* faz com que Carlos Gomes adquira especial relevância para aproximações musicológicas interdisciplinares, histórico-musicais e etnomusicológicas.⁵⁷

burguês. Um dos primeiros objetivos de sua batalha foi a moderação da cultura oficial italiana. Eles surgiram contra o romantismo italiano, que julgava lânguido e para fora, e contra o provincialismo da cultura *Risorgimento*. Eles pareciam diferentes na realidade, tentando identificar o vínculo sutil entre o físico e o mental. Fonte: <https://educalingo.com/pt/dic-it/scapigliatura>. Acesso em: 28/01/2020.

⁵⁷ BISPO, A.A.(Ed.).“ Antonio Carlos Gomes (1836-1896) e a *Scapigliatura* lombarda. Descabelamento, caricatura, tolerância e liberdade. Extensões da mocidade acadêmica paulista na Itália? “. *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 161/04 (2016:).

O ímpeto de Gomes, com comportamentos indômitos e forças revoltosas em reação principalmente as calúnias que lhe proferiam, já eram conhecidos no Brasil desde 1863. Por exemplo, foi com a produção da ópera *Joana de Flandres* estreada no país em 15 de setembro deste ano que: “Historiadores da música registraram comportamentos e atitudes do jovem compositor no Rio de Janeiro que não evitava tomar resoluções bruscas e incontidas, em atos e em palavras, como foi o caso de conflitos levados à imprensa quando da execução da ópera (...)” (BISPO, 2006, p. 02). Provavelmente por conhecer o temperamento de Gomes, Francisco Manuel da Silva deve ter o indicado a ser aluno de Lauro Rossi (1812-1885) por ser reconhecidamente em Milão um severo professor, que exigia uma formação teórica e de disciplinação, algo que faltava a Gomes. O jornal *Diário do Rio de Janeiro* de 17 de setembro de 1863, revela um pouco do ímpeto e até dá falta de aprimoramento técnico e de artístico ao criticar a estreia da ópera *Joanna de Flandres*, afirmando-o como um jovem vislumbrado com o primeiro sucesso, que se perdeu entre os aplausos e reconhecimentos da primeira ópera, a *Noite no Castello*:

(...) A execução deixou muito a desejar, sobretudo por parte das Sras Amat e Bayetti; e do Sr. Walter. Houve mais de um espectador, que ignorou até o fim em que língua se cantava.

Parace-nos que o talentoso maestro ou errou na escolha, se foi elle que a fez, ou se mostou por demais indifferente a sua própria gloria, se aceitou tal distribuição.

Fomos dos primeiros que saudamos com entusiasmo ao inexperiente autor da – noite do Catello – a revelação de um bello talento.

Fomes também dos primeiros que viram nos hyperbolicos louvores eitos aos Sr. Gomes um perigo, e grave, para o seu futuro. (...)

Se o joven compositor revela mais algum estudo na parte harmônica, se emprega com mais alguma profsciencia os diversos instrumentos, há também muito menos originalidade na sua obra; cujas peças capitães accusam reminiscências de pedaços por demais conhecidos⁵⁸.

Em outro trecho da crítica, demonstra-se que já nesta época Gomes estava associado ao orgulho patriótico, e criticá-lo, provavelmente pela proximidade que conseguiu com a família imperial, era criticar a pátria.

(...) É difficil em presença de admiradores extremados, como os da primeira representação, fazer ouvir a voz de uma critica sensata e imparcial. Para esses é crime de lesa-patriotismo e de lesa bom gosto o menor protesto, a mais leve observação que os contradiga.

É inconstavelmente o Sr. Gomes um moço raro talento, a quem faltam, porém, os dotes que só se adquirem pelo estudo incessante das regras de composição musical, e que não advinharam nem Verdi, nem o próprio Rossini.

(...) Joanna de Flandres não augmentou os louros da estrea do Sr. Gomes, e póde compromette-lo se na embriaguez do triumpho esquecer o que deve a si e aos que

http://revista.brasileuropa.eu/161/Carlos_Gomes_e_Scapigliatura.html

⁵⁸ Jornal *Diário do Rio de Janeiro* de 17 de setembro de 1863. Hemeroteca Digital Brasileira.

aplaudiram a Noite do Castello, com sincero entusiasmo, não como um obra perfeita, mas como um admirável promessa⁵⁹.

A revista carioca *A Actualidade* de 25 de agosto 1863, na coluna *Chronica Theatral*, fala da conturbada estreia da segunda ópera de Gomes no Rio e a calúnia de ter ele roubado a autoria de alguém:

Na aparição da Noite do Castello o publico sincero appreciou o talento do joven compositor brasileiro, mas os críticos, sempre ásperos e intractaveis, deram a entender, que o Sr. C. Gomes não era realmente o autor da partitura.

Nada mais era preciso para estimular a emulação e o estro do joven compositor: por isso, vem ele hoje com o sorriso do gênio nos lábios responder aos malignos baldões de seu obscuros detractores.

(...) Os críticos podem entretanto preparar suas penas de aço ou de ganço, a solemnidade não se fará esperar; ella segundo conta, terá lugar no próximo sábbado⁶⁰.

Desde 1860, Gomes se constrói numa complexa dinâmica dos desenvolvimentos político-culturas do Brasil e Itália, que deve ser considerado, principalmente pela inserção dele em movimentos intelectuais, artísticos e de anelos sociais de seu tempo fez-se antes sob o signo do não-conformismo, tanto no Brasil que já almejava uma ópera nacional, e na Itália com a *Scapigliatura* lombarda.

Carlos Gomes, assim que chegou no conservatório italiano, aproximou-se de círculos políticos do conservadorismo moderado de direita em Milão. Estes eram abertos ao diálogo com movimentos de esquerda. Se percebe que nas estratégias, manteve-se no chamado “em cima do muro”, prática constante nas relações com os importantes políticos. Na época, a Itália ainda não era um país unificado, era dividida em cidades-estados controladas por estrangeiros. Os austríacos controlavam o norte da Itália, já os Bourbons, governavam em Nápoles, e ainda nesta conjuntura divisória, tinha a Igreja Católica Romana, na figura do Papa, que detinha o poder em Roma e nos Estados Papais.

Para adentrar neste complexo meio político italiano, novamente usa de composições para agradar. Compõe *Nella Luna*, usando texto de uma revista de mesmo título escrita pelo político italiano de direita E. Torelli Viollier (1842-1900), em 1868. Este se tornando um dos primeiros sucessos naquele país. Com esta composição, Gomes teve uma ferramenta que tanto atendia aos intelectuais do movimento *Scapigliatura* e gracejava os políticos influentes que poderiam lhe abrir as portas para os concorridos teatros locais. Para Bispo, “Essa obra traz à consciência relações entre o conservadorismo moderado político e a crítica às mudanças pelas

⁵⁹ Idem...

⁶⁰ *A Actualidade* de 25 de agosto 1863, na coluna *Chronica Theatral*. Hemeroteca Digital Brasileira.

mudanças, à procura de novidades e ao domínio da moda, à volubilidade de uma época mutável de vanidade comparável à lua com as suas fases” (2006, p. 01).

Além dos políticos, Carlos Gomes se aproximava dos militares que coordenavam o movimento nacional italiano pela integração de territórios, para isso, compõe o *hino-marcha*⁶¹ em homenagem ao exército italiano, dedicando-o ao *Collegio Militare di Milano* em 1883. Com a composição surge como significativo exemplo do papel desempenhado por bandas de música e fanfarras na difusão de obras do compositor brasileiro e do seu significado no repertório de filarmônicas que serviram à intensificação de sentimentos nacionais italianos em cidades ainda pertencentes à Áustria, como Trento.

Compositor dividido entre duas pátrias, Antônio Carlos Gomes, nas complexidades de sua definição, também é um exemplo de um brasileiro que, vivendo e atuando na nação europeia imbuída de anelos nacionais e patrióticos, complexamente imersa no processo de unificação e de libertação de regiões sob o controle austríaco, adquire seu lugar na história italiana, a partir da obra composta que vivência as mudanças políticas daquele local. O mesmo tempo que se adaptava a Europa, tentava agradar aos europeus e mantinha elos emocionais e de espírito com a terra natal. Torna-se figura simbólica também para os italianos.

Alfredo Colombani autor do livro, a *L'Opera Italiana nel secolo XIX*, dedica um extenso texto a Carlos Gomes, situando-o expressamente que deve Gomes ser considerado como pertencente à história da ópera italiana no século XIX. Colombani trata do papel de não-europeus na música da Europa, colocando Gomes como principal vulto.

Colombani parte nas suas considerações da origem não-italiana do compositor, para acentuar que, apesar disso, Carlos Gomes deveria ser considerado como na história da ópera italiana. O nome, com "a característica desinência espanhola", revelaria por si que o criador do Guarany não era italiano de nascimento. Ninguém desconheceria, porém, que Carlos Gomes era brasileiro. Mas erraria aquele que não o inscrevesse entre os operistas italianos. Fora na Itália que estudou, fora ali que escrevera as suas óperas e ali vivera, tendo sido ali que gozara a mais ampla e merecida simpatia pelo seu gênio e pela sua alma aberta e boa. Fora na Itália que as suas composições puderam

⁶¹ Um caso especial e que torna mais difícil essa diferenciação é o hino-marcha que o compositor brasileiro escreveu em homenagem ao exército italiano, composto especialmente e dedicado ao Colégio Militar de Milão, onde foi publicado pela editora F. Lucca, em 1883. O teor do texto posto em música e a homenagem explícita publicada tornam impossível supor que Carlos Gomes tenha aqui realizado uma tarefa apenas como encargo profissional. O texto do hino, de autoria de Francesco Gigante, Tenente da 12ª Infantaria junto ao Colégio Militar, não poderia ter cunho mais patriótico italiano. Bispo, A.A.(Ed.). “*Carlos Gomes e a formação patriótico-nacional italiana - Inno-Marcia para o Collegio Militare di Milano como homenagem ao exército italiano à luz do recrudescimento do identitarismo nacional na Europa do presente*”. Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 162/5 (2016:04). http://revista.brasil-europa.eu/162/Inno_Marcia_de_Carlos_Gomes.html. Acesso em 31/01/2020.

encontrar a sua mais duradoura recepção, permanecendo de modo estável no repertório dos teatros⁶².

O compositor ser aceito por esse círculo indica que era bem visto por eles. Eram conservadores moderados da cidade de Milão que desejavam liberdade religiosa. Integrantes do partido organizado pelo conde Camillo B. Cavour (1810-1861), segundo Bispo “Estes queriam conservar a dinastia e o *Statuto*, pois tinham dado independência, unidade, liberdade e ordem à Itália. Graças a eles é que Roma tinha-se emancipado do poder pontifício”⁶³. Foi com este partido que adentrou em *San Giovanni Laterano* a igreja protestante. Como moderados, pertenciam ao Desejavam a restauração das finanças do país após completada unificação da Itália, o abatimento do poder temporal dos Papas, a reorganização do exército, o saneamento progressivo das finanças.

Assim como no Brasil, na Itália, desde 1842, quando Giuseppe Verdi, compositor mais italiano mais respeitado e de sucesso na época se declarou adepto do movimento de *Risorgimento*⁶⁴, emprestando seu nome como bandeira, pois quando se escrevia "Viva

⁶² Bispo, A.A. (Ed.). “Alfredo Colombani (1869-1900): Carlos Gomes na história da ópera italiana - do 'aborigene americano' à perda de espontaneidade no auto-desenvolvimento“.Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 162/9 (2016:04). http://revista.brasil-europa.eu/162/Gomes_em_Alfredo_Colombani.html. p. 03

⁶³ Bispo, A.A.(Ed.). “O teatro de revista em processos político-culturais italianos. O conservadorismo moderado, a crítica ao volúvel e o apelo ao bom senso - Nella Luna - rivista del 1868 - de E. Torelli Viollier (1842-1900) e A. Carlos Gomes (1836-1896)“.Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 162/6 (2016, p. 04). http://revista.brasil-europa.eu/162/Nella_Luna_de_Carlos_Gomes.html

⁶⁴ Tomo a liberdade de afirmar que ao menos em sua fase inicial, o Risorgimento é ele próprio uma das grandes expressões do Romantismo, um movimento feito mais de paixão do que de racionalidade. Basta ler a biografia de Mazzini ou a história dos carbonários. Não podemos esquecer que a linguagem que se identifica, na Itália, com o chamado Risorgimento letterario, é aquela do Romantismo (...) Após a derrota definitiva de Napoleão em 1815, e a consequente saída definitiva dos franceses da Itália, a península está dividida entre territórios ocupados pelo Império Austro-húngaro e uma miríade de pequenos estados, muitos deles consistindo apenas de uma cidade e seus entornos, cujos governos, simpatizantes com os austríacos, são reacionários e absolutistas. A censura é total e a reunião entre cidadãos, via de regra, é proibida. O único ponto de encontro dos italianos, independentemente de sua classe social é o teatro de ópera. Ali, sob o pretexto de ver o espetáculo, os italianos socializam, conversam, discutem e conspiram. E o teatro musical, sensível aos desejos da população, consegue contornar a censura e passar mensagens libertárias escondidas no texto das óperas que se cantam. Todos conhecem a história de como o coro *Va Pensiero*, do *Nabucco* de Verdi, eletrizou a plateia do *Alla Scala* em 1842, que a compreendeu como uma metáfora onde os hebreus escravizados representavam os habitantes da Lombardia, cuja capital era Milão, dominada pelos austríacos simbolizados pelos babilônios invasores de Nabucodonosor. Tamanho foi o sucesso que Verdi inseriu coros patrióticos em várias outras suas óperas, como *I Lombardi*, *Ernani*, *Macbeth* e *La Battaglia di Legnano*. Na verdade, a influência da política nesse momento da carreira de Verdi é total, a ponto de se chamar essa primeira de suas três fases de Nacionalista. Por outro lado, aquilo que pouca gente se lembra é que manifestações como essa começaram muito antes na ópera italiana. Em 1826, durante a estreia de *Caritea*, *Regina di Spagna*, de autoria de Saverio Mercadante, um aplauso extraordinário saudou o coro *Chi per la patria muor vissuto* é assai (Quem morre pela Pátria viveu muito), cantado pelos soldados portugueses. Os bolonheses o adotaram como “hino nacional” em 1831, e, em 1844, condenados à morte pelo governo de Nápoles por tentar subverter a Calabria, os irmãos *Bandeira*, revolucionários mazzinianos, marcharam para o cadafalso entoando o coro. Antes de Mercadante, porém, Rossini já havia se expressado, aproveitando o final de sua ópera *buffa L’Italiana in Algeri* para inserir, intencionalmente uma mensagem patriótica na última ária de *Isabella*, a protagonista: “Patria, dovere e onore, dagli altri apprendi A mostrarti Italiano; e alle vicende Della volubil sorte Una donna t’insegna ad esser forte. Pensa alla patria, e intrepido Il tuo dover adempi. Vedi per tutta Italia Rinascere gli esempi D’ardir e di valor.” (Pátria, dever e honra, aprende com os outros / a mostrar-te Italiano; e com os fatos de

V.E.R.D.I.", nos muros de Milão, o significado era “Viva Vittorio Emmanuele Re d’Italia” (Viva Vittorio Emmanuele, Rei da Itália), maximizou ainda mais os sentimentos de libertação que desejavam os nativos para aquele país. Para isso escreveu Nabucco, ópera que estreou em 1842 no Teatro alla Scala de Milão. O enredo era sobre judeus escravizados na Babilônia, fazendo um paralelo com os italianos dominados pelos estrangeiros. Com a repercussão, a ópera despertou sentimentos patrióticos adormecidos. O trecho da ópera composta para coro intitulado *Va, pensiero* (vai pensamento), que narra os escravos hebreus relembrando nostalgicamente da terra natal, desperta um entendimento diferentes nos Italianos. A ópera, era uma prática artística comum e popular na época onde tanto as elites, quanto as camadas mais humildes tinha acesso. Por isso, quando a audiência se enxergava nos judeus sendo controlados por estrangeiros opressores, tanto intelectuais e populares tornaram isso tema e motivou a ação.

Com Verdi, a arte se tornava o mais forte instrumento político-social na Itália. Não é de se estranhar ter sido a fórmula copiada por D. Pedro II para tentar construir um sentimento de pertencimento nos brasileiros, principalmente no país que havia recentemente se tornado independente de Portugal. Os desenvolvimentos políticos e político-culturais internos da península itálica no século XIX caracterizam-se por uma complexa diversidade de anelos nos quais o estudo não irá se concentrar, pois são correntes e posições complexas, que, apesar de diferentes, aproximaram-se e interagem com o país, principalmente nas relações do Brasil com as várias configurações de estado, e com o Reino da Itália unificado que os suplantou.

No Brasil, exista o elo da família imperial com o reino de Nápoles, através da sua segunda imperatriz. O casamento de D. Pedro II em 30 de maio do ano de 1843, com a Princesa napolitana Teresa Cristina Maria de Bourbon, filha de Francisco I, do Reino das Duas Sicílias, estabeleceu um estreitamento do vínculo brasileiro com os círculos sociais mais elevados, culturais e artísticos italianos. Ainda relacionando-se com o país, o movimento revolucionário do *Risorgimento*, teve a frente o ativista Giuseppe Garibaldi (1807-1882), que também deixou suas influências no Brasil.

Entre os artistas, vale ressaltar, que não só Verdi aderiu ao movimento. Na primeira metade do século XIX, dada a complexidade do deste, se tornou tema central de boa parte dos

um destino volúvel/ que uma mulher te ensine a ser forte. / Cumpre o teu dever: / vê por toda a Itália / renascerem os exemplos de ousadia e de valor) Essa inserção adquire um valor ainda maior ao lembrarmos que a ópera estreou em Veneza em 1823, ou seja, em pleno domínio austríaco. E para que não haja dúvidas de que Rossini tenha criado essa cena por acaso e realmente desejava passar uma mensagem relativa ao Risorgimento, basta ouvir o coro que precede à ária de Isabella: no momento em que se canta Quanto valgan gl’italiani (Quanto valem os italianos), o bem-humorado compositor escreveu, para o primeiro violino, uma pequenina variação da primeira frase musical de A Marselhesa. RABELO, Alberto Coutinho. *O lugar de Carlos Gomes na formação social da música brasileira*. - Guarulhos: 2013. Dissertação. P. 40-41.

artistas. O *Risorgimento* atendia aos anseios dos artistas que visavam se expressar de forma acessível, buscando derrubar as barreiras que havia no passado entre os intelectuais e o público. Em 1870, o processo de unificação italiana foi concluído. O *Risorgimento* alcançou o seu objetivo.

2.2 CARLOS GOMES E OS NOVOS RUMOS DO PAÍS

O Carlos Gomes da década de 1890, tanto no Brasil como na Europa, como já demonstrado, não era mais visto como o mesmo de outrora. Os insucessos se repetiam, as lamentações foram aumentando com os inúmeros dissabores desta vida de compositor sem garantias. Na Itália, por ser brasileiro e não ter se naturalizado italiano, não poderia assumir a direção do conservatório na cidade de Pesaro, como era comum a boa parte dos célebres compositores italianos quando atingiam a maturidade, conseguindo outra fonte de renda e estabilidade financeira sem ser através da produção de obras. Na Itália, sofria o peso de manter-se brasileiro naquelas terras e no Brasil, as calúnias da imprensa brasileira que afirmava estar ele se naturalizando italiano. Ambos os países lhe causavam dissabores, sobre isso escreveu a Olavo Bilac.

Em 1º de dezembro de 1891, escrevia o maestro, de Milão, ao seu amigo: "Fui derrotado em Pesaro, onde me apresentei candidato ao lugar de diretor do conservatório. "O motivo da minha derrota é simples e natural: não sou italiano. Se fosse ao menos naturalizado!... Eis aqui, compadre; sem que eu a procurasse propositalmente, posso hoje dar a melhor e mais eloqüente resposta a todo e qual quer brasileiro (de Manaus a Uruguaiana) sobre as calúnias que me levantavam de *ter renegado* a minha pátria... *Se* a imprensa de rodo *o Brasil* quisesse registrar este fato, não faria mais *do* que um dever de justiça; mas será inútil: a *calúnia* sempre deixa a *Catinga*. (OLAVO BILAC, 1905, p. 94)

Segundo Mammi (2001), nesta época, o setor mais informado do público brasileiro se afastava de Carlos Gomes seguindo orientações políticas. E assim, com Leopoldo Miguez, Francisco Braga, Alberto Nepomuceno e Henrique Oswald, surgia uma nova geração de compositores que se tornava conhecidos entre as elites, principalmente, por estes atenderem aos novos ares provincianos da população. Como já explanado, dão início a grandes mudanças estéticas da música brasileira, pois dedicando-se principalmente a música sinfônica e camerística, com forte influência do estilo romântico norte-europeu, insere as suas composições outra forma de usar das temáticas nacionalistas, baseando-as mais no estilo canção, aos moldes do *lied* alemão, usando de ritmos ou de imagens naturais brasileiras para criar impressões semióticas musicais. Junto com a poética nacional, criam uma forma mais “brasileira de

música”. Esta era a fórmula que para estes compositores significava uma ampliação considerável de horizontes e de modernização da música brasileira naqueles anos, algo não seguido por Gomes, que continuava a defender o estilo italiano de música.

Em carta endereçada ao baiano Theodoro Teixeira Gomes, em 16 de julho de 1892, percebe-se alguém diferente, agora, um compositor que já compreendia não ter o mesmo prestígio de outrora. De forma franca Theodoro relata a não necessidade do compositor em se dirigir a cidade de Salvador/Bahia para acompanhar a montagem de sua ópera *O Condor*, como lhe era de costume fazer quando executavam obras suas, por chamar a atenção do público e assim lotar os teatros, aumentando o lucro. Em resposta, Gomes diz: “Você me declara francamente que a minha presença na Bahia não adianta nada no sentido pecuniário e eu bem compreendo visto a má quadra que estamos passando que não devo contatar com recitas de benefício, mas só o que você ajustou com o Sansone” (GOÉS, 2011, p. 173). A má quadra que ele relata é o descrédito que a música e imagem ganharam naquele local a partir da República. Era ele muito admirado em Salvado, mas, assim como boa parte do país a partir da instauração do novo regime político, o declínio foi generalizado, tanto que o fez se sujeitar, como argumenta Marcos Goés, a sucumbir-se a produção da Companhia Ducci, pertencente ao desprestigiado empresário *Sansone*, conhecido por fazer produções com cantores desconhecidos, a preços baixos e sem grandes acabamentos. Góes afirma que “Nota-se nesta carta também o nível a que desciam as execuções de óperas de Carlos Gomes no Brasil” (p. 176). A República impôs a mudança e Gomes era o símbolo maior da monarquia, e isso foi o que restou a alguns que se diziam monarquistas, serem apagados, serem esquecidos e humilhados, para provavelmente ser exemplo aos que tivessem dúvidas em aceitar ao regime, ou ainda, tivessem esperança da volta da monarquia.

Em 12 de julho de 1895, após realizar uma série de apresentações da ópera *Il Guarany* em Belém do Pará – um dos poucos lugares que ainda detinha prestígio – abordo do vapor Brasil do Lloyd Brasileiro, escreveu o maestro ao seu compadre, Manoel José Souza Guimarães, algo que previa brevemente acontecer consigo, evidenciando dois problemas, uma doença que se agravava e as negativas do governo para no Brasil de se instalar no país e trabalhar:

A minha saúde tem sofrido muito ultimamente; além disso a minha antiga moléstia na boca piorou muito no Pará. A inflamação da garganta se tem agravado e isso quer dizer que o clima do Pará não é bom para mim. Mas o que fazer? No Rio de Janeiro não me querem nem para porteiro de Conservatório. Em Campinas minha cidade natal e São Paulo idem. No Pará, porém, me querem de braços abertos! Não me querem no Sul, morrerei no Norte que é toda terra brasileira! Amém!

Em outro momento, em trecho desta carta endereçada a Manoel José de Souza Guimarães, o compositor repete a sua insatisfação com o governo republicano com o desenrolar do seu não apoio as mudanças políticas, algo que ele aparentemente, assim como boa parte dos demais brasileiros da época, não entendia completamente no que mudaria, quando via as causas injustas que passava, tratamento dado a todos os que se negassem ao novo regime político aderir.

(...)

Dou-te esta notícia com toda calma, pois francamente já não me sinto preso a esta vida inglória, vida de humilhações...

Não levarei saudades do mundo nem do Governo da República que tão injusto tem sido commigo.

Sinto por-me não poder destruir tudo quanto minha mão tem escripto com tanto entusiasmo em pról da arte nacional...

Confesso entretanto a minha gratidão aos amigos do Pará que afinal de contas foram os unicos a darem um emprego que condiz com o meu officio, conforme o meu antigo desejo.

Sei que tudo quanto se passa no venenoso gabinete do Conservatorio do Rio.

Bem sei que, desde o tempo do Governo Provisorio até hoje, qualquer vaga que se tenha dado ou que se der nunca deixei, nem deixarei de ser lembrado... para ser propositalmente excluído!

Agradeço a tua boa vontade a respeito da proposta de algum lugar pra mim no Conservatorio.

Soube desse assumpto, porque já em outros tempos e até ultimamente, antes da viagem para Chicago, já havia manifestado esse desejo, chegando até a insistir fazendo a parte ridicula do importuno!

Você me diz: ‘*Si eu quisesse o Conservatório do Rio e si o Miguez quisesse ceder etc.*’ Não creio, entretanto, que ele possa (querendo) ceder o que não lhe pertence. Não creio também que o Governo aceite outro diretor que não seja indicado pelo professor Miguez.

Cada mortal cede ao próprio destino: o meu foi ou vae ser de acabar de sofrer no Pará; assim seja! (...) (GOÊS 2007, p. 197-198)

Neste clima de preterição, qualquer imagem produzida acarretará inúmeras incompreensões narrativas acerca dos conflitos e resoluções da época. Por isso, voltar ao ponto que trazia mácula a imagem nestes novos tempos é entender como ainda pode ele ter espaço em meio a essas mudanças, é compreender os limites de sua preterição. A finalização desta carta com a expressão “Assim Seja!⁶⁵” abre ao trabalho outros pontos de compreensão das redes de socialidades a que Gomes havia construído, principalmente as ligadas a Maçonaria que será debatida a posterior. De diversas formas, essa rede seria importante para seus últimos dias, segurança dos filhos e rumos de sua memória. Muitos dos seus dissabores estão associados

⁶⁵ “Assim Seja” é expressão oriunda da tradução do hebraico “amém” e que é o fecho de orações, tanto no judaísmo como no cristianismo. Há então que se considerar que a leitura de um versículo não é uma oração propiciatória, ou invocatória. Desse modo caberia o temo da expressão somente se fosse usado naquilo que concerne a uma prece que, em linhas gerais, invocasse o auxílio do “Grande Arquiteto do Universo”. Blog do Pedro Juk. <http://pedro-juk.webnode.com/> ou <http://pedro-juk.blogspot.com.br>

diretamente a sua amizade com importantes personagens históricos do Brasil monárquico e as suas causas, por isso é importante compreendê-las.

Compositor aclamado pelos estudantes de direito há anos, por ter composto em 1845 o *Hinno Acadêmico* que se espalhou por todas as universidades do país, estudantes estes que se tornariam influentes políticos, chegando até a ser presidente na instauração da República, como o mestiço Nilo Peçanha em 1870, Gomes havia se tornado a “voz dos militantes” através de algumas composições, mesmo sem ser esse o desejo direto. Importante entender que desde a composição deste hino, tinha ele consciência de que antes de ser música uma obra de arte, havia nela valor que poderia ser representativo e que abriria portas para ganhos financeiros.

Desde jovem, entre as redes de sociabilidades, possuía ele estreita relação com homens e mulheres importantes que se tornaram políticos e personalidades influentes na sociedade. Percebê-los é importante ao trabalho, por que foram alguns destes homens que tomaram a frente das campanhas pró e contra a liberdade dos escravos, que culminou na abolição da escravatura em 13 de maio de 1888.

Nesse contexto, a pesquisa observa relação dele com os políticos, principalmente: o deputado Joaquim Nabuco e o senador Visconde Alfredo d' Escragnolle, que juntos a André Rebouças e José do Patrocínio defendiam os princípios abolicionistas. Sobre Gomes, Taunay afirmava:

[...] foi o ponto máximo da musicalidade nacional. Enfim o Brasil tem um verdadeiro mestre, destacado entre os mestres, sereno e revoltoso, preso às suas origens, que fez ultrapassar nas pautas o território de sua pátria. O povo brada feliz. Viva o Imperador! Viva Carlos Gomes! Viva o Brasil! (FERNANDES, 1978, p.97)⁶⁶.

É através de artigos, cartas, discursos que se pode compreender a ligação de Carlos Gomes com estes políticos importantes, como é o caso de Joaquim Nabuco, por exemplo. Na crônica escrita por José Ribeiro Junior, sob o pseudônimo “EGO”, na *Revista Illustrada*, ano VI, nº 272 de 1881, vemos uma forte crítica aos políticos, a disputa entre monarquistas e republicanos, onde é relacionada a representação do compositor em alguns trechos:

Pequena Chronica

Uma das illações a tirar das eleições da côrte, é a que o Rio de Janeiro mesmo na sua parte mais illustrada, no seu cerebro como diria Victor Hugo se fosse carioca, é, degiam o que disserem, bem pouco abuliccionista.

Menos abuliccionista do que republicano em todo o caso.

E senão comparem os votos que obteve o candidato republicano com os votos que alcançou o candidato abuliccionista: Quintino Bocayuva teve mais de cem; emquanto o Sr. Joaquim Nabuco não passou dos noventa e tantos.

Venhão ainda affirmar que ninguem quer a escravidão no Brasil.

⁶⁶ FERNANDES, J. *Do sonho à conquista: revivendo um gênio da música - Carlos Gomes*. São Paulo: Fermata do Brasil, 1978.

Nada!... Ha muito negreiro ainda, que dispensa mais facilmente o Sr. D. Pedro Segundo do que o seu pretinho.

Tirem-lhe a corôa, o throno, a monarchia, mudem tudo, mudem a forma de governo, mudem os homens; mas o pretinho, esse é sagrado, não lhe toquem, no João, nem no Joaquim, nem etc.

Alguns há que querem mais o preto do que a esposa.

— Então que noticias, compadre?

— A sue mulher ficou de cama.

— Ora, não há de ser nada.

— E o seu preto Manoel tambem.

— Oh! com os diabos... Volto amanhã para a fazenda!

O Jornaes sérios não recclamaram ainda a força que aquelles que não foram ao beneficio do maestro Carlos Gomes; mas isso virá.

E' todos os annos a mesma cousa: a imprensa descompondo publico, porque elle não esvazia de todo as algibeiras em beneficio do maestro.

Desta vez foi a Gazeta de Noticias a incumbida de tão elevada missão.

Se os fluminenses tivessem só uma cabeça a Gazeta degolava-os d'um golpe; mas não podendo satisfazer tão completamente a sua paixão neronica, tomou da penna e foi um Deus nos acuda.

Publico sem gosto, que não sabe o que é bom, que não entende de arte, que não merece que se lhe dá, que recebe as aspirações das torrinhas...

E foi para isso que os jornaes tanto pediram o Guarany!

Na carta escrita em 16 de julho de 1884 para o importante editor italiano Giulio Ricordi⁶⁷, Carlos Gomes oferece um pequeno, porém interessante exemplo do interesse para com a temática referente à escravidão no país que aponta os rumos de entendimento pessoal. Mesmo que, oficialmente, não tenha participado em momento algum de sociedades abolicionistas, evidencia-se que o compositor, mesmo da Itália acompanhava através de cartas dos amigos, os últimos acontecimentos sociais no Brasil. Com as composições, passou a apoiar estes movimentos. Se evidencia vários fatos que o demonstra contrário a escravatura no Brasil, mas também, com a obra por ele composta, se identificam formas de obter algum proveito financeiro, quando passou a agradar aos influentes que o auxiliavam com empréstimos, financiamentos, o compositor relata:

Caro Giulio

Do Brasil, pedem-me uma peça popular para banda e também para canto. Creio também ser desejo do Imperador -, por isso não duvido que irá imprimir o manuscrito que lhe envio hoje por carta registrada. A peça é dedicada à primeira das províncias brasileiras que libertou os escravos: o “Ceará”!

Deve ser feita uma vinheta representando o mar visto da terra; duas jangadas libertadoras de escravos tornadas célebres por um efeito patriótico ocorrido em 25 de março deste mesmo ano, o dia em que foi aclamada a liberdade de todos os escravos da Província do Ceará!⁶⁸

⁶⁷ GIULIO RICORDI (1840-1912) – Escritor, musicista, pintor, conselheiro municipal, administrador da Sociedade Orquestral do Scala. Dedicou grande parte de seus esforços à *Gazzeta Musicale*, que se tornou naquela época o centro da vida artística cidadina. Após a morte do pai, Tito, em 1888, continua o crescimento da Casa, absorvendo outras firmas e abrindo sucursais na Itália e no exterior. (VETRO, 1982: 104)

⁶⁸ Carteggi Italiani I, Carta 102: (Casa Editora G. Ricordi), Maggianico, 16 de julho de 1884.

Nesta época, os movimentos abolicionistas cresciam significativamente com o apoio de influentes políticos em diversas províncias no Brasil. Os membros supunham de acordo com os ideais europeus que o fim da escravidão levaria o país ao desenvolvimento social, político e econômico⁶⁹. Eles pertenciam ao meio urbano. Eram parte da elite letrada brasileira. Grande parte dos membros da diretoria da *Sociedade Cearense Libertadora* interpretou a realidade na qual viviam sob o prisma de teorias positivistas e evolucionistas, que foram introduzidas no cenário brasileiro a partir de 1870, segundo Lilia Schwarcz⁷⁰.

A campanha abolicionista no Ceará teve uma forte adesão da população pobre, principalmente dos jangadeiros que encabeçaram as mobilizações, como por exemplo Francisco José do Nascimento (1839-1914), conhecido popularmente por *Dragão do Mar*⁷¹. Caboclo e figura de suma importância para o movimento que lá se deu, por negar-se a fazer o traslado de escravizados aos navios de tráfico que se dirigiam ao sudeste do país, causou grande repercussão e assim tornou-se um símbolo do movimento, e assim chegando a ser tema de inspiração para algo a ser musicado por Gomes.

“Enquanto a liberdade não nos congraçar no mesmo amplexo, como irmãos que somos perante Deus e a humanidade, perante a civilização e o progresso, seremos um povo sem autonomia, sem consciência do nosso valor”, publicou o jornal abolicionista ligado a sociedade *O Libertador*, de 1 de Janeiro de 1881. Foi o apoio da *Sociedade Cearense Libertadora* que deu

⁶⁹ Os sujeitos da mocidade cearense potencializaram sua máquina discursiva apropriando-se de enunciados e conteúdos simbólicos coletivos daquele espaço social como a moral e a força. Decodificando para aquele campo de experimentações subjetivas os enunciados da ordem burguesa como liberdade política e econômica, industrialismo, desenvolvimento tecnológico, progresso científico, produtos de intensidade desejantes do iluminismo, romantismo e do positivismo, aqueles homens tiveram um interesse em comum: integrar-se nas relações de poder [...] CARDOSO, Gleudson Passos. *As repúblicas das letras cearenses: Literatura, Imprensa e Política (1873–1904)*. 2000. Dissertação (Mestrado em História Social). Pontifícia Universidade Católica: São Paulo. p. 46.

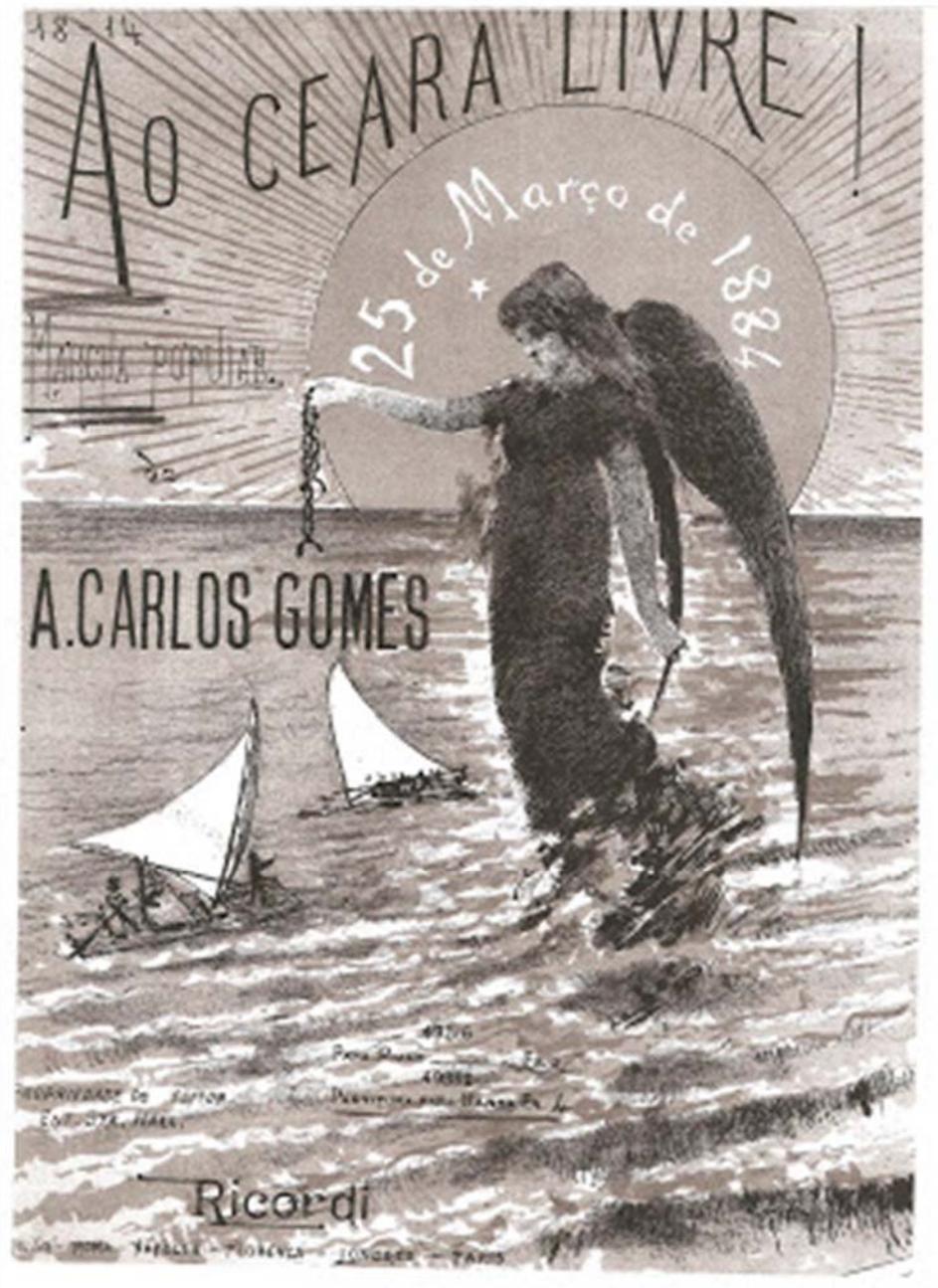
⁷⁰ SCHWARCZ, Lilia Moritz. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870 – 1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 43.

⁷¹ **Francisco José do Nascimento**, o Dragão do Mar, nasceu em 15 de abril de 1839, em Canoa Quebrada, Ceará. De família de pescadores, foi criado pela mãe, a rendeira Matilde, e ficou conhecido por muitos anos como o Chico da Matilde. O pai dele morreu tentando a vida num seringal na Amazônia, quando Francisco José ainda era garoto. Ao longo da década de 1880, começaram a surgir sociedades civis engajadas na luta abolicionista, como a Sociedade Cearense Libertadora, fundada em 1880, e que tinha João Cordeiro como presidente. Esta sociedade teve apoio incondicional de Francisco, que chegou a ser eleito seu diretor. Sob o slogan de “no Ceará não se embarcam escravos”, os jangadeiros, liderados por Francisco, impediram o embarque de cativos, bloqueando o porto. Francisco foi ameaçado com perseguições e com uma ação judicial por crime de sedição. Mas graças à vigilância e ação firme, o porto se manteve inviolável. Sem alternativa, os senhores de escravos acabaram concordando com a liberdade de seus cativos.

O jangadeiro Francisco José do Nascimento foi herói da abolição no Ceará. Sua bravura no bloqueio do porto de Fortaleza, impedindo o embarque de escravos, rendeu-lhe o apelido de Dragão do Mar. Em 25 de março de 1884, os abolicionistas da Corte levaram-no ao Rio de Janeiro para uma visita de 15 dias, com direito a desfile ao longo da cidade e festas em sua homenagem. O Dragão do Mar faleceu em 1914 em Fortaleza. <https://diariodonordeste.verdesmares.com.br/editorias/verso/online/conheca-a-historia-de-quatro-nordestinos-que-lutaram-contra-a-escravidao-no-brasil-1.2028270>. Acesso em 03/09/2019.

força aos homens do mar a manter sua decisão de não fazer mais tal transporte, apesar das fortes pressões governamentais e da forte ação repressiva da polícia na época. O movimento de tão bem-sucedido em Vila de Acarape (CE), hoje atual Redenção, tornou-se a primeira cidade a libertar seus escravos em janeiro de 1883. E assim, o movimento conseguiu abolir a escravidão naquela província muito antes que no país. Ela é extinta em todo o território cearense no dia 25 de março de 1884.

Figura 5: "AO CEARÁ LIVRE" - Marcha Popular - 25 de março de 1884 Editora Ricordi



Fonte: Acervo do Museu Carlos Gomes – UNICAMP

Gomes deu prosseguimento a musicar algo que enaltecesse o que ele entendeu como uma conquista e assim compôs *Ao Ceará Livre*, título dado à partitura editada na Itália por Giulio Ricordi em sua editora de mesmo nome. Uma curiosidade é que a mesma fora encomendada quatro dias antes da abolição da escravidão pela princesa Isabel. Ela trata-se de uma *Marcha Popular* composta para banda de música, tendo uma versão em redução para piano, instrumental, e como se vê na figura 2, a capa com que ilustra a edição foi realizado assim como pediu o compositor, ilustrando as jangadas e o oceano, com a imagem da deusa da liberdade quebrando as correntes que amarravam os escravizados. Esse é a primeira composição em homenagem ao ato realizado no Ceará como tema. A partitura original é pertencente ao acervo da Banda de Música da Polícia Militar do Ceará⁷².

Um ponto importante a se compreender a respeito do compositor, e nestes envolvimento e atitudes para com as causas libertárias, constata-se relevante prova que o compositor era um cosmopolita, que sempre esteve antenado com as temáticas e demandas que motivavam os interesses da época e tentava incluí-las de alguma forma nas obras. Além disso, é perspicaz supor que ele percebia que através dela poderia conseguir outros espaços oportunos para a sua projeção diante o meio político e cultural naqueles locais. A imagem dele ganhava outra forma de ser associada a questão abolicionista, quando André Rebouças, após conhecê-lo numa apresentação da ópera *Il Guarany* é motivado por um pensamento de relacioná-lo a emancipação da população escravizada do país:

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. (AZEVEDO, 1963, p. 471).

O Brasil, país com grandes dimensões, não era totalmente ligado comercialmente, estruturalmente e culturalmente. Muitas das realizações e execuções feitas em São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais, grandes centros urbanos, não chegavam com a mesma velocidade e aceitação nas províncias do Norte e Nordeste do país, por isso, compor algo em homenagem específica aquele local era uma forma de projeção pessoal enquanto compositor, agradando as figuras importantes que poderiam patrociná-lo a executar suas obras naqueles locais.

⁷² RIOS MARTINS, Ana Luiza. *Entre a invenção e a tradição: memória sonora de Fortaleza a partir dos acervos de música (1897-1949)*. Anais do II Encontro Internacional de Direitos Culturais, 2012, p. 09

Um ponto que precisa ser compreendido é que sim, haviam outros compositores no país que poderiam compor obras de relevância musical como esta, mas ter uma obra composta por Carlos Gomes, com o que ele representava nas mentalidades era engrandecer a temática em jogo, dando a ela projeção nacional. Dentro dos pioneirismos, Gomes foi um dos primeiros artistas a ter o nome usado para motivar causas populares, emprestando a reputação para maximizar campanhas sociais com grande abrangência.

Compreendendo o tempo e os acontecimentos, a relação com as temáticas abolicionistas ganhava outras dimensões. Fora em 9 de julho de 1880 que se fundou no país a *Sociedade Brasileira contra a Escravidão*, fruto da iniciativa de Joaquim Nabuco⁷³ – que era seu amigo íntimo – e de outros deputados. Nabuco fora eleito presidente desta sociedade e realizou no dia 25 do mesmo mês, no teatro São Luís, a primeira conferência emancipadora que repercutiu significativamente no país. Coincidentemente nesta mesma época retornava o compositor ao Brasil em 18 de julho de 1880 para realizar alguns concertos, cujas recepções foram grandiosas festas realizadas na capital do ainda Império e nas províncias de S. Paulo e da Bahia. A partir das repercussões que o hino abolicionista teve, as recepções ao compositor passaram a representar segundo Sílio Boccanera Junior, verdadeiras festas de liberdade, já que a ele estava sendo associado o debate acerca da liberdade da população negra escravizada. Sobre essa chegada e recepção, acrescenta o *Jornal do Comércio*⁷⁴ de 19 de julho de 1880:

Durante o trajeto, os Srs. estudantes Patrocínio e Paula Nei agenciaram entre as pessoas que se achavam a bordo a quantia de 100\$000 para que, unida à de 430\$000, que já haviam obtido em terra, fosse levada em conta da libertação do escravo Tito, avaliado em 800\$000, e cuja carta tem de ser entregue pelo Maestro na noite do seu benefício.

O compositor agora já não só imagem do que era ser brasileiro de sucesso, também a imagem vira imagem da libertação de homens e mulheres escravizadas. Para exemplificar o momento e como se associava a causa, na noite de 27 de julho, no Teatro de D. Pedro II que exibia espetáculo em homenagem a Carlos Gomes, “fora libertado em cena aberta o escravo Julião, sendo conduzido pela mão da célebre cantora Durand todo vestido de branco, no meio de ovações delirantes da platéia, onde as senhoras, de pé, batiam palmas, jogavam flores e

⁷³ Nabuco foi, com efeito, não só fundador de várias sociedades emancipadoras, como autor de projetos que pretendiam extinguir a escravidão a longo prazo (um de dez e outro de cinco anos). Sílvio Romero ocupou-se detidamente do segundo, e Patrocínio fez referências ao primeiro, em um opúsculo publicado em Paris. Duque-Estrada, Osório. *A abolição / Osório Duque Estrada*. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. p. 258 – (Edições do Senado Federal; v. 39)

⁷⁴ JORNAL DO COMÉRCIO: Jornal carioca diário fundado em 1º. de outubro de 1827 por Pierre René François Plancher de La Noé. Mantendo em seu título a grafia original *Jornal do Commercio*, é um dos mais antigos órgãos de imprensa da América Latina ainda em atividade. Durante toda a sua existência, pautou-se por uma orientação conservadora. <http://www.fgv.br/cpdac/acervo/dicionarios/verbete-tematico/jornal-do-comercio>.

agitavam os lenços, freneticamente”⁷⁵. Osório Duque-Estrada (1870-1927) informa que dois meses depois, em outro concerto realizado em Campinas em homenagem a Gomes, foram libertados mais dois escravos ainda moços pelo conhecido industrial William Van Vleck Lidgerwood. Gomes foi então associado diretamente a campanha parlamentar de Nabuco, que aproveitava da importância do compositor e de toda sua representação para motivar no espírito público a necessidade de libertação da população escravizada. Contudo, ao apoiar a campanha do deputado, fora Gomes encarado pelos políticos escravocratas como apoiador de um agitador perigoso (como tentavam construir a imagem de Joaquim Nabuco os escravocratas) contra o qual cerravam-se fileiras as hostes conservadoras e os próprios liberais da Câmara e do Senado⁷⁶.

2.3 - TRABALHA PELOS INFELIZES PARA QUE DEUS TE FAÇA FELIZ!

Em meio às atribulações da vida, perdas familiares, separação, saúde e a eterna dificuldade financeira, repleta de dívidas e pedidos a imperador⁷⁷. O engenheiro André Rebouças, compadre de Carlos Gomes escreveu algo que o motivaria para voltar a compor e usando assim um tema para quem sabe o redimir de pecados ou até dá má sorte que tinha. Escreveu Rebouças: “Trabalha no ‘Escravo’. Faze uma preghiera no stylo da do Nabucodonozor do Verdi. Trabalha pelos infelizes para que Deus te faça feliz!(...)”⁷⁸. Surge assim uma nova ideia temática com enredo de debate social brasileiro que havia se tornado moda, numa difícil conjuntura sociopolítica e preconceituosa.

Para melhor entender as conjunturas sociais e familiares, é preciso voltar um pouco no tempo. Em 1871, casou-se com a pianista, colega de conservatório, a italiana Adelina Peri (1842/1887) e com ela teve uma união conturbada. “Sorte no jogo, azar no amor”, poderia ser a expressão que representaria a década de conquistas profissionais e perdas familiares pela qual passou. Tiveram cinco filhos, sendo que três deles faleceram prematuramente, mas foi uma

⁷⁵ DUQUE-ESTRADA, Osório. *A abolição* / Osório Duque Estrada. – Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2005. p. 258 – (Edições do Senado Federal; v. 39)

⁷⁶ DUQUE-ESTRADA, Fernando Campos. *Hino nacional Brasileiro*. Barbacena: Centro gráfico e Ed. LTDA, 2002. pg. 81

⁷⁷ Gomes devia cerca de 40 mil francos na Itália, como aponta no trecho da carta em Milão no dia 25 de novembro de 1888 “Quanto à minha viagem ao Brasil, já estaria lá se tivesse 40 mil francos para saldar todas minhas dívidas na Itália (cerca de 25 mil) e com restante acertar outras coisas e partir para o Rio. O resto viria por si, quanto estivesse no Rio. Mas são sonhos dourados!”. NELLO VETRO, Gaspare. *Antônio Carlos Gomes*. 1982, p. 286.

⁷⁸ VIEIRA. (Pg. 199-200)

destas mortes que lhe causou grande impacto emocional, atingindo significativa o lado profissional. A morte do filho Mário Antônio, com apenas quatro anos, em 25 de agosto de 1879, o abala muito. Falece em uma viagem de turnê pela Europa, e por tê-lo levado, num clima frio, causando-lhe piora no estado de saúde a levar a morte, a repercussão disso causa-lhe diante a sociedade grande perda de prestígio. Isso trouxe-lhe grande mácula a já frágil reputação. Gomes começava a declinar vertiginosamente. Os italianos reconheciam os dotes composicionais, mas o enxergavam como um mercenário, que produzia arte apenas com fins estritamente comerciais e não artísticos, algo não admirado na época. O que motivou este desprestígio foi escandaloso ato dele vender os direitos de *O Guarani* para editora Ricordi, sendo está a obra que lhe deu projeção mundial.

Após a morte de Mário Antônio, com as brigas e acusações de traições, acontece no final de 1879 o fim do casamento com Adélia, separação que contribui fortemente para o declínio final do artista. Marcus Goés num artigo publicado em 11 de setembro de 2011⁷⁹, relata que estes fatos que ocorreram foi um prato cheio para a sociedade milanesa da época declinar ainda mais a imagem dele e por consequência a atração pelas obras. A imprensa italiana, que sempre teve desconfiança e o representava como primitivo, de forma sensacionalista, estampava os jornais e motivava a sociedade italiana já adepta a leitura de fofocas e difamações. As matérias, apresentavam detalhes deste processo judicial repleto de vulgaridades. Biograficamente acusado de mulherego e traidor, Gomes se separou por afirma-se traído, mas nenhuma das biografias antigas apresenta este fato. Mas de fato, nas investigações de Goés, foi o compositor quem acusou no processo a mulher de traição: “Tudo isso consta por escrito com detalhes no processo que correu no Tribunal de Justiça de Milão, então presidido pelo magistrado Cesare Malacrida, que assina o documento de desfecho da lide, na qual nem se chegou a promover inquéritos ou indagações sobre o suposto adultério.” (p. 01). Atualmente estes arquivos encontram-se no acervo do Senado Italiano. A partir desde momento, Carlos Gomes endividou-se, passou por grandes dificuldades financeiras, sofreu várias crises nervosas e viciou-se em ópio.

Em trecho da carta pertencente hoje ao arquivo do Museu Teatral do Scala de Milão, escreveu Carlos, em 08 de abril de 1879, ao amigo Leone Giraldoni, que demonstra ainda não compreender o que as polêmicas com a separação haviam lhe causado na reputação e admiração da obra por ele composta:

⁷⁹ <https://www.movimento.com/2011/09/outra-inverdade-na-vida-de-carlos-gomes/>

Caro Leone,
 Infelizmente, na primeira apresentação de Maria Tudor, o público não quis ouvir e a corrente contrária se manifestou logo no princípio do IIº ato!
 Na segunda representação, não parecia mais o mesmo público: aplaudiram as peças principais, e por fim fizeram bisar o Dueto de amor do IIº ato!
 Como se explica tal enigma? (...)" (NELLO VETRO, 1982, p 141)

Neste ano os problemas pessoais se agravavam, as disputas com a mulher, o luto pelo filho preferido, lhe colocavam em descuidos com a saúde física e mental, e ainda inúmeros eram os gastos. A Gazzetta, jornal italiano havia escrito matéria acerca da saúde do compositor após os fatos e agradecendo as retificações, em Gênova, no 7 de setembro de 1879, escreve ao amigo Giulio Ricordi, dono da editora de respectivo nome:

Meu caro Giulio
 Quem sabe o que deve estar pensando de mim! Mas como fazer para escrever-lhe, sem falar dos meus contínuos dissabores? – Farei o possível para enfiá-lo o menos possível.
 Agradeço-lhe pela retificação na Gazzetta sobre a minha doença, mas saiba que eu estou gravemente doente, e o desmentido serviu pelo menos para sofrer aqueles que querem absolutamente ver-me morto; tem razão: eu fiz tanto mal a eles! A perda de Mario, a minha dor aguda em causou insônia, e... tomei ópio por vários dias, descuidei de uma constipação, em seguida a febre reumática; o médico me deu quinino em abundância... se não enlouqueci, é sinal de que não enlouquecerei nunca!
 As questões com a mulher, a demanda, o Presidente do Tribunal, a menina, a mobília que vai e vem de Gênova para Milão... Meu Deus! – Entendeu algo desta minha estranha narrativa? (NELLO VETRO, 1982, p. 144 e 145)

Neste período ocioso de produção houve também desgastes na imagem no Brasil. Ao assumidamente adotar a Itália como segunda nação, oferecendo-lhe homenagens e fixar-se naquele país, ao construir uma grande mansão, o compositor foi durante a década de 1880 duramente hostilizado pelos brasileiros, recebendo a alcunha de aproveitador do dinheiro público, já que tinha como "mecenaz" o imperador D. Pedro II. Foi na década de 1870 que começou a surgir uma série de sintomas de crise do Segundo Reinado, e junto, o declínio do compositor. O início do movimento republicano e os atritos do governo imperial com o Exército e a Igreja, são fatos que se relacionam com os processos de desconstrução que ocorreu na imagem de Carlos Gomes. Surgem neste período duas correntes. Os republicanos, dispostos a uma revolução popular para chegar a República, e outros partidários de uma transição pacífica de um regime para o outro, aguardando-se, se possível a morte de D. Pedro II. como também no Brasil seu envolvimento com os abolicionistas. Enquanto repercutia uma má repercussão ao seu respeito, Gomes observava as novidades musicais na Europa e acompanhava récitas de colegas compositores. É nesta conjuntura que surge o que será chamada a “Ópera da Abolição”, está, que fora por ele dedicada em carta à Princesa Isabel.

Figura 6: Capa da transcrição para piano e voz da ópera Lo Schiavo de Antonio Carlos Gomes



Fonte: Companhia de Música e Piano Arthur Napoleão Rio de Janeiro, 1889.

Lo Schiavo (O Escravo) é mais uma ópera-séria que trata da escravização, mas fugindo da temática central do abolicionismo, a escravização do povo negro, pois está fora a única opção encontrada para poder ser apresentada no Brasil graças as dimensões políticas que a abolição ainda causava na sociedade. Esta obra foi um divisor de águas na carreira e reputação do compositor no país. A produção trouxe inúmeras dificuldades e prejuízos financeiros, perdendo alguns “amigos importantes” da imprensa e da política. Antigos aliados do compositor, escravocratas convictos que detinham tal direito de escravizar as pessoas negras, que passaram a criticar abertamente as composições de Gomes, dada a escolha por um lado divergente do

deles. O caráter importante e repercussivo de uma ópera provocava os escravocratas, e reforçava o debate em defesa da libertação dos escravos. Uma prova está na crônica publicada no *Jornal do Commercio* de 19 de setembro de 1889, onde afirma, “a música do eminente compositor vem concluir por um hino a dolorosa evolução que durante três séculos debateu-se em todas as gamas do lamento antes de se consumir”.

Com enredo original escrito pelo Visconde Alfredo d'Escagnolle Taunay (1843/1899)⁸⁰ era o alimento que satisfaria este político, militar e escritor que desde criança, segundo Sergio Bittencourt Sampaio (2012), desejava escrever uma ópera, mas como não tinha tal talento composicional, Taunay viu em Carlos Gomes uma grande opção de ter seu nome associado a produção e realizar seu desejo. Faltando-lhe os dotes musicais, poderia o dom da escrita, preparar o enredo que motivaria o libreto da próxima produção. Inicialmente, em 1879 numa conversa com Gomes, propôs seguir algo dentro da temática indigenista já usada em *Il Guarany* com grande sucesso, era algo baseado na vida do descobridor português Diogo Álvares Correia, o *Caramuru*, com o título *Paraguaçu* ou *Moema*. Gomes não demonstrou interesse, afirmando que “já existiam bugres em número suficiente nas suas produções” (Taunay, 1930, p 121), e assim a procura pelo argumento continuaria.

Na solenidade promovida pela Sociedade Congresso Militar (27 de julho de 1880), o maestro campineiro entregou carta de alforria a um escravo. No evento, Taunay prestou homenagem especial ao amigo com belo discurso. Novo argumento descortinava-se para uma ópera: a escravatura.

Quatro meses depois, durante encontro no Hotel de França (Rio de Janeiro), ambos abordaram mais uma vez o assunto e concordaram em elaborar um drama lírico – *O Escravo* –, sobre o tema que cada vez mais despertava discussões nas diversas classes sociais do Império, o ideal abolicionista (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2012, p. 100).

Argumento do enredo pronto, a adaptação caberia ao experiente libretista italiano Rodolfo Paravicini, com quem já havia trabalhado em outras produções com sucesso. O enredo original de Taunay, se passaria naquele século, entre 1802 e 1804. O protagonista seria um homem negro, escravizado, de boa índole e excepcional correção de caráter. Entre revoltas de escravos, fuga para quilombos e a paixão entre o senhor branco e a escrava negra, as qualidades dos personagens negros entrariam em contraste com a do seu “senhor” branco, vilão autoritário e agressivo que representaria negativamente as condições dos senhores latifundiários e detentores de poder daquela época. Mas nem tudo estava convergente com as convenções

⁸⁰ Seu libretista foi Rodolfo Paravicini, que se baseou “muito frouxamente” “numa peça teatral do Visconde de Taunay. Mesmo tendo sido estreada no Brasil, a ópera sem dúvida alguma visava, em primeiro lugar, ao público italiano. O compositor dedicou-a à Princesa Isabel. CARDOSO, Ciro Flamarion. A Construção da “Brasilidade” na Ópera *Lo Schiavo* (*O Escravo*), de Carlos Gomes. *Sociedade Em Estudos, Curitiba*, V. 1, N. 1. 2006, p. 120,

conservadoras e conjunturas sociopolítica daquela época. A temática se aliava às indignações dos abolicionistas e se posicionava contra as precárias condições impostas aos escravizados, e por isso, implicando nela inviabilidades para se conseguir patrocinadores, principalmente por não atender aos anseios da maioria da elite, que o público que pagaria ingressos para ver a ópera (BITTENCOURT-SAMPAIO, 2012, p. 101).

Prevedendo possíveis implicações negativas e protestos dos setores conservadores, tanto no Brasil como na Itália, que era outro o principal centro de execução operística e que detinha preconceitos racistas para com a população escravizada, o libretista e o compositor resolvem alterá-lo, transmutando-o e desvinculando-o da temática antiescravista negra, substituindo pela condição do índio escravizado durante o Século XVI no Brasil como argumento⁸¹. O temor de ter grande fracasso era enorme ao âmbito emocional e psicológico de Gomes, que sempre teve a insegurança como companheira. Ele, como já dito, sabia que a condição de mestiço e compositor sul-americano em terras europeias não o tornava plenamente aceito. Esta insegurança fora demonstrada em carta escrita em segredo ao amigo Mandelli, em 11 de setembro de 1884:

(...) Eu trabalho em duas óperas, há algum tempo: *O Escravo*, de Paravicini, e *Oltrada*, de Ghislanzoni, ópera que poderiam ser terminadas se não me importasse muito com o futuro e se o medo de um fracasso não fosse meu fantasma perseguidor
Mas não é somente isso: quando creio ter terminado hoje, amanhã me parece ter de refazer o trabalho!
E isto por quê? Não posso que o libreto é o meu desespero! O enredo de Ghislanzoni é bom, mas certos finais de ato não me convencem. O de Paravicini, me parece melhor como argumento, mas os versos são coisa de fazer rir as galinhas do fazendeiro do David (...) (NELLO-VETRO, 1982, p. 203)

O enredo de Paravicini, nas inúmeras modificações estava repleto de ambiguidades, nos rumos escolhidos para *O Escravo*. Elas acabaram por gerar anacronismos e descontextualizações na história, principalmente ao misturar a contragosto do autor do enredo⁸², que nele tinha colocado fatos reais de sua vida, que simbolizavam a luta pessoal pela abolição

⁸¹ A troca de um negro por um índio fez com que o Visconde de Taunay solicitasse a retirada de seu nome do projeto – o que acabou não acontecendo, e seu nome constou junto ao de Paravicini nas primeiras edições, pela Casa Ricordi, do libreto e da redução para canto e piano. Entre idas e vindas, a composição de *Lo Schiavo* foi problemática, incluindo uma disputa judicial entre o compositor e seu libretista italiano, que não aceitou o fato de Gomes ter substituído, no segundo ato da ópera, a sua versão do Hino à Liberdade pela de Francesco Giganti (ou Gigante, dependendo da fonte de pesquisa). Tendo perdido a batalha nos tribunais, e vendo cancelada a estreia da ópera em Bolonha, restou a Carlos Gomes trazer sua nova obra para o Brasil. <https://www.movimento.com/2018/12/opera-de-carlos-gomes-finalmente-estrear-na-italia/>. Acesso em 02/09/2019

⁸² O poeta, no intuito de obter maior eficiência cênica, alterou por tal forma a concepção de Taunay que este se viu obrigado a protestar, cioso de sua “qualidade de homem das letras, algum tanto versado nas coisas pátrias, tendo em vista as exequísticas, anacronismos e extravagantes confusões históricas e étnicas infiltradas no primitivo plano por ele fornecido” (Conf. Alfredo de Escragnolle Taunay. Dous artistas máximos: José Mauricio e Carlos Gomes, p. 120)

da escravatura negra no país, vendo-os descartados, para pôr a história dos indígenas escravizados durante o século XVI, que usava partes do poema épico *A Confederação dos Tamoios* de Domingos José Gonçalves de Magalhães como enredo para contar a história de Aimberê, personagem real da tribo dos tupinambás, que fora um dos líderes da revolta, onde este teve o nome alterado por questões fonéticas para Iberê. E ainda, para dar mais elementos, foi usada cenas e até trechos completos de uma peça de teatro do famoso autor romântico europeu, e por sinal também mestiço, Alexandre Dumas Filho que usava o pseudônimo *Pierre Newsky* para escrever seus livros, a obra é intitulada *Les Danicheff*, escrita em 1876, foi usada para desconfigurar o que Taunay havia escrito. A obra é um drama em cinco atos que mostra embates românticos de um triângulo amoroso que se desenrola na Rússia czarista, que em nada trazia referência aos indígenas ou negros escravizados, por isso José de Alencar fez a seguinte crítica:

A forma com que Homero cantou os gregos não serve para cantar os índios; o verso que disse as desgraças de Tróia, e os combates mitológicos não podem exprimir as tristes endechas do Guanabara, e as tradições selvagens da América. Por ventura não haverá no caos incriado do pensamento humano uma nova forma de poesia, um novo metro de verso? (ALENCAR, 1960, p.876,)

As escolhas de adaptação foram duramente criticadas pelos literatos brasileiros, inclusive, como visto, pelo José de Alencar de quem Gomes já havia musicado sua grande obra *O Guarany* e obtido com ela sucessos. O escritor brasileiro percebe os paradoxos ao usar de uma epopeia para dar voz novo drama nacional, indigenista, à qual Alencar foi duramente avesso, como é possível conferir na citação acima. Contudo, o contexto da temática volta-se apenas a abolição e não as questões raciais, narrando e enaltecendo novamente apenas a figura simbólica do índio brasileiro e o seu processo de escravização nos primeiros anos de Brasil Colonial no Rio de Janeiro. A dedicação desta obra a então princesa regente, fora amplamente divulgada na imprensa, no intuito, segundo o compositor, de recompensá-la e homenageá-la pelo grande feito da princesa regente, tido e divulgado como patriótico na época, ao assinar a então *Lei Áurea* em 13 de maio de 1888. A respectiva dedicatória fora publicada no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro:

Senhora:

Digne-se Vossa Alteza acolher este drama, no qual um brasileiro tentou representar o nobre caracter de um indígena 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 de transmutar o captiveiro em eterna alegria de liberdade.

Assim a palavra escravo, no Brasil, pertence simplesmente à legenda do passado.

E', pois, em sinal de profunda gratidão e homenagem que, como artista brasileiro, tenho a subida honra de dedicar este meu trabalho á excelsa Princeza, em quem o Brazil reverencia o mesmo culto espirito, a mesma grandeza d'animo de D. Pedro II, e eu, a mesma generosa proteção que me glorio de haver recebido do Augusto Pae de Vossa Alteza Imperial.

Hoje, 29 de julho, dia em que o Brazil commemora o anniversario 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 mesma efusão de reconhecimento com que sou de Vossa Alteza Imperial. Subdito Fiel e Reverente,

A. Carlos Gomes
Milão, 2 de julho de 1888

Pela dedicatória, vemos o apelo ao imperador, como também, mesmo com a alteração de enredo feita na ópera, a intenção continua em enaltecer o ato da abolição dos escravos assinado pela princesa. É importante entender a relação entre eles, pois para Gomes era um mix de admiração e dívida de honra pelos auxílios que tivera recebido da Família Real. É possível se constatar em carta do acervo da *Biblioteca do Conservatório de Música de Parma*, Gomes, que mesmo envolto aos preparativos da nova ópera, escreveu ao solista desta, o barítono *De Anna*, em 13 de maio de 1888, carta que demonstra o sentimento para com o Imperador, que em sua primeira viagem à Europa, adoeceu gravemente ele se sentia responsável pela saúde e recuperação do monarca:

Meu caro De Anna,

Não pode imaginar o susto que levei há dias, vendo o estado gravíssimo do meu estimadíssimo Imperador. Imagine que, além da pleurite e do diabetes, ele teve uma congestão cerebral!

Mercê, depois de Deus, dos tratamentos do médico Imperial e do Dr. Semola, o Imperador pôde superar também esta tremenda crise.(...)

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

“Viva Dom Pedro!

“Viva o Brasil,

“Terra civil,

“De liberdade! (...) (NELLO VETRO, 1982, p. 262)

Gomes já havia musicado peças com a temática oriunda da cultura afro-brasileira quando ainda morava em Campinas. Não era novidade para ele os ritmos musicais que surgiram nas senzalas, principalmente porque muitos músicos que tocavam na banda de seu pai, eram negros, ex-escravizados. A liberdade de negros, com compras de alforrias, dava maior mobilidade e independência de locomoção a eles pelos ambientes urbanos desde a colônia. Vai crescendo significativamente a população de libertos e mulatos com trabalho e com atividades comerciais. Ainda nestas conjunturas, as forças das irmandades negras, com grande concentração de ex-escravizados explicam o aparecimento de uma cultura extremamente diversificada feita por eles, sendo executadas em festas profanas, rodas de conversas e locais festivos. Os batuques de negros escravizados e livres misturavam-se às músicas europeias de

brancos e mestiços pobres nos eventos. Começa assim a configurava-se como cultura urbana oriundas das camadas mais pobres⁸³.

A maior proximidade com as temáticas negras no compositor está no uso de ritmos de danças e rituais afro-brasileiros. Gomes, muito antes do impulso dos modernistas do início do século XX, de formular uma base estética nacional a partir da criação musical e da pesquisa da arte tipicamente brasileira encabeçada por Mário de Andrade usou de trechos melódicos e células rítmicas para compor, por exemplo, as composições para piano solo: *A Cayumba* (1856), *Quilombo* (1856), *Caxoeira* (1867). O compositor acaba de alguma forma antecipando o uso destes ritmos, o que seria exaustivamente usado no século XX pelos compositores modernistas, a exemplo de José Siqueira, Villa-Lobos, Guerra-Peixe, Marlos Nobre, Lorenzo Fernandes, dentre outros que usaram das pesquisas musicológicas e de gravações colhidas por Mario de Andrade em suas expedições pelo Brasil⁸⁴.

Em Gomes, mesmo que timidamente, estes temas folclóricos e étnicos foram usados como motivos nas composições para exemplificar e construir sentido de brasilidade e *ambientalismo* como elementos musicais, eles eram oriundo do gosto pela *couleur locale* (*cor local*), que fora utilizado como recurso músico-dramático, dando o que se é chamado de “uma pintura sonora das paisagens retratadas” através de sonoridades que lembrassem sons dos ambientes.

Ao escrever uma ópera com esta temática, pode-se argumentar que ele julgava suas produções não como brasileiras ou puramente europeias, mas algo que poderia agradar a diferentes culturas, estando elas voltadas a serviço da arte e não a um determinado povo, mesmo que antagônico fosse, já que ao mesmo tempo ele se afirmava como o grande representante do Brasil no mundo, pois desta representação esperava recompensas de sua pátria pelos préstimos estabelecidos.

Vale apontar que, nas mentalidades da época, crescia o nacionalismo no país que recriava as identidades e por isso merece maior atenção quando com Carlos Gomes se

⁸³ No século XIX, tem-se notícia de batuques realizados no Rio de Janeiro em residências ou chácaras pertencentes a figuras importantes da sociedade branca da capital do império. O empréstimo ou aluguel desses locais, juntamente com a obtenção de autorização informal de vizinhos e, sobretudo, das autoridades policiais, são ações que compõem uma estratégia de inserção dos batuques em espaços urbanos não públicos adotada pelos organizadores negros desses eventos. ABREU, M. *O império do Divino. Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

⁸⁴ Compositores como Villa-Lobos, criador da "Alma Brasileira", Camargo Guarnieri, Francisco Mignone, Guerra-Peixe e outros basearam seu trabalho composicional em gêneros, instrumentação e procedimentos melódicos e rítmicos da música popular tradicional, como na Europa faziam Stravinsky, Bartók e Kodály, seja harmonizando seus temas, seja criando peças originais inspiradas no nacional-popular. MONTEIRO, Marianna F. M. *Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira*. Estudos Avançados vol.24 no.69. São Paulo, 2010. p. 10.

relacionava. Renato Ortiz analisando as variadas divergências encontradas na conceitualmente sobre a construção da identidade nacional, analisou nos autores: Sílvio Romero, Gilberto Freyre, Roland Corbisier, importantes estudiosos desta causa, o que avaliou como a ideia de falsidade e de autenticidade da identidade nacional, questionando que " (...) a procura de uma 'identidade brasileira' ou de uma 'memória' brasileira que seja sua essência verdadeira é um falso problema", para ele o questionamento fundamental deveria ser "quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem?" (2006, p. 139).

Ao analisar elementos identitários presentes em Carlos Gomes e na sua obra, que geravam uma epopeia em prosa, repleta de elementos que buscavam exemplificar uma brasilidade, deve-se perguntar como foi imaginada e retratada a nação brasileira no contexto da obra? Nas representações que por ele foram criadas, como elas ativavam ou construíam a ideia de pertencimento e de identidade nacional? Que elementos identitários integravam estas narrativas musicais de Carlos Gomes?

Antônio Carlos Gomes é ainda hoje considerado um dos criadores do nacionalismo musical brasileiro. Utilizou de romances dessa corrente literária para inspirar os roteiros de suas óperas, com temáticas sobre o povo brasileiro e sua formação, em particular a vertente indigenista. É pertinente perceber que as artes estão sempre em sintonia com a sociedade e Gomes buscou de elementos extrínsecos e característicos do povo brasileiro que representassem a constituição estrutural e social do país. Ele vislumbrava com a obra uma problemática, que se concentrou na construção de um imaginário acerca dos elementos que transmitissem a nacionalidade brasileira com sua música, que na época soou como uma resposta a questionamentos e demandas daquela sociedade.

Esse elemento social que se reinventa por meio da expressão artística compõe-se como fator intrínseco da própria construção estética e pode ser lido e interpretado nesse nível explicativo, afinal a arte assimila a dimensão social, como afirma Candido (2006, p.17), "o externo se torna interno". Nessa ordem de ideias, a análise das relações entre as artes aqui apresentadas favorece a compreensão da realidade social do século XIX, engendrando um dinamismo na interpretação de estruturas expressivas e de diagramas de percepção de temáticas relevantes, como é a da identidade nacional.

Este pensamento cosmopolita presente em Gomes, se enquadra mais nas personificações que dele emergem para representação fora do Brasil, do que em si nas características do era "ser brasileiro". Pode-se conferir em carta que agradece a Senhora Esmeralda Cervantes, por ter lhe ofertado uma coroa como prêmio pelo hino por ele composto intitulado *Saluto del*

Brasile, que em comemoração ao dia 4 de julho na Filadélfia, dizendo: “Aceito, portanto, a vossa amabilíssima lembrança, não tanto pelo que fiz, mas pelo quanto tenciono fazer pela nossa arte cosmopolita”⁸⁵. Carlos Gomes, ao autonomamente compor um hino em homenagem a outra pátria e intitulá-lo livremente de “Um saúdo do Brasil”, se percebe na atitude do mesmo que se ele sentia não um mero brasileiro, mas sim um pedaço de Brasil lá fora, um embaixador informal repleto de poderes ao ponto de falar pela nação a outra, mas antes de tudo, para ele, amante da nação, patriota, a “Música é comércio!... Comércio!!...”⁸⁶. Demonstrando ainda mais o pensamento empresarial dele frustrado, quando esteve como representante brasileiro em Chicago em 1893 para lá reger trechos de *O Guarany*, tendo sido enviado pelo governo republicano, afirmou “Esperava fazer aqui um mundo de negócios, mas depois percebi a triste realidade! Neste país, caro Tornaghi, a arte é um mito! Os americanos não se interessam por nada que não seja uma novidade da vida prática, ou seja, o meio mais fácil de ganhar dólares!” (NELLO VETRO, 1984, p. 317).

Voltando à ópera *O Escravo*, a estreia no Brasil se realizou em 27 de setembro de 1889 numa conturbada produção⁸⁷. A repercussão de uma ópera intitulada *Lo Schiavo* (*O Escravo*), despertaria diversos debates e acirramentos⁸⁸. André Rebouças em correspondência para Joaquim Nabuco sobre Gomes, afirmava que “A voz autorizada do Supremo abolicionista devia ser altamente ouvida na apoteose do Sublime Maestro da Abolição”⁸⁹, Rebouças o colocava como símbolo deste momento, e por isso sofreu.

Juvenal Fernandes (1925), no livro “*Carlos Gomes: do Sonho a Conquista*”, cita que o compositor após a estreia de sua ópera nacionalista “*O Escravo*”, no dia 09 de novembro de 1889 – quando estava em direção a Campinas para rever seu irmão, o José Pedro, recebe a

⁸⁵ Carteggi Italiani II, Carta 26: Acervo do Museu Imperial de Petrópolis. Escrita em Milão, 08 de setembro de 1876.

⁸⁶ Carteggi Italiani I, Carta 132: (Casa Editora Ricordi), Maggiano, 20 de abril de 1885.

⁸⁷ Pavancini impedira de executar tal obra na Itália juridicamente, ao não concordar com o enxerto do *Hymno a Liberdade*, poema de Francesco Giganti, amigo e mecenas do compositor. Mas do outro lado do oceano não teria problemas e o grande homem estava lá com a nova obra nacional, que não era uma simples obra, vale salientar, tinha ela dedicatória e interesses políticos na sua propositura de enredo, letras e notas musicais, pois guiavam uma intenção, pelos quais vamos nos debruçar.

⁸⁸ Em minha opinião, o caráter “brasileiro” que o compositor Carlos Gomes pretendeu dar a esta sua obra, cuja linguagem musical é italiana no essencial, valeu-se dos elementos principais seguintes: 1) escolha de temas pseudo-históricos brasileiros, à base de uma obra literária também brasileira: os assuntos centrais são, nesta ordem de idéias, a escravidão indígena, a Confederação dos Tamoios (1567) posteriormente à eliminação da França Antártica e a expedição naval portuguesa contra tal insurreição; 2) evocação de um Brasil tropical exótico, estilizado e idealizado, presente nas descrições verbais dos cenários contidas na obra, bem como na própria música; 3) construção teatral do libreto, em especial no tocante à atorialização (estruturação dos atores-cantores e das inter-relações entre eles, considerando-se tanto as personagens propriamente ditas quanto o coro, ator coletivo); 4) recursos musicais. CARDOSO, Ciro Flamarion. A Construção da “Brasidade” na Ópera *Lo Schiavo* (*O Escravo*), de Carlos Gomes. Sociedade Em Estudos, Curitiba, V. 1, N. 1. 2006, p. 121,

⁸⁹ Correspondência. Fundação Joaquim Nabuco JN-CPp 40 doc. 915, 3.

notícia da *Proclamação da República*. Consternado, vendo as impossibilidades de suas demandas pessoais e profissionais serem compreendidas e atendidas pelo novo regime naquele momento, de saída ver a única opção o seu retorno a Itália e fixar-se por lá novamente, e adiando o sonho prometido pelo imperador, de dirigir o *Conservatório Nacional de Música do Rio de Janeiro*. Sentia-se mais seguro onde por anos havia vivido e sabia como proceder do que naquele governo que ainda tão inseguro estava em formação.

Aqueles anos não estavam sendo nada fácil. Ainda mais agravado pelo o temperamento explosivo e muitas vezes arrogante que tinha. Pelos rompantes, havia perdido alguns amigos importantes que o financiavam. Surgem com isso outras dificuldades financeiras com os insucessos que obteve ao tentar, ousadamente, muito antes que outros compositores, se libertar dos editores e produtores da época o fez ter que investir dinheiro próprio em suas produções, pegando mais empréstimos e se endividando. Havia decidido pioneiramente ser seu próprio editor e produtor, dispensando a fundamental vinculação aos editores. Essa medida seguia como uma grande novidade na Itália, representando uma perigosa e suicida investida, pois o sistema de produção de óperas dependia fundamentalmente dos grandes editores, aos quais se submetiam inclusive os empresários das cia de óperas e balés (VETRO, 1982).

Assim, nestas circunstâncias, Carlos Gomes pagaria amargamente por naquele momento representar simbolicamente dois grandes desprazeres naqueles líderes republicanos, por ser símbolo do império, a quem havia se vendido e se sentia eternamente endividado pelos préstimos que receber, e ainda, por ter escrito algo em homenagem a abolição. Carlos era entendido claramente de duas formas enquanto indivíduo, ora era visto como homem público a serviço da pátria em construção e ora seria o artista-político do tempo que os republicanos queriam fazer esquecer. Vale ressaltar que acerca do uso desta temática, argumenta Lauro Machado Coelho, que este preconceito sofrido não fora apenas restrito ao Brasil, mas também acompanhado na Itália:

A trama, passada no Rio em 1801, teria como protagonista um escravo liberto, homem de grandes qualidades morais, envolvido na luta pela emancipação total de seus irmãos. Mas nem o libretista, Rodolfo Paravicini, nem o editor Giulio Ricordi concordaram em ter um negro como personagem principal. Com a aquiescência de Carlos Gomes - como o demonstra uma carta de 5 de dezembro de 1884 -, ficou decidido que a ação seria recuada para o século XVII, e os negros transformados em índios. Isso era aceitável para os europeus, devido à voga operística de exotismo, como já acontecera antes com o *Guarany*. (...) Curiosa essa manifestação de preconceito pois, anteriormente, já houvera em Verdi duas personagens de cor. Mas Aída era uma princesa etíope, escrava porque prisioneira de guerra; e Otello era um mouro, enobrecido pelos serviços militares que prestara à Sereníssima República – e isso conferia a ambos um status respeitável do que o que teria um humilde africano, ainda por cima, ousava rebelar-se contra a ordem estabelecida. (COELHO, 2002, p. 64)

A *Proclamação da República* atingiu significativamente todos os setores, algo que não foi resumido a um dia, a um local, a um ato ou ainda a uma medida. Já existia uma significativa mudança política e comportamental naquela sociedade e que atingia Gomes. Simbolicamente se tem o dia 15 de outubro de 1889 como marco desta mudança, mas “pode-se dizer que o sistema imperial começou a cair em 1871 após a Lei do Ventre Livre” (CARVALHO, 2003, p. 297.). Para Carvalho, a primeira clara indicação do divórcio entre o Imperador e os barões, teve como base o descontentamento de uma elite que ganhou poder e voz nas decisões, e que se acentuou ainda mais com a *Lei dos Sexagenários* 1885, que libertava os escravizados idosos e por fim com a abolição da escravidão em 1888, esta, sem indenização aos exploradores da mão de obra escrava. A Abolição fincou o golpe fatal no já combalido Estado Imperial, que era acusado abertamente de usar da máquina estatal e dos impostos em benefício próprio.

Os que não se fizeram republicanos tornaram-se indiferentes à sorte da Monarquia, como ficou claro a 15 de novembro de 1889. A Coroa foi esgotando seu crédito de legitimidade perante os fazendeiros ao ferir seus interesses e o imperador ficou sozinho em 1889, em vivo contraste com sua prematura coroação em 1849 (CARVALHO, 2003, p. 322-223)

Era clara a ineficiência do império em ser capaz de reagir e contornar toda uma heterogeneidade presente nos interesses nacionais naquele momento. Cresceu no meio político a conclusão de que apenas um governo republicano, organizado em federações poderia desempenhar tal tarefa.

2.4 “LÁ NÃO ME QUEREM NEM PARA PORTEIRO DO CONSERVATÓRIO”

Seguindo os acontecimentos, os anos que mais fortemente golpearam Gomes foram os do início da República, pois a arte ganha novos contornos. Nela, é dado um novo trajeto a reputação artística de Carlos Gomes. O novo destino traçado para o futuro dele no Brasil seria o do que vai da glória ao esquecimento em pouco tempo. A trajetória em vida ganhava uma triste dimensão de enredo. É na carta para César Bierrenbach escrita ainda em Milão, em 22 de novembro de 1895, Carlos Gomes apresenta claramente o seu entendimento circunstancial do momento que vivia, e mostra o que lhe fez aceitar o cargo de diretor do Conservatório de Música de Belém do Pará, já que em sua terra natal – Campinas – como já mencionado, estava desprestigiado e não conseguiria nenhum cargo em qualquer estabelecimento musical, o impressionava por ser lá o local que quando criança e adolescente lecionou canto e piano, além de compor e cantar suas primeiras obras que lhe permitiu projeção.

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 dói, mas... é ruim de doer...

- Por isso mesmo (?) explicação que te pedi. Sou todos 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 música 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 prático 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 onipotente, – a Ideia é boa mas... é preciso dar tempo ao tempo.⁹⁰

Ponto importante a ser visto nesta carta são que as cidades de São Paulo, Barbacena e Rio de Janeiro, em meio a tantas incompreensões que a política emanava naqueles tempos, foram os locais que lhe davam negativas de se inserir no meio acadêmico no país. Até rumores houveram de que assumiria a direção do Conservatório Pernambucano de Música, como assim publicou o jornal *O Paiz* de 22 de agosto 1895:

(...) Correu na capital do Estado de Pernambuco que o maestro Carlos Gomes seria o diretor do conservatório de música pernambucano.

Essa notícia espalhada por alguns jornaes do Recife provocou uma declaração do digno compositor dirigida ao Diário de Pernambuco, Jornal do Recife e Comercio de Pernambuco, em que ele assevera estar comprometido a exercer aquelle mesmo cargo no Estado do Pará, não podendo, portanto, aceitar incumbencia relativa ao estabelecimento pernambucano. (...)

Possivelmente, essas negativas aconteceram pela crescente acusação de “impostor” e de “forasteiro” que lhe foi dada. Afirmava aos amigos: “tenho uma estrela de má sorte que me persegue e é preciso me conformar!”⁹¹. Politicamente eram alimentados os falatórios naquela época de transição, fazendo-se crer que em nada tivesse ele a ver em referencial com brasilidade inspiradora para este novo Brasil:

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 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*.

⁹⁰ Carta a César Bierrenbach. Milão, 22 de novembro de 1895. MCG.

⁹¹ Carteggi Italiani I, Carta 20: (Casa Editora G. Ricordi), Gênova, 5 de março de 1874.

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!*⁹²

“*Lá não me querem nem para porteiro do conservatório*”, lamentou o compositor, cada vez mais cheio de dívidas, envelhecido, com uma doença grave na língua, desempregado e tendo que cuidar de um filho tuberculoso. O historiador José Alves de Lima (2016), argumenta que após inúmeras *Revoltas Armadas, Revolução Federalista, Guerra de Canudos* e suas repercussões, a sociedade encontrava-se estarrecida, cansada das inúmeras turbulências políticas e se sentindo insegura. Naquela época havia acontecido um atentado contra o Presidente Prudente de Moraes que vitimou o Ministro da Guerra, o Marechal Carlos Machado Bittencourt. O próprio Carlos Gomes, quando estava em Chicago regendo concerto como representante brasileiro na Exposição Brasil Chicago, narrou a situação do país em carta para o editor italiano Tornaghi em 9 de outubro de 1893:

Meu bom Tornaghi,
 Você deve ter acompanhado os acontecimentos revolucionários do Brasil... A guerra civil, ou melhor incivil, porque entre militares, está arruinando as poucas esperanças que tínhamos para o futuro. Os homens sensatos parecem ter enlouquecido!
 Eis realizada a profecia do Imperador Dom Pedro!
 Nem preciso falar sobre a péssima impressão que todos os componentes da comissão brasileira tivemos. Surpresa, incerteza, confusão... *tablau!*
 Aqui, por enquanto, ignora-se a *verdade* sobre o ocorrido e o progresso da revolução, que talvez se estenda pelo continente...
 Mas todos já podemos calcular a ruína que isso acarretará...
 Não cuido de política, nem da do meu país, mas infelizmente conheço Mello e Peixoto de perto, e receio que isso é apenas o começo!
 Gostaria de estar enganado. Amém! (...) (NELLO VETRO, 1984, p. 317)

Gomes temia todas as incertezas que a instauração da República gerou no país e sabia dos resultados que estava ocorrendo a fora. Relatou em carta, total desconfiança no governo de Floriano Peixoto, que tinha sido eleito vice-presidente em fevereiro de 1891, e tornara-se presidente do Brasil em novembro do mesmo ano, face à renúncia do então presidente Deodoro da Fonseca em meio a mais uma grave crise política. Esta era uma época de transformações e os interesses com as artes e seus artistas colocados como coadjuvantes, e não só das artes, pois fora durante o governo provisório decreto em definitivo da separação entre Estado e Igreja. Outro ponto importante, é que foi concedida a nacionalidade brasileira a todos os imigrantes residentes no Brasil. Além disso, foram nomeados governadores para as províncias que se transformaram agora em estados e adotando uma nova estruturação de governança.

⁹² Carta para César Bierrenbach (MCG) Origem: Milão, 22 de novembro de 1895.

3 A MORTE DO MAÇOM MAESTRO CARLOS GOMES: SPETACULARIZAÇÕES E USOS POLÍTICOS

“Temos seguidos, palpitantes de commoção, as vicissitudes da doença que ultimamente tem afflingido o grande brasileiro, e se alguma cousa nos tem consolado neste transe, de ver padecer um homem que se ama, que se idolatra mesmo, é ver a carinhosa solitudine com que todos, desde o chefe do Estado até o povo, procuram dar um lenitivo qualquer ao ilustre enfermo”

Julio Verim.

Revista Illustrada, p. 07, N° 179, 1896

A morte carrega atos, ações e medidas quase sempre singulares e no caso de uma personalidade que emana uma simbólica representação, o que poderia passar despercebido, neste ponto precisa de uma melhor atenção, pois são nas honrarias póstumas, que até então não eram comuns para civis, principalmente sendo eles artistas, já que numa conjuntura política de controle militar, apenas políticos, militares de alta patente e diplomatas teriam tais prerrogativas de reconhecimento.

Com estes atos e solenidades realizados para Gomes, as proporções passaram a ser panteônicas, prática que se tornou comum nas solenidades de exéquias de pessoas ilustres. Delas despertam curiosidades, principalmente quando partem de políticos republicanos. As homenagens assim despertam dúvidas se houve realmente uma total preterição, ou se em meio a elas, haviam amigos, que de alguma forma auxiliaram-no, evitando um total afastamento.

Não fora a primeira vez que se teve atos de exéquias de grandes proporções e repercussão. Anteriormente aos atos póstumos a Gomes houveram solenidades semelhantes, como exemplifica em 1895 no Rio de Janeiro, os que se deram pela morte de Mal. Floriano Peixoto. Através deles, o governo pode maximizar no marechal um heroísmo pelo que representou a frente da instauração da República. Com estas duas solenidades, de um civil artista e um militar político, desde então, ter um apoteótico cerimonial de condolências, com pompas, cortejos, com a presença da população, decretando-se feriado se torna uma eficaz estratégia para se criar uma nova simbologia política, aliada aos reconhecimento de ilustres brasileiros, envolto de inúmeros símbolos patrióticos e republicanos, num elevando significado de grandeza que só heróis de guerra que ofereceram a vida pela pátria teria tamanha honraria.

Como prerrogativa, estas personalidades deveriam de alguma forma ter contribuído para a formação e reconhecimento do país, e assim, se tornando um exemplo a ser seguido e homenageados. Para isso, homenagens com construções de monumentos, estátuas, nomenclatura de praças, ruas e demais espaços públicos destes que se aliam ao novo regime, se torna prática estratégica para maximizar nas mentalidades a importância destas mudanças políticas, na tentativa assim de apagar todos e tudo que relembresse o grande período monárquico do país.

Nesta nova conjuntura, quando percebido o caso de Carlos Gomes, que se manteve aliado e admirador da Família Real, ter neste período as pompas que se seguiram, além de curiosidades, abrem inúmeras controvérsias que necessitam de uma análise mais aprofundada, para que assim se tenha o entendimento primordial de como um preterido pelos republicanos, com posições políticas contrárias ao regime, conseguiu tamanho reconhecimento partindo destes, e ainda mais importante saber, o por quê e o para quê? Uma pista encontra-se na relação

de Gomes com membros da Maçonaria, ordem que também pertencia, como se pode comprovar com a Certidão e Ata abaixo:

Figura 7: Certidão de Membro Honorário da Loja Maçônica Amizade de São Paulo



Fonte: Livro Carlos Gomes – Documentos comentados de Marcos Góes, 2008, p. 298

Figura 8: Ata de Membro Oficial da Loja Maçônica Amizade de São Paulo⁹³



Gr. Ben. e Gr. Benf.
LOJA "AMIZADE"
 — FUNDADA EM 13 DE MAIO DE 1932 —
 BENEMÉRITA EM 24-7-1932
 BENFEITORA EM 10-9-1933
 ESTRELA DA DISTINÇÃO MAÇÔNICA EM 11-5-1933

**BALAUSTRÉ DA SESSÃO MAG.: aos 24 do 5.º mez do Ano 5859,
da LOJA MAÇÔNICA "AMIZADE"**

Hé aberta a Loja em gr.: de Ap.: e com as formalidades do estilo p. haver n.º suficiente de Ir.: Ir.: - O balaustré da passada Sess.: não se lê p. não estar presente o Ir.: Sec.: nem o Adj.: - A visita feita em família p. Ir.: do grão 3.: hé applaudida, retribuida e não coberta.

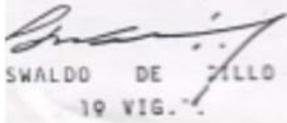
Achando-se na Com.: dos Ref.: os prof.: ANTONIO CARLOS GOMES e JOSÉ PEDRO DE SANT'ANNA GOMES, aos quais haviam sido favoráveis os escrutínios, disposta a loja em peso na sua iniciação dos mesmos, depois das provas e formalidades estabelecidas pelas Leis e uzos Maç. forão iniciados, virão a luz, prestarão juramento, forão proclamados e tomarão assento no topo da columna do Meio Dia. Estas brilhantes aquisições são applaudidas, correspondidas os appl.: e não cobertas. - Há sublime peça de arch.: improvisada pelo Ir.: Or.: Dr. Mello Mattos hé recebida com os applausos correspondentes a seu elevado grão, retribuidos e não cobertas. - Juntamente hé applaudida há muito brilhante peça de arch.: recitada pelo Ir.: Dr. Pinto Jr. Delegado da m.: P.: e Supr.: Com.:, correspondidos os applausos não são cobertas. Há peça de arch.: produz o tronco de proposições, q. fica sob o marteo p. ser lida na 1.ª Sess.: Ecc.: - Dada a palavra a bem da ordem, o Ir.: 1.º Vig.: Dr. Americo de Oliveira declarou q. o Ir.: 2.º Vig.: Dr. Falcão Filho, partindo para o Rio de Janeiro encarregou-lhe de fazer suas despedidas à Loja, e q. lá estava pronto para cumprir seus decretos.

A Sess.: de posse fica transferida para o dia 28 por inconvenientes. - O Tronco de Benef.: produzio quatro mil e cem reis (4\$100), q. são entregues e carregados os Ir.: Hosp.: Com as formalidades do estilo levanta-se a Sess.: - Eu Joaquim Azevedo de Castro, secr.: a tracei e transcrevi.

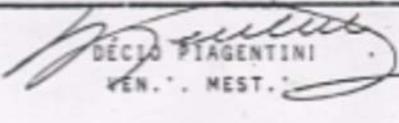
a) A. O. Monteiro de Barros - 1.º Vig.: servindo de Ven:
 a) I. Valle Jr. - Servindo do 1.º Vigilante
 a) J. A. de A. Castro - Or.: Adj.: interino

José Pedro de Sant'Anna Gomes
Antonio Carlos Gomes

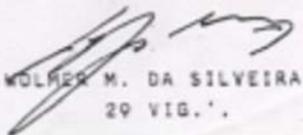
Fac-símile das assinaturas de José Pedro de Sant'Anna Gomes e de Antonio Carlos Gomes



SWALDO DE JILLO
19 VIG.º



DECIO PIAGENTINI
VEN.º MEST.º



WOLNER M. DA SILVEIRA
29 VIG.º

SP, 13 DE MAIO DE 1982

Fonte: <https://guatimozim.org.br/site/textos-maconicos/TrVPVd7DLRA-3/atr.aspx>

⁹³ “Antonio Carlos Gomes – José Pedro de Sant’Anna Gomes, aos quais haviam sido favoráveis os escrutínios, disposta a loja na sua iniciação dos mesmos, depois das provas e formalidades estabelecidas pelas Leis e uzos Maç. forão iniciados, virão a luz, prestarão juramento, forão proclamados e tomarão assento no topo da columna do Meio Dia”.

Entre política e sentimento, Visconde de Taunay, maçom, deputado e escritor amigo de Gomes, em carta escrita em 1 de abril de 1897 sintetiza o sentimento que provavelmente Gomes tenha sentido junto a seus apoiadores, dado fato das exclusões e falta de apoio que teve de passar ao se instaurar o novo regime, afirmando que: “O epitáfio de Gomes poderia ser este: ___ Não me compreenderão e me abandonarão. Por isso desanimei! Pobre, pobre Carlos Gomes! Eu e Rebouças sabíamos bem quanto valia o thesouro intellectual que foi tão malbaratado!”. Através desta citação, onde duas personalidades de tamanha importância política como o engenheiro André Rebouças e o político-militar Visconde de Taunay se compreende o momento quando explanam seu descontentamento com o enredo que fora gerado contra aqueles que se diziam monarquistas e na falta de reconhecimento pleno que lhes foi imposta por parte mais radical do novo regime. A mistura entre arte e política dava força as incompreensões. Entre os poderosos ligados a Gomes, há de se entender, que não estavam compostos exclusivamente por monarquistas, mas havia políticos e vários republicanos que lhe admiravam e apoiavam. São nos desenrolares das perseguições e apoios durante este período, que se pode constatar que ambos atos desempenharam um papel forte na manutenção e transformação desta memória durante o fim do século XIX e início do XX. Por isso, é importante entender até onde se dera a sua exclusão, e como soube ele usufruir ainda, que de algum benefício, mesmo preterido, na recém-criada República.

Tiradentes e Rui Barbosa foram duas personalidades favorecidas pela máquina republicana, da mesma forma que a imagem de Carlos Gomes foi atingida por uma espécie de negativo desse processo. Em boa parte do século XX, ressalvando-se importantes exceções, Carlos Gomes foi renegado a segundo plano. Justamente ele que é o primeiro artista brasileiro a obter projeção internacional, que é o maior operista da América. Na Primeira República, havia pelo menos um motivo fundamental para esse esquecimento: o nome de Carlos Gomes estava intrinsecamente ligado à monarquia e ao imperador deposto pelos militares. O compositor de Campinas e a ópera, o gênero musical por ele cultivado, foram associados ao passado. Devido a esses e a outros aspectos, a obra e algumas contribuições meritórias de Carlos Gomes deixaram de ser lembradas. (SABOYA, 2002, p. 02)

Para comprovar os descréditos que os republicanos deram a Gomes com os rumos do novo regime, há o jornal *A Capital* de 14 de abril de 1893, que relatava o que passava o compositor na cansativa espera por uma resposta e liberação dos recursos para execução de uma de suas óperas na Exposição de Chicago, onde esteve o compositor representando o país junto a outros artistas. Leia-se:

Chegam da Itália varias cartas que annunciam a desagradável situação em que se acha o nosso glorioso maestro Carlos Gomes. Em vez de achar-se sob a espada de Democles, vive em flagelladora lucta com um adverbio de tempo. Pede instruções, meios para fazer com que na Exposição de Chicago seja cantada a esplendida opera O Guarany, e só obtem como resposta – *brevemente...* E ele que almoce, janta, tenha

um commodo, roupa, falle a estes e contracte com a repetição monótona daquele caçoador adverbio⁹⁴.

Afetado por uma já citada campanha de difamação e de diminuição que foi instaurada contra ele entre 1889 a 1896, principalmente no eixo Rio de Janeiro e São Paulo, se é possível compreender através deste exemplo que Gomes não detinha mais as regalias que estava acostumado a ter, nem a importância similar à que teve dentro dos planos do regime de D. Pedro II que buscava nele exemplificar o que era “ser brasileiro”. Algo semelhante, mas dentro do Brasil, aconteceu com o Marquês de Olinda. Parecia ser comum na época acusações com intuito de construir uma nova imagem negativa para aqueles que havia ganhado grande importância e dimensão política. O historiador Paulo Cadena, na tese *O Vice-Rei: Pedro de Araújo Lima e a Governança do Brasil No Século XIX* de 2018, apresenta uma curiosidade das dimensões políticas do país no Segundo Império sobre a importância do Marquês de Olinda e o declínio que teve ainda no império. Ele, chegou a ser considerado vice-rei, mas acabou sendo esquecido politicamente, como demonstra Cadena, citando trecho escrito por Câmara Cascudo em 1931, “é o mais esquecido dos políticos imperiais” (2018, p. 290). Segundo o historiador, Olinda era um político que falava pouco e observava criticamente tudo, possivelmente isso o tornava malquisto. Além disso, e possivelmente o mais agravante, “(...) passou muito tempo fora de Pernambuco, perdeu a aderência à terra natal; radicado no Rio de Janeiro sem ser de lá, foi deixado de lado. Era de lugar nenhum” (p. 290). Alguma similaridade havia nele com Gomes. Olinda se dizia “alguém que cumpria o seu dever”⁹⁵, um nacionalista, sem se colocar representante de determinada região, mas do Brasil. Gomes se dizia um “pátrio-nacionalista”, que fora do país, representante “da pátria que tanto amava”. Gomes também havia passado muito tempo fora do país. Naquele fim de século, após quase 40 anos fora, parecia ser mais italiano que brasileiro para alguns.

Com isso, a admiração por Gomes nos primeiros anos de República mudou drasticamente. Hora era esquecido, em outro momento voltava aos jornais sendo acusado de apátrida, que novamente havia pedido naturalização italiana, por conta da chegada da República – algo não realizado, pois perderia os benefícios monetários tanto do governo como de admiradores – ainda afirmavam que sua música em nada representava o país, era apenas uma cópia da música do compositor G. Verdi. Mello Nogueira, admirador da obra de Gomes,

⁹⁴ Jornal A capital: diário republicano da noite. Dirigido por Manuel Guimarães de 1868-1938. <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/Periodicos/ACapital/ACapital.HTM>

⁹⁵ Ele tinha consciência de sua importância e se orgulhava de ser um político mais nacional do que regional. Tese: CADENA, Paulo Henrique Fontes. O vice-rei: Pedro de Araújo Lima e a governança do Brasil no século XIX / Paulo Henrique Fontes Cadena. 2018, p. 290.

indignado com os rumos que davam a memória do compositor, que mesmo morto há mais de 30 anos ainda exercia forte influência musical, política no imaginário da sociedade republicana brasileira já do século XX, em 11 julho de 1935, no jornal *Correio Paulistano*⁹⁶ escreve um artigo em homenagem a Gomes, onde afirma:

(...)

Os seus detractores e inimigos gratuitos, costumam accusa-lo de mau brasileiro e de méro copiadador de Verdi.

No entanto, já glorioso como compositor e dos maiores de sua época, deixou elle de aceitar o honroso e rendoso cargo de director do Consevatorio de Pesaro, logo após a morte do maestro Pedratti, simplesmente por não ter querido naturalizar-se italiano.

E deante de sua precária situação financeira do momento, nada lhe seria mais vantajoso.

Como compositor, tendo estudado na Itália, onde o gênio de Verdi dominava, era natural que soffresse a sua influencia, alias benéfica. (...)

Embora soffrendo tal influencia, ninguém em sã consciência ousará negar o brasileirismo de Carlos Gomes.

A ópera da sua primeira consagração como grande compositor, o “Guarany”, tem motivos bem nossos em muitos dos seus rythmos, como é fácil perceber-se.

(...)

Carlos Gomes é uma legitima gloria nossa.

Mello Nogueira”

Entre difamações e homenagens, importante para se entender o momento e os processos de ressignificações que se deram a seguir, principalmente a partir de sua estada no Pará , na ilustrada revista de circulação quinzenal em São Paulo, *A Bohemia* de nº 7 de 1896, apresenta um artigo escrito pelo jornalista Enzo Alvarez, onde aponta importantes constatações a respeito das injustiças feitas a Gomes que resumem bem o que realmente aconteceu na época de sua morte, segundo a opinião de alguém que não fazia parte do governo. Neste contundente artigo, repleto de indiretas para aqueles que só após a morte do compositor se põe em organizar e fazer homenagens, ver-se um dos poucos jornalistas que criticam os cerimoniais realizados para o mesmo, não por ser contrário ao compositor, mas sim aos que ele homenageia, aos que estão à frente das solenidades, afirmando indiretamente que eles não seriam dignos de realizar tamanha e interessada homenagem. No artigo, chega o jornalista a afirma-se desconfortável em vestir a casaca daqueles que de alguma forma buscam benefícios com os préstitos:

Não sei se os que escrevem sobre o maestro, depois do seu embalsamento buscaram apontamentos que lhés dissessem o que convinha ao escripto. Eu não tenho notas sobre o ilustre cultor da musica, o mestre insigne, o creador genial de harmonias, algumas vezes glorificado em vida, mas vezes apodado e depois de morto pranteado com todas a regras da arte de prantear. (...) A minha magoa não veste casaca e não palpita em representações officiaes, não faz discursos, não compõe marchas fúnebres; vibra com sentimento que o ritual dos funeraes abafa e oprime, porque a magoa deles

⁹⁶ CORREIO PAULISTANO, Jornal lançado no dia 26 de junho de 1854 em São Paulo, tendo por fundador o proprietário da Tipografia Imparcial, Joaquim Roberto de Azevedo Marques. Foi seu primeiro redator Pedro Taques de Almeida Alvim. <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/correio-paulistano>.

é a magoa tarjada, com pinturas allegoricas, feitas em crepe e velludo negro, marcadas em programas com ceremonial discutido e annuciado. (...) O maestro Carlos Gomes, cujas producções musicaes illustraram a nossa nacionalidade no estrangeiro, por que genial o seu talento e raras as suas aptidões, essas que o mundo acata como dom de predestinação, espirito volvido para o reino do ideal, que na arte, visa a consubstanciação do bello, Carlos Gomes, não podia cerrar as pálpebras para luz dos vivos e aspirar um repouso humilde, ao envolucro matéria que lhe guardou a alma de eleito. (...) Prestam-lhe honras e porque os olhos não veham, os ouvidos não ouçam, a língua não falle e o coração não palpite, não lhe doerão as constantes translações obrigadas a dobre de sinos e encommendações demoradas. (...) ⁹⁷

Com boa parte dos amigos exilados por conta das posições políticas, nos últimos anos de Gomes é a relação com republicanos e monarquistas no Brasil, tendo em comum entre eles, serem pertencente a Maçonaria, fator que abre um caminho importante para ser compreendido as decisões que foram tomadas em preservar pelo menos a dignidade do compositor com a proximidade de findar-se. É importante a investigação do que levou a assumirem, mesmo que tendo posições políticas contrárias, a responsabilidades pelo tratamento, estadia e rumos do compositor. Os influenciadores políticos, que detinham poder para guiar nacionalmente ações que possibilitaram benefícios em vida para Gomes e seus filhos, algo que dificilmente conseguiria sem de alguma forma agradá-los, principalmente estando enfermo, onde não teria como cumprir as atividades acadêmicas para o qual fora contratado.

Gomes chegara em Belém do Pará convalescendo com a terrível doença que se espalhava de forma progressiva. Já era clara que dificilmente conseguiria exercer a cátedra musical naquele local, dado fato que se tratava de um câncer e a cura dificilmente era conseguida com os recursos médicos da época. Mas por qual motivo mesmo assim insistiram em continuar a contratação deste compositor?

Uma argumentação forte se constata ao analisar os atos e decisões tomadas, onde se pode ver que a estada ali era muito mais pelo que ele representava ainda nas mentalidades do que por sua contribuição para vida acadêmica do Estado. Na representação enquanto indivíduo de uma realidade social erudita, com aceitação na Europa, emanava um simbolismo ostentador para aquela elite de políticos e empresários da borracha, conceituação de representação que encontramos nos em Chartier, que cita:

A representação que os indivíduos e os grupos fornecem inevitavelmente através de suas práticas e de suas propriedades faz parte integrante de sua realidade social. Uma classe é definida tanto por seu ser-percebido quanto por seu ser, por seu consumo – que não precisa ser ostentador para ser simbólico – quanto por sua posição nas relações de produção (mesmo que seja verdade que esta comanda aquela). (2002, p. 177.)

⁹⁷ Jornal *A Bohemia* de nº 7 de 1896. Hemeroteca Digital Brasileira.

O país que já tinha se acostumado a se ver representado enquanto povo miscigenado e culturalmente fértil através de Gomes, é permitido evidenciar que é iniciado um jogo estratégico que se aproveitava desta representação para projeção política de outros, em um local determinado. Neste contexto, se entende estes homens poderosos como políticos em busca de benefícios e de legitimação, seja sendo como promotores de assuntos divulgados na imprensa a respeito de sua relação com o compositor ou usando dos discursos do plenário, nos salões e demais locais públicos paraense, para falar das virtudes do compositor brasileiro, atrelando a estes um discurso patriótico que beneficia os governantes. Vale ressaltar que os discursos tinham um grande peso naquele período. Eduardo Prado⁹⁸, sobre aquela sociedade escreve:

Já não existe mais o velho militar, descendente direto da milícia portuguesa das campanhas peninsulares... O oficial novo no Brasil ouvia nas escolas o maior número de professores. Esses (pelo menos muito deles) ou são bacharéis discursadores, ou são militares de livro francês, filosofantes do positivismo, desses que para a exposição desta doutrina tiveram a habilidade de criar no Brasil uma retórica especial... O governo monárquico cometeu um erro imenso, deixando ao ensino militar o seu caráter exclusivamente teórico... O senhor D. Pedro II... não fez senão abacharelar o oficial do Exército, que agora naturalmente revela pronunciado furor politicante, discursante e manifestante.

Parte da imprensa, aliada direta dos republicanos, emitiam ataques a Gomes: “O Lírico colheu mais uma assistência vibrante, que aplaudiu com entusiasmo o autor da soberba ópera. Em parte, a imprensa estrábica, atacara-o” (BRITO, 1956, p. 142). Se pode constatar também na crônica escrita na *Revista Ilustrada* de nº 628 do ano de 1891, sob o pseudônimo Blondin que os discursos também atingiam Carlos Gomes e o que ele representava naquela sociedade. “Em julho iniciava-se a temporada de arte no Rio de Janeiro, com a apresentação do “Condor”. Sobre um ato de ataque que se deu durante a apresentação da ópera *O Condor* no antigo Teatro D. Pedro II, que mudou o nome na república para Teatro Lyrico. Neste, abre falando dos traços da raça conseguida pela miscigenação, afirmando que naquela época “brasileiro é um apathico e para viver cheio de opressão e desanimo”, escreve:

DE MAROMBA

Este povo brasileiro tem-se distinguido muito e em muita cousa.

(...) Mas o que caracteriza principalmente este nosso bom povo é a disposição agradável que tem para ouvir um discurso, venha d’onde vier e seja de quem fôr.

Em ouvindo uns *psios e meus senhores! atenção! silencio!* lá está o meu brasileiro de olhos cheios de atenção, ouvido apurado e espirito alerta para ouvir o que vae dizer um senhor fulano de tal. (...) E ultimamente no Lyrico tem sido uma tempestade medonha de discursadeira para o qual não há anteparo que resista.

Então surge mesmo cada orador mais feio que o barão de Lucena e com dous caroços, um que na natureza lhe deu e outro que o momento psicologico lhe impõe.

E apesar da carroçada, do desfructe e das batatas os senhores pensam que estes oradores não tem applausos?

⁹⁸ PRADO, Eduardo Paulo da Silva. *Fastos da ditadura militar*. eBooksBrasil, 2015, p. 63, 65.

Um dia d'estes, n'uma das representações do Condor o ilustre maestro Carlos Gomes foi victima de um d'esses discursadores, que disparou uma estopada horrenda. E o caso é que não faltou gente, que se tem conta de fina, para victoriar o grulha, inclusive um litterato de vinte contos que estava mesmo de beicinho cahido”.

Neste universo dos discursos, diziam os políticos e jornalistas que abraçavam a causa Carlos Gomes no Brasil serem os únicos e últimos amigos a prestarem tamanha ajuda solidária ao *nobre moribundo* que a pátria sulista ousou esquecer. Comprova-se quando publica o jornal a *Folha do Norte* de 17 de setembro de 1896: “Já ahi encontramos, solicito, junto do amado enfermo, o dr. Lauro Sodre, que para ali seguira ao ter conhecimento da contristada noticia”.

Destes dias de convalescência, vastas são as notícias publicadas na imprensa e que apresentam importantes fatos que possibilitam o compreender da dimensão comportamental e transformações das mentalidades sociais e culturais na época, tanto no Estado do Pará que vislumbrava um avanço urbano e civilizatório, quanto no Rio de Janeiro, capital do país e de São Paulo, Estado natal do compositor e cidade onde importantes decisões já eram tomadas.

Nos editoriais, os jornais apresentam centenas de crônicas e notas que narram as cenas ocorridas dos dias antes e que se seguiram após a morte, apresentando discursos acalorados e emocionados vindos daqueles que possuíam socialmente voz ativa para falar, através dos longos discursos se fazer ouvir. Neles, também é possível de se encontrar os aliados ao maestro.

A imprensa que se mantinha, em parte, admiradora e aliada do compositor, por serem antes de tudo os editores homens letrados e admiradores da arte, antes mesmo da morte do maestro, já antecipava o luto e motivava a população ao sentimento de pena e perda nas narrativas que se seguiam. Substituíam os corriqueiros adjetivos de enaltecimentos: “o laureado”, “o illustre”, por “o immortal”, por exemplo. O jornal *O Commercio de São Paulo* de 24 de agosto de 1896 publica que: “Telegramas de hontem afirmam que a doença continua a sua marcha fatal. O maestro está em perigo tendo cahido em estado comatoso. Tudo se prepara para a grandeza da última homenagem, constando-nos que o precioso corpo do maestro será embalsamado”. Ter na boca o chamado na época *cancro dos fumantes* (câncer de língua) ou qualquer outro tipo câncer era ter garantida de uma morte rápida e dolorosa, merecedora de pena, já que dificilmente se fugiria do destino fatídico dado o fato que os tratamentos só seriam paliativos ou garantiriam sobrevida. Esse entendimento é percebido no texto intitulado: “Oxalá não morra” que abre a coluna de *B. Pepino* publicado no jornal *A Folha do Norte* de 25 de abril de 1896, que fora escrito motivado pelas notícias dadas por telegrafo, direto de Lisboa, onde se tratava antes de vir para Belém, sobre o estado de saúde do compositor. Nesta matéria, há um importante trecho em que se afirma que a Itália choraria com a perda. Com este, comprova-se que era sabido no Brasil da importância que Gomes detinha para a música e a ópera italiana:

O telegrafo, com rapidez da fâisca electrica, annunciou-nos uma enfermidade dolorosa do gloriosíssimo maestro brasileiro Carlos Gomes (...) Diz-se que vai ser operado de um epithelioma na língua, o qual parecia ter começado a minar há pouco.

Esta doença, conforme o diser dos Hipocrates locaes, é delicada, desde que chegue a um certo atalhada a tempo, par não se propagar a gangrena ás adjacencias correlativas. De modo que, se o mal alastrou, Carlos Gomes soffrerá horrores e a divina arte de Beethoven e Verdi perderá no insigne maestro, com sua inutilisação fisica, um culto dos mais pujantes e inspirados.

O Brasil ficará privado dos seus cantos altissonantes, das composições magistraes, dos seus arroubos de eleito do Senhor! A Italia, o ninho da Arte, chorará a retirada de um professor primoroso, de um galhardo confrade dos seus notáveis compositores de um homem requestado por dois mundos – a Europa e America!
Oxalá se cure..⁹⁹

A imprensa e os importantes homens da cidade, durante os meses que se seguiram na estada do maestro em Belém, continuam os discursos e lástimas pela saúde do compositor. Sempre encontravam formas de falar palavras amáveis a respeito do artista, de enaltecer seus feitos, seja através de artigos que eram livremente publicados nos jornais, ou ainda, nos discursos feitos em eventos, reuniões, cafés. Todo lugar se tornou um espaço de proferir discursos.

3.1 ESQUECIDO PELOS MEUS PATRÍCIOS DE PODER

Gilberto Freyre, historiador pernambucano, no livro *Ordem e Progresso* publicado em 1957, evidenciou nos estudos acerca do processo de mudanças sociais com a chegada do novo regime o quanto o maestro Carlos Gomes influenciava aquela sociedade, possuindo grande abrangência e representação entre várias camadas sociais e regiões do país ao afirmar: “Carlos Gomes tornou-se talvez o maior herói não militar brasileiro do decênio 1870 – 1880 – isto é, o mais acalmado e o glorificado por maior número. (...) quer burguesa, quer plebeia; sobre os dois sexos; sobre velhos e moços; sobre brancos e gente de cor” (FREYRE, 2004, p. 316). Segundo ele, o compositor superava militares da Guerra do Paraguai, intelectuais influentes como: Castro Alves, Gonçalves Dias e José de Alencar. Nenhum outro jamais alcançou a popularidade do maestro naquela época. Ídolo dos acadêmicos, numa época em que esses acadêmicos representavam a flor intelectual da mocidade de todo o Império e que descobriram na música uma das suas maiores seduções. Freyre relata o quanto as obras de Gomes haviam ganhado uma impressionante popularidade ao afirmar que: “Não tardou *O Guarani* a ser assobiado por brasileiros até analfabetos com certo brio patriótico; e o assobio de músicas pelas

⁹⁹ Jornal *A Folha do Norte* de 25 de abril de 1896. Hemeroteca Digital Brasileira

ruas da cidade já se disse que era então tão frequente que impressionava os estrangeiros. (FREYRE, 2004, p. 318).

Para se compreender as transformações na imagem e significação do compositor durante o final do século XIX no Brasil, é imprescindível entender, como já mencionado, que Carlos Gomes era admirado e defendido por grande parte da Imprensa Nacional, onde de alguma forma, entre os forçosos apoios políticos a República, a imprensa não seguia plenamente as orientações do governo e mantinha algum tipo de defesa ao que Gomes representava. Nos principais jornais do Pará, a exemplo: *Folha do Norte*, *Diário de Notícias*, *O Pará*, *A República*, e outros jornais das cidades de São Paulo, Campinas e Rio de Janeiro, encontra-se fontes para se descobrir quem eram os apoiadores do compositor, algo mais facilmente identificados, pois eram frequentes os artigos e matérias o defendendo, como também os seus inimigos, algo mais complicado de identificar, já que raramente eram ditos os nomes daqueles que maculavam a representação do compositor. Nos discursos de enaltecimento, eram nomeados cada um destes “benfeitores e promotores de gesto altamente patriótico”, seja pelo fato de apoiarem o decadente e injustiçado Carlos Gomes, orgulho da pátria, ou o enfermo e convalescentes brasileiro que era símbolo vivo das glórias da raça criada pela miscigenação do povo brasileiro.

Afinal, hipotecar solidariedade ao sofrido compositor brasileiro no seu martírio, e, depois, representar-se nas suas exéquias, eram gestos que indicavam um elevado grau de virtude cívica, legitimados perante o corpo social como expressão de consciência da hora grave vivida pela pátria ao perder o seu principal artista. Tais contingências somadas às figurações do mito gomesiano na memória coletiva, certamente iluminam os caminhos pelos quais o imaginário de Carlos Gomes foi realimentado e retrabalhado no Pará, tanto em associações de operários como em agremiações elitizadas, todas de alguma maneira reunindo os órfãos do fechar das asas do Condor... (COELHO, 1948, p. 36)

É importante desmistificar grande parte das narrativas que afirmam que o declínio no prestígio do compositor entre os políticos foi de responsabilidade total dos republicanos, grande inverdade. Desde o império, de acordo com os apoios que dava as pautas abolicionistas e as repercussões negativas dos inúmeros financiamentos que recebeu por parte de D. Pedro II, que afirmavam alguns políticos serem com fundos públicos, fazia-o decair consideravelmente chegando a simbolizar um patriota, mas sim um explorador. Reconhecer estes fatos oportuniza encontrar as motivações que levaram aos ataques daqueles que ele considerou inimigos tanto no Império quanto na República.

Uma fonte que auxilia a pesquisa para essa descoberta são as cartas trocadas com políticos que o auxiliava nos dois regimes políticos. Era comum relatar aos amigos as mazelas que passava, e identificar nas cartas as diversas tentativas de obter apoio para contornar os

problemas e as dívidas que tinha. Ser seu próprio produtor lhe trouxe inimigos e dívidas, que os auxílios que recebia do imperador e de admiradores, não custeava por completo as produções. Em janeiro de 1888, escreveu ainda em Milão ao amigo Manoel Guimarães, revelando os infortúnios da relação com os poderosos já no final do segundo império. As disputas políticas no Brasil lhe causavam grandes perdas e máculas. Na carta se autoconcedendo nacionalista de primeira ordem, expõe abertamente o sentimento que sente, e mesmo se mantendo um apoiador do monarquismo, afirma-se injustiçado por D. Pedro II, dizendo não contar mais o auxílio do governante como antes tivera.

Tenho sido muito, muito infeliz nestes últimos tempos, e para maior infelicidade, até esquecido pelos meus *patricios 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.¹⁰⁰

É certo que este desprestígio ganha uma maximização na República, e isso é relatado pelo próprio compositor. As elites paulistas, a imprensa, com a chegada do regime, preferia adular os novos donos do poder e a imposição do “positivismo nacionalista” coordenado por Floriano Peixoto do que a arte de um caboclo que simbolizava o passado a ser esquecido. “Tenho sofrido ultimamente muitos desgostos... De minha parte nada espero do futuro, porque sou muito caipira, não fui feito para adulator e puxa-saco”¹⁰¹. Como se pode conferir em carta escrita no dia 08 de novembro de 1891 – ano em que foi promulgada a *Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil* –, na qual Gomes se dirige a Emílio Henking e alude ao Congresso Nacional:

O Congresso, já sabes, brilhou como ele só podia brilhar... - As cigarras, quando guincham e arrebentam 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 várias 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.¹⁰²

¹⁰⁰ Carta de Carlos Gomes a Manoel Guimarães. Milão, 03 de janeiro de 1888. Museu Carlos Gomes, UNICAMP.

¹⁰¹ RUSSO JUNIOR, Carlos. ***Textos e Contextos: De Machado de Assis aos Modernistas***. 1 ed. Rio de Janeiro, Editora Gramma, 2018, p. 86

¹⁰² Carta de Carlos Gomes a Emílio Henking. Rio de Janeiro, 8 de novembro de 1891. Museu Carlos Gomes.

Na carta, percebe-se um significativo declínio na admiração que tinha diante aos políticos do Estado de São Paulo. Estes, representante no Congresso Nacional, tornaram-se seus algozes, os que impediam conseguir ganhos e benefícios. Mas Gomes tinha total consciência da representação e importância que possuía ainda neste período, e como conseguiria, na República, fornecer importantes elementos simbólicos que ajudavam a construir a imagem de nação que os políticos desejavam. Há um controverso pronunciamento de Oswald de Andrade (1890-1954) publicado no *Correio Paulistano*, que pode de alguma forma sintetizar o que se espalhava na época para mudar ou criar outra representação para Carlos Gomes. Oswald, assim como Mário de Andrade se reparava para a *Semana de Arte Moderna de São Paulo de 1922*, e constrói um texto na tentativa de minimizar a representação que Gomes, ridicularizar os feitos e maximizar outras visões negativas acerca da obra, em contraposição as novidades que apresentava o colega e jovem compositor Heitor Villa-Lobos, num texto apaixonado e desmedido:

Carlos Gomes é horrível. Todos nós o sentimos desde pequeninos. Mas como se trata de uma glória da família, engolimos a cantarolice toda do Guarani e do Schiavo, inexpressiva, postiça, nefanda. E quando nos falamos no absorvente gênio de Campinas, temos um sorriso de alçapão, assim como quem diz: 'É verdade! Antes não tivesse escrito nada... Um talento!' [...] Ora, enquanto na Alemanha se procedia à renovação estética formidavelmente anunciada por Wagner, e na França, César Franck precedia Debussy, o nosso Carlos Gomes, batuta em punho, cabelo sensacional, olhar de fera americana, acreditava em Ponchielli. Por aqui, a notícia de que um maestrino nacional guiava com obra sua, afinava trupes de contimpanchi – detentores tradicionais do recorde da bestice humana – houve uma síncope nacional. O resto todos sabem. De êxito em êxito, o nosso homem conseguiu difamar profundamente o seu país, fazendo-o conhecido através dos Peris de maiô cor de cuia e vistoso espanador na cabeça, a berrar forças indômitas em cenários terríveis. (...) ¹⁰³

O próprio Villa-Lobos exemplificou a manutenção da memória e importância de Carlos Gomes ainda na República no publicado na década 1930, quando já exercia a Superintendência de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal, afirmando:

O que nos tem faltado é a propaganda no estrangeiro como fazem os EEUU, a Argentina, Cuba e outros países do continente americano, que nunca regateiam as despesas em propaganda das suas criações típicas, sobretudo no terreno da arte. Atualmente, ainda algumas nações deste continente sustentam seus artistas premiados na Europa. Os EEUU para mais de 50, a Argentina..., Cuba mais de 10, e etc. E o Brasil? – Vive sentimentalmente dos louros do memorial Carlos Gomes ¹⁰⁴.

Mesmo afirmando-se monarquista, utilizou-se de estratégias que acreditava serem eficazes. Uma delas foi flertar com os políticos republicanos apelando ao ego. A carta que escreve ainda em Milão para o compadre Manduca (Manoel Guimarães), como visto, um dos

¹⁰³ Jornal Correio Paulistano, coluna de Oswald Andrade, 22 de setembro de 1922. Hemeroteca Digital Brasileira

¹⁰⁴ Documento arquivado no Museu Villa-Lobos - Seção Documentos Manuscritos: Pasta 1: HVL 01.01.21

maiores confidentes, tentava na época ter auxílio para fazer chegar ao conhecimento dos políticos a última composição que fez, esta, estrategicamente estava usando de um texto escrito pelo então deputado por Pernambuco Annibal Falcão, que havia sido recém-nomeado ministro dos Estrangeiros por Floriano, e por consequência, teria grande influência na República Velha.

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. (...)

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 possível¹⁰⁵.

Era uma relevante cartada. Gracejar um político republicano com obra tão simbólica e de amplitude mundial, como é o caso desta, que logo se tornaria conhecida mundialmente, graças a abrangência que conseguiria por causa da importância de Gomes entre os intelectuais e espaços de artes do mundo, e por consequência faria o Dr. Annibal¹⁰⁶ reconhecido como autor do texto. Na carta, Gomes mostra que estava tentando de todas as alternativas que tinha, ao afirmar: “é necessário que eu tente todos os meios de acordar quem dorme!”. Quem ele sugere que está dormindo é o governo republicano, os militares, que para ele, estavam causando um caos no país. Surpreendia o fato que ficarem indiferentes a essa homenagem a Colombo já que grande parte das nações iria fazê-la. “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”. Completa o pensamento dizendo que: “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”¹⁰⁷.

Estabelecer relações com os novos poderosos era necessário, principalmente para ter atendido o pedido de pensão que fez poucos dias depois da mudança do regime político. Desde o império Gomes tentava obter uma pensão vitalícia e não patrocínios do governo, onde, em contrapartida, daria em troca composições patrióticas e enaltecidas ao país, divulgando as “maravilhas e conquistas brasileiras” através dela, pensão que nunca conseguiu obter do

¹⁰⁵ Carta de Carlos Gomes a Manoel Guimarães. Milão, 9 de março de 1892. Museu Carlos Gomes.

¹⁰⁶ É atribuído a Annibal Falcão o libreto escrito sob o pseudônimo de Albino Falanca ou Albem Falanca, que serviu como enredo da ópera Colombo (...). Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (Recurso Eletrônico): 1889 – 1930 / Coordenadora Geral Alzira Alves de Abreu – 2015.

¹⁰⁷ Carta de Carlos Gomes a Manoel Guimarães. Milão, 9 de março de 1892. MCG.

imperador. Segundo matéria escrita por Mello Nogueira, publicada no *Jornal Correio Paulistano* de 11 de julho de 1936, baseada na obra “*Campinas Recordações*” escrita pelo jornalista Leopoldo Amaral, relata esse fato:

Alguns amigos dirigiram um pedido ao popular chefe republicano Francisco Glycerio, que era também amigo do maestro e já se achava em Campinas, no sentido de obter do governo provisório uma pensão para o glorioso autor do ‘Guarany’, pois a que elle recebia até esse tempo, deriva-se unicamente do bolsinho particular do bondoso monarca, que proclamada a Republica, já havia seguido para a Europa. Apesar da boa vontade manifestada pelo finado politico campineiro, o modesto pedido foi negado, por motivo de ordem econômica, talvez!!!

Há de perceber que entre os inimigos que tinha no Congresso que o impediam de obter uma pensão do governo, grande parte deles eram oriundos de São Paulo e que neste poder, também existiam deputados aliados, em grande parte oriundos de outros Estados, sendo por isso, um dos fatores que conseguiu o artista a adentrar em algum tipo de benefício na época. O deputado Annibal Falcão era um dos amigos. Na própria carta reconhecia isso, dizendo ao amigo Manduca ser ele “(...) entre os deputados que votaram em favor da minha pensão e que me aconselha de tentar *nova batalha* no Congresso”.¹⁰⁸ O que se constata, a tática de compor algo usando de textos escritos por políticos influentes não surtia mais efeito entre os egocêntricos e poderosos da época. Possivelmente, por se acharem no controle, no poder, e como o próprio compositor passou a constatar, para eles a arte não tinha importância. Foi necessário mudar a estratégia para obter algum espaço ao regressar ao Brasil. O apelo passa a ser a família, os filhos órfãos de mãe, como se evidencia a mudança na carta por ele escrita em 7 de abril de 1890 ao amigo deputado Francisco Glycerio:

Cumpro o dever de acusar o recebimento da tua carta de 8 de março. Foi mais uma fineza da tua parte em responder ás minhas castas, pelo que te agradeço. O meu desastre é completo e commigo devo arrastar meus innocentes filhos. Só me falta, emfim, o ultimo passo: - transferir-me para Campinas e lá, queira Deus, possa morrer quanto antes. Adeus. Sempre teu amigo!

O jornalista Pelagio Lobo, no jornal *Correio Paulistano* de 18 de setembro de 1945, traz alguns trechos de cartas escritas por Gomes e as reações aos ataques que passou ao sobre quando defendeu com “expressões de amizades lastimosa – e essas expansões foram logo exageradas e envenenadas em tópicos de jornais, e mesmo por gente que até antevéspera do 15 de novembro, fazia raça de sentimentos e crenças monárquicas das mais arraigadas”. Pelagio constata que se abriu uma campanha contra o “monarquismo de Carlos Gomes”, que se reflete diretamente na decisão do governo provisório de cortar a subvenção que o imperador dava para manter-se na

¹⁰⁸ Carta de Carlos Gomes a Manoel Guimarães. Milão, 9 de março de 1892. Museu Carlos Gomes.

Europa. Ele confirma que foram Francisco Glycerio e Americo de Campos os deputados que resistiram e defenderam o compositor contra os ataques dos deputados agora republicanos, quando expõe trecho de carta escrita no dia 9 de novembro de 1889, no Rio de Janeiro, onde Gomes escreve com Américo pedido a Glycerio: “(...) Glycerio deve ver se faz calar a tonta discussão que a tal proposito se levanta na imprensa de Campinas e de S. Paulo”¹⁰⁹. O mesmo reafirma, na carta que do grupo de republicanos, Gomes só teve o apoio com os que “havia convivido ou estreitado relações em Campinas, os que souberam acudir-lhe na hora daquela “ressaca enlameada”, complementa:

Tenho no copiadador de cartas de meu pai as copias de duas cartas dirigidas a Glicerio, uma das quais transmitindo o apelo dos amigos campineiros de Gomes para que não só obtivesse do Governo Provisorio a manença da pensão anterior de 300\$000 mensais como, até, a elevasse, dado que o maestro empobrecido por uma serie de fracassos da temporada lírica e de gastos forçados, só contava com aquele parcela modestíssima para manter a família (...)

Há de se perceber que Gomes detinha uma forte representação popular e patriótica, que mesmo combatido durante a implantação do novo regime, não lhe causou o esquecimento total e proposital que esperavam parte dos poderosos que orquestravam esta ação. A suposição que se pode fazer pela manutenção da importância encontra-se nas relações que detinha com poderosos maçons, e outro fato era popularidade que detinha nas camadas mais populares, que não iam aos teatros, mas tinha contato com as composições dele através das bandas de músicas e fanfarras municipais e do exército. Boa parte das obras estavam disponíveis em arranjo para estas formações, faziam parte obrigatório do acervo de repertório. A confirmação do exposto encontra-se no jornal *Diário do Pará*, que dias após a data do aniversário de Carlos Gomes, no dia 16 de julho de 1986, pag. 3, publicou uma material biográfica intitulada "maestro maior", salientando a presença de seu nome e obra em várias escolas e bandas e música pelo Brasil, principalmente pela relação simbólica que tinha com o patriotismo.

Em São Paulo, no Rio, no Pará, em quase todo o Brasil, nasceram escolas de música que tiveram como germe o sucesso do nosso maior musicista: Carlos Gomes. Um dos traços que mais caracterizaram a personalidade do grande maestro Carlos Gomes era o seu imenso amor à terra em que nasceu: o Brasil. Fazia mesmo questão de frisar a sua nacionalidade, e no seu testamento assinou: Antonio Carlos Gomes, brasileiro e patriota. Faleceu a 16 de setembro de 1896, aos 60 anos, em Belém do Pará, onde era diretor do Conservatorio. (...) Com a sua morte, a direção do Conservatório foi reestruturada e este recebeu nova denominação: Instituto Carlos Gomes.

Com uma força representativa que ainda conseguia superar os ataques e representar algo positivo e patriótico no país, provavelmente foi este um dos fatores de maior relevância para a

¹⁰⁹ Carta de Carlos Gomes a Francisco Glycerio, 9 de novembro de 1889, no Rio de Janeiro. MCG.

decisões que levam Gomes aos derradeiros momentos da cidade de Belém do Pará. Pelágio Lobo apresenta que foi atendido o pedido de manutenção da subvenção ao falido artista, e apresenta a ligação deste com outros importantes políticos a frente dos ministérios que auxiliaram o artista no processo de retorno a residir e trabalhar no Brasil, como se pode conferir na matéria:

Glicerio estava no governo, à testa do Ministerio da Agricultura, Comercio e Obras Publicas; Campos Sales à testa da justiça, Quintino na do Exteior e Aristides Lobo na do Interior. E, apesar das substituições subseqentes, continuaram Quintino e Aristides a ter voz alta nos concílios do Ministerio¹¹⁰.

Gomes, no dia 06 de abril de 1890, escreve de Milão para F. Glycerio, solicitando a já mencionada ajuda para obter a pensão do governo provisório, na carta volta a usar como justificativa para manutenção da subvenção, a situação financeira e a preocupação com o futuro dos filhos:

(...) Espero ainda, porém, no patriotismo e na estima que se demonstraram os meus ilustres conterrâneos F. Glycerio e Campos Salles. Confio que, em nome da Arte, em nome do Povo de Campinas, em nome dos serviços por mim prestados à Pátria no estrangeiro, possa merecer a consideração do patriota a quem dirijo esta carta, a Francisco Glycerio.

Concluo – a 15 de Maio serei obrigado a me embarcar em Genova p.a Santos e de l.a p.a Campinas. Partirei da Italia como um immigrante, quasi como quem commeteo um delicto eu merece punição... – e quano eu e meus pobres filhos chegarmos até Campinas o que faremos?

Francisco Glycerio, é em nome de meus filhos que eu lhe peço, projeta-nos; proteja um artista brasileiro, - não o mate com a indiferença.

Acredite que não se ha de arrepender dos beneficios que nos fizêr hoje. Para me triar da incerteza terrível, peço-lhe o seguinte, isto é um telegrama, com três palavras:

Gomes Milano Sim ou por outra: Gomes Milano Não. (...)

A resposta ao pedido feito nesta carta foi um curto NÃO e sem justificativa. Gomes permaneceu em Milão até o ano de 1896, até quando o também maçom governador Lauro Sodré, revolve trazê-lo para Belém, a assumir o Conservatório de Música que seria inaugurado em sua gestão, enquanto isso, inúmeras foram as votações e embates no Congresso para aprovar uma pensão para o artista. Foi o que o compositor ainda representava nas mentalidades daquela época o que o levou a esta cidade, sendo convidado para dirigir o Conservatório de Música, instalado em 25 de fevereiro de 1895. Politicamente, no Congresso Nacional, Gomes fora atacado por alguns deputados e senadores, pelo qual agiu rapidamente parte da imprensa para minimizar as ponderações feitas nas sessões plenárias. No dia 23 de julho de 1896, para motivar

¹¹⁰ Pelagio Lobo, jornal *Correio Paulistano* de 18/09/1945. Hemeroteca Digital Brasileira

uma revolta popular contra os políticos que tentava impedir o governo em dar uma pensão para o compositor, publicou na *Folha do Norte* o que repercutiu no Rio de Janeiro:

O senador Paulo Hygino falou no Senado paulista atacando violentamente o projecto de lei que estabelece uma pensão ao maestro Carlos Gomes e seus filhos. Disse que o Estado não devia, absolutamente, conceder pensões a pessoas das classes economicamente improductoras, e discursando sobre a sua these disse verdadeiros horrores. O seu discurso foi geralmente reprovado e combatido. Outros pronunciados na mesma casa do Congresso paulistano sobre o assumpto, deixam concluir que o projecto será aprovado.¹¹¹

Sobre o discurso, é preciso realçar sobre o que se compreendia acerca da profissão de música e da pessoa enferma, existem dois pontos de forte preconceito presentes neste, primeiro a inutilidade de uma pessoa doente, que segundo Foucault no seu celebre livro *Vigiar e Punir*, a época entendia que um enfermo, por ser considerado improdutivo socialmente, deve ser excluído, entrando no hospital para se restabelecer, onde o médico e todos os assistentes tinham a missão de recuperá-lo, para que volte à sociedade produzindo (1980, p. 373). Em 1863, Marx definiu que a produção imaterial – que é o caso do trabalho de Gomes – é um tipo de produção inseparável do ato de produzir, então não é materializável, pois como um trabalho inseparável do trabalhador, apenas tem uma essência etérea e intangível: “como sucede com todos os artistas executantes, oradores, atores, professores, médicos, padres etc.” (1980, p. 402). Assim, o outro ponto era o preconceito com a classe artística, principalmente com os músicos e compositores.

3.2 O ENCANTO DO POVO DO PARÁ PELO TESTA DI LEONE

Belém, a capital do Estado do Pará, era uma cidade eufórica com a sua urbanização advindas das políticas do governo local que visavam atender os avanços econômicos derivados do início do *Ciclo da Borracha*¹¹² no final do Século XIX. Para se aliar com o que havia de

¹¹¹ Jornal *Folha do Norte* No dia 23 de julho de 1896, Hemeroteca Digital Brasileira.

¹¹² A timidez com que se configurava a territorialização da Amazônia foi quebrada a partir da descoberta do processo de vulcanização da borracha, mas, foi nos anos de 1877 – 1879, que se vivenciou o primeiro movimento migratório para a Amazônia, motivado principalmente pelas secas que assolavam o nordeste brasileiro. A chegada dessa grande massa humana na região mudou sobremaneira a configuração territorial da Amazônia. Nem mesmo as grandes dificuldades apresentadas pelo inóspito território amazônico conseguiram limitar a crescente onda de territorialização dessa até então tida como “mata virgem”. A estimativa era que, desde o início do ciclo da borracha até os anos sessenta, em torno de 500.000 nordestinos vieram tentar a vida nos seringais e, deste modo, “fazer a Amazônia”. Assim, uma grande quantidade de seringais foram implantados, constituindo-se na maioria das vezes à força e com extremos requintes de crueldades, onde, muitos foram os que perderam a vida enquanto outros tiveram que trabalhar num regime de pura escravidão. SILVA, Antônio Carlos Galvão da. *Seringueiros na Amazônia Silva. Artigo: Fundação Universidade Federal de Rondônia – UNIR.*

novo nas estruturas urbanas e sociais no final daquele século, os governantes e a sociedade local buscaram a forte influência cultural e estética francesa como alicerce, assim, mudando a arquitetura e o modo de vida sociocultural, tal qual estavam em processos similares outras capitais do país, a exemplo, Recife e principalmente o Rio de Janeiro no final do século XIX e início do XX.

O governador Lauro Sodré e outras lideranças políticas da época, no momento do auge do Ciclo da Borracha, tinham um grande projeto cultural para Belém, de modo a torná-la uma das cidades mais importantes das Américas, e para isso viam em Carlos Gomes o principal nome para liderar o empreendimento”, comenta Gilberto Chaves, diretor do Theatro da Paz de 2001 a 2006, apontando a grande razão para o convite ao maestro, “o primeiro músico das Américas a ter destaque na Europa¹¹³.

Grande símbolo desta nova era local foi a construção do Theatro da Paz, palco para artes que se tornou importante espaço de ações e convergências políticas, espaço de projeção de importes, que construiu um significado para o maestro Carlos Gomes naquela cidade. Construído em estilo neoclássico, inspirado no Teatro Alla Scalla de Milão (Itália), pelo engenheiro pernambucano José Tibúrcio Pereira Magalhães, foi inaugurado em 1878, se tornando um grande espaço de divulgação do estilo de arte a ser consumido como edificante, inteligente e refinado. Este assim, seria o espaço voltado para uma sociedade de intelectuais e consumistas, por isso, logo se tornou palco de grandes atividades artísticas, de temporadas teatrais e musicais. Estes, encontraram no compositor a figura exponencial e de importância na representação musical, onde, com essa personificação de grande artista brasileiro reconhecido internacionalmente, mostravam ao associassem a representação dele, os avanços daquele local, tal qual grandes centros urbanos mundiais.

A construção dessa associação da cidade com o compositor deu-se início em 1882, quando neste teatro, ao som da obra *Il Guarany*, um retrato pintado do compositor foi inaugurado, homenageando-o sem a presença dele, pois não pode comparecer para reger a orquestra e receber a homenagem. Só em 1883, quando pode visitar a cidade, viu já construída uma associação entre ele e a cidade, com a sua imagem presente no teatro. A homenagem, assim como outras que se deram durante a carreira profícua deste compositor foi usada politicamente, despertando grande atenção da população.

Pelo que apresenta no quadro de De Angelis e Capranezi, apertavam-se no quarto desta casa várias personalidades entre os móveis e o piano deste que fora tão luxuosamente preparado pelo governador. Entre as narrativas que se seguem, de antes da chegada até o pós-morte de

¹¹³ Artigo escrito por José Pedro Soares Martins: “O Circuito Carlos Gomes: em Belém é convite ao turismo e a conhecer vida e obra do maestro”. <http://agenciasn.com.br/arquivos/12002>

Gomes, presente de forma emotiva está a dedicação que o então governador tivera para com o músico, ficando registrado tal sentimento nos *Relatórios dos Presidentes do Estado*, como uma humana benfeitoria, segundo o registro, presente no ato de “manifestar pelo modo mais bello e patriótico o seu amor pelas artes, com o generoso acolhimento e cuidados prestados a Carlos Gomes na longa agonia da enfermidade que o victimou”¹¹⁴.

Mas sobretudo, no Pará, nesse bello e risonho Estado que tem á sua frente o bello talento de Lauro Sodré, tudo quanto é possível imaginar-se tem sido posto em pratica para conservar tão preciosa vida e suavizar os soffrimentos de Carlos Gomes. Honra a esses patriotas! Julio Verin. (REVISTA ILLUSTRADA de 26 de agosto de 1896)

Desde a recepção de Carlos Gomes os discursos se faziam prática de enaltecimento. Ela fora um marco para a cidade de Belém. A população demonstrou total apressamento pelo compositor que tão ansiosamente o aguardava. Sobre esse estado de ansiedade, em 06 de maio de 1896, o *Diário de Notícias do Pará*¹¹⁵ emite em nota que demonstra o interesse que era motivado na população pela imprensa: “Hoje deve aportar n’esta capital o vapor *Obidence* que traz a seu bordo o *cabeça de leão*, maestro Carlos Gomes, uma das nossas glorias nascionaes”. A motivação também se deu pelos movimentos advindos dos preparativos para recebê-lo. O jornal *A Folha do Norte* de 05 de maio de 1896, exemplifica o momento, apresentando como a sociedade e empresários se mobilizavam para a aclamada chegada e promoção de seus comércios. Nele, o Sr. Alberto Scollosser, proprietário do frequentado *CAFÉ RICHE*, vê-se colocar metade do lucro daquele dia como doação para que aplicar-se nos festejos de recepção do maestro que escolhera o Pará para morar e trabalhar.

O sr. Alberto Scollosser, proprietário do CAFÉ RICHE, desejando concorrer na medida de suas forças para a recepção que o povo paraense prepara ao maestro Carlos Gomes, resolveu dar hoje ás 7 ½ horas da noite em seu estabelecimento uma Soirée musical, devendo ser matada da receita total da mesma entregue ao sr. Chermont, presidente do conservatorio de musica, para que este a applique nos festejos projectados do concerto.

Assim também fizeram outros comerciantes, grupos sociais e políticos que estavam envolvidos direta ou indiretamente nas ações para arrecadar fundos para a recepção. O historiador Geraldo Mártires Coelho cita que:

As páginas dos jornais da época listam certamente todas as associações culturais, musicais e dramáticas atuantes em Belém, muitas vezes com a respectivas identidades

¹¹⁴ DIÁRIO OFICIAL DO ESTADO DO PARÁ, 1897 Relatórios dos Presidentes dos Estados Brasileiros (PA) – 1891930. <http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=720437&pesq=maestro%20carlos%20gomes&pasta=ano%20189>.

¹¹⁵ Jornal Diário de Notícias (PA). Propriedade e redacção J. Lucio de A. Mello. Publicações de 1881 a 1898. <http://memoria.bn.br/hdb/periodico.aspx>

sociais reveladas pela condição profissional de seus integrantes, devido à participação que tiveram nas manifestações públicas em torno da figura reverenciada de Carlos Gomes (1948, p. 35-36)

No dia 12 de julho de 1886, poucos meses após a chegada de Gomes no Pará, outra prova da motivação da sociedade com a chegada do maestro para aquele local foi publicada no jornal *Diário de Notícias* do Pará, que traz: “a nota alegre de ontem foi o jubilo de que se achou possuído o povo paraense pelo aniversário natalício do bravo maestro Carlos Gomes. Toda a imprensa se ocupou d’aquella privilegiada individualidade artística”. Nesta, cita-se que para a casa do maestro “affluio o que há de mais notável no nosso meio, a sauda-lo pelo dia do seu aniversário”. O que “há de mais notável” leia-se os políticos, jornalistas e homens pertencentes a uma influente elite. Qualquer ato que envolvesse o maestro era uma grande oportunidade de autopromoção. A nota também trazia que estes atos davam esperança de que “estas demonstrações de apreço hão de minorar as dôres que consonem o seu phísico que todos desejavam fosse curado para maior gloria da Patria, que faz votos para que na constelação do cruzeiro continue a bilhar aquelle astro de esplendor grandeza”.

Assim fizeram desde a chegada do enfermo compositor vindo da Europa para no Norte comandar o recém Conservatório de Música do Pará, trazendo todo o seu prestígio a afrancesada cidade de Belém.

Não fora a primeira vez que Gomes lá esteve. O encanto popular paraense se dera muito antes da chegada para lá morar e faz rememorar alguns acontecimentos daquela época e o entendimento da representação que o compositor possuía naquelas mentalidades. Gomes, em maio de 1882, lá esteve para reger a sua maior obra, a ópera *O Guarany* no recém-criado Teatro da Paz, espaço construído aos moldes europeu que trazia ares de modernidade e desenvolvimento para aquela capital. De forma entusiasmada era narrada esta primeira ida do *testa di leone*, pois ele era a personalidade brasileira que melhor encarnava a figura de gênio musical e de herói triunfante, que conseguira em terras europeias seu espaço junto a outros grandes compositores. Gomes estava ali aportando para reger uma aclamada obra e sua chegada dava naquela população o sentimento de valorizados, desenvolvidos, já que receberiam o que havia de melhor naqueles tempos.

Sobre a sociedade e Gomes, Coelho aponta que a chegada representava o que vinha “triunfando na sociedade urbana brasileira, com marcante ressonância em cidades como Belém, a música e o teatro representavam dois elementos modelares do tipo de sociabilidade visível nos primeiros centros do país no final do Oitocentos” (1948, p. 28). Na república, a erudição dos homens do império ainda era encontrada e serviu de espelho e contraponto para os

intelectuais deste novo período¹¹⁶. Rabelo aponta as questões chaves que permeiam ainda durante a República dos conceitos que emergiram durante o segundo império, ao detalhar em o que consistia esse projeto cultural de cunho primordialmente nacionalista:

Carlos Gomes esteve inserido neste contexto e o público que de longe o observava, o via como principal comunicador de uma ainda disforme entidade brasileira. É verdade que o público que de fato acompanhava a trajetória do campineiro era bastante restrito em vista da centralização perpetuada pelo governo do Segundo Reinado no que tange à execução do projeto cultural; mas, bestializado ou não, o público depositou em Carlos Gomes o título de porta-voz de uma música nacional, ou melhor, de celebridade capaz de realizar exitosamente a travessia da periferia para a metrópole, do rudimento para a sofisticação, do arcaico para o civilizado. Era esse o movimento pregado por D. Pedro II e seu programa de invenção da nação: lançar, além-mar, uma imagem de um Brasil cosmopolita e ocidentalizado e politicamente forte em detrimento das vizinhas e vulneráveis repúblicas sul-americanas. (2013, p. 98-99)

Operante, a ostentação tornava-se o modo de vida naquelas primeiras décadas de República que via na arte e no mecenato parte importante para se demonstrar a riqueza do modo de vida abastado dos pertencentes ao ciclo cultural emergente na capital do Pará, assim como no sudeste do país. Eram estes os frequentadores assíduos dos salões de arte e cafês, eram os homens das letras, profissionais liberais, educadores, que juntos a seus familiares formavam parte importante desta nova elite cultural, como aponta o memorialista Apolinário Moreira sobre o cenário musical e as recepções elegantes que ocorriam naquela cidade. Era comum o uso corrente do idioma francês, que se tornou nos espaços públicos e de arte sinônimo de erudição e fineza. As demonstrações de comportamento europeizado estavam sempre presentes nas reuniões familiares, nos passeios públicos, nos nomes de estabelecimentos comerciais, sem falar nas indumentárias que eram importadas ou copiadas das revistas de moda vindas da Europa¹¹⁷.

(...) O surgimento do compositor pressupõe a idéia de uma cultura nacional que, boa ou ruim, não importa, é, em todo caso, indispensável para a compreensão de seu ser e de sua obra. Carlos Gomes faz suas primeiras armas nos anos de 1860, momento em que a idéia 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 I, 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, p. 110)

¹¹⁶ CUNHA, Marly Solange Carvalho da. *Terra, poder e as relações familiares*: José Porphyrio de Miranda Jr.. Revista de Cultura do Pará, v. 17, 2006, p. 65-107.

¹¹⁷ MOREIRA, Apolinário. “*O último discurso acadêmico*”. Revista da Academia Paraense de Letras. Belém, janeiro de 1977, p.77.

Neste clima de grande metrópole que ganhava a cidade de Belém, a evolução das temáticas da imprensa que crescia principalmente nas colunas de especulação e notícias sobre a vida privada daqueles que ascendiam socialmente, os jornais paraenses, ansiosos por notícias, os colunistas ligados diretamente a política ou ao comércio, enxergavam no compositor o desejoso progresso e a modernidade para aquela pacata cidade que crescia largamente graças ao ciclo da borracha. Mesmo que o artista não tivesse o mesmo prestígio da outrora monárquica, as notícias publicadas na imprensa nacional faziam apontar Belém como uma cidade que se modernizava aos moldes europeus ao tê-lo naquele local, que se tornava cosmopolita e que investia nas práticas que civilizariam aquela sociedade usando da arte mais erudita de todas, a ópera. Assim, registrando essa chegada com riqueza de detalhes, que permitem entender o que aquela elite intelectual e política projetava no compositor. A *Folha do Norte* de 15 de maio de 1896 publica:

“Carlos Gomes

Veio hontem no Obidense, conforme se esperava, o eminente compositor brasileiro maestro Carlos Gomes. Logo que dêu aquelle vapor em nosso ancoradouro, varias lanchas, tendo a seu bordo representantes da nossa sociedade, partiram do littoral, em demanda do Obidense, entre ellas a Tucunaré, onde iam as commissões das sociedades (...)

O preclaro artista, cujo aspecto physico acha-se grandemente abatido, abraçou com viva comoção a quantos foram recebel-o, referindo-se em phrases de reconhecimento ao dr. Lauro Sodré e ao Estado do Pará quando o soldou o sr. Capitão Meirelles.

Em virtude da sua enfermidade é pouco perceptível a falla de Carlos Gomes, precisando empregar-se detida attenção para comprehender-se o que elle enuncia.

(...)

Um carro de praça postado pouco adiante do trapiche conduzio o insigne artista á casa n 50, á travessa dr. Fructuoso Guimarães, em cujo percurso foi acompanhado pelo capitão Meirelles e maestro Roberto de Barros e outros.

A residência do inspirado artista está montada com a máxima decência, nada faltando relativamente aos confortos e ás comodidades que requer a sua enfermidade.

Ahi o esperavam, além do dr. Antonio Marçal, outras pessoas, com quem o maestro trocou effusivos cumprimentos.

(...)

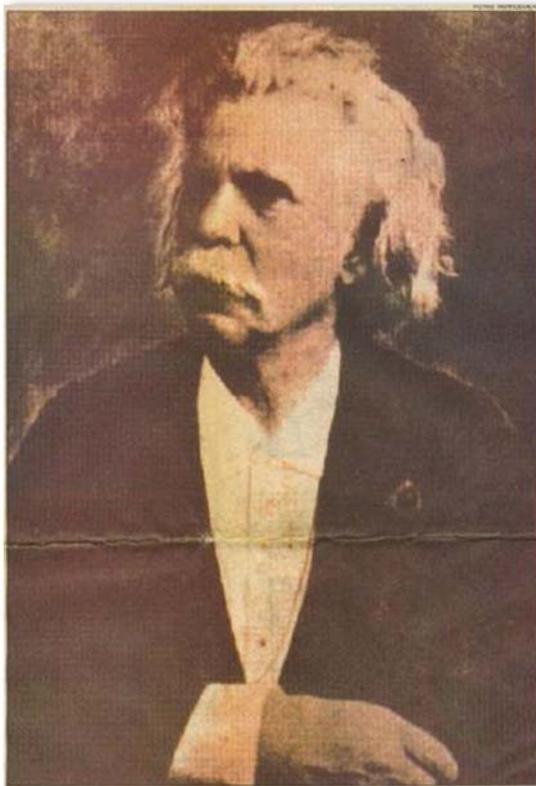
Uma hora depois de instalado na sua nova residência, o glorioso artista recebeu a visita do sr. Dr. Lauro Sodré.”

No mar de palavras que circundaram toda a agitação que houve na pomposa recepção realizada ao artista, aponta-se nas narrativas que se seguem o sentimento de esperança que emanava na população com essa chegada e investimento que o governo fazia, pois se é possível entender ao dizer que “sobe este céu lucido e eternamente primaveril” poderia ser o artista “aquecido e ardentizado” pelos aspectos naturais e curativos daquele local repleto de sincretismos culturais e religiosos advindo da mestiçagem, para quem sabe, ter saúde e voltar a ter inspiração composicional da qual fazia-lhe falta desde os últimos acontecimentos em sua vida.

3.3 “A BOCA MIÚDA”

As notícias não ficavam apenas emitidas nas narrativas da imprensa, corriam pela cidade nos falatórios *a boca miúda* entre os moradores. Belém tinha um pouco mais de 50 mil habitantes¹¹⁸ e boa parte da população esteve lá presente na recepção. Tudo que foi visto motivou os comentários nas rodas de conversas e as palavras ditas dificilmente estariam presentes na imprensa. As cenas que viram, principalmente a impressão que tiveram a respeito do aspecto físico de Gomes, era o que mais se comentava. Ver como definhava com a enfermidade aquele tão rapidamente envelhecido compositor que em nada lembrava o imponente caboclo das fotos e ilustrações expostas exaustivamente nos últimos anos, comovia a população. O forte brasileiro, fruto da miscigenação que dava-lhe força de acordo com as mentalidades defendidas na época, é substituído pela imagem de um debilitado e fraco homem que despertava os sentimentos mais penosos naqueles que tiveram a oportunidade de vê-lo chegar e abraçar cada um dos presentes como se tivesse através destes se despedindo do povo brasileiro, nesta que fora sua última grande aparição pública.

Figura 9: Última foto do compositor registrada dias antes de sua morte



Fonte: <http://pro-memoria-de-campinas-sp.blogspot.com/2006/09/personagem-antnio-carlos-gomes-o-maior.html>

¹¹⁸ Fonte: IBGE, Censo Demográfico 1890: <https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6&uf=00>

A foto foi registrada na cidade de Belém pela ocasião da posse no cargo de Diretor do Conservatório de Música do Pará. Na casa preparada para ele, já o aguardava uma junta médica comandada pelo Drs. Paes de Carvalho e Numa Pinto. Com as repercussões que o falatório ganhava, e como diz o ditado popular que “a cada conto, aumenta-se um ponto”, em 16 de maio de 1896, o jornal *Folha do Norte*, se pode argumentar que, para acalmar a população publicava que a comissão de médicos teria dito ao recebê-lo que “o que precisa antes de tudo e por todos os motivos, é de muito descaço: que, não tem razão para entregar-se ao desanimo em que o vêmos: seu estado com quanto não deixe de melindrar, não é para desesperar”. As repercussões e falatórios corriam também pelo o país. A respeito da recepção e estado de saúde do artista, a semanal *Revista Ilustrada* do Rio de Janeiro, na sua edição 714 do ano de 1896, publicava matéria escrita pelo editor da revista, o Luís de Andrade, sob o pseudônimo de “*Júlio Verim*”, trazendo elogios aos políticos e enaltecimento ao governador do Pará pela acolhida ao ilustre artista neste momento tão delicado e de comoção nacional:

Carlos Gomes

Temos seguido, palpitantes de commoção, as vicissitudes da doença, que ultimamente tem afligido o grande brasileiro, e se alguma cousa nos tem consolado neste transe, de ver padecer um homem que se ama, que se idolatra mesmo, é ver a carinhosa sollicitude com que todos, desde o chefe do Estado até o povo, procuram dar um lenitivo qualquer ao illustre enfermo.

Póde-se dizer que o Brazil unanime, de Norte a Sul, ora se alegra com as noticias de que o maestro apresenta melhoras, ora se consterna com os telegrammas que noticiam graves soffrimentos.

(...)

Pelo seu lado, o Congresso de S. Paulo já escreveu bella página votando uma lei que é galardão para elle, grande homenagem e séria garantia para o futuro de seus estremecidos filhos.

(...)

Mas, sobretudo, no Pará, nesse bello risonho Estado que tem á sua frente o bello talento de Lauro Sodré, tudo quanto é possível imaginar-se tem sido posto em pratica, para conservar tão preciosa vida e suavizar os soffrimentos de Carlos Gomes.

Honra a esses patriotas!

Não era a maioria da população que motivava a comoção, mas sim uma elite letrada que conhecia e tinha acesso as obras deste compositor, pois em tempos de dominação da *República Velha*¹¹⁹, imersa no controle das oligarquias latifundiárias e caracterizada pelo predomínio do poder da classe média e dos militares, cada dia se tornava mais conflitante,

¹¹⁹ Do ponto de vista político, o período da chamada República Velha caracterizou-se pelo predomínio incontestado dos grupos agrários, sob a hegemonia dos cafeicultores paulistas. Artífices do regime republicano em sua crítica à centralização monárquica acabariam por implementar, na prática, um regime político coerente com seus desígnios, consubstanciado na federação e baseado na maximização do poder das oligarquias estaduais, viabilizada a partir do coronelismo (MENDONÇA, 2000, p. 316).

principalmente com a expansão crescente da burguesia industrial¹²⁰, que entrava em fortes disputas pelo controle de setores de poder, por isso, todas as repercussões que tomavam conta do país a esse respeito abriam discussões acerca do uso da máquina pública e dos recursos que não eram pertinentes ao Governo Estadual de Lauro Sodré e seus embates políticos locais, assim como antes também houvera no cunho nacional, no congresso e entre os ministérios quando o compositor solicitava recursos e pensões. As notícias e falatórios que circulavam a respeito do artista e de seu estado de saúde, também ganhavam o debate acerca do uso dos recursos públicos para esse tratamento. Muito dispendioso estava sendo para o Pará trazê-lo a assumir o recém criado Conservatório, como também, o seu tratamento sendo pago pelo Estado antes mesmo deste tomar posse da direção da instituição de ensino, que só se deu em 06 Junho de 1896, com festa noticiada pelo jornal *A Noticia* do Rio de Janeiro, em 27 de junho de 1896:

Foi imponente a festa no Pará se realizou no dia 6 do corrente por ocasião da posse do maestro Carlos Gomes, no Conservatorio Paraense.
Acompanhado dos professores, o maestro entrou no salão dos concertos.
A banda marcial do 1 corpo de infantaria tocou a symphonia do Guarany e, quando se realisava a posse, o hynno nacional.
Tomaram a palavra os Drs. Pedro Chermont e Paulino de Brito.
Em nome do maestro Carlos Gomes agradeceu o senador Arthur Lemos.

Com isso, é importante lembrar o ponto agravante que envolvia já algum tempo a vida deste compositor no aspecto político e simbólico que dele emanava nas mentalidades. O seu simbolismo naqueles novos tempos não o fazia bem aceito por grande parte dos políticos ligados a república e apoiadores. Carlos Gomes ainda era a imagem forte de representante máximo das glórias do império e do exilado pelos republicanos D. Pedro II. Gomes já havia negado participar das ações públicas do atual regime na região sudeste e pagava por isso. Restou-lhe apenas o Norte como local para garantir o seu sustento e de seus filhos, após também o vertiginoso declínio de sua fama e finanças na Itália com as reestruturações musicais, brigas com editoras, disputas judiciais e preconceito local que sempre fora vítima. Após as negativas que lhe foram dadas para assumir o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, e em outros lugares no Brasil, em Belém viu a única oportunidade de seguir, mesmo que minimamente a vida.

É importante compreender que todos os ganhos que Gomes tivera em vida, através de suas obras, não o fazia ser considerado um trabalhador produtivo, mesmo que estas obras

¹²⁰ Mas o fato é que, pela primeira vez, a burguesia teve o comando das ações e exerceu hegemonia no processo. Ela teve, no movimento de 1930, um dos degraus mais importantes de sua ascensão. SODRÉ, Nelson W. *A história da burguesia brasileira*, Vozes, RJ, 1983. p. 71

fossem impressas por célebres editoras europeias e nacionais, tornassem álbuns a serem comprados em livrarias. Só era considerado trabalho artístico de forma produtiva, quando gera lucro ao comprador, como exemplo um quadro, uma escultura que pode ser vendida até mais cara do que foi comprada. Por não ser a música considerável improdutiva, não geram capital e por isso era hierarquicamente menor. Para Marx, o que promove essa classificação não é o caráter específico do trabalho, nem sua importância ou forma de seu produto. Gomes era considerado improdutivo, por seus produtos serem comprados por um consumidor para simples finalidade de consumir seu valor de uso e de entretenimento¹²¹. Representa uma troca na esfera da circulação simples, ou seja, “a troca, nesse caso, ao invés de produzir capital, é dispêndio de renda” (MARX, 1980, p. 400).

Neste contexto de improdutividade enquanto pessoa, para motivar a população a outro entendimento, o senador Fulgêncio Simões segue como estratégia em seu discurso, a comoção, o sentimentalismo, para dar força a seus argumentos de defesa da contratação e tratamento. Apelando, afirmou que Gomes abdicou de outros locais de trabalho e escolheu o Pará para viver seus últimos dias e trabalhar, grande inverdade dita, pois antes tivera as negativas dos governos dos Estado do Rio de Janeiro, São Paulo e de Minas, negando-se apenas a trabalhar num conservatório na Itália. Gomes já tinha noção que a enfermidade que passava iria ter um triste desfecho, e se preocupava com a manutenção do sustento de seus dois filhos, que nesta época já haviam perdido a mãe. No Brasil, seria mais fácil conseguir uma pensão para sustento dos dois filhos após sua morte, como assim aconteceu através da grande ajuda da imprensa. O discurso do senador servia para estimulava o senado a aceitar a propositura e tornar legal que o governador recebesse “condignamente essa glória nacional”. Também assinam a propositura: Pedro Chermont, Antônio Lemos e Vicente Salles:

O congresso do Estado do Pará, traduzindo o sentimento da população paraense ante a notícia da enfermidade, que acaba de ferir o glorioso maestro brasileiro Carlos Gomes, em viagem para esta Capital, confia que o ilustre governador saberá cercar o eminente brasileiro de todos os confortos que afirmam o elevado grau de apreço e de gratidão do Estado ao grande gênio, glória e orgulho da Pátria (LIMA, 2016, p. 237)

Esta, recebe parecer favorável e por isso pode Sodré receber, amparado por decisão do senado o compositor, dando-lhe salário, casa, móveis, alimentação e custeio de remédios e atendimentos médicos. Publica o jornal *A Folha do Norte* de 09 de maio de 1896 resumo deste parecer:

¹²¹ MARX, K. História crítica da teoria da mais-valia. (Livro 4 de O Capital) Vol. 1. Trad. Reginaldo Sant’Anna. Rio de Janeiro. Ed. Civilização Brasileira. p. 182. Citação da obra Ideias Estéticas de Marx de Adolfo Sánchez Vázquez, 1968, p. 221.

Foi enviada ao Governador do Estado a indicação aprovada unanimemente pelas duas casas do Congresso, traduzindo o sentimento da população paraense ante a notícia da enfermidade do glorioso maestro brasileiro Carlos Gomes, bem como o officio de comunicação da aprovação unanime do parecer da comissão especial favorável as razões de não sancção dadas por s. exc no projeto n. 485, da iniciativa d'esta Camara dispensando a Companhia Costeira do Maranhão do imposto de industrias e profissões.

Chegando neste ponto que já se pode compreender toda uma gama de políticos importantes ligados ao compositor, além disso, de influentes jornalistas e membros da sociedade em diversas cidades, pois isso, é importante entender os acontecimentos que se dão após toda a divulgação da recepção e tratamento no Pará deste enfermo. Outros locais no país passaram a olhar aquele estado e a administração de Lauro Sodré como se pode comprovar pela publicação da *Folha do Norte* de 18 de maio de 1896, ao emitir nota que demonstra o interesse político que a chegada de Carlos Gomes despertou no sul, principalmente no Estado de São Paulo, escreve: “Consta que o dr. Campos Salles, governador de S. Paulo, vae convidar o maestro Carlos Gomes a embarcar para o seu Estado Natal”. O jornal *O Lynce* de 20 de maio de 1896, publica nota afirmando que sobre a conferência do Dr. Paes de Carvalho, “o resultado concludente dessa conferência foi que o glorioso auctor do Guarany, sendo impossível operá-lo. O tratamento a fazer-se é todo antipsetico e considerado simples palliativo”. No dia 6 de setembro de 1896, Machado de Assis, publica artigo na revista *A Semana*, afirmando a morte eminente.

Carlos Gomes não deixará esperanças dessas. ‘Talvez ao chegarem estas linhas ao Rio de Janeiro, já não exista o inspirado compositor, que entrou em agonia’, diz uma carta do Pará publicada ontem no jornal do Comércio. Pois existe, está ainda na mesma agonia em que entrou, quando elas de lá saíram. Hão de lembrar-se que há muitos dias um telegrama do Pará disse a mesma cousa, foi antes dos protocolos italianos. Os protocolos vieram, agitaram, passaram, e o cabo não nos contou mais nada. O padecimento, assim longo, deve ser forte; a carta confirma esta dedução. Carlos Gomes continua a morrer. Até quando irá morrendo? A ciência dirá o que souber; mas ela também sabe que não pode crer em si mesma. (ASSIS, 1994, p.142).¹²²

Nesta situação, onde a imprensa amiga admiradora noticiava detalhes do tratamento, pegando carona nas repercussões surgem os cientistas salvadores com fórmulas ditas por eles como “milagres da ciência”. São médicos que afirmavam ter em mãos a cura, através de seus elixes e procedimentos da terrível enfermidade do compositor. No jornal *A Folha do Norte* de 24 de maio de 1896, mostra o interesse da população e de comerciantes: “informa sobre Carlos Gomes, dizendo que os assistentes do illustre enfermo tem recebido de vários pontos do Brasil, por via telegráphica, despachos de curiosos, indicando remédios e formulas para o tratamento do insigno artista”. Dias após essa chegada, os jornais do Rio de Janeiro, São Paulo e do Pará

¹²² ASSIS, M. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.3.

publicam notas afirmando que um médico alemão, o Sr. Niemmer, professor de farmácia em Ouro Preto, estava indo para capital do país e de lá embarcaria para o Pará, pois garantia ter a fórmula para esta cura, era mais um suspiro de esperança para a população que os jornais diziam está apreensivas com as notícias:

Dá-nos a Folha uma notícia que muito nos alegrou, e vem a ser, que um professor alemão da escola de pharmacia de Ouro Preto, assegurou que curaria ao ilustre maestro Carlos Gomes, seguindo logo para o Rio aonde devera ter chegado em 28. Este professor deverá partir para esta cidade em 30. Que Deus o traga com brevidade e a salvamento e que restitua ele a saúde ao nosso ilustre hospede são os anhelos anciados do Guarany.”

O médico alemão chega em Belém no dia 21 de julho, que logo se informa com a equipe médica do estado de saúde do compositor. Na coluna “TIM-TIM POR TIM-TIM”, escrita pelos pseudônimos, *Lucas & Ulysses*, na Folha do Norte de 29 de maio de 1896, há postas as dúvidas e reflexões sobre a possível cura que poderia trazer este farmacêutico alemão:

__ Noto que você está hoje grandemente satisfeito, seu Ulysses.
 __ Ora, porque, não? O caso não é pra menos. Tenho cá um *palpite* que o tal professor allemão há de curar o nosso *testa di lione*, como chamam os italianos a esse glorioso e predestinado Carlos Gomes.
 __ E se o restabelecimentomdo velho artista se realizar olha que o professor presta um serço immorredouro ao Brasil e á humanidade: restitue-nos uma gloria, a maior que temos na arte contemporânea, e salva-nos a nós, triste viventes que andamos a errar neste valle de lagrimas, de uma moléstia, contra a qual até hoje tem sido impotente a sciencia.
 __ eu creio que elle fará tudo isso; é cá um *palpite*, como já he disse, uma voz intima que m’o diz. Tenho fê que ainda hei de ver o grande épica da *Fosca* regendo o seu immortal Guarany, opulento de saúde e vida como nunca.
 __ Deus o ouça, seu Ulysses; mas se homemzinho não dér conta do recado... Que fiasqueira! Naturalment a resposta esta: a molestia estava muito adiantada. O mesmo caso do – *se meu pai não morresse, estava vivo!*”

Parte importante a se entender é como comum havia se tornado nestes editorias os textos satíricos, a produção de matérias noticiosas para um interesse político e especulativo. Sérgio Miceli afirma que relata da dominação de grupos de políticos, empresários e da burguesia nas notícias:

Não havendo, na República Velha, posições intelectuais relativamente automatizadas em relação ao poder político, o recrutamento, as trajetórias possíveis, os mecanismos de consagração, bem como as demais condições necessárias à produção intelectual sob suas diferentes modalidades, vão depender quase que inteiramente das instituições e dos grupos que exercem o trabalho de dominação. Em termos concretos, toda a vida intelectual era dominada pela grande imprensa que constituía a principal instância de produção cultural da época e que fornecia a maioria das gratificações e posições intelectuais. Os escritores profissionais viam-se forçados a ajustar-se aos gêneros que vinham de ser importados da imprensa francesa: a reportagem, a entrevista, o inquérito literário, e em especial, a crônica. (1977, p. 15)

Um ponto a se considerar, em meio às inúmeras notícias que eram vinculadas, é que estas atendiam também a ânsia criada na população por estes órgãos de imprensa. As notícias serviam para alimentar os falatórios diários, e nesse jogo, se é possível identificar a ânsia da imprensa a dar como furo a notícia da morte do compositor. O jornal *O Paiz* publica retificação em 22 de maio de 1986, dias após a chegada do maestro ao Pará, afirmando notícias que desmentem os rumores: “O nosso correspondente telegráfico mandou-nos despacho circunstanciado, que se lerá na secção competente, dando conta das manifestações de pesar tribuladas ao ilustre maestro Carlos Gomes, ao saber-se a notícia do seu falecimento, felizmente desmentida”.

4 A IMAGEM E A RESSIGNIFICAÇÃO DE CARLOS GOMES NA REPÚBLICA VELHA

“Como é possível que os indivíduos, resultados de elaborações tão complexas, possam sofrer da mortalidade humana?”.
(R. ABREU, 1996 p. 99)

Pela pictografia histórica, a leitura de obras é trabalhada através de formulações de hipóteses que buscam transformá-la em fonte histórica. Por isso, na obra polissêmica de *De Angelis e Capranesi* intitulada *Os últimos dias de Carlos Gomes*, há de se perceber elementos expressados que são importantes para a compreensão conceitual e estrutural usada a serviço de comunicar algo. Nela estão elementos como: o tempo expressado, a ótica de uma história contada através de um interesse pessoal e de grupos políticos, e atrelado ao interesse, o enquadramento que dão as personagens presentes, tanto na espacialidade, destaque e distribuição, ajudando a construir conceitos e repercussões, por isso, perceber estes elementos, ajudam a entender as motivações desta obra¹²³.

Figura 10: Tela Últimos dias de Carlos Gomes, 1899



Fonte: Catálogo de Conservação do Museu de Arte de Belém: memória e inventário. Serie Caminhos da Cultural

¹²³ Quadro de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. Reprodução fotográfica, fonte: BELÉM, Prefeitura Municipal, Fundação Cultural do Município de Belém – MABE.

De antemão, é pertinente percebê-la baseada num sistema referencial e interpretativo que visa agregar sentidos e sentimentos, e assim com estes, valorizar as ações de personagens políticos realizadas em um determinado momento, construindo no quadro, um elemento simbólico e permanente que se relaciona de alguma forma com os enlaces e enredos da história, abrindo suposições de como desejam os poderosos registrar o momento para na memória e um povo. Nisso, para melhor compreendê-la e contextualizá-la, é imprescindível torná-la em evento cultural, um sujeito histórico pertinente a análise.

Parte considerável da história de uma obra de arte é conferida pela tradição de sua leitura como imagem documento. Por isso, neste estudo, a imagem é entendida como um esboço inacabado de um momento, do qual possibilita compreender os contextos a que ela está envolvida, principalmente através das personagens presentes ou não na obra. Reviver as memórias daqueles que direta ou indiretamente o cercava, investigar entre outros escritos, documentos, jornais e fontes, permitem entender os fatos reais o impacto nas mentalidades da época causado pelas narrativas imagéticas que foram criadas. É pertinente assim, entender que neste universo de representações, há criada um tipo de realidade paralela daquele momento, uma ilusão oficial, e nela, encontram-se atrelados interesses de manutenção de poder, de controle social e político nas narrativas dos fatos. Chartier argumenta que “Sempre a representação das práticas tem razões, códigos, finalidades e destinatários particulares. Identificá-los é uma condição obrigatória para entender as situações ou práticas que são o objeto da representação” (2011, p. 02).

Procedimentalmente a análise percebe que, criada ou não a partir do real, essas representações imagéticas permitem entender de forma preciosa os envolvimentos políticos e a estratégia de se criar um mito para o ideal republicano. Por isso, o estudo produz inúmeras argumentações e hipóteses ao analisar as possíveis assinaturas e articulações presentes nas diversas relações que estes indivíduos e grupos tiveram com a personagem, vendo de que forma se relacionam com o mundo social e político. Por isso, nesta operação, é seguida a cartilha que procura classificar as configurações múltiplas para compreender a realidade da época e os porquês das narrativas expostas.

Entrar no universo de imagens construídas para um interesse político requer métodos sérios que possam compreender e investigar como, dessa obra, podem ser compreendidas as representações do real ou toda uma construção ficcional construída dentro de um funcionamento social. Estruturalmente e estilisticamente ela compreende as convenções que foram demarcadas nas obras produzidas, onde uma delas está atrelada a chamada *Pintura Acadêmica* do final do século XIX. “Os estudos sobre a pintura dita ‘acadêmica’ só agora

tomaram impulso, e inúmeras zonas ficam ainda na sombra” (COLI, 2005, p.53)¹²⁴. Assim, deste século, é primordial entender antes de tudo este modelo seguido e as particularidades que eram praticadas davam continuidade ao grande peso oriundo dos conceitos românticos já expostos.

Na ênfase sociopolítica, entre as obras imagéticas geradas a partir do ano de 1896 com a enfermidade e morte do compositor, é imprescindível vislumbrar como que em meio as orientações políticas, puderam um fotógrafo e dois pintores estrangeiros, professores de pintura na *Escola de Bellas Artes do Pará* ousar. No caso da obra *Os últimos dias de Carlos Gomes*, tiveram eles algum tipo de liberdade de ação, criando uma pintura narrativa acerca da morte deste personagem importante na dimensão política brasileira não possuidor de cargo político. Nesse contexto, é necessário entender as fotografias geradas e de um artista romântico, seguidor da arte italiana, que em meio a uma atribulada mudança social e política do fim do século XIX no Brasil, entre injúrias e reclamações de diversos tipos, ainda possuía significativa representação positiva e por isso seria usado para algum fim ideológico e político.

As obras imagéticas geradas são compreendidas neste trabalho a partir do seu interesse de construção e como geram uma nova representação oficial. Nelas, existem fortes evidências do uso político da imagem do morto compositor para persuasão popular, auxiliando no aumento da divulgação de simbologias e do poder local de determinados grupos políticos. A análise parte da clara identificação na obra do uso das artes visuais para uma persuasão romantizada e popularesca. Uma exposição apelativa, que utiliza da espiritualidade exacerbada e dos sentimentos mais profundos como ferramenta. A evidência maior das obras é que a mesma visa persuadir com o tamanho peso que a morte tem o íntimo das pessoas.

(...) as pompas fúnebres com que o republicano Lauro Sodré – a 18 e 20 de setembro e a o de outubro de 1896 – celebraria, em Belém, a memória do compositor monarquista, ali falecido em 16 de setembro, aos sessenta anos, teriam sido, desta forma, no sentido da glosa que estamos fazendo das categorias analíticas da epígrafe, o primeiro e o mais significativo dos muitos rituais que deram “aura cósmica” à morte de Carlos Gomes. Daquelas pompas emanaria a luz oriunda da desintegração virtual da “estrela velha”, instauradora de uma “estrela super nova” brilhando na galáxia no panteão nacional. (COELHO, 1995, p. 47)

Entre a união das mentalidades e técnicas de pinturas, desde o final do século XVIII, o aperfeiçoamento destas técnicas e das paletas de cores possibilitaram nova forma de pintar o corpo morto, de modo que ele se tornasse belo e até mesmo amado, pois neste século, a morte deixa de inspirar o medo: “O novo valor e a nova dignidade conferidos ao corpo do defunto

¹²⁴ COLI, J. *Como estudar a arte brasileira do século XIX?* São Paulo: Editora Senac, 2005.

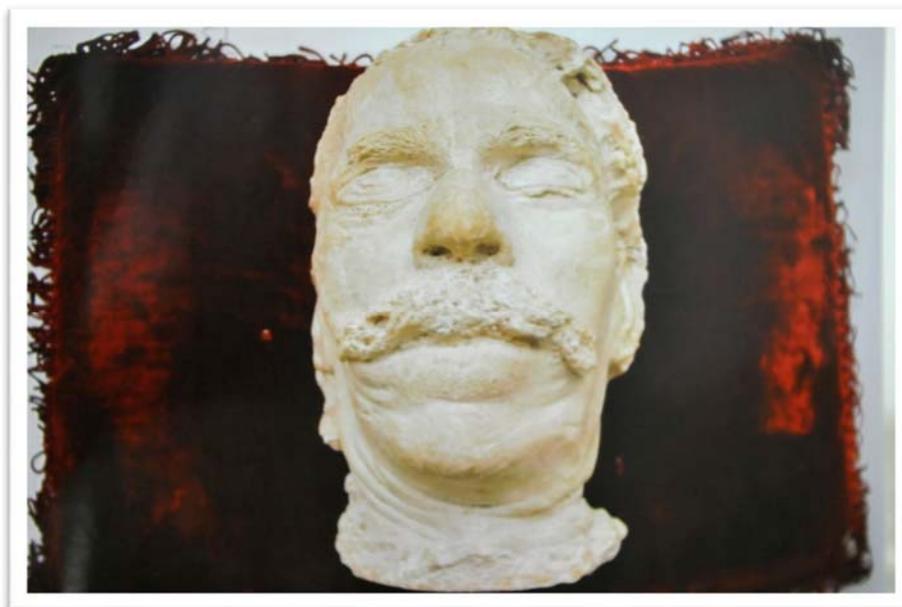
resultam da crescente emoção suscitada pela morte individual” (CORBIN, 2012, p. 298). Por isso o impacto da pintura dos derradeiros momentos do maestro abre impacto para a comoção pública.

No século XIX, o sentido dado a morte é a permanência do indivíduo na história, a busca da eternidade através do reconhecimento de algum tipo de importância, relevância e impacto causado pelos atos praticados em vida. Corbin¹²⁵ afirma que se instaura uma nova dignidade ao cadáver: “O crescimento do desejo de eternidade acompanha a nova sedução da morte romântica, concebida como um sono em que a suavidade, associada à presença do anjo, torna-se insidiosamente uma promessa de sobrevivência” (2012, p. 300). Por isso, será comum encontrar neste período criações imagéticas que representam símbolos importantes num conjunto de decoração funerária que traduzem de início a esperança implícita de eternidade e boa passagem do defunto para as glórias celestes do descanso dos justos e heróis. Isto é o que conceitualmente é chamado de “*A Bela Morte*” ou a “*Morte Romântica*”. Este estilo de representação torna-se tema recorrente nas pinturas, e neste período a fisionomia “ressalta-se a beleza do morto: ‘o rosto calmo que parecia dormir e repousar de todas as suas fadigas’” (ARIÈS, 1982, p.454).

No livro *O homem diante da morte* de Philippe Ariès (2014), encontra-se uma interessante definição acerca do conceito de morte romântica no ocidente: Este é o tempo das belas mortes (no século XIX), a morte sublime. Conceitualmente na morte, há o reconhecimento de um porto seguro desejado e por muito tempo esperado, ou seja, o repouso antigo que se misturava a outras ideias mais novas de eternidade e de reunião fraternal. A morte torna-se motivo de felicidade e nostalgia. Neste contexto, o romantismo veio assim a destacar e exaltar a natureza da morte (1982, p. 446). Já a respeito do que é construído esteticamente, Corbin salienta que “A convicção do irrepresentável da morte, ou seja, a putrefação convida à estetização do cadáver, imagem de uma vida passada, à representação da beleza da morte”. (2012, p. 298). Por isso, as imagens produzidas tanto em fotografia, pintura e litografia dos atos de exéquias do maestro foram ilusões imagéticas tentando preservar não uma representação derrotada deste que irá ser considerado herói, mas de altivez e aceitação, enfatizando a manutenção de uma imagem perfeita daquele que deverá ser admirado heroicamente. Esconder as deformidades causadas pelo câncer era forma de manter uma dignidade ao morto.

¹²⁵ COLI, Jorge. Como estudar Arte Brasileira do Século XIX? São Paulo: Ed. Senac, 2005. CORBIN, Alain. Dores, Sofrimentos e misérias do corpo. In CORBIN, A.; COURTINE J.;

Figura 11: Máscara mortuária feita em gesso, mostrando a deformidade do rosto do compositor causada pelo câncer.¹²⁶



Fonte: Fonte: <http://www.fcg.pa.gov.br/>

Na imagem acima, é perceptível as deformidades no rosto e na boca do compositor e que estas eram conhecidas pelos pintores, pois foram eles que produziram o molde para poder utilizá-lo na feitura do quadro a eles encomendados. A base conceitual da morte para o antropólogo Roberto da Matta, é compreendida como uma passagem de um mundo para o outro no conceito cristão de ascensão aos céus, “algo verticalizado, como a própria sociedade e jamais como um movimento horizontal, como ocorre na sociedade americana, onde a morte é quase sempre encapsulada na figura de uma viagem aos confins, limites ou fronteiras do universo”¹²⁷.

Estilisticamente, sobre a romantizada construção imagética realizadas pelos pintores italianos, são usadas pelos artistas a fidelidade clara as raízes estéticas do Romantismo oriunda do movimento filosófico e literário surgido na Alemanha na segunda metade do século XVIII, o *Sturm und Drang* (em vernáculo “Tempestade e ímpeto”), para representar, reivindicando delas os direitos do sentimento contra a razão, da originalidade contra a convenção, da experiência mística e da fé, afim de se chegar a uma imagem que mexesse com uma infinidade racional e alcance a emoção dos apreciadores.

¹²⁶ Criação dos artistas italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi, mantida em Belém na Fundação Carlos Gomes

¹²⁷ DA MATTA, Roberto. “Morte”. In: *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Jardim Ubá: Racco, 1985. 141

Um ponto importante a se ter consciência, é que neste trabalho não é de interesse se ater em considerar real ou não a cena assim como fora pintada, mesmo sabendo que este quadro sempre fora considerado polêmico na história, por não ser condizente com a real forma da morte do compositor. Essa polêmica perdurou até o final do século XX, como descreve cem anos depois o jornal *Correio Popular* de Campinas, em 15 de setembro de 1996, que na edição especial comemorativa aos 100 anos de morte do compositor, salienta que o quadro presente no Museu de Arte de Belém “retrata uma cena que não existiu: Carlos Gomes deitado em sua cama e rodeado de ilustres, quando na verdade ele morreu sozinho em uma rede”. Mesma confirmação há presente no *Diário Oficial do Estado do Pará* e no jornal *A Província* de 18 de setembro de 1896. Do *Diário Oficial* Coelho nos apresenta o seguinte resumo:

(...) a varanda é larga, tendo abertas três portas e a janela que bate na Rua Tiradentes (antiga de Pedreira). Em frente à porta do primeiro quarto do corredor, vê-se a rede onde agoniza Carlos Gomes e, por sobre esta, um dossel de finíssima cambraia branca. Ao fundo, encontra-se um sofá, sistema italiano, acolchoado. Nele em dias de maior calor, soía descansar o maestro. No centro, há uma mesa-escritório. Um aparador à direita, e outro à esquerda. Perto da cabeceira do enfermo, outra escrivaninha. Pendentes das paredes, quadros representando cidades e florestas (...). Entre outros, estão agora os seguintes senhores: Dr. Miguel Pernambuco, senadores A. Lemos e Dr. Pedro Chermont, presidente da Academia de Belas Artes; barão de Marajó, Roberto de Barros, Jayme Abreu, Dr. Firmo Braga, Pedro Cunha, Amélio Figueiredo Joaquim Dias, farmacêutico Rodrigues Silva, Pimenta Bueno, professor Manoel Pereira, Bento Chermont, Antônio Chermont, etc. (COELHO, 1984, p. 135-136)

Por isso, oportuna é a análise deste quadro como ponto chave para início do surgimento do *mito gomesiano* criado pelos primeiros republicanos que em parte perdura até dias atuais. Nesta representação iconográfica, é perceptível ver-se criada nova narrativa, não baseada nas obras e qualidades artísticas do compositor como antes fora, principalmente por que estas vinham sendo combatidas desde a década de 1880, antecedendo a queda do regime monárquico no Brasil. Relembrando, havia formado grupos de músicos que se articularam para influenciar uma nova prática musical no Rio de Janeiro, trocando a prática da ópera italiana pelo repertório camerístico e sinfônico, de estilos clássico e romântico. É importante ressaltar esse ponto, pois marca uma importante diferença nas relações estabelecidas pelas práticas musicais públicas mais habituais existente na antiga Corte, que incentivava gêneros dramáticos “sérios”, como: a ópera italiana ou “ligeiros”, como: operetas, burletas, zarzuelas, mágicas, revistas, etc. Na República, este o grupo de músicos liderados por Alberto Nepomuceno e Miguel Velasquez, usavam como argumento, que estavam representados uma “elevação intelectual” no país através da música, que abandonava os moldes italianos e as temáticas do modelo indianista, e dotava um novo perfil, agora afinado com as matrizes culturais consideradas já civilizadas e modernas.

Carvalho relata que neste período, a perspectiva era de construir uma representação que pudesse motivar os desejos de uma república recém-criada, e que era carente de cultura e mitos próprios (CARVALHO, 1995).

Sabendo já que as correntes intelectuais estavam alçando novas e grandes mudanças, é imprescindível entender a criação, e particularmente o local e o tempo onde essa se deu. As aspirações intelectuais do Rio de Janeiro por uma arte nacionalista, longe do modelo italiano e próximo ao modelo germânico ainda não tinha atingido aquele local. A representação mitológica deste artista que ascende aos umbrais da imortalidade dar-se início na cidade de Belém em 1896, que vivia as pompas econômicas e importava da Europa, principalmente da Itália e França, dezenas de artistas, sendo eles: músicos, pintores, escultores, fotógrafos e atores. Todos estes tinham uma grande responsabilidade, trazer novos ares de desenvolvimento social ao local similares aos europeus, reestruturando a arquitetura, as decorações, o comportamento e principalmente, os costumes naquele imaginário.

Na nova conjuntura política e econômica brasileira, na cidade de Belém, os italianos Domenico De Angelis e Giovanni Capranesi darão significativas contribuições. Amigos de longa data, se conheceram na Academia de San Luca em Roma, e começaram a trabalhar juntos em 1882. Pela repercussão que tiveram com os trabalhos de pinturas sacras naquele país, recebem o convite em 1883 de Dom Antônio de Macedo Costa, Bispo do Pará, para virem a *Petit Paris* dos trópicos por intermédio do Vaticano e apoio direto do imperador brasileiro, a remodelar a Catedral de Belém e dar ares mais europeus a esta. Seus trabalhos iniciaram com as pinturas da abóbada e mais três telas postas nas laterais dos altares. As obras foram bastante aclamadas, principalmente pelo que representava aos pensamentos provincianos da época. Ambos tiveram uma formação ampla na Itália e sabiam expressar nas pinturas o gosto daquele país. Aprenderam a trabalhar com técnicas diversas, como a pintura parietal, de cavalete e as técnicas do afresco. Foram alunos de Cavalieri Carta Alessandro Marini e estavam eles mais ligados à tradição artesanais italiana e do restauro defendida por Camillo Boito (CHOAY, 2001, p.164-173) do que das vanguardas germânicas que cresciam no último quarto do século XIX. Em 1887, os pintores foram contratados pelo governo para decorar a sala de espetáculos do Theatro da Paz de Belém, projetando a pintura do teto, florais dos camarotes e a pintura do teto do salão nobre.

Belém - como Manaus - viveu naquele período um entusiasmo e uma fé no progresso que foram legitimados e alimentados pela presença de uma vida cultural que se espelhasse nas grandes cidades européias. O entusiasmo fora tamanho que Márcio Souza chega mesmo a defender que, por alguns anos, as duas capitais amazônicas

estavam dispostas a rivalizar não apenas com Recife, Salvador e São Paulo, mas também com as capitais, Rio de Janeiro e Buenos Aires (SOUZA, 1994, p.74).

Compreendendo a importância na região destes dois pintores, pode-se entender, a partir da escolha desses dois prestigiados artistas, a importância da obra que faz uma representação da morte de Carlos Gomes. Nela, há transcrita uma efetiva mudança nas relações sociais daquele tempo com os temas fúnebres. Como já visto sobre a visão da morte, fora entendido por eles o modelo que melhor representasse para um entendimento imagético do que era a morte no ocidente. Philippe Áries (1988), Cláudia Rodrigues (2005), João José Reis (1991), Maria Lucia Marcílio (1983) e Geraldo Coelho (1995) são fortemente usados neste estudo para entender as representações e atos que cercam os atos fúnebres por que apontam no Brasil particularidades diferentes de outros locais. Áries cita que a morte nos oitocentos passa a ser acompanhada no leito privado, trazendo rituais e manifestações de preces e lamentos oriundos das miscigenações e sincretismos culturais que houve no Brasil. Já percebendo os gestos dramáticos, choros coletivos e lamentações públicas, Marcílio denominou como “afetividade macabra” estes anos que se seguiam como homenagem ao corpo (1983, p. 63). Já todos esses novos rituais acerca da morte sugerem uma “descristianização” do processo, principalmente nos procedimentos de suas feituas segundo Vovelle¹²⁸, pois agora há o culto aos túmulos e os cortejos como homenagens sacralizantes destes indivíduos.

Nesta ilusória reconstrução da morte, no quadro de *De Angelis e Capranesi* se pode observar que além da personagem principal da obra pictórica, Carlos Gomes, numa posição privilegiada, encontram-se divididos dois grupos de importantes personalidades, que foram identificados no artigo de Emerson Oliveira (2007, p. 98)¹²⁹. Da esquerda para a direita, os dois primeiros são os próprios pintores italianos, De Angelis e Capranesi, respectivamente, que pela imagem, provavelmente tomam notas de quem estava lá no quarto e dos fatos lá ocorridos. Pintam-se provavelmente para dar veracidade ao fato de que lá estiveram, mas também, projetam-se como pintores de um aclamado momento, dando através da presente imagem deles a assinatura na obra, assim como outros pintores também faziam, a exemplo, o pintor paraibano

¹²⁸ RODRIGUES C., 2005, p.338. O trabalho de Rodrigues é importante nesse aspecto, na medida em que investiga as formas de morrer e sepultar na cidade do Rio de Janeiro nos séculos 18 e 19. O debate que ela realiza sobre as consonâncias e discordâncias entre Áries, Vovelle e Delumeau muito nos ajudou a pensar que há, antes, vários tipos de morte e as causas dos novos hábitos obedece a geografias sociais e culturais diferentes. A morte de um homem célebre, nosso assunto aqui, é apenas uma das possibilidades narrativas dessa questão; cf. em especial a tópica “Em torno da secularização da morte”, idem, p.338-352. RODRIGUES, C. *Nas fronteiras do além: a secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX)*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

¹²⁹ OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. “Últimos dias de Carlos Gomes”: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. Revista CPC, São Paulo, n. 4, p. 87-113, maio/out. 2007. Disponível em: . Acesso em 12 jul. 2019.

José Américo nas obras do “*Grito do Ipiranga*” e “*Tiradentes*”. Logo atrás, identifica-se o jornalista Licínio Silva que acompanhava o compositor em Belém por designação do amigo Antônio Lemos. Olhando fixamente para Gomes, Raul Franco, o seu enfermeiro. Com a mão no queixo, lastimando provavelmente vir a ter o mesmo destino, o professor e colega músico Ernesto Dias. Logo após, de uniforme, o coronel Gama Gosta, que estava lá como membro da comissão executiva do Diário de Notícias do Rio de Janeiro, acompanhando e dando notícias a imprensa sobre o estado de saúde do compositor. Já ao fundo, de cabeça baixa, Clemente Ferreira. Ainda no grupo da esquerda, em primeiro plano, Visconde de São Domingos junto a cadeira do piano. No lado direito, assim como Cristo sentado ao lado de Deus, encontra-se o governador do Pará, Lauro Sodré, e ao lado dele o vice-governador, Gentil Bittencourt.

A vivacidade da obra é enorme e as expressões traduzem particularidades que merecem apontamento. Dando a sensação de movimento a cena, no quadro, Carlos Gomes tenta através das mãos, em movimentos leves, expressar algo, já que dificilmente conseguiria falar com o enorme cancro na língua e com a fraqueza dos últimos minutos. Hierarquicamente atrás do governador, de pé, está o intendente Antônio Lemos com altiva expressão olhando para o espectador. Como já mencionado, fora ele quem encomendou a obra e nela tinha interesses políticos demonstrados. Logo após vem os jornalistas Marques de Carvalho, Antonio Leite Chermont e João do Rego. Já no penúltimo grupo, pode-se ver os médicos José Paes de Carvalho, Miguel Pernambuco e Numa Pinto em conversa com o bispo Dom Antônio Manoel de Castilho Brandão¹³⁰. No último grupo, representando as artes e artistas do Estado do Pará, o deputado federal Pedro Leite Chermont (primeiro presidente da Associação Paraense Propagadora das Belas Artes), já à sua frente, o Capitão Serra Pinto (inspetor do Arsenal da Marinha). Logo em seguida o General Cláudio do Amaral Savaget (chefe do 1º distrito Militar) e o Coronel Augusto de Vasconcelos Chermont (inspetor do extinto Arsenal de Guerra), (OLIVEIRA, 2007, p. 98).

Toda a atmosfera do quadro assenta-se num jogo de retratos que suprime – em favor da unidade – qualquer elemento dramático. Há um silêncio na obra do Mabe, que diz muito sobre o modo celebrativo do momento político representado e muito pouco sobre o momento da morte do maestro. A preocupação com os elementos retratistas e a elevação da atenção para os outros protagonistas do quadro mostram o quanto a obra

¹³⁰ O percurso veloz de Antônio Brandão por Alagoas, Olinda e Belém, de pároco a cônego da Sé de Olinda, de cônego a bispo de Belém do Pará, os dois centros da Questão Religiosa, em tão poucos anos, pode estar estreitamente relacionado às suas posições durante aquele conflito entre a Igreja e o Estado, no Brasil do segundo Império. Temos como hipótese que as posições galgadas por Dom Antônio Brandão estiveram relacionadas às ideias ultramontanas. Sendo possível estabelecer esta relação, teremos um importante elemento para compreender o tipo de catolicismo vivenciado na Igreja em Alagoas nos primeiros decênios de sua existência como diocese. MEDEIROS, Fernando Antônio Mesquita de. *O homo inimicus: igreja católica, ação social e imaginário anticomunista em Alagoas*. Maceió: EDUFAL, 2007. p. 44

é, sobretudo, um ato de propaganda das ações que levaram aquele grupo, aquela elite, a receber o músico em Belém, almejando perpetuarse à sua sombra. (OLIVEIRA, 2008. p.44).

Geraldo Coelho, aponta que De Angelis estava de passagem pelo Pará e esteve na casa do maestro onde fez um croqui de um futuro quadro que por ele seria idealizado, enfatizando com “o cenário da morte no leito do romantismo, com o moribundo reunindo, à sua volta, a família, os médicos, os amigos e o padre” (COELHO, 1994, p.135).

De início, neste mundo de personagens que se espremiam sobre o herói da tela, politicamente, as narrativas apontam o quadro como a mais pungente homenagem que os republicanos paraenses poderiam fazer ao grande músico do império, mas na conjuntura de persuasão sociopolítica, pode-se entender o quadro como forma de representação de toda classe ascendente com a implantação da República naquele local, e que desejava notoriedade diante a todos os fatos que despertavam interesse da população que ainda se acostumava com os rumos do novo regime. Como é o caso no Bispo Don Antônio Brandão, adepto do ultramontanismo¹³¹ foi um movimento “restaurador” surgido na Europa, que estabeleceu no seu bispado estreita relação com os poderosos.

A exaltação nos primeiros anos da República pautava-se na intenção de construir ou assimilar simbologias para referendar o novo regime. O caso de Carlos Gomes, um músico monarquista, celebrado pelos protagonistas políticos do segundo reinado, é peculiar, pela forma como sua imagem e morte foram utilizadas e assimiladas pelo imaginário republicano.¹³² (OLIVEIRA, 2008. p.44)

Este fora uma das formas que os republicanos e eclesiásticos encontraram para entrar na história com grande projeção naquele ano. Interessante ponto foi constatado por José Murilo de Carvalho¹³³, que essa tática consiste na “descontextualização do agente civilizador, o artista, o intelectual, o cidadão do Império brasileiro, todos diretamente referidos e organizados em relação ao Estado, de seu meio natural”. A tática fora criada pela mesma elite que derrubou a monarquia e que deu continuidade as estratégias surgidas no Império para criar a civilização

¹³¹ O termo “ultramontanismo”: (...) Foi usado inicialmente no século XIII para designar papas escolhidos no norte dos Alpes. Seis séculos mais tarde, porém, o termo sofreu uma mudança radical e veio a significar as pessoas ou os partidos que seguiam a liderança política e a orientação espiritual dos Papas, na luta contra os estados levados pelas correntes de nacionalismo e liberalismo, os quais olhavam a Igreja como uma agência governamental a ser controlada ou como um inimigo a ser destruído. AZEVEDO. *Revista Perspectiva Teológica*, v. 20, p. 213, 1988.

¹³² OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Fragmentos de cumplicidade: arte, museus e política institucional. *Métis: história & cultura*, Caxias do Sul, v. 7, n. 13, p. 33-55, jan./jun. 2008. Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/metis/article/view/688/499>>

¹³³ CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995

patriótica desejada. Estes, procurando republicanizar os elementos herdados desta, implantam simbologia particular para o recém instalado Estado republicano, mas acabam de alguma forma frustrados, sem conseguir fazê-lo impor a um imaginário particular.

A luta em torno do mito de origem da República mostrou a dificuldade de construir um herói para o novo regime. Heróis são símbolos poderosos, encarnações de idéias e aspirações, pontos de referência, fulcros de identificação coletiva. São por isso, instrumentos eficazes para atingir a cabeça e o coração dos cidadãos a serviço da legitimação de regimes políticos. Não há regime que não promova o culto de seus heróis e não possua seu panteão cívico (CARVALHO, 1995, p. 55)

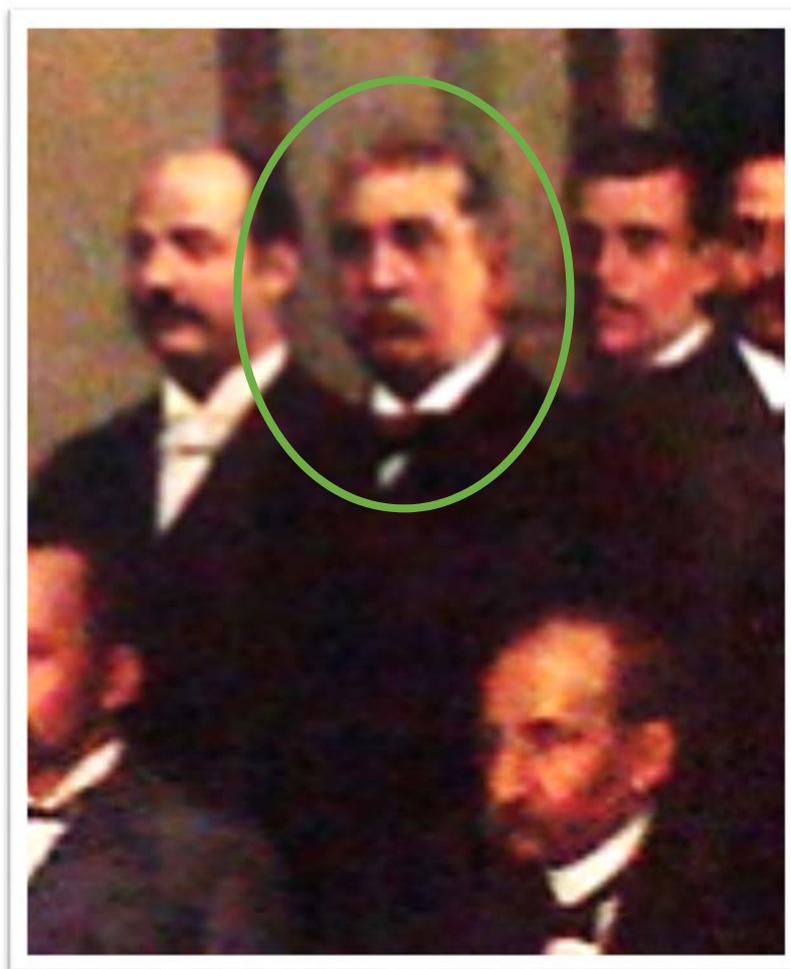
Como explicito, através desta obra pode-se compreender as direções que foram tomadas politicamente e que usam da história e da arte para construção e conservação de um mito histórico, construindo através de narrativas, uma Belém próspera, economicamente pujante e, culturalmente visível. Propulssora deste novo ideal fora a *folies du látex*, mas também no quadro da morte do compositor há encontrado outra particular representação simbólica a ser compreendida, a “Era Lemos”. O quadro, se associa a conjuntura política, repleta de adversários e inconsistências de ideais. Ele representa entre estes embates, momento de convergência entre inimigos políticos históricos. No quadro, é retratado a aliança inesperada entre o intendente Antônio Lemos, que logo após a morte de Carlos Gomes ganhou as eleições e assumiu o governo, com o governador da época Lauro Sodré. A aliança se dava em benefício da estada do compositor naquele local, pois ambos entenderam que ela atrairia os olhares da mídia e da política para aquele Estado. Viram neste apoio, fonte de expressão que alimentaria a cidade que despertava-se para a urbanização e modernização aos moldes do velho mundo.

Outro importante ponto a se observar neste jogo são as convergências e divergências políticas que em meio as disputas de poder no Estado do Pará surgiram. Com a instauração da República houve uma grande união entre os Partido Liberal (PL) e o Partido Conservador (PC), fundando assim o Partido Republicano Democrático (PRD). Lauro Sodré e Antônio Lemos foram do Partido Republicano do Pará (PRP), este, que aglutinou os “republicanos históricos”, que eram todos aqueles que de alguma forma defendiam a mudança de regime abertamente antes de sua instauração. Durante a monarquia, o intendente Antônio Lemos fora membro do PL, mas após a República optou por se tornar membro do PRP¹³⁴. Já Lauro Sodré, pelo PRP, em 23 de junho de 1891 fora eleito o primeiro governador do estado do Pará pelo Congresso Constituinte Paraense. O mesmo já tinha sido representante do Pará na Constituinte da

¹³⁴ FARIAS, William Gaia. A Construção da República no Pará (1886-1897). Tese de Doutorado. Niterói, agosto/2005.

República, e fora eleito quatro vezes senador - três pelo Pará e uma pelo Distrito Federal, demonstrando enorme influência política e poder. Destes dois representantes surge o termo, “Lauristas” e “Lemistas”, que codifica todos os que ficaram conhecidos e se assumiam partidários de Lauro Sodré e Antônio Lemos.

Figura 12: Antônio Lemos em detalhe no quadro Últimos dias de Carlos Gomes, 1899



Fonte: BELÉM, Prefeitura Municipal, Fundação Cultural do Município de Belém – MABE.

Através das posições em que cada político se encontra no quadro, se abrem guias de elementos de interpretação do momento e as aspirações políticas que são demonstradas e se efetivaram de alguma forma. Um exemplo, é que mesmo Antônio Lemos estando em disputa de poder, ainda não o detinha em 1896 em similaridade ao de Lauro Sodré, que era o governador. Este quadro, por ele encomendado, marca a sua ascensão política em 1897, sem deixar de reconhecer a importância de seu adversário neste contexto. Aldrim Figueiredo, desta morte idealizada que coloca políticos na cena aponta:

Ao centro da tela, (...), numa idealizada bela morte, pisando num sugestivo tapete de onça pintada, à guisa de uma emblema heroico, cercado por admiradores. Entre eles, num primeiro plano, sentados ao lado do músico, Lauro Sodré (1858-1944) e Justo Chermont (1857-1926). Mais à frente, em conversa, José Paes de Carvalho (1850-1943) e o bispo do Pará Dom Antônio Manuel de Castilho Brandão (1849-1910). Um detalhe digno de nota, Antônio Lemos (1843-1913), em segundo plano, reflete sua posição política em 1896, quando do evento narrado em tela. Lemos assumiria a intendência de Belém um ano depois, em 1897, marcando uma ascensão definitiva até sua queda política seguida da morte no exílio em 1913)¹³⁵.

Outro ponto nas representações que emanam do quadro, é que Lemos desejava gravar a imagem de si como homem culto e admirado pelo meio artístico, e assim construir o arquétipo do que poderia ser republicano. Torna-se exemplo a ser seguido assim como fizeram com Gomes. Fora no governo deste que a tela, solenemente entronizada no *Gabinete da Intendência de Belém*, representou a inserção na cidade na cultura urbana, com o seu primeiro grande momento de exposição de arte, nascendo assim a primeira galeria de exposição de arte dentro do palácio do governo. O catálogo de 1997 assinado por Janice Lima, intitulado “*Da origem à espiritualidade do acervo*”, que fala sobre as obras que fazem parte do gabinete, confirma o interesse dele por uma projeção como intelectual, na seguinte citação dele:

No sentido de ir preparando uma galeria de telas de pintores nacionais e outros de nomeada, a fim de as expor em salão apropriado, quando o governo municipal de Belém dispuser de edifício próprio para a instalação sua e de diversos departamentos, e cujo início está na tela de De Angelis, que recorda os últimos momentos de nosso caro Carlos Gomes, tenho feito aquisição de quadro de Parreiras, T. Braga e C. Azevedo, os quais já decoram o salão do Conselho Municipal (1908). (PREFEITURA..., 1997, p.10).

Museologicamente, a tela se torna símbolo que deu início a criação deste acervo de obras que hoje institui a *Pinacoteca Municipal de Belém* criada em 1983. O próprio catálogo coloca a obra como oriunda da “era Lemos”, nome do intendente, que dá, também, nome ao Palácio onde está hoje localizado o MABE. Voltando às tendências estéticas e filosóficas do período, ponto a se ressaltar acerca da visão da morte, é que ela passa a ser objeto de amor e desejo naquela época. Para Marilena Chauí: “morrer é um ato solitário. Morre-se só: a essência da morte é a solidão. O morto parte sozinho, os vivos ficam sozinhos ao perdê-lo. Resta saudade e recordação” (2000, p. 366). Na imagem que fica, que supre a solidão daqueles que recordam e admiram a morte, a representação da aparência bela do morto se torna signo também da ausência de sofrimento físico, mas não só isso, é signo também da ausência de sofrimento espiritual, duas preocupações que a modernidade trouxera. “Por isso o rosto do morto passa a exprimir tranquilidade, indicando um possível reencontro no além com aqueles que ficaram”

¹³⁵ FIQUEIREDO, Aldrin Moura de. Janelas do Passado, espelho do presente: Belém do Pará, arte imagem e história. Belém: Prefeitura Municipal de Belém/Fundação Cultural de Belém – FUNBEL, 2011, p. 40

(RODRIGUES, 1983, p.175). Silio Boccanera Junior que não estava presente na hora da morte, escreve ao jornal sobre aquilo que ouviu dizer que acontecera e traduz as mentalidades acerca deste fato: “Expirou o eminente maestro. Cerrou-lhe os olhos o Dr. Lauro Sodré... A morte de CARLOS GOMES foi completamente serena. O arquejar regularíssimo diminuiu a pouco a pouco e o último suspiro esvaiu-se num ofego quase imperceptível. A expressão do rosto é serena”¹³⁶.

Como é possível perceber, é a partir do século XIX que a humanidade nas sociedades ocidentais dá novo sentido à morte, ganhando cada vez mais linhas de dramaticidade nas representações criadas. Temida antes, encontrava-se conceitualmente a “morte de si mesmo”, já neste século toda sociedade fora movida a temer a “morte do outro”, principalmente daqueles que de alguma forma tinha importância significativa naquela sociedade ou lhe era atribuída importância de herói para a pátria. Esse sentimento fora introduzido e abusava fortemente do caráter religioso, tão característico das sociedades modernas. Como dito, é nela que se dá origem a este novo tipo de culto aos mortos que se estende das honrarias no velório até aos cemitérios. O cortejo e o culto permanente do morto tornam-se um fenômeno crescente de manutenção das representações atreladas a ele, pois tornava obrigatório que “aqueles que não vão à igreja vão sempre ao cemitério, onde se adotou o hábito de pôr flores nos túmulos. Aí se recolhem, ou seja, evocam o morto e evocam sua lembrança” (ARIÈS, 2003, p.75). Relatos trazem cenas que ocorreram durante os atos de exéquias que se seguiram no Pará. Jorge Alves de Lima conta que:

O Pará todo chorou. Os seus últimos dias reservaram cenas apoteóticas. Na parte da manhã, do dia em que ele foi embora, houve missa solene na Catedral e quando estava completamente lotada, com o coro cantando e a sinfônica paraense tocando, entrou um passarinho, um rouxinol do Norte, pousou na cruz do caixão dele e ficou olhando para o compositor e cantou por 10 minutos. A orquestra silenciou, o coro parou de cantar. Depois, o pássaro saiu pela porta principal. Esta mesma cena se repetiu em Campinas, foi um canarinho da terra, fez a mesma coisa (LIMA, 2016, p. 56).

Os pássaros surgem com símbolos das exuberâncias da natureza brasileira, e simbolicamente aparecem nos textos que narram os acontecimentos nos velórios como a presença celestial da música, através do canto de ambos os pássaros. Nada mais simbólico e nacionalista que dois pássaros brasileiros num ato tão importante como este. Estes e outros símbolos que surgem podem ser considerados uma “carteira de identidade” da nação, de uma comunidade, reunindo elementos característicos em sua formação histórico-social. Berg (2009)

¹³⁶¹³⁶ Trecho do capítulo "Momentos Finais", do livro - "Olhos de Águia" - Maestro Antônio Carlos Gomes - A Trajetórias de um Gênio – de Denise Maricato. 2014

cita que os símbolos que são criados “mascaram a diferença e põem em relevo a comunidade, criando assim um sentido de grupo”. Para ele, as pessoas constroem a comunidade de uma forma simbólica e acabam por transformá-la num referencial de identidade¹³⁷.

Estes estilos simbólicos de culto aos mortos surgem como consequência do sentimento patriótico e nacionalista que fora promovido exacerbadamente durante o século XIX. Nos últimos anos do Império e continuado pelo governo Republicano, que seguiam conceitos positivistas de Augusto Comte¹³⁸, é criado para aquela sociedade algo que se achou necessário, o prestar homenagens aos mortos. Inicialmente fora aos soldados mortos na Guerra do Paraguai, que para eles, houve a construção de monumentos funerários e a criação de festas cívicas de homenagens, logo após isso, a representação da morte ganha mais uma forma e individualidade com o túmulo, que se torna uma segunda morada e propriedade particular do morto. É o espaço de homenagens póstumas dos parentes, amigos e admiradores, local que visitarão constantemente lhes renderão lamentações e glorificações, já que este se torna a morada de uma eternidade para qual, todos um dia irão.

Com toda essa base conceitual apresentada, a morte romântica, quando analisada em diversos aspectos estilísticos, sociais e políticos, permite a compreensão da preocupação estética e a criação da representação docilizada do compositor, como se pode observar abaixo. Em meio as deformidades no rosto e corpo causadas pelos efeitos do câncer, sem falar de seus traços de caboclo que tradicionalmente eram embranquecidos, existe uma forte sensibilidade dos pintores em retratá-lo de forma que este pareça belo aos padrões estéticos arianos da época, com gestos e expressões suavizadas, como falado, negando os traços de mestiço, para que, como se estivesse caindo em um sono calmo e profundo, estivesse indo ao encontro de Deus, que tão bem receberia os justos membros daquela elite cristã.

¹³⁷ BERG, T.J. (2009) *Território, cultura e regionalismo: aspectos geográficos em símbolos estaduais*. Dissertação de Mestrado. Rio Claro: Unesp – Universidade Estadual Paulista. P. 36.

¹³⁸ Essa concepção da prática como aplicação de ideias que a comandam de fora leva à suposição de uma harmonia entre teoria e reação. Assim sendo, quando as ações humanas individuais e sociais contradisserem as ideias, serão tidas como desordem, caos, anormalidade e perigo para a sociedade global, pois o grande lema do positivismo é: “Ordem e Progresso”. Só há “progresso”, diz Comte, onde houver “ordem”, e só há “ordem” onde a prática estiver subordinada à teoria, isto é, ao conhecimento científico da realidade. Se examinarmos o significado final dessas consequências, perceberemos que nelas se acha implícita a afirmação de que o poder pertence a quem possui o saber. Por este motivo, o positivismo de clara que uma sociedade ordenada e progressista deve ser dirigida pelos que possuem o espírito científico, de sorte que a política é um direito dos sábios, e sua aplicação, uma tarefa de técnicos ou administradores competentes. Em uma palavra, o positivismo anuncia, no século XIX, o advento da tecnocracia, que se efetiva no século XX. CHAUÍ, Marilena. *O Que é Ideologia?* São Paulo: Ed. Brasiliense, 1980, p. 12.

Figura 13: Quadro *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899.



Fonte: Catálogo de Conservação do Museu de Arte de Belém

A Figura 13 mostra o detalhe do rosto de Carlos Gomes representado no quadro *Últimos dias de Carlos Gomes*, 1899. Quadro de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. Reprodução fotográfica, fonte: BELÉM, Prefeitura Municipal, Fundação Cultural do Município de Belém – MABE. Catálogo de Conservação do Museu de Arte de Belém: memória e inventário. Serie Caminhos da Cultural. Acerca da cor, esteticamente se percebe a escolha da opacidade e das técnicas do *Chiaroscuro*, por a luminosidade contrastar e dar palidez solene à cena, transmitindo nostalgia, assim permeando a pintura com atmosfera de profunda tristeza. Já a disposição espacial em que o moribundo fora colocado pelo artista e a demonstração de afeto deste para com aqueles que não o deixaram na solidão na hora da morte, são elementos bastante característicos desta construção estética romântica da bela morte da época, a gratidão aos “nobres e justos”. Em nada fora fácil para que esta tela pudesse estar exposta. O intendente municipal Antônio Lemos liderança política no Estado e de oposição do governo de Lauro Sodré, teve negada sua solicitação de liberação dos impostos de exportação que insidiam sobre a obra pintada na Itália negado pelo Ministro da Fazenda, assim como publicou o jornal *A imprensa* (RJ) de 1899:

O sr. ministro da Fazenda negou a isenção de direitos, solicitada pela intendência municipal do Pará, para um tēla e respectiva moldura, representando os últimos momentos do maestro Carlos Gomes.

Essa tēla, que é de grandes dimensões, foi pintada na Itália e destina-se ao Instituto de Música do Pará”

Dias depois, com a repercussão política e social que a negativa gerou em toda a sociedade, que entendia de alguma forma a perseguição que Gomes sofria do governo. Mesmo que tenha passado três anos da morte, ainda existia sustentado pela imprensa e os inúmeros atos de homenagens que se seguiram, com apresentações de suas óperas nas temporadas dos teatros no Brasil, o luto simbólico. Dias depois o mesmo jornal notícia “foi concedido o despacho libre de direito á tela procedente de Itália, representando os últimos momentos do maestro Carlos Gomes, e destinada ao Estado do Pará”.

Figura 14: Os últimos dias de Carlos Gomes, de 1899.



Fonte: Revista CPC, São Paulo, n.4, p.87-113, maio/out. 2007

A Figura 14 apresenta o Salão do Conselho Municipal, Palácio da Intendência Tela de Domenico de Angelis e Giovanni Capranesi. “Últimos Dias...” fora apresentada à sociedade em 17 de setembro de 1899, no Salão de Honra da Intendência, no palácio Antônio Lemos, onde permaneceu exposta até 2 de agosto de 1988, quando fora neste ano transferida para a sede provisória do *Museu da Cidade de Belém* - MUBEL. A obra permaneceu na reserva técnica

deste museu até junho de 1993, momento em que fora restaurada e retorna ao Palácio Antônio Lemos em outubro deste mesmo ano. Mas apenas em 12 de janeiro de 1994, a obra volta à sala de origem aos olhos do público. O retorno ao Palácio, marcava a própria mudança do MABE para este edifício, que até então sempre esteve ligado às funções da *Prefeitura Municipal de Belém*.¹³⁹

4.1 CARLOS GOMES, O HERÓI DA PÁTRIA

“A natureza que fala a câmara não é a mesma ao olhar: é outra”. Refletindo a partir da frase de um dos pensadores mais importantes, que com originalidade, no século XX desenvolveu métodos de análise de fotografias que hoje facilitam a compreensão de todos os símbolos, elementos, concepção, dentre outros detalhes que advém dela fora Walter Benjamin. Para ele, o presente é o momento de uma possível ruptura revolucionária com a tradição, mediante a emergência de um passado reprimido por ela. O passado reprimido é o da luta dos oprimidos pela sua libertação¹⁴⁰.

Sobre a fotografia e a historicidade, Benjamin apresenta concepção de que as fotografias não podem ser desassociadas da interpretação como produções de imagens dialéticas, já que são marcadas pela articulação entre momentos distintos no tempo mediante a concepção cultural, individual ou coletiva. Elas, expressam usando de uma técnica de montagem pensamentos, comportamentos, mentalidades que são construídas por diferentes culturas e modos de vida. Para análise de uma foto do passado no presente, deve ser mostrada a possibilidade da destruição da temporalidade vivida como continuidade:

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como ele de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso. O perigo ameaça tanto a existência da tradição como os que a recebem. Para ambos o perigo é o mesmo; entregar-se às classes dominantes, como seu instrumento. Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela (BENJAMIN, 1985, p. 224).

Se, para o pensador, a articulação entre passado e presente dependem da dialética do olhar nas suas concepções, aquele que deseja entender os espaços urbanos e o modo de vida do

¹³⁹ DIONISIO, Emerson G. de Oliveira. “Últimos dias de Carlos Gomes”: do mito “gomesiano” ao “nascimento” de um acervo. *Revista CPC, São Paulo, n.4, p.87-113, maio/out. 2007

¹⁴⁰ COELHO, Cláudio Novaes Pinto. PERSICHETTI, Simonetta: *Benjamin, o método da compreensão e as imagens...* Líbero – São Paulo – v. 19, n. 37-A, p. 55-62, jul./dez. de 2016, p. 57

passado presentes nas fotografias, deve compreender a fotografia como meio de expressão que permite entender o tempo, que nela também se dá visibilidade aos invisíveis. Através dela, pessoas ou lugares fotografados tornam-se importantes e merecedores de serem apreciados, possibilitando a compreensão dos momentos e processos históricos. Benjamim acaba entendendo-a assim como um documento, que traz uma historicidade e apresenta uma narrativa reveladora de uma temporalidade:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço conscientemente trabalhado pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra esta atitude, através dos seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela este inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional (BENJAMIN, 1985, p. 94).

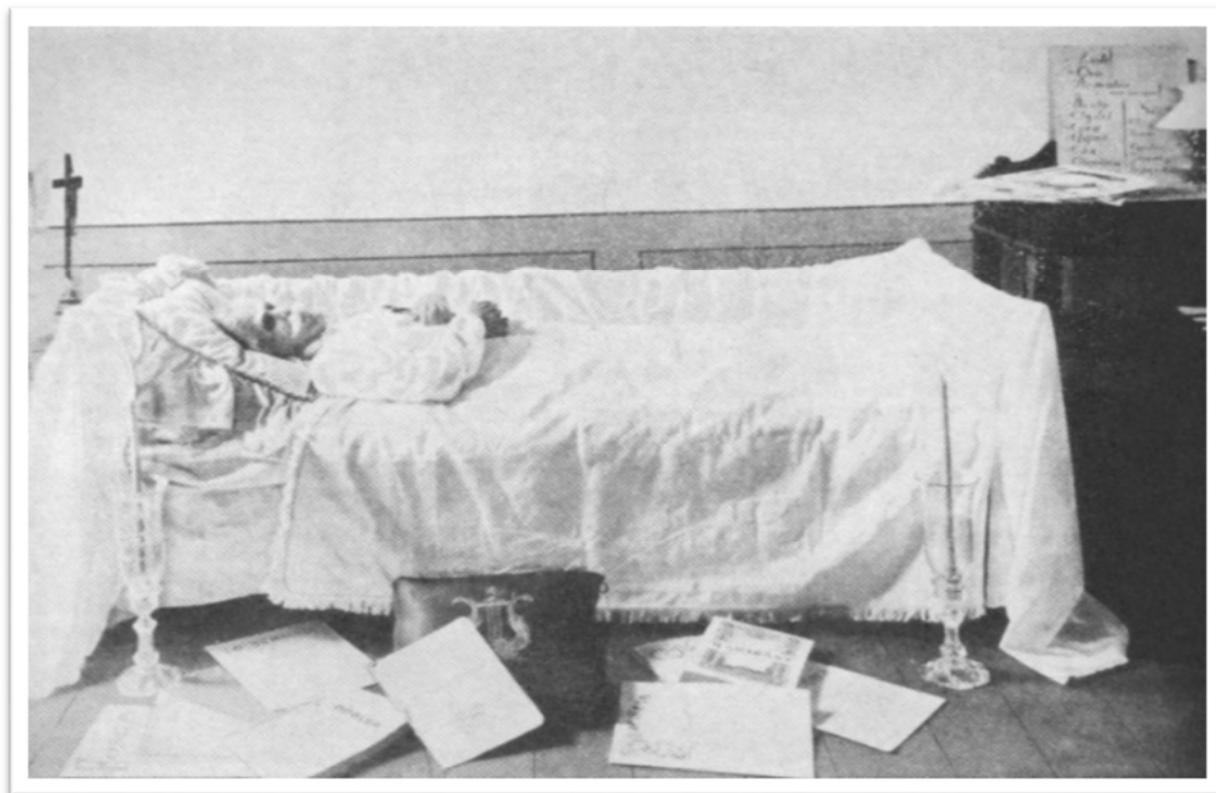
“Logo pela manhã foi o cadáver photophado pelo Sr. Oliveira, com a roupa que fallecera, tirando por essa ocasião, o artista Domenico de Angelis um *croqui*”. No trecho da *Folha do Norte* de 17 de setembro de 1896, há menção sobre a produção do fotógrafo Felipe Augusto Fidanza e Antônio Oliveira, um acervo de fotografias foram produzidas, publicadas e expostas, revelando o corpo do compositor e nos inúmeros atos de exéquias realizados em Belém. Junto com as fotografias dos atos que se deram no Rio de Janeiro, São Paulo e Campinas, este acervo representa fontes documentais importantes para ser analisado. Elas revelam os agentes sociais, os detentores de poderes e também fazem compreender os reais interesses políticos, e além disso, apresentam os excluídos daquele momento, guiando para um entendimento dos acontecimentos dentro de uma compreensão sociopolítica e cultural da época.

A maioria das fotografias representam cenas que retratam o cotidiano e a forma de pensar daqueles indivíduos. Quando decodificados, é possível entender o olhar daquela época não como verdades, mas como imagens que abrem um debate acerca da realidade das imagens. Nisso, é perceptível que elas refletem uma idealização, que deve ser percebida à luz do contexto sócio histórico, com base principalmente nas ideologias políticas positivistas da época tão praticadas pelos agentes promotores dos atos que se deram.

Os posicionamentos, a distribuição das personagens tanto nas fotografias como nas pinturas produzidas falam muito acerca do que desejavam os interessados nas imagens produzir. No trabalho realizado por Alberto del Castillo, usou-se como metodologia o mapeamento das posições sociais e políticas ocupadas nas imagens por ele estudada, para assim entender os significados a ela atribuídos. Ele entendia haver uma relação construída entre a fotografia e os textos da imprensa, seja no vínculo entre imagem e a memória. Desse modo, o autor afirma que

as imagens em si não dizem nada. A base de análise de Del Castillo é o modo instigante das colocações políticas da imagem e os deslocamentos de sentido que são gerados com elas. Para ele uma imagem teria um único significado definido desde o momento do registro.

Figura 15: Fotografia do leito de morte do maestro Carlos Gomes, setembro de 1896.



Fonte: Acervo de Filipe Fidanza e Antônio Oliveira. <http://g1.globo.com/sp/campinas-regiao/noticia/2016/09/120-anos-da-morte-de-carlos-gomes-sucesso-e-fracasso-na-opera-da-vida.html>

Analisando a *figura 15*, é possível ver que o corpo se encontrava envolto a inúmeras imagens simbólicas, que guiam o espectador a uma narrativa. Ao lado deste corpo embalsamado, os símbolos postos convergem e divergem da realidade social, profissional e religiosa do mesmo. Alberto Del Castillo¹⁴¹, ao analisar as imagens produzidas e divulgadas pelos editoriais dos jornais, principalmente em como são divulgadas e estampam a primeira página do periódico, afirma que esta divulgação torna a foto um ícone, isto é, uma fotografia emblemática, que forma parte da cultura visual daquele acontecimento ou período (Del Castillo Troncoso, 2013, p. 25).

¹⁴¹ DEL CASTILLO TRONCOSO, Alberto. *Las mujeres de X'oyep. México: Conaculta; Cenart; Centro de la Imagen, 2013. (Colección Ensayos sobre Fotografía).*

Na fotografia de Fidanza, que circulou o país, é possível ver Gomes cercado de flores e elementos que convergem com a sua vida e profissão, a exemplo: partituras de suas obras, uma pasta com o símbolo da lira representando a arte musical. Estão também lá dispostos manuscritos pessoais, que foram distribuídos no chão, nos moveis, que nesta criação imagética, visam dar a ilusão de que até os últimos momentos de sua vida, estava ele cercado de sua música, da produção, do trabalho e amor à arte, estimulando uma prova imagética que contrariava a improdutividade dita meses antes pelo senador Paulo Hygino e qualquer outro político e intelectual que contrariavam a contratação do mesmo.

Sobre a divergência na imagem, o símbolo maior cabe a uma cruz acima de sua cabeça. Neste símbolo se tem o grande primeiro conflito, o religioso. Simbolizando o cristianismo, o crucifixo é um dos principais pontos de discordância deste momento que fora registrado e produzido segundo a ótica de Fidanza para alimentar uma visão estereotipada da morte romântica e cristianizada.

Como já comprovado, Carlos Gomes era maçom, e por isso há inúmeras controvérsias na biografia deste acerca de como fora tratado religiosamente. Antes, percebendo a ordem e a política naquele período, para o entendimento, sabe-se que entre os 12 presidentes que assumiram na Primeira República, oito deles eram maçons. Já o primeiro ministério do *Governo Provisório*, por exemplo, era todo composto de maçons: Rui Barbosa (Fazenda), Quintino Bocaiúva (Transportes), Demétrio Ribeiro (Agricultura), Aristides Lobo (Interior), Benjamin Constant (Guerra), Campos Sales (Justiça) e Eduardo Wandenkolk (Marinha). Todos estes percebiam ser necessária, assim como pregava a *Ordem Maçônica*, da separação entre religião e o Estado, consolidado com “A implantação de um Estado laico, separado da Igreja Católica, efetivada pela Constituição de 1891, que era uma antiga reivindicação maçônica”¹⁴². Neste período de controle de pessoas ligadas à maçonaria, existe a denominação “República maçônica” no Brasil, mas, apesar das evidências, não é de todo cabível. Politicamente, não eram os interesses da ordem as maiores aspirações. Aqueles líderes políticos só chegaram aos cargos por defenderem determinados interesses, fazerem alianças, participarem dos movimentos que cresciam no país e se afastavam de escravidão e do imperialismo. Eles representavam ideias e projetos de setores da sociedade, que por ventura, de alguma forma, tinha uma ligação com ideais da Ordem Maçônica. Góes explica que:

¹⁴² BARATA, A. Luzes; MOREL, M.; SOUZA, F. Poder; VÉSCIO, L. Crime. CPDOC.

Era comum que a maçonaria concedesse títulos honoríficos como esse que vemos no documento em exame a artistas, literatos, musicistas, pintores e gente de teatro, mesmo que esses elementos fossem de reconhecida tendência monarquista. Não era inteiramente republicana a Maçonaria no Brasil (2008, p. 300).

Politicamente, havia um embate entre a maçonaria e a igreja católica. Desde 1870, no Brasil, a disputa por uma maior esfera de poder, por áreas de influência e controle se deu entre a Igreja Católica e a Maçonaria, motivada justamente pela separação “igreja e estado” defendida pelos positivistas e maçons. Outro ponto forte nos embates era o fato de que membros da igreja estavam ingressando na ordem, e além disso, a Maçonaria estava sustentando escolas populares, assim influenciando as escolas para uma educação laica, contrária ao modelo pregado e monopolizado pela igreja para a educação, que tinha como pilar os dogmas religiosos. Nisso, precisou a instituição católica se reorganizar para manter o controle que detinha, no que fora chamado de *romanização do clero* ou *ultramontanismo* já explanado. Este se baseou no fortalecimento da Igreja como instituição, iniciando um movimento de caça aos chamados “erros modernos” que era: a busca pelo progresso, o racionalismo, o liberalismo, a liberdade religiosa”, assim como complementa Alexandre Mansur Barata:

A postura doutrinária da Santa Sé se consolidou através das Encíclicas *Quanta Cura e Syllabus Errorum*, que a acompanha (1864). Estes documentos condenaram o racionalismo, o socialismo, o comunismo, a Maçonaria, a separação entre a Igreja e o Estado, o liberalismo, o progresso e a civilização moderna. A incompatibilidade entre a Igreja e uma sociedade cada vez mais laicizada foi reforçada quando da aprovação pelo Concílio do Vaticano (1870), do dogma da infalibilidade papal. (BARATA, 1999, p. 18).

Quando apresentado este contexto que estava ainda fortemente em voga na Belém do final do século XIX, pode se entender que dentro desta nova hierarquia católica, chamada de *ultramontanismo*, não se admitia que nenhum católico fosse maçom, já que o ser era defender a liberdade de pensamento, o racionalismo e o pior para eles, a liberdade religiosa. Por isso, participantes da maçonaria foram proibidos de receber consagrações católicas. No Pará, por exemplo, como resultado a esta decisões, em 1873, já havia a então igreja da província excomungado e impedido que maçons se casassem. A polêmica foi enorme, onde o bispo D. Antônio suspendeu irmandades religiosas e as Ordens terceiras de S. Francisco e do Carmo, mas a mesa diretora informou em carta, publicada nos jornais da época, que continuaria a participar da ordem pois é “uma instituição (que) consideramos altamente humanitária; por isso que todos os seus actos são pautados pelas doutrinas do christianismo”¹⁴³. Se afirmando católicos, continuariam no cargo, ao menos que o governo provincial os destituíssem.

¹⁴³ CORREIO PAULISTANO de 29 de abril de 1873.

Sobre a relação Carlos Gomes e a igreja, ainda é um campo a ser estudado, pois existem controvérsias acerca se na morte, recebeu ele extrema unção. É possível encontrar em diversos sites ligados a maçonaria, trechos biográficos que afirmam, ao desmentir o quadro de De Angelis e Caprenesi, que nenhum sacerdote o visitou em sua agonia e nem na hora da morte¹⁴⁴. É importante saber que os pintores italianos também usaram as fotos de Fidenza para construir a representação imagética durante os três anos que durou a pintura deste na Itália.

O primeiro passo é entender que, numa dada sociedade, coexistem e se articulam múltiplos códigos e níveis de codificação, que fornecem significados ao universo cultural dessa mesma sociedade. Os códigos são elaborados na prática social e não podem nunca ser vistos como entidades a-históricas. O segundo passo é conceder a fotografia como resultado de um processo de construção de sentido. A fotografia, assim concebida, revela-nos, através do estudo da produção da imagem, uma pista para se chegar ao que não está aparente ao primeiro olhar, mas que concede sentido à foto. “O terceiro passo é perceber que a relação acima proposta não é automática, posto que entre o sujeito que olha e a imagem que elabora existe todo um processo de investimento de sentido que deve ser avaliado. (MARTINEZ, 2004, p. 08).

Ainda restam dúvidas se realmente recebeu extrema-unção e hóstia consagrada, mas em ambas as imagens há sem dúvidas uma convergência simbólica cristã, que procuram está de acordo com os conceitos religiosos e culturais da época. Assim como na pintura com o bispo presente de De Angelis e a fotografia de Fidenza com a cruz acima de sua cabeça, ambas apresentam a Igreja Católica, o cristianismo e a simbologia religiosa imperante na época nas mentalidades. Estes símbolos demonstram poder, antes de tudo. Sobre o crucifixo, existem narrativas que confirmam que fora posto junto ao corpo, mas sim como um gesto piedoso do Dr. Pedro Clermont, que colocou-lhe sobre o peito após a morte, já que em nenhum momento quisera Carlos Gomes receber as consagrações católicas, como afirmou Silio Boccanera Junior escreve às 22:35 do dia 16 de setembro de 1896 escreveu o seguinte boletim: "Expirou o eminente maestro. Cerrou-lhe os olhos o Dr. Lauro Sodre (...) A expressão do rosto é serena.". Afirmava que ele não recebeu extrema-unção nem hóstia consagrada.

Com isso, se constata em Mauad que: “(...) A fotografia não fala por si só, é necessário que as perguntas sejam feitas” (1996, p.10). Num contexto que acaba usando da estratégia da função maior que há presente no espetáculo que cerca a morte de um ilustre, isto é, da cristalização do pensar e do sentir de quem nestes atos, direta ou indiretamente participaram, a

¹⁴⁴ Cercado por autoridades e amigos, com o governador Lauro Sodré à cabeceira, Carlos Gomes morreu às 22 horas e 20 minutos de 16 de setembro de 1896. Nenhum sacerdote visitou Carlos Gomes em sua agonia e nem na hora da morte. Ele não recebeu extrema-unção nem hóstia consagrada porque era maçom. Dr. Pedro Clermont colocou-lhe sobre o peito um crucifixo na hora final. Diziam os jornais, o maestro não morrera; antes, cruzara os umbrais da Fama! Cortina sonora apresentada na ARLS Cavaleiros do Sangreal nº 315. quarta-feira, 25 de setembro de 2013. <http://harmoniasangreal.blogspot.com/2013/09/carlos-gomes.html> acesso em 10/02/2020.

sociedade, principal destinatário destas narrativas, é erigida a um luto que ganha dimensões nacionais, em “espetáculos socialmente legitimados, procurariam, tais solenidades, representar os ritos do luto exagerado e da exaltação cívica da morte, resultantes, repita-se, do entrecruzamento das atitudes tanatológicas românticas e positivistas” (COELHO, 1945, p. 139). Para Coelho, há uma criação de comoção a patamares estrondosos, usando de manifestações tão fortemente fidelizadas e divulgadas abertamente no Estado. Inúmeras foram as comemorações póstumas que se seguiram, como também, inúmeras foram as presenças, ausências e repercussões, que se deram em todo o país. O que a forma de luto que lá iniciou-se, se espalhou obrigatoriamente pelo país. O comércio fechou, assim também a Bolsa de Valores, o Congresso, as escolas e demais repartições públicas. Tudo em homenagem e para ver o cortejo, o corpo do ilustre, ou será daqueles que promoviam o ato? A imprensa convocava a população a acompanhar os atos de exéquias por onde passara o cortejo ao corpo do compositor. Políticos brigavam e disputavam para ter um momento de homenagem em seus Estados, que ironicamente alguns foram os que haviam recusado dar abrigo e espaço de trabalho enquanto este estava vivo e falido.

Para a morte de Gomes, além das fotografias, foram criados enfeites, encartes, selos, decoração, ilustrações, litografias que eram distribuídas ou vendidas, tornando-se souvenir, lembranças dos atos, que muitos continham referências ao novo regime.

As imagens e os discursos que seguiram em inúmeras publicações representam a visão estética da morte romantizada, positivista e do sentimento doloroso que alimentava ainda o imaginário daquela população no fim do século XIX a respeito da morte. A morte dele estava envolta dos mesmos enredos comuns nas óperas trágicas e de exaltação patriótica por ele compostas. Os textos e as imagens produzidas narravam, usando do apelo imagético e do sentimentalismo que emanava do martírio, numa construção de representação que vislumbrava transmitir dedicação a arte e a vitimização por ela. Fora assim a forma de construir a imagem da *bela morte* tão exaltada na ficção, que neste caso tinha um fim. Assim, era uma forma de expor a morte como Goethe ideologizava e de problematizá-la como fazia Nietzsche, para construção de uma história *faustiana*, ao usar o "*Sturm und Drang*", do "morre e devém" (*stirb und werde*), da "morte e transfiguração". Spengler (1918)¹⁴⁵, afirma que essas construções se situam numa posição de vitalismo exacerbado, para quem morrer é ainda viver até o fim.

É pertinente entender que, com as produções imagéticas que se seguem, constroem os produtores ideia de memória daquilo ou daquele que está ausente. Sobre as imagens que são

¹⁴⁵ Spengler, O. Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Welt-geschichte, 1918-22. Beyer, Munique.

assim produzidas, é possível usar uma análise conceitual expondo pensamentos de Chartier, que nos apresenta o conceito de *representação do objeto ausente* (coisa, conceito ou pessoa), como aquilo que está sendo “substituído por uma ‘imagem’ capaz de representá-lo adequadamente” (2011, p 03). Neste conceito, representar, portanto, é fazer conhecer as coisas imediatamente pela pintura de um objeto, pelas palavras e gestos, por algumas figuras, por algumas marcas. Nestas representações são construídos os enigmas, emblemas, fábulas e alegorias, para interesse particular ou ideológico. É preciso entender que construir o representar de alguém no sentido político e jurídico, é também “ocupar o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade” (CHARTIER, 2011, p 03). Ainda na mesma citação, os representantes que os fazem, podem ser duplamente definidos como “aquele que representa numa função pública, representa uma pessoa ausente que lá deveria estar”, e “aqueles que são chamados a uma sucessão estando no lugar da pessoa de quem tem o direito” (CHARTIER, 2011, p 03).

É neste sentido que se percebe a tomada de direito da produção dos discursos e dos atos que seguem após a morte deste, por aqueles que divulgavam, como já falado, serem seus últimos benfeitores, e por tanto, possuidores da memória e representação. Com isso, como orienta Chartier, usando da operação historiográfica encontrada em P. Ricoeur, é necessário reconhecer a plena presença da história, em todas formas, mesmo as mais estruturais, que há nelas um domínio das narrativas. É imprescindível reconhecer do que é e de como fundamentam-se para a construção de uma identidade estrutural. Nesta operação, é importante separar o que é *relato de ficção* e *relato histórico*, sem excluir a inteligibilidade¹⁴⁶, mas se atendendo que a compreensão histórica é construída por ambos os relatos, através de seus ordenamentos e composições.

Nestas narrativas imagéticas, encontram-se diversos métodos de legitimação, principalmente usando do clamor público orquestrado. Para Chartier (1991), a *representação coletiva* é construída por um grupo que legitima a versão oficial. De todo, era pertinente nesta recém-criada República as legitimações, pois estes usavam dos recursos públicos para as homenagens que se seguiam e que nelas, os reais interessados se incluíam no intuito de obter prestígio e reconhecimento, se auto intitulado patriotas. Ainda segundo o autor, é preciso compreender as casualidades, as caracterizações dos sujeitos na ação e a construção temporal, pois isso é de suma importância para se entender os relatos e as encenações que estão presentes nos atos. É através delas que se é possível reconstruir os fatos, e delas a compreensão histórica emerge em meio a tantas intrigas que são também criadas e devem ser percebidas.

¹⁴⁶ CHARTIER, Roger. *A História Cultural – entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990. p. 81.

4.2 IMPRENSA: NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES NOS ARTIGOS, NOTAS E DISCURSOS

No dia 17 de setembro de 1896, o jornal *O Paiz* emite uma série de declarações oficiais do senado, do governo do Pará e da Presidência da República, dentre outros. Essas declarações oficiais revelam pontos pertinentes a serem analisados pelo caráter oficial. A primeira onde Lauro Sodré comunica ao presidente o falecimento do maestro, a segunda, a resposta e o terceiro as declarações do senado da república.

Entre o governador do Pará e o Dr. Presidente da Republica foram trocados antehontem os seguintes telegrammas:

Belem, 17

Cumpro o doloroso dever de comunicar-vos que acaba de finar-se o nosso eminente compatriota glorioso maestro Carlos Gomes. Seus funeraes serão feitos a expensas o Estado do Pará. A V. Ex., apresento minhas condolências por essa grande perda irreparável padecida pela Patria Brasileira – Lauro Sodré.

Ao Sr governador do Pará – Apesar de esperada noticia morte nosso compatriota Carlos Gomes, produziu geral consternação. Ao benemérito governador distintos médicos e povo do Pará a Patria será sempre reconhecida e grata por tudo quanto fizeram para attenuar cruéis sofrimentos do grande artista nacional, cuja perda irreparavel lamentamos. Peço a V. Ex. o obsequio especial representar-me nos funeraes de Carlos Gomes. Cordiaes saudações – Prudente de Moraes.

Indicação: Indicamos que seja lançado na acta um voto de pezar pelo fallecimento do glorioso brasileiro, o maestro Carlos Gomes.

Na sessão do Conselho Municipal, hontem, á hora do expediente o Sr. Honorio Gurgel requereu que se inserisse um voto de pezar na acta e se enviasse ao governador do Pará um telegramma apresentando pezames, deixando de aventar a idéia de um monumento ao grande maestro brasileiro por se oppor a isso o art. 52 da lei orgânica do Distrito Federal (SODRÉ, 1896).

Nos dias que se seguem às exéquias do compositor na cidade de Belém e as disputas pelo sepultamento abrem um campo a ser explorado nas reflexões, principalmente pelo que tange à oficialização governamental do luto por esta morte, como fora declarado feriado na maioria das cidades por onde o corpo passou. Outro fato a ser analisado, e nas mensagens entre os governadores se pode perceber, é preciso compreender os fatores principais que levaram o governo municipal de Campinas/SP a solicitar o envio do corpo para lá sepultá-lo, com o apoio do governo estadual, pois fora estimulada pela imprensa uma revolta na população paraense, a qual tinha já o heroicizado e por dias estavam revezando-se em solenidades fúnebres. No Rio de Janeiro e em São Paulo, ao contrário de Belém, as notícias não trouxeram a princípio grandes comoções, pois existia uma censura ao nome do compositor na imprensa, dado o fato a representação. No dia posterior a sua morte, havia apenas notas informando o ocorrido, como dia 17 de setembro de 1896 publicou o *Jornal do Comércio*:

Na *gazetilha* encontram os nossos leitores o artigo em que noticiamos o falecimento do grande brasileiro que se chamou Carlos Gomes; se ele não consegue evidenciar toda a grandeza genial do compositor ilustre tem, todavia, o mérito de traduzir sinceramente a nossa tristeza por tão lamentável perda.

É iniciado uma disputada entre os governadores do Pará e São Paulo pela posse do corpo que logo é divulgada pela imprensa. Sobre o velório, publica a *Folha do Norte* de 17 de setembro de 1896: “Hoje será embalsamado o cadáver de Carlos Gomes, sendo transportado para o Conservatorio de Música, onde está em exposição no domingo e de onde se verificará o saimento para o cemitério da Soledade”. Essa edição foi logo pela manhã esgotada, tamanha fora a procura pelas notícias da morte. No mesmo jornal, há uma publicação do telegrama enviado por Lauro Sodré para o governador de São Paulo, Campos Sales, dando-lhe pesares e também o informando que o funeral e sepultamento seria naquela cidade:

Dr. Campos Salles – S. Paulo. Infelizmente estão terminados os dias do grande maestro Carlos Gomes, gloria da Pátria Brasileira, e orgulho do torrão paulista. Auctorisei o embalsamento de seu corpo. Os funeraes serão feitos a expensas d’este Estado, que honra-se de cumprir este triste dever rendendo ao nosso notável compatriota as derradeiras homenagens. O Pará dá pêsames a S. Paulo.

Logo após o envio das condolências, o governador do Pará responde ao governador de São Paulo, com outro telegrama visando esclarecer o incômodo político que acabara de se gerar, “a qual Estado pertence o morto?”

Belem, 17 de setembro.

Dr. Campos Salles – S. Paulo.

Em resposta ao vosso 2 telegramma que acabo de receber, sem que tenha-me chegado ainda o primeiro, cabe-me declarar-vos que não cogitamos nunca de privar o Estado de S. Paulo, especialmente Campinas, berço do maestro, da justa gloria de agasalhar o corpo de seu dilecto filho.

Povo paraense, estou certo, applaudirá a legitima aspiração dos paulistas, custe-lhe embora ver partirem os preciosos despojos.

Saúdo-vos. (SODRÉ, 1896).

A *Folha do Norte* do dia seguinte confirma que o enterro simbólico – pois não conseguiram mais enterrá-lo naquela cidade com o pedido da São Paulo para fazê-lo – informa que “o intendente de Belem autorisou o administrador do cemiterio da Soledade a receber os sagrados despojos do glorioso Artista”. E mesmo antes do cortejo, o jornal publica como será a ordem que se encontrarão cada um dos políticos e benfeitores do maestro nos atos:

O saimento se verificará amanhã, ás 7 ½ horas do dia do Conservatorio de Música.

A’ porta d’aquelle edificio pegarão nas alças do athaude os srs. Governador, dr Lauro Sodré e vice-governador do Estado, desembargador Gentil Bitthencourt, presidente da Camara, dr. Cypriano Santos, general Claudio Savaget, commandante do districto militar dr. Silva Rosado, intendente municipal, monsenhor Amancio de Miranda, governador do bispado, visconde de S. Domingos, presidente da praça do commercio, e o presidente da Acadamia de Bellas Artes.

Ao chegar ao cemitério será o féretro conduzido pelo dr. Ferreira Teixeira, chefe de segurança, coronel Sotero de Menezes e o commandante do esquadrão de cavallaria, capitão-tenente Serra Pinto, inspector do Arsenal de Marinha, dr. Eladio Lima da Folha do Norte, dr. Martins Pinheiro, d'A República, tenente-coronel Frederico Costa, do Diário de Notícias e senador A. Lemos.¹⁴⁷

As falsificações biográficas e notícias da morte de Carlos Gomes são, em suma, reveladoras quanto aos múltiplos fatos ocorridos. Os relatos devem ser encarados como testemunhos de algo particular, e de certa forma antagônico ao status social de preterido pelo governo que lhe foi imposto. É preciso se ater aos discursos, as palavras ditas, não ditas ou excluídas deles.

Em paralelo a Belém, apenas dois dias após a morte de Gomes, no Rio de Janeiro, houve efetivamente matéria que informa os atos e procedimentos que foram tomados para as exéquias do artista. Particularmente, a grande perda para arte e o povo estava exposta propositalmente nas entrelinhas da notícia, que ressaltava apenas as virtudes e importâncias da representação que o “ilustre compositor brasileiro” detinha nas mentalidades da época, e como este ajudou a demonstrar o ar civilizatório que o país ganhava graças as políticas de urbanização que estavam sendo adotadas nos últimos anos. Mas há um ponto importante a se perceber, como estas notícias já demonstram os caminhos pelos quais seguiriam a visão sobre ele, e além disso, quais são as características que deveriam emanar de sua imagem a partir daquele momento.

De suma importância seriam as narrativas que se seguiriam daquele momento em diante. O governo de Prudente de Moraes e o Congresso tinham dado inúmeras negativas ao compositor. Sem falar que estes ainda estavam em busca de legitimação. Foi juntando a comoção popular que ganhava as ruas e os atos que ganhavam narrativas que beneficiariam o governo, ou escondiam as omissões deste para com o homem que simbolizava o que era “ser brasileiro”, acabaram descritas de diferentes formas nos jornais.

Na capital do país, os apelos emotivos, baseado numa escrita romântica, tão enfatizada nos jornais da época, dão força agora para construir comoção que pudesse beneficiar o governo e nova simbologia que estava sendo imposta. Escritores jornalistas divulgavam, por exemplo, que: “Às 10 horas e 10 minutos da noite de 16 exalou o último suspiro na cidade de Belém o maestro Antonio Carlos Gomes, ou ainda, “A arte enlutou-se a Pátria Brasileira prostra-se consternada à beira do tumulo, onde vai descansar o filho dilecto (*sic*) que engrandeceu a tanto com seu talento genial”, como assim publicava o *Jornal do Comércio* de 20 de outubro de 1896. É preciso atentar-se a esse trecho da notícia que ressalta: “(...) noticiando o desfecho do

¹⁴⁷ Jornal *Folha do Norte* de 18 de setembro de 1896. Hemeroteca Digital Brasileira

epílogo, funesto de uma vida de trabalho, de triunfos e de glórias, disse: A imprensa fluminense foi unânime em manifestações de dó pelo tristíssimo evento; portas cerrarão-se e bandeiras foram postas em funeral.”

Figura 16: Corpo levado no Conservatório Paraense de Música, dia 20 de setembro de 1896



Fonte: Acervo de Felipe Augusto Fidanza. In: <https://fauufpa.org/2016/05/18/os-funerais-de-carlos-gomes-e-as-outras-7-fotos-de-fidanza/>

Para dar prosseguimento a ressignificação do compositor, o cerimonial busca através dos atos que se seguem, mudar o seu status social do compositor para uma dimensão diferente, diferença que já havia antes da morte, principalmente quando comparando-o aos músicos de gerações anteriores. Gomes ressurgiu a partir de então um status político diferente, agora voltado a glorificar o Brasil Republicano. Para isso, era preciso ressignificar os anos de trabalhos artísticos, e as repercussões dos sucessos fora do país, criando um novo status cívico para a imagem, simbolizada apenas pelo patriotismo e civismo, glorificando uma brasilidade. ao mesmo modelo proposto por D. Pedro II oriundo de uma *mestiçagem*¹⁴⁸, tão estimulado. Com

¹⁴⁸ Destarte, podemos, à luz dos fatos e da ciência, concluir: o incorporamento direto do índio e do negro entre nós foi conveniente para garantir o trabalho indispensável à produção da vida econômica do nosso povo que se ia formar; e o mestiçamento deles com o europeu foi vantajoso: A) para a formação de uma população aclimada ao novo meio; B) para favorecer a civilização das duas raças menos avançadas; C) para preparar a possível unidade da geração futura, que jamais se daria, se os três povos permanecessem isolados em face um do outro sem se cruzarem; D) para desenvolver as faculdades estéticas da imaginativa e do sentimento (...).

Manda a verdade, porém, afirmar que essa almejada unidade, só possível pelo mestiçamento, só se realizará em futuro mais ou menos remoto; pois será mister que se dêem poucos cruzamentos dos dois povos inferiores entre si, produzindo-se assim a natural diminuição destes, e se dêem, ao contrário, em escala cada vez maior com indivíduos da raça branca.

(...) Temos sido uma nação mestiçada (...). Os defeitos apontados, porém, são defeitos de pouca monta que podem ser reduzidos por uma severa educação. Aos mestiços devemos, na esfera literária, mais do que aos outros

a face da morte, os discursos sobre o compositor se unificaram, buscando como caminho uma mesma vertente, que o sentimento de perda de um gênio brasileiro. Como já falado, era omitida qualquer contrariedade a respeito de Carlos Gomes e o governo. As obras que tanto haviam sido censuradas, minimizadas em importância representativa, mesmo não agradando aos governantes, retornam a ser obras primas de valor inestimável para a nação.

Para se atingir junto à comoção popular e patriotismo que pudesse maximizar os novos símbolos, desde o dia 18 de setembro, os jornais apontam as reações da capital diante da notícia da morte de Carlos Gomes e os atos que se utilizaram da nova bandeira nacional para demonstrar luto e pesar. Era comum encontrar em muitos estabelecimentos comerciais e casas de pessoas que haviam aderido ao modelo republicano ter em suas fachadas a nova bandeira nacional. Esta foi posta a meio mastro, indicando funeral. Havia ainda algumas bandeiras que estavam cobertas de crepe preto, simbolizando o luto cívico da nação. Politicamente, houve a indicação da Câmara dos Deputados para que fosse lançado na ata voto de pesar pelo falecimento do glorioso brasileiro. Aulas foram suspensas, por exemplo, na Escola Nacional de Belas Artes. No dia 20 de setembro, o *Jornal do Comércio* apresenta a melhor definição do que passou a representar o maestro Carlos Gomes: “pertence à História e à imortalidade o nome do mais glorioso de todos os filhos que o Brasil tem produzido, desde a época do seu descobrimento”. O jornal passa assim a definir quem era o maestro dentre os outros, sejam eles políticos, intelectuais ou artistas, uma pergunta afirmativa já o classificava, “não há exagero em considerar Carlos Gomes o mais ilustre dos brasileiros. Quem o excedeu na força de gênio e em extensão do reconhecimento?”

Acerca da morte, julgando pelas cartas e por muitos detalhes da vida do compositor, principalmente do que ele acreditava vir através desta, escrevendo a Carlo Tornaghi, funcionário da *Casa Ricordi* em 1893, afirmou que: “Eu sou de uma raça barbara, mas reconhecida até a morte a quem saiba preza-la”¹⁴⁹. Gomes sabia de alguma forma quem era e o que representava enquanto indivíduo miscigenado. Sabia que os rumos daquela sociedade, um indivíduo quando reconhecido, ganhava importância e status mesmo que mestiço ou negro fosse. O prestígio, de alguma forma, igualava-os ou os faziam “aceitos” de alguma forma naquela elite branca, vide o engenheiro André Rebouças como exemplo.

Nisso, para um crioulo, não era comum grandes honrarias e homenagens. Mas para um compositor mestiço, mas no Brasil visto como branco, detentor de grau de importância naquela

elementos da nossa população, as cores vivas e ardentes do nosso lirismo, de nossa pintura, de nossa música, de nossa arte em geral". RIBEIRO, J. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*, pp. LI-LII.

¹⁴⁹ NELLO-VETRO. *Revista Brasileira de Música*. 1936, p. 144.

sociedade, esse status social lhe deu margem de até assistências, pois era sabido que estava na miséria, sem recursos. Coelho, afirma que existem controvérsias presentes no enredo da sua morte, se teve ou não assistência essa total como descrita biograficamente e imagetivamente. Sobre este fato constatou que: “Em outras palavras, o compositor morreu cercado de atenções públicas, apoiado pela ciência da época, e com a dignidade requerida pelo seu legendário, e não abandonado à própria sorte, reunindo, à sua volta solidão e sujeira” (1982, p 136).

De fato, a ele, as honrarias e assistências foram inúmeras, e seguiram-se por dias em vários atos de exéquias em diferentes cidades. O conjunto destes atos, quando analisados demonstram informações que possibilitam a compreensão para além dos fatores fúnebres, imagéticos e sentimentais que foram orquestrados. Eles, quando percebidos dentro de uma conjuntura sociopolítica, demonstra disparidades, principalmente quando um civil, artista, recebe honrarias que só eram dadas a militares e a políticos de alta patente. Nestas, pode-se perceber interesses para além de uma homenagem póstuma a alguém, mas sim que este ganhara o status de herói para quem sabe através deste, unificar um país com inúmeros conflitos.

A construção da imagem heroicizada de Gomes estava assim ligada ao seu feito e não a sua pessoa. Desde que iniciou a sua carreira e os sucessos na corte, sempre esteve associado a uma arte repleta de brasilidade, algo tão necessária para a criação de uma representação de arte nacional, como por exemplo, a tentativa de um projeto de *Ópera Nacional* que pudesse ser incluída no circuito internacional. A vida e seus feitos coincidem com esta necessidade, e foram os argumentos legitimadores presentes desde o início de sua carreira de compositor que culminaram nos discursos em sua homenagem após a morte.

Para melhor compreender estes elementos, deve-se perceber as ressalvas nos discursos que foram publicados na imprensa e motivavam para determinado entendimento naquela população. Presentes neles por exemplo, Gomes ganha o status de herói quando compreendidos. Não por uma batalha sangrenta vencida, nem por oferecer sua vida pela de outros, mas por ele e sua obra terem elevado o nome do país perante a arte europeia, que tanto era usada e seguida como único modelo civilizado no Brasil.

Percebendo outras omissões, em todos os discursos, não é o conjunto de suas obras que maximizam a representação que passa a vigorar para o novo herói da pátria, mas apenas um recorte de suas obras. O delineamento do percurso de Carlos Gomes até o sucesso traz como importância maior apenas as obras nacionalistas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. O projeto de Ópera Nacional é esquecido, principalmente por este lembrar o período e as exigências monárquicas. Suas obras anteriores ao sucesso de suas estreias na Itália são esquecidas. O expoente maior

dessa exaltação à pátria se torna sem dúvida a obra *Il Guarany*, e esta irá aparecer em diversos atos que se darão daquele dia em diante.

Proceda-se a um arrolamento de todos os ... celebre existentes no globo. Apurarse-hão numerosos pintores de primeira ordem;... muitos escritores excelentes; figurará ... abundante cópia de bons poetas, ... romancistas, dramaturgos, comedistas, filósofos, críticos, jornalistas, cronistas, oradores, físicos, químicos, astrônomos, matemáticos, historiadores, naturalistas, teólogos, moralistas, publicistas, pedagogistas, cantores, gravadores, homens políticos, guerreiros, inventores, industriais, administradores, etc, etc. Porém, grandes compositores de música – pouquíssimos. Morto Carlos Gomes, só três nomes extra se nos apresentam à lembrança: Verdi, Mascagni e Massenet, Gounod e Ponchielli também já não existem. (JORNAL DO COMÉRCIO, 20 De Setembro de 1896)

O estamento que a abertura da ópera *Il Guarany* passou a representar é demonstrado no *Jornal do Commercio* do dia 21 de setembro de 1896, quando fora executada em um concerto a obra que emanou na população os sentimentos de pesares pela perda do grande ilustre, como se pode conferir na nota abaixo:

(...) o concerto começou com a Protofonia do *Guarany*, era a primeira sessão sinfônica da Associação depois da morte do grande maestro brasileiro Carlos Gomes, e Nepomuceno (Alberto) resolveu iniciá-la com aquele trecho como sentida homenagem ao ilustre morto. O público mostrou ter compreendido perfeitamente o sentimento nobre dessa homenagem e associou-se a ela erguendo-a e ouvindo de é a inspirada composição, onde perpassaram rajadas de um talento que fascina e deslumbra. Era visível a profunda comoção que apoderou-se do regente ao ver que toda a sala era solidária nesse preto fúnebre e vibrava unissonamente no mesmo sentimento piedoso.

Agora analisando os atos e discursos na imprensa, usando para análise da passagem de um morto, através de João José Reis, que em seu livro *A morte é uma festa*, apoiando-se a conceitos de outros estudiosos que também se debruçaram sobre o tema, percebeu que são muitas as sociedades nas quais prevalecem a noção de que é devida a realização de rituais funerários adequados para os falecidos. Ele salienta que nestas sociedades, com as proximidades entre Portugal, África e Brasil, conceitualmente, há uma visão espiritual e os rituais são fundamentais para a segurança de mortos e vivos, pois “Nelas a morte não é, como lembra Hertz, ‘um ato instantâneo’; ela não é vista como mera destruição, mas como transição” (1991, p, 89). Antes de um uso para outra finalidade, estes atos em homenagem ao morto visam garantir a boa passagem para outra estância, garantindo assim a sua felicidade na eternidade e não continuidade neste mundo para cobrar dos vivos o que lhe é devido, resume o historiador. Os discursos em homenagem a Gomes demonstram essa mentalidade, pois muitos deles, publicados na imprensa, afirmavam que “o maestro não morrerá; antes, cruzara os umbrais da

Fama”, estando ele em outro lugar, bem mais feliz, numa visão mitológica de um lugar dedicado para os heróis, artistas e intelectuais, junto a outros grandes e por ele também admirados.

Reis ainda afirma que no modelo de *boa morte*, que se tornou comum no Brasil desde o Século XV a mesma era preparada e assim não pegava os indivíduos de surpresa. Os atos de *boa morte* também visavam dar segurança ao morto e a memória dele, pois poderia ele mesmo instruir sobre como dispor seu cadáver, o que fazer com seus bens terrenos, através do ato de redigir um testamento. Sobre este ponto, se pode encontrar algo importante a ser levantado e que representa a tomada de liberdade que tiveram os republicanos. Gomes, pelas condições que se apresentava, não conseguiu deixar um testamento “Aonde que nos informou o professor Clemente, parece que na manhã do última dia de existência, lembrou-se o maestro de o fazer (...) Sobreveio-lhe uma d’aquelas agudíssimas crises, esquecendo-se ele d’esse proposito”, alertava a *Folha do Norte* de 17 de setembro de 1896. Nisto, pode se afirmar que, pelo fato de não tê-lo feito, não teve ele, segundo o modelo de boa morte, como guiar o futuro de seu corpo e algum tipo de forma de perpetuar a sua obra e memória pós-morte, nem apontar os benefícios aos seus filhos e parentes, perdendo totalmente o controle de sua vida, memória e representação que tanto tinha controle e soube ele projetar-se através das redes de solidariedade e imprensa como se poder comprovar nas cartas e publicações sobre o mesmo. Ficaram ele, sua obra e sua memória nas mãos dos políticos de Belém e dos demais Estados, recebendo-o homens de pessoas e lugares que o desagradaram, nas perseguições que se seguiam durante a instauração da República, como se poderá comprovar nos levantamentos que se seguiram neste trabalho.

Nisso, assim como anunciado nos jornais, seguiram-se de 18 a 20 de setembro de 1896 em Belém as homenagens ao o corpo que ficou exposto, cercado de velas no que se chamava *Câmara Ardente*, em um grande salão do conservatório de música construído para ser o compositor seu principal acadêmico, onde não pode lecionar nenhuma aula dada a sua enfermidade. Assim como Coelho afirmava que esteve ele cercado de pessoas importantes, os jornais narravam as presenças: “Estiveram presentes á solemnidade o dr. Lauro Sodré, altos funcionários do Estado e representantes de Todas as classes sociaes”¹⁵⁰. No velar ao corpo, a presença de parentes a frente da organização do velório é uma regra do modelo de boa morte citado por Reis, mas foram os políticos que estavam no lugar da família que lá não pode estar, fruto das lamentações de Gomes, que lastimava por não tê-los presentes nos seus últimos dias, assim como de forma fatalista falou: "Qual, o mano Juca não chega... eu sou mesmo o mais caipora dos caipiras...", quando escreveu carta lamentando a ausência dos parentes,

¹⁵⁰ Jornal Folha do Norte de 19 de setembro de 1896.

principalmente do seu irmão, o violinista José Pedro de Sant'Anna Gomes com quem tanto contou na vida artística e pessoal.

Nas representações da morte e da pátria, Reis comenta que existe uma associação entre a morte, a pátria e família neste modelo, principalmente ao modo positivista, afirmando que neste século há um entendimento que hierarquiza os graus de importantes, pois “para a maioria dos mortais, a separação da pátria não era tão penosa quanto a separação dos entes queridos, frequentemente lembrados com carinho na hora da morte” (1991, p. 91). Ainda neste contexto, além da família, para se obter uma boa morte, era obrigado que também que tivera a companhia de especialistas em boa morte, representado pelas figuras presentes no quadro.

Uma boa morte era sempre acompanhada por especialistas em bem morrer e solidários espectadores. Ela não podia ser vivida na solidão... Observa-se o sentido explícito de espetáculo dos funerais de outrora: o convidado foi convocado a “abrilhantar” o enterro... Pode-se ver e era tudo feito para ser visto — que não era pouca a energia gasta pela família e pessoas próximas... (REIS, 1991, p. 139).

Entre a chegada do compositor a Belém e a sua morte, através dos inúmeros grupos sociais de apoio e produção as artes, e com forte apoio da imprensa, fora criada no imaginário da população a figura diferenciada para Gomes, a de herói apátrida, que estava lá em terras desconhecidas, sendo acalentado pelo povo do norte, que como fossem da família o recebera.

Era o martirológico 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 sobre do filho glorioso por tanto tempo ausente do seu seio (COELHO, 1948, p 32)

Ainda sobre o local de velar o corpo, este espaço de ensino e prática da música do qual seria ele seu professor e diretor, desde este momento de homenagens a dias atuais, se transformou em santuário cívico, um espaço de representação e memória do compositor, dedicado para as representações de afeto coletivo na época e de manutenção do mito gomesiano, assim como registrou nas imagens e nos jornais da época:

O préstito, que compunha-se de mais de 5.000 pessoas, quase todas vestidas de preto, no mais religioso recolhimento, conduzindo velas e archotes, observou o itinerário constante do boletim mandado espalhar pelo governo, e que está estampado em outro lugar d'esta edição.

Em sem conta as pessoas que aplinhavam-se as janelas das casas, situadas nas ruas, travessas e praças por onde desfilou a grande romaria, a que bandas de musica, executando em surdina sentidas marchas fúnebres e os clarões lacrimosos das velas davam um tom de solemmissima magestade.

O athaude envolto na bandeira da Republica foi postado no riquíssimo coche de 1 classe da Santa Casa de Misericordia.

O povo desatreou as parelhas do carro e conduzio-o até o Conservatório onde chegou o préstito ás 11 ½ horas da noite.

Ahi foi depositado o athaude.

O salão d'esse edificio, convertido em imponente câmara ardente, oferecia um aspecto grandiosamente contristador (FOLHA DO NORTE, 18 de setembro de 1986).

Sobre a espetacularização, se é possível identificar diversos exemplos deste caráter dado as práticas fúnebres que foram nesta maximizados. Primeiramente, é perceptível uma função social na organização dos rituais fúnebres que se seguiram e que expressam antes de tudo um elo que estabeleceu uma ligação entre o morto e o povo, mesmo que este povo nunca tivesse tido acesso ao compositor e suas obras. Para isso, teve como meio, o uso do apelo da religiosidade e espiritualidade tão influente naquela cultura sincrética do Pará. Nos atos é criado o culto a imagem do cadáver, e nestes se é possível perceber expressado também um interesse aliado a conceitos políticos, sendo um fenômeno está morte, assim como revela conceitualmente João José Reis:

Festas em torno de imagens de cadáveres, essas procissões parecem ter servido de modelo para os antigos funerais brasileiros, verdadeiros espetáculos. As procissões de Enterro, em especial, teatralizavam o funeral apoteótico de um Deus vitorioso, a quem os fiéis desejavam reunir-se quando mortos. Imitando-as, os cortejos fúnebres — e porque não chamá-los de festas fúnebres? — antecipava o feliz destino imaginado para o morto e, por associação, promovia esse destino... (1991, p. 138).

Toda essa conjuntura política, social e religiosa em Belém, provoca uma agitação popular, e engrossa principalmente a disputa entre políticos e demais pessoas da elite ligados a corporações civis e associações paraense por sua menção e por um momento de discurso junto ao corpo no velório que durou três dias, comprovado pelo *Jornal do Brasil* do dia 19 de setembro de 1896:

“CARLOS GOMES
PREPARATIVOS PARA O ENTERRO
Belém, 19 – Reina indivisível agitação nos preparativos para os funeraes de Carlos Gomes.
De toda a parte chegam coroas que são collocadas junto do ataude.
Para amanhã fallarem no cemiterio já estão inscriptos mais de 60 oradores.
Todas as corporações civis, militares e admistrativas far-se-ão representar no préstito que será de uma imponencia nunca vista.
O governo vae designar uma commissão de paraenses para acompanhar o corpo do illustre maestro a Campinas cujo povo pedio o cadáver do seu illustre filho.
O fúnebre cortejo começará amanhã a desfilar para o cemiterio, ás 8 horas da manhã”

Como já falado, toda a repercussão que se gerou com o velório apoteótico abre outro enfrentamento, a disputa política de “a quem pertence o corpo do morto”? Entenda-se que ainda se identificava fortemente as disputadas entre monarquistas e republicanos, e fora demonstrada nos discursos e atos que se seguiam. Os monarquistas, que também foram chamados de os "subversivos da República", formavam um grupo de grande consistência ideológica. Tinha como composição, políticos influentes que não foram exilados, como almirante Saldanha da

Gama, jornalistas que tinham ligação forte com o modelo monárquico, intelectuais e ativistas como Eduardo Prado, que detinha espaço de manifestação de seus pensamentos e alguns artistas que se dividiam entre *restauradores* e *adesistas* ou *neo-republicanos*. Todas essas transformações sócio-históricas foram articuladas por intelectuais – “os bacharéis” – por jornalistas, membros da Corte, como os militares, grandes fazendeiros e pela camada de comerciantes emergentes. Muitos já haviam aceitado o regime como fato consumado, mas estavam sempre envolvidos nas questões políticas, trazendo dificuldades à consolidação republicana (OLIVEIRA, 1989, p 176). Esperavam eles que as crises republicanas que geravam trouxessem à ruína o novo regimento, convencendo as forças políticas das ameaças que existia neste desmembramento, para assim possibilitar uma restauração do monarquismo. Por isso, sofriam perseguições, eram vistos com desconfiança, mesmo aqueles que aderiram ao novo regime e aceitaram jogar o jogo republicano, muitos deles eram artistas. Nesta época, os jornais tinham em sua maioria adotado a inclinação pelos republicanos. Nestas transformações socioculturais os redatores brasileiros, em geral uma escrita voltada a política transcrita de forma pedagógica, no chamado estilo panfletário:

Redator Panfletário: É o tipo do escritor patriota, difusor de ideias e pelejador de embates e que achava terreno fértil para atuar numa época repleta de transformações (...). Publicavam livros talvez, mas, sobretudo, impressos de combate imediato, de apoio/ataque a pessoas e facções e de propagação das “novas ideias”, dirigidos ao povo e à nação ou, quando fosse o caso, para formá-los. (MOREL, 2008, p. 35)

Estes não perdiam tempo em diminuir a importância dos políticos e intelectuais da época que, assim como Gomes, ainda defendiam o antigo modelo. Um exemplo, é que quando se ler as demais matérias nos jornais, os ataques e procura pela desestabilização dos ideais monarquistas estavam de várias formas expressas, como na *Folha do Norte* de 18 de setembro de 1896, que ao lado da matéria que narra o velório do maestro no conservatório, há nota que diz “Rio, 18. Os monarchistas de S. Paulo acham-se desharmonizados complementemente. O dr. João Mendes de Almeida, lente da Academia de Direito e um dos mais prestigiosos chefes monarchicos, retirou-se á vida privada”. Tudo também era motivo para enfatizar o avanço da República e de seus ideais, principalmente em São Paulo, que tinha “O núcleo republicano civil mais poderoso e organizado, o paulista, tinha poucos contatos com os militares e muitas dúvidas sobre a conveniência de envolve-los na campanha” (CARVALHO, 1977, p. 217). Neste mesmo jornal, a matéria sobre o velório, enfatizou que “O athaude envolto na bandeira da Republica foi postado no riquíssimo coche de 1ª classe da Santa Casa de Misericordia”.

Neste momento é oportuno perceber outra simbologia presente no corpo que estava *envolto em crepe* com um novo símbolo pátrio, não os símbolos monárquicos reverenciados por Gomes. Estava lá substituindo um símbolo pátrio da República, da qual já havia ele se negado a fazer parte, demonstrando veemente sua oposição quando recebeu o convite para compor o *Hymno da Proclamação da República*, encomendado por Marechal Deodoro da Fonseca, em janeiro de 1890. “Era uma poesia de Medeiros e Albuquerque que acompanhada da referida ordem do cheque de vinte contos de reis, para que elle a musicasse (...)” (VIEIRA, 1936, p. 231). Devolvendo o dinheiro para o governo brasileiro, mesmo estando em aperto financeiro, declara: “Não posso! Declarou. Seria aceitar o eterno castigo de me ver sempre, por dentro, a mancha da ingratidão” (ALMEIDA, 1936, p. 31). Essa recusa seria a maior motivadora neste momento das preterições e perseguições a que ele sofreria. Fora a grande negativa do compositor em ingressar nas prerrogativas que o modelo exigia que adotassem todos aquele que queriam ter apoio do atual governo. Vieira, no romance baseado em relatos, cartas e demais depoimentos de amigos, cita a seguinte exposição de Gomes ao receber o telegrama:

Eu tive como protector D. Pedro II agora banido de minha terra, escrever um hymno para commemorar a Proclamação da Republica, quando sei perfeitamente que se tal fizesse iria ferir bem fundo o seu coração alanceado já pela malevolência de meia dúzia de ingratos! Não! Absolutamente. Jamais escreverei! (...) Por que o nosso verdadeiro hymno, para mim e todos os brasileiros foi, é e será sempre o Hymno Nacional Brasileiro que Francisco Manoel compoz!

Logo após estas declarações, é sabido que recebeu, o governo, a devolução do dinheiro, com a única mensagem *Não Posso!* Em seguida, publica o jornal *Novidades* de 23 de novembro de 1889, “Acha-se aberto concurso para musica do hymno da Republica dos Estados Unidos do Brazil, cuja letra é do distincto poeda Medeiros e Alburquerque. Foi nomeada uma commissão para dar parecer”.

A República viveu então um sério embaraço. O maestro Carlos Gomes recusara o convite e a vultosa importância de 20.000\$000 (vinte contos de réis) oferecida pela encomenda. Ernesto Fernandes de Sousa, o dublê de farmacêutico e maestro amador recusara (sabe Deus por quê), o prêmio de mil francos que lhe fora concedido. Dividiram-se as opiniões. Medeiros de Albuquerque defendia a obra do seu parceiro e queria que o hino fosse oficializado. Com isto não concordava Rodrigues Barbosa, um crítico do Jornal do Commercio, que propunha como saída salvadora um outro concurso para a escolha do novo hino. Por sua vez, o jornalista Oscar Guanabario lutava pela permanência do antigo Hino Nacional.

Segundo o arquivo oficial do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), Eduardo Junqueira cita que, na busca da reformulação dos símbolos nacionais, o Governo Provisório fez em 1889 este concurso para escolha do novo

hino, entre 29 composições para substituir o hino nacional composto durante o Império, que embora este hino de autoria de Francisco Manuel da Silva (1823) já houvesse passado por adaptações, incorporando novos elementos ligados à República recém-proclamada, “era imperativo que se criasse nova obra, exclusiva, atual, que atendesse às necessidades simbólicas da nova realidade institucional brasileira” (p. 02). O Concurso para composição do hino acontece com a recusa de Gomes, que exponencialmente, representaria no âmbito internacional a aceitação dos brasileiros pelo novo regime. Escolhera o hino comissão formada por Deodoro e por “Srs. Miguel Cardoso, Alfredo Bevilacqua, Frederico do Nascimento, Ignacio Porto Alegre e Carlos de Mesquita”, mas contrariando a escolha da comissão, que premiou os compositores que venceram, foi o hino composto por Leopoldo Miguez que escolheram para ser o Hino da Proclamação da República.

Todavia, nem as composições que participaram do concurso, nem a obra vencedora agradaram aos ouvintes, que foram ao Teatro Lírico assistir à execução das peças. Patenteava-se, na ocasião, a certeza de que o Brasil era um país carente de bons músicos. A polêmica então se instalou, fazendo eco na imprensa do país. “Prefiro o velho”, teria dito o chefe do Governo Provisório, para se referir à antiga peça de Manuel da Silva, naquela noite no Lírico. Daí, a velha composição, repleta de inversões heroicas e marciais, bem ao gosto do componente militar da Proclamação, tornou-se a música oficial do Hino Nacional brasileiro, através do Decreto nº 171, de 21 de janeiro de 1890. Mas, desse ano a 1906, o hino permaneceu sem letra e era cantado nos estados da Federação de maneiras diferentes, segundo as peculiaridades culturais de cada região.

A letra do *Hino da República*, escrita por Medeiros e Albuquerque, falava de liberdade, da abolição e de outros elementos que não agradavam a uma elite conversadora e escravocrata que detinha forte influência. Para estes, a letra parecia mais ofensa, uma afronta com a defesa dos ideais progressistas do que um hino pátrio. Com o Decreto nº 171, de 20/01/1890, que conservava o “Hino Nacional”, passou-se a adotar este segundo como o “Hino da Proclamação da República”, ou seja, respectivamente, o de Francisco Manuel da Silva e o de Leopoldo Miguez e José Joaquim Medeiros e Albuquerque se tornaram hinos oficiais, assim como fora sugerido pelo crítico musical, pianista, jornalista Sr. Oscar Guanabary, que segundo o jornal *Novidades* de 03 de janeiro de 1890, sobre a sugestão da manutenção, fez a seguinte crítica:

O Sr. Oscar Guanabary, um profissional luminoso, advoga a conservação do hymno nacional, dizendo que o novo, se fôr adoptado algum, deve ser o da Republica; ao passo que o antigo será o hymno nacional. O que quer dizer: ambos serão os hymnos nacionais, a menos que o Sr. Oscar considere estrangeira a republica. Sinceramente, era preferível que o Sr. Oscar viesse também com um hymno, a vr com tal argumento. Estabelecer essa differença cômica entre hymnos officiaes e não officiaes, sempre peor do que seria bordar a letra do Sr. Medeiros com as arrebatadas do Murchou a flor da gente ou do quem comeu do boi? Catalogadas com apreço na arte sublime de Verdi e de Rossini:

Não me parece que as razões do crítico musical sejam bastante fortes para consecução do seu desejo e lamento que já está encerrado o concurso, porque senão pediria ao autorizado e carrancudo escriptor que figurasse entre os pretendentes á gloria de offerecer uma polka lundu ás solemnidades da pátria.

Oscar Guanabario, republicano, ligado diretamente a Marechal Deodoro da Fonseca, foi o grande responsável por lançar campanha pela manutenção do hino de Francisco Manoel como hino nacional. Ele reconhecia que o antigo *Hino Imperial*, era obra de arte, musicalmente e esteticamente superior às alternativas propostas no concurso. Vale ressaltar este ponto, por não ser unanime as posições dos republicanos quanto as pessoas e feitos ligados ao regime imperial. Sabia ele separar as coisas assim como outros também faziam. Politicamente estava alinhado ao novo regime, mas musicalmente, gostava da estética italiana, na qual se formou e fazia defesa entusiástica do ícone musical Carlos Gomes.

Segundo Grangeia (2005), Guanabario expunha abertamente que só maestro compositor do Il Guarany teria sido capaz de desenvolver uma arte “brasileira”. Foi quem defendeu que no lugar de Gomes, deveria ser Lepoldo Miguez a compor, já que a poesia teria sido escolhida sem concurso, o compositor também poderia ser, assim: “Leopoldo Miguez aceitaria essa honrosa incumbência, e o novo hymno seria escripto pelo autor da ode *symphonica A Parisina*, da grande *Symphonia em si bemol* e da marcha elegíaca intitulada *Camões*” (Jornal *o Paiz*, 04 de janeiro de 1890). No dia 19 de novembro de 1889, publica o jornal Cidade do Rio, pertencente a José Patrocinio, “Leopoldo Miguez está compondo o hymno da Republica Brasileira”. Miguez, o mesmo que assumiu a direção do então *Instituto Nacional de Música*, o antigo *Conservatório Imperial de Música*, Miguez era um influente compositor. Em abril 1892, organizou um festival de música em homenagem ao aniversário do marechal Floriano Peixoto, dando a ele um clima de exaltação nacionalista, principalmente através da obra musical *Ave, Libertas! Poema sinfônico para grande orquestra comemorativo do aniversario da proclamação da República dos Estados Unidos do Brasil por Leopoldo Miguéz*¹⁵¹. Também a dedicou a Floriano Peixoto, demonstrando dessa forma sua proximidade com o poder, assim como Gomes tinha com o Imperador, teve Miguéz com o governo republicano.

A obra tinha como preocupação simbolizar o progresso, como se através dela, estivesse abrindo as asas sobre a aurora do nacionalismo e o início do modernismo musical no país, arquitetando uma visão otimista para os rumos da nação. Miguéz tinha como ideal pôr fim a

¹⁵¹*Homenagem ao Marechal Manuel Deodo da Fonseca, proclamador da República brasileira. Ave, Libertas! Poème symphonique pour grand orchestre commémoratif du 1er anniversaire de la proclamation de la République des États Unis du Brésil par Leopoldo Miguéz. Hommage au Maréchal Manuel Deodoro da Fonseca, proclamateur de la République brésilienne.*

influência da música italiana no Brasil e promover a “música do futuro”, numa égide carregada pelo estilo francês de Berlioz e da música alemã de R. Wagner e Liszt, da qual se tornou defensor convicto. Como o estilo alemão soava para os wagnerianos como o anúncio de uma nova ordem musical e social, provavelmente fora aceito pelo novo regime para simbolizar os ideais políticos, progressistas que buscavam associar a nova gestão e decisões políticas tomadas pelos republicanos, ao passo que a ópera italiana e a figura de Carlos Gomes estaria associadas ao imperador deposto, simbolizando a monarquia, o que chamavam de “atraso” que eles prometiam superar. Miguéz tornou-se defensor também dos ideais republicanos, fomentados pelos ideólogos positivistas. Apoiando o golpe orquestrado por Deodoro, traiu a confiança de D. Pedro II que havia lhe recomendado em carta ao Conservatório de Paris.

Já em Guanabarrino, havia uma preocupação pedagógica e histórica para com as artes, pois sua coluna não estava para “registrar impressões ou enfatizar simpatias, (...) mas de conduzir as opiniões tendo um método definido como base e assim, influenciar a própria condução do desenvolvimento das artes nacionais” (GRANGEIA, 2005, p. 36)¹⁵². No artigo publicado no *Jornal o Paiz*, 04 de janeiro de 1890, em defesa do antigo hino, apelava pelo entendimento que este não era uma homenagem pessoal ao imperador do antigo regime, mas sim, já naquela época “o hymno não é uma simples convenção. A sua influencia sobre a alma popular é despertada por uma associação de ideias. (...) Este ultimo nunca foi considerado pelo povo como hymno do ex-imperador. Era o hymno nacional que a elle esta associada a ideia de pátria”. Na exposição comenta que mesmo que este hino fosse tocado nas continências ao ex-imperador, “neste caso representava elle o Brazil e também despertava a idéia de patria”.

Os apelos se difundiam na imprensa para que mantivessem o antigo hino. No meio da competição, porém, houve uma reviravolta. “Influenciado por militares e jornalistas, o presidente Deodoro da Fonseca decidiu que o velho Hino Nacional seria mantido — mas só a melodia, sem a letra até o ano de 1906. Durante as três primeiras décadas da República, o Hino Nacional foi destinado a ser apenas ouvido, e não cantado”¹⁵³. No dia 19 de janeiro de 1890, publica no *Jornal do Commercio*, através da Secretaria de Estado dos Negócios do Interior que: “O hino cuja audição será feita no Teatro Lírico em nada prejudica o Hino Nacional, visto ter sido escrito expressamente para comemorar a data da Proclamação da República”

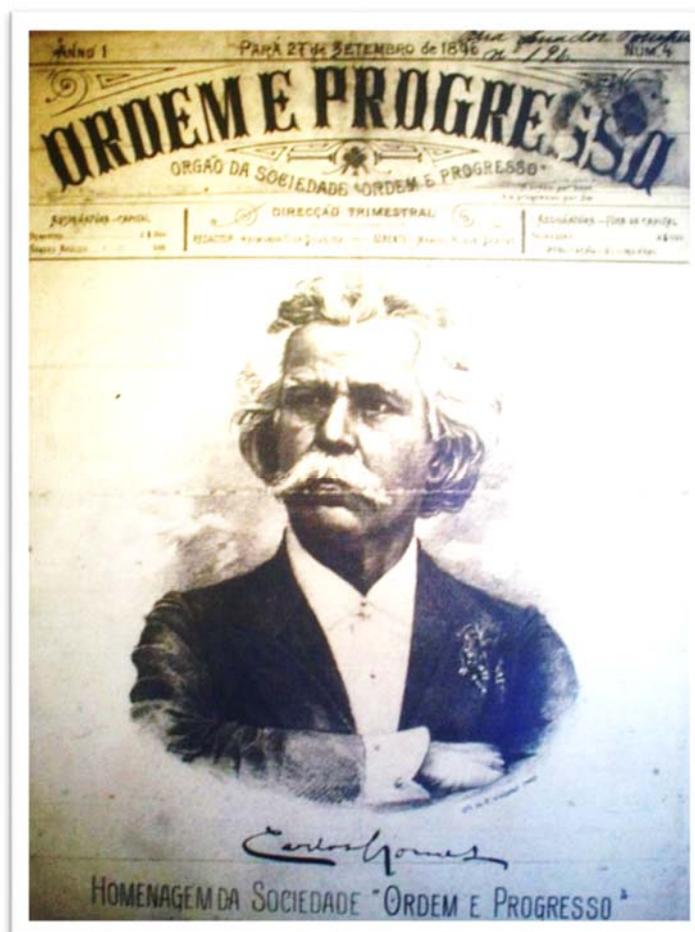
¹⁵² GRANGEIA, Fabiana de Araújo Guerra. A crítica de artes em Oscar Guanabarrino: artes plásticas no século XIX. Dissertação de Mestrado em História da Arte. Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 2005.

¹⁵³ Fonte: Agência Senado. <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/arquivo-s/antes-da-versao-atual-letra-do-hino-nacional-bajulava-pedro-i>

4.3 O MAESTRO E OS NOVOS SÍMBOLOS PÁTRIOS

A luz de criação de novos símbolos, uma das primeiras ressignificações que precisava ser maximizada era a nova bandeira auriverde da República, que fora desenvolvida em 19 de novembro 1889, com o lema positivista "Ordem e Progresso". João Ribeiro Júnior¹⁵⁴ afirma no seu livro *O que é positivismo*, que estes políticos estabeleciam meios de guiar a vida real, em duas formulas usuais – Um tem por base a *moral e a estética*, que estabelecia o “Viver para outrem”, subordinando cada indivíduo à família, e estando essa ligada à pátria e a pátria à humanidade; Já a outra forma é a *política e científica*, que fomenta-se na “Ordem e no Progresso”, isto é, um forte caráter organizacional, onde cada coisa tem seu devido lugar para uma perfeita orientação ética da vida social (1996. p. 15).

Figura 15: Homenagem do jornal ligado a Sociedade Ordem e Progresso, dia 27 de setembro de 1896.



Fonte: Acervo da Hemeroteca Digital – Biblioteca Nacional.

¹⁵⁴ RIBEIRO Junior, Joao. *O Que é Positivismo* - 2ªed. Editora: Brasiliense coleção: PRIMEIROS PASSOS - Vol. 72. 1996. P. 15

Na dialética positivista, o amor procura a ordem e a impele para o progresso; a ordem consolida o amor e dirige o progresso; o progresso desenvolve a ordem e reconduz o amor. (RIBEIRO, 1998, p.29). “Abate-se hoje envolvo em crepe, sobre o ataúde que encerra os despojos que abrigavam o Genio immortal de Carlos Gomes, o auri-verdi pendão, symbolo da pátria que lacrimosa, ajoelha-se compungida ante ao cadáver do filho illustre”, publicou o jornal a *Folha do Norte* de 20 de setembro de 1896, texto de Antonio de Macedo, que apresenta um discurso que heroiciza através dos novos símbolos pátrios este “ilustre morto” como um guerreiro no campo de batalha indo a um panteão para lá ser despojo seus restos mortais sagrados, usando de apelo a frases como: “Carlos Gomes não morreu, porque não morre o gênio! Condor que devassára o céu das harmonias, não mais podia viver entre os humanos (...) Maior gloria não podias cubiçar, ó grande morto, porque, quando um homem chega simbolizar um povo, nada mais tem a desejar!”. Como afirma Mendes Nogueira (2005), é com a morte de Carlos Gomes que ele, e não sua música, começa a ser usado como símbolo nacional.

É necessário, neste ponto, entender os discursos para além do que se mostra e vislumbrar o entender das reais intenções daqueles que os falam. Nos discursos, muitas vezes são criadas memórias específicas para contrapor as versões em conflito, pois para Lucia Lippi de Oliveira no seu artigo *As Festas que a República Manda Guardar* “Essas imagens construídas preenchem tanto uma função explicativa capaz de fornecer parâmetros para a compreensão do momento presente quanto uma função mobilizadora, quando o objetivo é alterar a ordem estabelecida”. Nas versões que são apresentadas na imprensa, segundo ela, são versões que expressam situações de caráter oposto a uma realidade vista no real quadro político, elas expõem as posições de diferentes grupos que fazem parte da sociedade para assim legitimar aquela versão.

Neste contexto, expor a bandeira recriada pelos republicanos em cima do caixão de Carlos Gomes, no lugar da bandeira com símbolos monárquicos que sempre estiveram atrelados a ele, vai muito mais além de uma valorização patriótica de um tido ilustre, era uma ótima forma de consolidar o novo regime, uma nova narrativa, principalmente por que este não teve o clamor e o entendimento popular, já que segundo Aristides Lobo, sobre a proclamação de 15 de novembro, "O povo assistiu aquilo bestializado, atônito, sem conhecer o que significava". Pode-se argumentar que expor sobre o ataúde do compositor a bandeira, era expor o regime imperial vencido. Principalmente que, popularmente e politicamente, a nova bandeira ligada a *Religião Positivista* criada por Comte não fora bem aceita e inúmeras vezes rejeitada, com diversas tentativas de mudanças através de Projetos de Lei, principalmente para retirar a frase positivista.

Santos Dumont, anos após, mostra como não era bem aceita a nova bandeira naquela sociedade, ao expor: “longe de exprimir o pensamento geral da nação brasileira, é o emblema de uma seita e nada mais” (JORNAL DO COMMERCIO, Rio de Janeiro, 27 de novembro de 1906).

Figura 16: Carlos Gomes plantando Rosas em sua casa, Villa Pro-Brasília, na Itália.



Acervo: Coleção Carlos Gomes Musical Imperial de Petrópolis.

Neste universo, a simbologia era de grande importância para Gomes. Na casa que tanto lhe custou construir em Manggiano, distrito próximo a cidade de Lecco na Itália, na casa de Gomes, por exemplo na figura acima, haviam além de plantas e animais brasileiros inúmeras referências simbólicas ao Brasil Monárquico e sua ligação com a Família Real:

Figura 17¹⁵⁵: Vila Pro-Brasilia em Manggiano/Lecco – Italia, piso em mosaico.



Fonte: Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira, 2016, p. 03

¹⁵⁵ Figura 17: Vila Pro-Brasilia em Manggiano/Lecco – Italia, piso em mosaico na entrada da casa, onde a imagem simbólica a que se referia o Pro Brasilia (a esquerda) era uma adaptação das armas da bandeira do Império (a direita). A esfera armilar com a coroa, emoldurada pelos ramos com os frutos do cultivo da terra, indicadores do progresso, surge substituída pela lira. Imagens da Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira, 2016, p. 03

Rubem Fonseca, no seu romance *O Selvagem da Ópera*, relata que “à frente da casa, um comprido mastro onde hoje, na presença dos visitantes, Carlos hasteia uma bandeira brasileira. Ao puxar os cordões que levam ao topo a bandeira de campo verde e losango amarelo com as armas do Império ao centro”. Ao exercer este ato, cita Fonseca que o compositor havia dito “Esta bandeira ficará neste mastro dia e noite para lembrar o imperador e para saberem que aqui é um pedaço do Brasil” (1925, p. 122). Gomes relata que:

O emblema da *Villa Brasilia*, colocando a lira no campo emoldurado pelos ramos verdejantes dos produtos da terra, e assim interpretando as armas na bandeira do Brasil Império, sempre alçada na *Villa Brasilia*, atribuía ou revelava sentidos musicais do próprio brasão brasileiro.

Se no emblema da casa destinada à música, ao lírico e à lírica era a esfera armilar que se encontrava subentendida, na bandeira era a música que surgia como subjacente à esfera armilar coroada.

Assim compreendendo a linguagem visual do brasão, conclui-se que Carlos Gomes concebia o seu papel, a sua obra e a função do espaço consagrado da *Villa Brasilia* em correspondência à dinâmica transformatória implícita ao símbolo da lira e elucidada por filósofos e teólogos, o do cantar da alma iluminada na superação do peso das cadeias terrenas no processo ascensional espiritualizador. Como o brasão também reinterpretava a bandeira imperial, esta seria também a sua visão do Brasil (BISPO, 2006, p. 03)

O corpo levado para o *Cemitério da Soledade* em Belém, envolto no caixão pela nova bandeira brasileira, para um local que era um misto de panteão, onde estavam sepultados heróis da *Guerra do Paraguai*, foi acompanhado por boa parte da cidade. A população fora motivada a ir ao cortejo, levando andores, quadros, alegorias e guirlandas em homenagem. Coelho comenta que a luz das orientações dos políticos positivistas que exerciam o poder, “(...) a morte de Carlos Gomes ensejou a que o Estado e a sociedade civil, basicamente representada pelas associações culturais, organizassem e encenassem o drama das exéquias do compositor”. Não era apenas solenizar, mas mostrar que o poder público se responsabilizava pela memória daquele que patrioticamente honrou o Brasil, assim faziam crer através dos discursos e atos relevante apoio aos artistas. Isso, não só naquele local, mas em todo o país. (1995, p 140)

Assim, quando as pompas fúnebres de Carlos Gomes ganhassem as ruas de Belém, a sua população não estaria diante de um teatro, da encenação de uma pantomima, mas sim frente ao último discurso com que o Estado e a sociedade no Pará esculpiriam a legenda, a imagem mitologizada do herói da arte brasileira (COELHO, 1948, p. 136).

O cortejo torna-se uma procissão cívica, como já dito, fortemente influenciada pelos letrados positivistas da Belém do final do século XIX, mas aliado ao apelo religioso junto ao povo cristão, principalmente pela iniciativa do governo do Pará, que como aponta os jornais, livros e documentos oficiais, instrumentalizou a morte de Carlos Gomes para um benefício político local. A República e a divisão em Estados Federativos haviam sido implantadas a pouco

tempo. Era necessária a criação de novos marcos, mitos, exemplos. É pertinente entender que as atitudes coletivas não estão alheias as dinâmicas socioeconômicas, nem imunes as ideologizações. Assim, Coelho salienta que:

O mito exigiu a ritualização, os gestos e as atitudes mediadoras das relações entre o humano e o sagrado, entre o contingente e o absoluto. (...) Entre outras palavras, a linguagem dos jornais praticava uma espécie de pedagogia política da morte, ensinando que, para grandes figuras, grande funerais, precisamente o mecanismo simbólico da panteonização” (1995, p. 143-144)

Identifica-se, nestes atos, similaridades com processos de glorificação que foram dados a três mortes que antecederam a de Gomes e estão diretamente relacionados ao modo positivista de culto aos mortos, foram: o intelectual Aureliano Cândido Tavares Bastos, morto um pouco antes, em 1876; as cerimônias fúnebres de Benjamin Constant, em 1891; Floriano Peixoto, morto em 1895, teve um o pomposo e popular velório e cortejo, maximizando a República e sua origem na sua pessoa. Todos receberam cerimônias projetadas para a construção do novo modo de morte, uma morte prestigiada e bela. Entre Gomes e Peixoto, pôr as duas mortes estarem significativamente próximas dentro da temporalidade, os comparativos de ambos os atos são constantes nas biografias, onde o do compositor, teve uma proporção ainda maior que a do político pelo fato de ter sido realizado em diversos Estado.

Historicamente, é relevante poder perceber nestes atos uma hierarquização das classes dominantes que participam. Os discursos e notas nos jornais, expõem pedagogicamente no papel individual e político de cada personalidade. Os textos estabeleciam a organização social e hierárquica, que vai desde os préstimos por celebres dado ao morto até a quem segurava o caixão. Os jornais, em sua maioria ligados a grupos políticos, estabelecem nas crônicas, notas e artigos, nomear cada indivíduo que estava presente se ele tivesse importância a conjuntura sociopolítica. Uma das formas que os políticos usaram para se destacar em meio a tantos interessados foi a disputa no oferecimento de coroas de flores com seus nomes, ou da família em destaque, pois além de um apelo visual no local do velório, de acordo com o tamanho e disposição no espaço, os jornalistas destacariam nos jornais a homenagem. Associações e instituições públicas, em ordem hierárquica também enviaram coroas e foram destacadas nos jornais. Como visto, houve um estabelecimento de hierarquização nas homenagens ao corpo pelo grau de importâncias que tinham. Nota-se, que o envio da coroa não era um simples ato de homenagem, mas um aproveitamento da situação para projeção social e política de indivíduos e grupos entre o meio social. Delegar condolências em meio as diferenças ganham conotação de altivez e solidariedade. João Reis sobre a morte acompanhada percebe que na época a

presença dos indivíduos além de compartilhar a dor da perda, tinha o sentido de redimir aqueles que ficaram vivos das indiferenças, recuperar o equilíbrio perdido, e mostrar-se como mantenedor da vida¹⁵⁶.

Já que havia a Câmara Municipal de Campinas solicitado o envio do corpo de Gomes para realizar seu último desejo, ser enterrado na sua terra natal, já que dizia ele “Sou e serei sempre o Nhô Tônico de Campinas”. No dia 19 de setembro de 1896, publicava o jornal *O País*, que aqueles políticos que lhe haviam negado ser diretor e fundador de um conservatório naquela cidade, recorriam a Campos Sales, presidente do Estado de São Paulo, para conseguir o traslado do corpo do compositor de volta a sua terra. Na nota, o senador Antonio Lemos pede para que o governo envie um navio que possa buscar o corpo.

Do Pará recebemos um telegramma do nosso collega Antonio Lemos, senador estadual e redactor-chefe da Provincia do Pará, interpretando, sem duvida, os sentimentos patrioticos do generoso povo paraense e pedindo-nos para lembrar ao governo a ida a Belém de um cruzador brasileiro, com a missão especial de transportar os sagrados restos daquelle que tão alto elevou nos países estrangeiros o nome da sua terra querida.

Penhorados com a delegação do povo hospitaleiro que abriu os braços á velhice do glorioso artista, transmitimos ao honrado Dr. Prudente de Moraes o pedido que ahi fica, o qual, satisfeito, será honrosa homenagem da parte do governo e ao mesmo tempo fecundo exemplo do respeito que aos brasileiros celebres presta á própria Republica.

Assim, a pedido do presidente do Estado de São Paulo, Campos Sales, o corpo do compositor deveria voltar à terra natal. De Belém até o corpo de Gomes chegar ao Rio de Janeiro, dois importantes jornalistas e amigos de Gomes fizeram a cobertura dos acontecimentos, foram: Manuel Guimarães e Francisco Castellões, que pelo *Jornal do Comércio* de 16 de outubro de 1896, trouxeram a capital as informações dos atos no Pará até chegada e solenidades do corpo na capital, pois “foram ao Pará para acompanhar até esta Capital os restos do imortal maestro brasileiro” cita o jornal. Ambos apresentam narração, um diário de bordo de tudo o que puderam ver e de todos que podiam citar. Apresentam detalhes tanto dos acontecimentos, como dos sentimentos que possivelmente eram demonstrados pelos políticos pela sociedade, num discurso que tenta consolidar a República e todos os envolvidos como benfeitores, humanistas, assim como se exigia os conceitos positivistas. Neste sentimentalismo,

¹⁵⁶ O funeral antigo era vivido como um ritual de decompressão tão mais eficaz quando maior fosse a difusão de signos, quanto mais gestos e objetivos simbólicos fosse capaz de produzir. E quando mais gente pudesse acompanhá-lo. Quando Lindley o associou a distração, captou um aspecto importante do comportamento da época. O espetáculo fúnebre realmente distraía o participante da dor, ao mesmo tempo que chamava o espectador a participar da dor. Reunidos, solidários para despachar o morto, os vivos recuperaram algo do equilíbrio perdido com a vista da morte, afirmando a continuidade da vida. REIS, João. A P. 138

ainda é visto os próprios sentimentos dos jornalistas, envolvidos de perto em tudo aquilo que estava acontecendo. O texto permite identificar as pessoas que aparecem nas fotos produzidas por Findanza a seguir:

Figura 18: Cortejo na cidade de Belém



Figura 17: Fotografias produzidas pelo português Felipe Augusto Fidanza Fonte: <https://fauufpa.org/2016/05/18/os-funerais-de-carlos-gomes-e-as-outras-7-fotos-de-fidanza/>

Os jornalistas foram minuciosos nos detalhes transcritos de forma romantizada e de defesa patriótica. Tentam construir em Gomes um verdadeiro ícone nacional, mostrando o tamanho da projeção e importância que o morto ganhava agora através dos republicanos. Segue o texto:

Do cemitério da Soledade do Pará ao Rio de Janeiro – pelas 6 horas da manhã de 8 do corrente nós nos dirigimos em carro, posto à disposição do povo e por conta da municipalidade para o cemitério da Soledade. Lá encontramos grande multidão, que foi crescendo, até que pelas 8 horas saímos da capela do cemitério, acompanhando os sagrados despojos ao som de uma marcha fúnebre, executada pela banda de música do Corpo de Bombeiros.

Relatam que ao sair o corpo do *Instituto Paraense de Música* uma banda começa a tocar uma marcha fúnebre. O ataúde é conduzido pelo Governador do Estado e principais autoridades num carro de primeira classe da *Empresa Funerária Paraense*. Segundo o jornalista, o corpo é seguido por cento e sessenta outros carros, frisando ser eles de moradores locais, para assim

mostrar que o Estado tinha uma grande frota de carros e vivia dias de modernidade e progresso. Saliente que era grande a massa de povo. Estes iam de bondes ou a pé, todos com destino à Catedral ver o evento. Toda a cidade estava enfeitada e os comércios fechados.

Pelas 8 ½, chegamos à Catedral, onde se efetuaram as exéquias fúnebres no belo espaçoso templo da Sé. Oficiou o Sr. D. Antonio Brandão, bispo da diocese. Antes dos officios religiosos, a eminente artista Mme Bloch (Virginia Sinaf), cantou com a sua belíssima voz, somente comparável a correção do seu arco de violinista emérita, a *Melodia religiosa*, de Gounod e a *Meditação* de Bach, acompanhada pelo grande órgão pela harpa e pela orquestra paraense regida pelo professor Roberto de Barros.

Outros músicos locais cantaram e tocaram no velório entre os atos da missa fúnebre. Quase sempre causava comoção nos presentes quando tocavam trechos das obras de Gomes: “Vimos e ouvimos muitas lágrimas e soluços de moços e velhos, homens e mulheres, sobretudo no momento da execução do *Guarany*”. O jornalista descreve todos os detalhes. Até os pássaros, comuns nas igrejas, se tornaram símbolos celestiais do momento, quando voavam por cima do caixão ou parava junto ao corpo: “Notamos mais, durante a celebração da missa, a permanência de um passarinho (cama-chirra) que sempre cantou”. O templo e a praça da Sé estavam repletos.

Outros simbolismos são mencionados, quando entre choros contidos, o governador e outros políticos novamente carregam o caixão coberto pela bandeira do Estado, e logo: “no trajeto muitas senhoras, ajoelhadas, beijaram a bandeira do Estado do Pará, que cobria o alaúde”. O ato de beijar a bandeira era torná-la aceita. O corpo é levado ao porto e acompanhado pelo governador e multidão: “Daí nos dirigimos a pé para o trapiche do Lloyd (*sic*), onde se achava distinto capitão de fragata Candido Floriano da Costa Barreto, que se achava no portalo para receber o corpo do grande maestro”. No navio, a escotilha de ré se tornou a câmara ardente, coberta por “veludo preto, galões dourados e iluminada com lâmpadas elétricas de vidro esfumaçados; e ali colocamos, na presença do digno Governador do Estado, altos funcionários públicos e mais pessoas, presentes, os sagrados despojos”. Detalhes do caixão e como foi velado o corpo, com honrarias nunca dadas a um civil são descritos:

O primeiro caixão é de chumbo, com um colchão de seda e serragem; o segundo é de cedro forrado de veludo preto com galões dourados; finalmente o terceiro é de macacaúba (*sic*) (valiosa madeira das florestas do Pará) com guarnições de prata e envernizadas. Este último caixão não contém emendas.

Em prata e em forma de lira acha-se gravada na tampa a data do nascimento de Carlos Gomes em Campinas e do seu falecimento no Pará.

A câmara ardente, durante a viagem foi sempre guardada por marinheiros nacionais. As 10 ½ depois das despedidas de todas as pessoas que assistiram à última cerimônia foi dado o sinal de partida.

Outro detalhe simbólico que associa Gomes a *Bandeira Nacional* é que “(...) Logo que chegou a bordo do Itaipu o fúnebre cortejo, foi içada em funeral a bandeira nacional, que

também fizeram os navios surtos no porto”. O traslado do corpo para São Paulo torna-se um ato cívico. Os jornalistas convidados foram acomodados em camarotes. Assim que entraram receberam do Capitão da embarcação um regalo, era uma litografia feita em homenagem, que logo passou a ser vendida para arrecadar fundos e cobrir os custos do velório.

Figura 19: Litografia alusiva da transladação do corpo do maestro Carlos Gomes de Belém/PB para Campinas/SP.



Fonte: produção de Ernst Lohse, medindo 97 x 7 cm. Foto do site de leilões: <http://www.dargentleiloes.net.br>

Na litografia, misturam-se elementos musicais a obras do compositor e símbolos republicanos, como se pode conferir abaixo. Esta glorificação ao compositor fora desenhada por Ernst Lohse (1873-1930), fotógrafo, desenhista e litógrafo, assistente do famoso naturalista Emílio Goelde, que viveu no Pará desde 1880 e foi responsável pela catalogação de centenas de espécies de vegetais e animais na região.

Aos passageiros e tripulantes do Itaipu foi oferecida em viagem pelo capitão Gemino Nunes uma alegoria litografia, tendo no alto, circulando por uma coroa de louros com ... lembrando as suas principais composições, o retrato do eminente autor do Guarany. Em posição interior vê-se o catafalco do maestro, ladeado por duas figuras representando a Amazônia e a República Brasileira, que choram a perda do seu grande filho.

Essa magnífica alegoria, que revela talento e gosto, foi, em homenagem ao genial maestro Carlos Gomes, mandada compor pelo Sr. José Diogo Nunes, irmão do mesmo capitão, e será vendida ao preço de 2\$, destinando o autor, do produto da venda; 5% para o monumento a Carlos Gomes no Pará, 5% para uma lápide comemorativa destinada a ser colocada na casa onde morreu o maestro; e ainda 5% para a Sociedade Vigienze Trinta e Um de Agosto.

Analisando-a, a litografia (figura 19) representa antes do luto ao artista o que o governo queria fazer crer a população. Representando um estado emocional e cívico no qual que se encontrava a República, mistura-se a imagem do morto e outros personagens ligados a obra deste os simbolismos republicanos. Na imagem podem ser vistos um medalhão com a herma de Carlos Gomes e estrelas registrando as principais obras do artista: Guarany, Salvador Rosa, Condor, Maria Tudor, Odalea e Fosca. Logo abaixo, no lado esquerdo, um indígena em destaque, estendendo em direção ao compositor uma coroa de louros, representando, simbolicamente, o povo brasileiro, numa imagem que usa do apelo da simbologia do indianismo. Já ao lado direito, a figura da mulher representando a *República em luto*, sentada, de cabeça abaixada, tendo na sua mão esquerda o estandarte com o pavilhão nacional abaixado com a mão direita no rosto, cobrindo os olhos, lastimando como uma *mater dolorosa* a perda de seu filho ilustre. Também há muitas coroas de flores espalhadas com a representação da câmara ardente onde é exposto o corpo do compositor ao fundo, dentro de sua urna. Na parte inferior há a seguinte inscrição:

Glorificação a Carlos Gomes: seguem hoje da Amazonia para paulicéa os despojos mortaes de Carlos Gomes mas uma parte da sua alma aqui fica encerrada na anphora dos nossos corações. Essa homenagem phostuma não é mais do que um átomo das nossas saudades e da nossa veneração por este egrégio vulto. Belém-Pará 8-10-96.

Nas laterais da litografia existem ainda outras inscrições, estas de enorme significado aos membros da maçonaria como ele era: “Carlos Gomes está para o mundo artístico como Deos está para o universo todo: creou e fez-se admirar. Bertoldo Nunes”. Na outra extremidade: “eu-fui o Deos do universo, elle-na-arte-foi Deos. Marques de Oliveira”. Essa litografia é extremamente rara, não existem exemplares na *Coleção da Biblioteca Nacional*, nem na coleção do acervo pessoal de Carlos Gomes doado por sua filha ao *Museu Imperial de Petrópolis*.

Voltando à análise da matéria, ao corpo chegar ao Estado do Rio de Janeiro, os jornalistas fornecem precioso e quase que único relato de como se procederam as homenagens naquele local. Não há fotos, e muito pouco matérias nos jornais locais a respeito. No máximo, menções ou notas de que havia morrido o compositor. Provavelmente as pressões políticas e o medo de comprometer-se com as homenagens diante aos políticos contrários a Gomes, fez com que pouco jornais se manifestassem a respeito. O presidente do Brasil não compareceu ao velório, estava em Petrópolis. Lá participa junto a outros políticos da missa pelo trigésimo dia de morte.

Realizaram-se ontem na igreja matriz, em Petrópolis, as exéquias do 30º dia, que em sufrágio à memória do maestro Carlos Gomes mandou celebrar a Escola de Música de Santa Cecília.

Entre as pessoas que concorreram àquela solenidade notavam-se o Dr. Presidente do Estado, seu ajudante de ordens capitão Pinheiro e oficial de gabinete...

As 4 ½, horas da tarde, presentes na capela do Arsenal de Guerra... comissão da imprensa e da corporação musical do Rio de Janeiro, procedeu-se à abertura do caixão e a verificação do estado do cadáver.

Foi este encontrado em perfeito estado de conservação, do que lavrou-se o competente auto.

Infelizmente não apresenta olhos o cadáver, devido à circunstancia de terem-no colocado em posição vertical, por ocasião de ser retratado.

Fechado novamente o caixão e colocado sobre a carreta, que sérvio para transportar os despojos dos generais Câmara e Osório e do Marechal Floriano, começou a desfilar o préstito, segurando nos varais da carreta os Srs. Coronel Ernesto Senna e Guimarães, e nos respectivos cordões a comissão da corporação musical do Rio de Janeiro, o Sr. Manoel Guimarães e os representantes de várias associações. Abria o préstito a banda de música dos marinheiros nacionais. Vinham em seguida diversos cidadãos e no meio das alas formadas pelos que seguravam os cordões da carreta.

Havendo necessidade de modificar-se a colocação do ataúde de Carlos Gomes, no salão do Instituto Nacional de Música, foi ele colocado na base da lira, deslocando-se no centro desta um belo busto do maestro, trabalho de Bernardelli.

O efeito da nova colocação e o arranjo das bandeiras e outros ornatos, bom denotam o gosto artístico de quem as concebeu e executou. Durante a noite velaram o corpo o diretor e os membros da corporação do Instituto.

Foi extraordinária a concorrência de visitantes à exposição do cadáver, correndo tudo na melhor ordem.

Os jornais eram a única forma material de comunicação e difusão dos acontecimentos. Era comum neles o chamado *panfletismo*, estimulando aos leitores ao que queriam que a população acreditasse ser verdade ou motivando-os a participar dos atos e eventos da cidade. Em um ato como este, que se pretende heroizar um indivíduo, esta matéria tenta enfatizar uma narrativa oficial, de Estado, motivando um sentimento de consternação e de comoção popular. Ainda, ao usar de elementos visuais e simbólicos romantizados, como um pássaro que canta na igreja a choros de homens jovens e adultos, se alia aos atos de beijos na bandeira do Estado, para assim, levar junto a uma reivindicação pela memória e legitimação da posse da imagem do compositor pelo Estado. Primeiro, tentam estabelecer uma conexão com o Estado do Pará, ligando aos seus governantes. Logo depois, ao país. Afirmando se Gomes um mito nacional, acima de convenções políticas e brigas pelo poder. Ainda, na briga pelo corpo, para um proveito político, entra na disputa o Estado do Rio de Janeiro que logo tenta minimizar a importância do Pará e trazer os holofotes si.

As tentativas de tomar posse do cadáver comprova-se na nota oficial do governo publicada no *Jornal do Commercio* do dia 17 de outubro, que se afirmando agradecido por cuidar daquele que trouxe glórias a capital: “para simbolizar os nossos agradecimentos, a nossa gratidão a mais pura, os nossos testemunhos”. Afirmam que o povo paraense ágil com: “a grandeza da alma e generosidade sem medida com que o Pará e a elevada capital do próspero e rico Estado, principalmente, acolheram o maestro, dando-lhe nos derradeiros dias de penosa existência a suavidade dos sentimentos”. Na parte que segue, constata-se que restou assim para o Estado apenas: “(...) o abraço agradecido que lhe oferece a sociedade fluminense”. O texto agradecendo ao Estado do Pará, tenta afirmar que era ao Rio de Janeiro a quem o corpo pertencia, provavelmente por ter sido lá, capital do país e o local onde houve os primeiros sucessos do compositor, nas inúmeras execuções realizadas, local onde estavam os políticos e intelectuais. Indiretamente, transmitiam a sensação de que o Estado do Pará tentava “usurpar” a posse daquele que fez glórias no sul.

Os atos que se deram no Pará repercutiam em demasia. A demora para chegar o navio com o corpo deu tempo para que se espalhassem as notícias nos jornais com o uso dos telegramas e as repercussões a boca miúda. Politicamente os atos representavam um desafio ao Estado do Rio de Janeiro, que ainda estava envolto das disputas de poder entre militares e elite. Assim como em Belém, para recebê-lo, todo um esquema tinha sido estruturado, criando também várias solenidades em homenagem, com Arsenal de Guerra, lanchas a vapor, pessoal técnico, assim como ornamentação da capela com luto, entre outras coisas. Na capital do país, as repercussões eram tamanhas. Lá Gomes detinha ainda uma grande influência e admiradores

em diversos setores de poder e da imprensa. Em 13 de outubro de 1896, o jornal *A Notícia*, do Estado do Rio de Janeiro publica matéria que divulgava está na porta do escritório do jornal, para os inúmeros curiosos daquela cidade, uma série de fotos enviadas do Pará dos funerais do compositor, e que nestas fotos, de forma clara, se poderia ver o corpo em seu caixão de tampo de vidro, os nomes presentes nas coroas de flores, leia-se:

Do Pará recebemos as 14 photographias dos funeraes de Carlos Gomes, que hoje, emolduradas, expusemos a porta do nosso escriptório.

Essas photographias, optimo trabalho que honra o atelier do photographo paraense Fidanza, representam uma o perfil do grande artista, morto, entra a câmara ardente armada no salão da Academia de Bellas Artes do Pará, com o esquife de tampa de vidro deixando ver o corpo inteiro do maestro, e os demais vários pontos da passagem do préstimo pelas ruas de Belem.

A nitidez da photographias permite reconhecer não só as inscrições das filas de corôas como as physionomias das pessoas que estão á frente do grande cortejo com que o Pará honrou o inolvidável compositor paulista.

Tem sido grande o numero de curiosos parados á nossa porta, para admirar o grande quadro que conservaremos em exposição por alguns dias.¹⁵⁷

Outros atos que configuraram Gomes como herói foram narrados no jornal, mencionando que na frente da Câmara dos Deputados, fora colocada a bandeira a meio mastro e o povo formava ala para acompanhar o corpo. Na igreja de S. José tocavam os sinos e nas sacadas das casas e comércio, homens choravam assim como em Belém. Ainda, comenta que no Clube dos Repórteres e na casa de Mme. Guimarães foram feitas continências com a bandeira nacional e atiravam flores sobre o caixão. Lá havia-se criado uma Comissão que ficou responsável por esses atos, e durante os dias que seguiram à espera do corpo, solicitavam através da imprensa, em reunião nas associações culturais, e aos moradores das ruas onde passaria o cortejo, que ornamentassem a frente das casas “para maior brilhantismo do préstimo”. Um dia antes, todo o trajeto e locais que haveria homenagens era informado. O velório e o cortejo no Rio de Janeiro também se tornaram um “grande préstimo cívico”. O corpo fora levado para o local onde desejou trabalhar e lhe fora negado pelo governo provisório, no antigo Imperial Conservatório de Música, que a república renomeou como Instituto Nacional de Música.

O jornal carioca *Gazeta da Tarde* de 17 de outubro de 1896 também apresenta mais relatos dos atos que se deram no dia da chegada do corpo ao Rio de Janeiro, as decisões tomadas, a participação de instituições e agremiações, descrevendo por onde passou o corpo. A bandeira recriada pela República fora exposta a meio mastro nas casas, sendo posta em cima do ataúde. Além disso, a presença de demais símbolos republicanos que estavam na decoração da câmara ardente decorada para Gomes no Instituto Nacional de Música:

¹⁵⁷ Jornal *A Notícia*, Rio de Janeiro de 13 de outubro de 1896. Hemeroteca Digital Brasileira.

O Instituto Nacional do Musica, onde vae ser depositado o corpo do Carlos Gomes, sobre uma grandio lyra de rosas e violetas, será artisticamente preparado. Na cabeceira será collocado um trophéo de bandeiras nacionaes.

Nas paredes lateraes lêem-se os nomes das operas que immortalisaram o grande maestro e ao fundo, sobre o órgão ha esta inscripção : “Gloria a Carlos Gomes”.

O direto do Instituto Nacional do Musica convida todas as escolas superiores e mais corporações officiaes a fazerem-se representar no acto solemne da recepção do corpo do prantendo maestro Carlos Gomos naquelle estabelecimento, hoje após a celebração das exéquias.

Como maçom, no Estado do Rio, “A loja maçonica Dous de Dezembro, em sessão de hontem, nomeou uma comissão do cinco membros para represental-a nas manifestações de pezar a Carlos Gomes”. O corpo logo começa a ser preparado para o translado a cidade de Santos e Campinas, que já se prepara financeiramente para os atos de recepção do corpo¹⁵⁸.

Gastão Bettencourt, na biografia que escreveu sobre Gomes, intitulado *A vida ansiosa e atormentada de um Génio – Antonio Carlos Gomes* de 1945, relata que o corpo não permaneceu por muito tempo no Rio de Janeiro, que também não pode enterra-lo, mas “realizaram-se nas poucas horas que ali estive o precioso despôjo exéquias na igreja de S. Francisco de Paula, em cujo largo uma orquestra composta por 300 músicos sob a direção do maestro Henrique de Mesquita executou vários trechos do Guarani” (p. 97). Uma comissão composta por políticos, intelectuais e jornalistas¹⁵⁹ em Santos vão ao navio receber o corpo com honrarias de herói de guerra¹⁶⁰: “Este trazido para capella do Arsenal de Guerra, onde, em um centro da sala, foi depositado (...) Abria o préstito a banda do musica dos marinheiros nacionais”. As personalidades presentes foram mencionadas na matéria:

A comissão da imprensa, a deputação paraense, os Srs. Senador Paula e Souza e deputados F. Glycelio e Gustavo Godoy, representes do Estado de S. Paulo; o Sr. Dr. Bierrembach, representando Campinas; os Srs Medeiros e Albuquerque da Oscar Godo e Nilo Peçanha, representando a Camara dos deputados; Des. Sá Earp e Alfredo Madureira, representando o congresso do Estado do Rio de Janeiro, o Sr. Eduardo Mercier do Brazil; Manoel Lobato, por parte d’ O Pão, folha litteraria (...)

A maior parte das casa tinha a bandeira a meio pau e as portas ceradas.

Na sacada do café Cascata via se um cidadão debulhado em lagrimas.

Nas sacadas do Club dos Reporters cuja bandeira beijou o ataúde, achava-se o dr. Dias Medina, ministro da Bolivia, que atirou diversas flôres.

¹⁵⁸ A’s 2 horas effectuou-se transladação do corpo para o Instituto do Musica. Amanhã effectua-se a exposição e segunda-feira segue o novo para Santos d’onde ira para Campinas. Em Campinas, foi approvada definitivamente a abertura de credito do 40:000\$00 para ocorrer-se ás despezas com a recepção do governo do Estado o do diversas comissões que vêm assistir ás exéquias do Carlos Gomes, bem assim a ornamentação das ruas d’aquella cidade. Promette ser imponente a recepção do cadáver do Carlos Gomes, em São Paulo.

¹⁵⁹ Fez-se ouvir, em nome da imprensa fluminense, o nosso collega José do Patrocinio. Fallou tambem, em nome do povo campineiro, o dr. Cezar Bierremback

A’s 4 1/2 horas da tarde, presentes na capella do Arsenal de Guerra o dr. Costa Ferraz e as comissões da imprensa o da corporação musical do Rio do Janeiro, procedeu-se a abertura do caixão e á verificação do estudo do cadaver.

¹⁶⁰ Fechado novamente o caixão e collocado sobre a carreta que serviu para transportar os esojos dos generaes Camara e Osorio e do Marechal Floriano, começou a desfilar o préstito, segurando nos varas da carreta os srs. coronel Ernesto Sema e Guimarães e o no respectivos cordões a comissão do corporação musical do Rio de Janeiro, o sr. Manoel Guimarães e os representantes do varias associações.

Chegando ao porto de Santos, após solenidades, seguiu para Campinas. Em Santos também estiveram muitas comissões formadas para recebê-lo, e em todas elas, desde Belém do Pará a cidade de Santos, estão ligadas as solenidades as Casas Maçônicas. Os jornais já antecipavam a programação dos eventos que se seguiram naquelas cidades em suas publicações e motivavam a população para as homenagens que seriam realizadas de Santos e em todo o itinerário, que incluíam uma passagem por São Paulo, até a chegada do corpo do compositor a Campinas¹⁶¹.

Em Santos, citam os jornais que os atos que ali houve, tiveram infortúnios assaltos dos chamados “goiamuns”, homens negros que assaltavam aqueles que estiveram no velório. Já a programação especial para homenagear o maestro fora descrita no jornal *O Diário de Santos*, do dia 16, faz a seguinte publicação:

Damos abaixo o programa da recepção dos despojos mortais do glorioso maestro Carlos Gomes: Apenas atracar o *Itaipu*, que conduz o cadáver do grande artista, a diretoria do Club Carlos Gomes, com o corpo comercial desta cidade e as agremiações que se lhe associarem, solicitará da comissão da imprensa a honra de conduzir o féretro

para o convento do Carmo, onde ficará depositado, velando-o a Irmandade de N.S. dos Passos e os amigos e admiradores do ilustre morto.

No dia seguinte, ou ainda no próprio dia da chegada, se o vapor der entrada cedo nesse porto, serão celebradas solenes exéquias, com missa de *réquiem* em homenagem ao imortal artista, nas quais tomaram parte seis sacerdotes, sendo celebrante o Revm. Cônego Luiz Alves da Silva.

Da parte musical, em todos os atos fúnebre, com exceção da sessão no teatro, estão incumbidas a orquestra e a banda dos irmãos Trindade, podendo figurar nas demais cerimônias todas as bandas que quiserem concorrer para o brilhantismo desta homenagem.

Prestadas as honras funerárias ao maior gênio da arte musical no Brasil, serão os preciosos despejos entregues à comissão da imprensa e acompanhados à estação da estrada de ferro por todos que se associarem a esta pública manifestação de condolência e admiração pelo grande morto.

¹⁶¹ São Paulo, 16 – João Chaves – Rio – 1º secretário da comissão da imprensa – está resolvida a chegada de Carlos Gomes em Santos, no dia 21; ahi ficará para receber as homenagens do povo santista.

No dia 22, pela manhã, o corpo, que até esta ocasião está exposto em câmara ardente, será transportado para um carro especial da S. Paulo Railway, que virá para esta cidade antes do primeiro trem ordinário, devendo chegar aqui às 10 horas da manhã. Nesta cidade demorar-se-há, no carro, na Estação da Luz o espaço de duas horas, afim de receber as homenagens que os paulistas preparam ao ilustre maestro. As 12 ½ o trem deve partir daqui diretamente para campinas, onde chegará às 3 ½ horas da tarde. As exéquias solenes ali devem realizar-se no dia 26, oficiando nas solenidades religiosas monsenhor Muntre, Governador do Bispado. No dia das exéquias a Companhia Paulista, afim de que possa concorrer àquelas solenidades o maior número de paulistanos, vai propor acordo à S. Paulo Railway, de modo a haver diversos trens especiais e com passageiros a preços reduzidos. Para tomar parte nas exéquias em Campinas no dia 26 partiram daqui bandas de música e força para continências.

O presidente do Estado e seus secretários, Mesas do Congresso, chefe de polícia, autoridades eclesiásticas, imprensa, cônsules e associações, que declaram tomar parte nas exéquias seguiram no dia 20 para Campinas, onde prepararam-se grandes demonstrações de pesar, estando começado o serviço de ornamentação da matriz.

Aqui, no dia das exéquias, as igrejas dobraram finados durante todo o dia – *Lisboa Junior*, secretário da comissão da imprensa.”

No dia imediato, no teatro Guarany, as 7 horas da noite, será celebrada uma sessão fúnebre, presidida pelo Exm. Sr. Dr. Juiz de direito da 2ª vara, Luiz Porto Moretz-Sohn de Castro e pelos presidentes e secretário do Club Carlos Gomes, sendo orador oficial o Wxm. Senador Sr. Dr. José Cesário Bastos, seguindo-se com a palavra os demais oradores pela ordem da inscrição.

Abrirá a sessão a banda da Sociedade Humanitária dos Empregados no Comércio, que executará a *Ave-maria* do *Guarany*; a mesma banda encerra-la-há com uma marcha fúnebre.

Antes da entrada do *Itaipu* serão distribuídos boletins anunciando o dia da chegada e a hora provável da atracação no cais, bem como qualquer modificação que porventura haja sido resolvida na execução deste programa.

E, deste modo, a cidade de Santos fará as suas derradeiras despedidas ao pranteado maestro brasileiro, que vai repousar para sempre na terra onde teve o berço.

A diretoria do Grêmio Mozart fez inserir na ata um voto de pesar e nomeou uma comissão composta dos Srs. Amadeu Rohan, samuel Esnaty e Renato Costa para representá-lo nas manifestações a Carlos Gomes e depositar uma corda no seu ataúde.”

No dia 03 de outubro de 1896, *O jornal do Commercio* de São Paulo, publica um anúncio de uma famosa floricultura do Rio de Janeiro, que fazia exposição das coroas de flores para serem compradas pelos interessados em fazer homenagens ao maestro. Percebendo que o velório também foi aproveitado pelas empresas para lucrar com seus produtos.

A cidade, porém, onde nasceu o único americano que se ombreou com as grandes glórias da Europa, somente pela voz da sua imprensa teve algum meio de se recordar desse glorioso filho.

Antes de aceitar a direção do Conservatório do Pará, tentou o grande campineiro vir assentar a tenda derradeira entre nós, e a alguém escreveu nesse sentido, pois queria fundar aqui uma escola de música e aqui terminar o “fim do seu fim”.

A suprema desilusão dessa proposta, a terrível decepção de uma negativa de que os campineiros não tiveram notícia nem coparticiparam, foi uma das suas torturas.

(...) E Campinas, entretanto, foi alheia a essa tentativa do Maestro, pois ele sempre ignorou a sua proposta. (...) Veio de sua terra esse cálice angustioso a tragar!

Recompensa cruel para uma vida de dedicações. (LIMA, 2016, p. 283-4)

No mesmo jornal Alvaro Miller, escreveu: “(...) Não, Campinas não pode esquecer o mais notável de seus filhos, porque a legenda de Campinas será a legenda que insculpiram no frontispício da modesta casa em que ele nasceu: Campinas há de sempre ser, quer queira, quer não, a pátria de Carlos Gomes” (LIMA, 2016, p. 285).

Gomes havia em diversos telegramas dito que na primeira semana de novembro daquele ano, iria a sua cidade natal, pois seria férias em Belém, “a primeiro de novembro próximo, sendo ‘férias aqui, embarcarei para o Rio, São Paulo e a terra natal. Abraça-te, com nossa mãe – Campinas! Tônico.”, escreveu em 26 de julho de 1896 a Alvaro Miller, agradecendo o apoio dos amigos naquela cidade (LIMA, 2016, p. 287). Como exemplo dos trabalhos que tiveram para perpetuar a memória do compositor naquela cidade, Haviam Cesar Bierrenbach e Paulo Lacerda, proposto a mudança do escudo da cidade “afim de ser posta no escudo da cidade uma lyra entre ramos de louro, para perpetuar a memória do maestro Carlos Gomes”, publica a notícia vinda de Campinas, o jornal *O Comercio de São Paulo* de 22 de setembro de 1896.

Não fora assim que desejava o seu retorno a terra natal. O retorno de Carlos Gomes é marcado por uma grande mobilização de toda a população, que por intermédio das inúmeras campanhas, concertos, bailes que foram realizados pela Comissão formada por parentes e amigos admiradores do compositor, pode a cidade se pôr em luto pela perda do famoso conterrâneo.

O jornal *O Comercio de São Paulo* publica nota no dia 15 de outubro de 1896, sobre os funerais que se darão em Campinas, prometem ser de grande imponência as homenagens. O jornal obtém da Comissão informes de como serão as cerimônias no dia 24 deste mesmo mês.

A igreja da Matriz Nova será decorada externamente, destacando-se uma facha de crepe de trinta metros de comprimento sobre sete de largura, em diagonal, da direita para esquerda. (...) no alto da torre, um mastro, com a bandeira nacional a meio pau, competentemente envolvida em crepe.

(...) Para a decoração da matriz serão utilizados mais de 4 mil metros de velludo.

(...) na Sessão fúnebre que se realizará, provavelmente no dia 24, no teatro de S. Carlos, falará em nome do governo o dr. Dino Bueno, secretario do Interior.”

Figura 21: Litografia do Cortejo fúnebre de Carlos Gomes em Campinas, 1896.



Fonte: Centro de Memória – Unicamp.

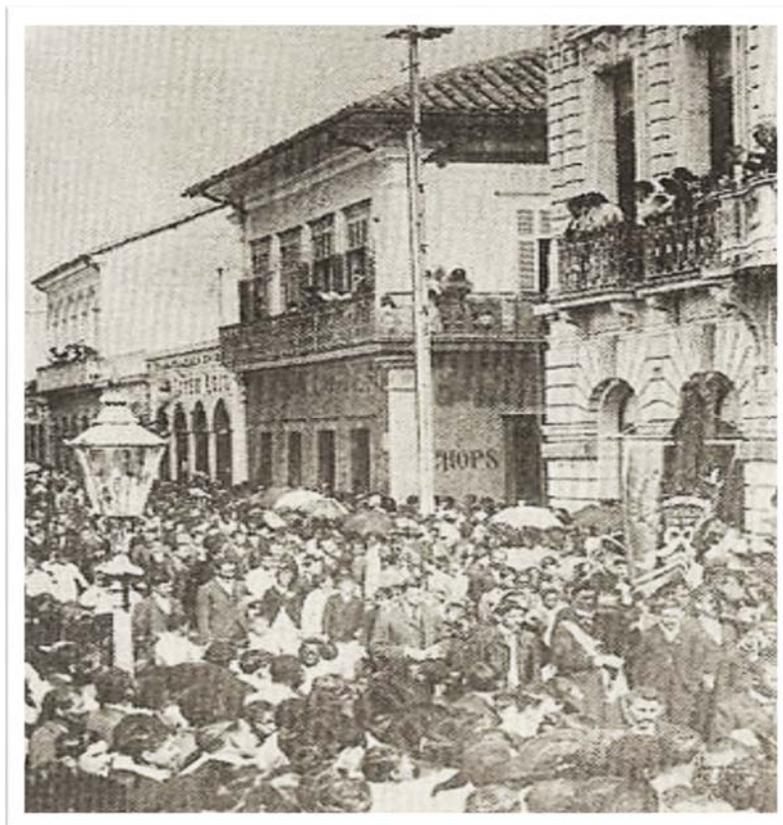
Chegando o corpo em Campinas, com a imagem de admirável brasileiro, de grande ídolo da nação, continuam os políticos e intelectuais seguindo as estratégias dos governos do Pará e Rio de Janeiro através da imprensa. Essa representação ganha sedimentação, principalmente com apelos imagéticos e pela comoção popular que fora guiada a população com a magnitude dos atos que se deram pelo Brasil durante todos os meses que duraram. É continuada a estratégia de estruturar a imagem do compositor, vinculando-a aos novos e ressignificados símbolos pátrios, através principalmente de litografias (como na figura 21 que contém a bandeira nacional) e outros artefatos que foram confeccionados para prestar homenagem ao compositor. Na imprensa, foram publicados e entregues ao público gratuitamente, diversos resumos

biográficos, que não citam os embates do compositor com o novo regime, e nem se baseiam nas particulares da sua obra, mas sim na pessoa do compositor e no que ele representava para a nação segundo o governo.

No entanto, o discurso sobre aquilo que representou Carlos Gomes para o Brasil, para a música nacional e internacional, também ganhou uma forma distinta. As observações a respeito de sua trajetória e de sua obra não eram mais formuladas como críticas ou elogios que poderiam ser levados em consideração ou que provocariam algum efeito, mas sim como análises da obra de um grande compositor, cuja morte já tinha consagrado. A partir de então, o que se escrevia sobre ele se configurou referindo-se ao gênio brasileiro, imortal, sendo suas obras fruto dessa genialidade e representativas do próprio Brasil, e como ícone maior de toda a glória ficou *Il Guarany*.¹⁶²

O desejo repentino de Campinas por enterrar o filho pródigo gerou grande problemática estrutural e financeira, “*onde vamos enterrá-lo?*” As celebrações já se tinham iniciado logo após a morte do compositor, desde o dia 22 de setembro, onde houve Missa Solene executada pela orquestra de seu irmão, Sant’Anna Gomes, com a execução da Salve Regina e Benedictus do compositor Valdealde.

Figura 22: Fotografia do Cortejo de recepção de Carlos Gomes em Campinas, Praça Antonio Pompeo, 24 de setembro de 1896



Fonte: Acervo do Centro de Memória – Unicamp.

¹⁶² INÁCIO, Denise Scandaroli: *Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes*. Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Em seguida, no dia 24 de outubro houve a recepção do corpo embalsamado na estação de trem por membros representantes das várias sociedades e instituições, comissões civis e militares de diversos lugares, recepcionado ao som do Hino Nacional e de sua sinfonia, *Il Guarany*, assim como já se havia se tornado ritual tocar a sinfonia como um hino não oficial brasileiro desde o sucesso desta obra. No caminho, há uma solenidade não oficial na praça Antonio Pompeo (Figura 22), que se tornaria mais tarde, em 1905, mais um ponto de homenagem e destino final.

Assim como programado, o cortejo percorreu por algumas ruas, estas, que estavam enfeitadas com bandeiras e insígnias por todo o caminho até a Matriz da Conceição, que se encontrava ornamentada segundo o plano. A Igreja se convertia em local de visita pública da população, panteão político para o ilustre filho campineiro. Na noite do dia 26, o corpo fora levado para a *Sessão Fúnebre* realizada no *Teatro São Carlos*, tendo autoridades e influentes figuras locais do meio intelectual a frente, presidindo o evento. Nela, houve a exibição de mais um símbolo criado para estas comemorações, o retrato a óleo de Carlos Gomes. A orquestra, sob a regência do maestro Antonio Leal, na abertura do evento, executou a sinfonia de *Il Guarany*, que foi ouvida em pé pelo público assim como se faz com o Hino Nacional. A orquestra executou diversas árias de suas óperas entre os discursos, como também uma *Marcha Fúnebre* composta por Luiz Levy em homenagem a Gomes com alguns motivos oriundos da obra *Il Guarany* e um *Intermezzo* sobre motivos da ópera *Salvador Rosa*, compostas pelo maestro João Gomes de Araújo. No dia 27, às onze horas, celebrou-se mais uma missa cantada com grande coro e orquestra, desta vez com a regência do maestro Gomes Cardim. Às três horas da tarde, após encontrada uma solução provisória para o corpo, pelas ruas fora levado para um jazigo provisório no Cemitério Municipal, este cedido pela influente família Ferreira Penteadado até que fosse feito um túmulo como assim desejavam os membros da Comissão local para os preparativos do velório, algo que se torna-se um marco representativo deste compositor naquela cidade, como assim publicou o jornal *O Commercio de São Paulo* no dia 24 de agosto de 1896:

Sob a presidência do exmo barão Ataliba Nogueira, reuniu-se sabbado no Club Campineiro a commissão incumbida de levar a effeito o monumento ao glorioso maestro Carlos Gomes.

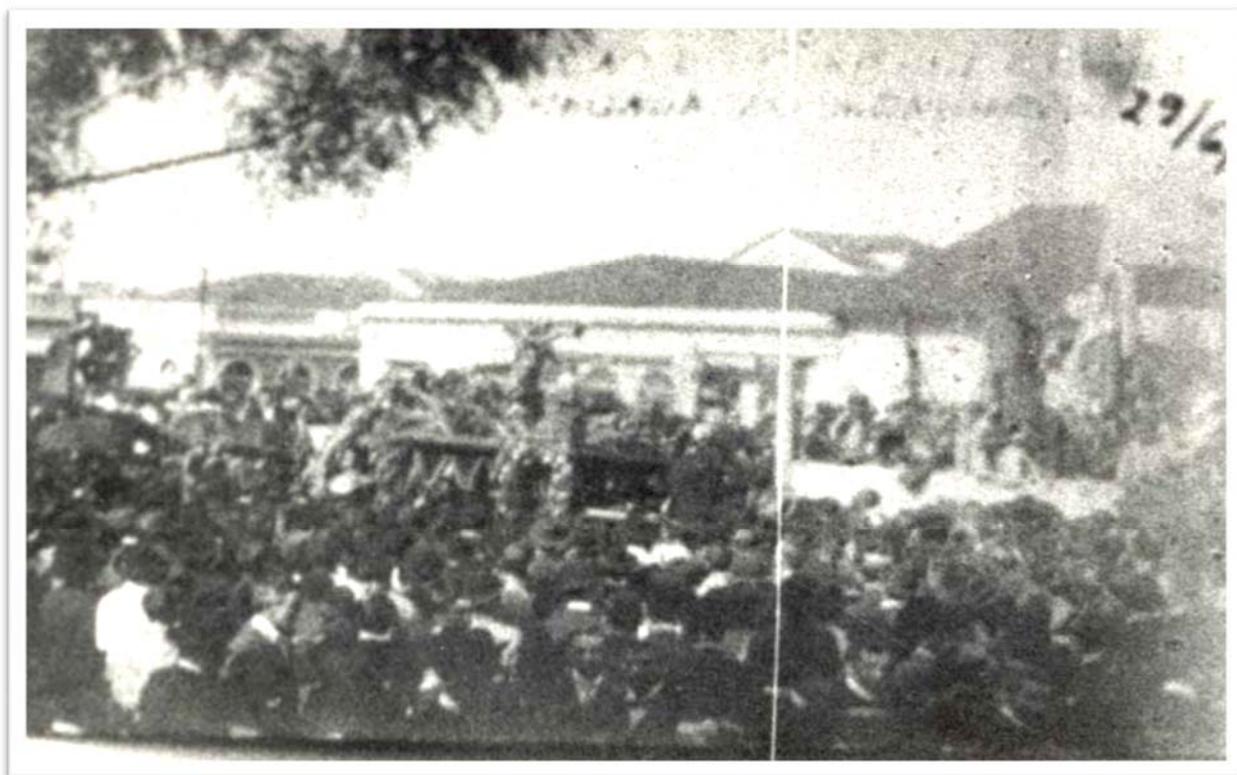
Foi resolvido que as diversas commissões arrecadassem as quantias subscriptas, para depois, na reunião realisar-se em 15 de setembro, se resolver sobre o modo de perpetuar a memoria do saudoso campineiro”

Figura 23: Cortejo fúnebre de Carlos Gomes – Campinas, dia 27 de setembro de 1896.



Fonte: Centro de Memória – Unicamp.

Figura 24: Chegada do Corpo ao Jazigo família Ferreira Penteadó – Campinas, dia 27 de setembro de 1896



Fonte: Centro de Memória – Unicamp.

Enquanto o túmulo não era construído por falta de fundos, já que planejavam a construção de grande magnitude para exemplificar o momento, a solução refazer os planos, adequar o orçamento e construir um monumento menor, mas repleto de simbologia. Assim informou o jornal *O Commercio de São Paulo* de 28 de dezembro de 1898, que seria lançado um monumento que contaria com uma estátua ao compositor na praça José Bonifácio:

“A estatua de Carlos Gomes
Sabe o Diario de Campinas que a comissão incumbida pela Camara Municipal de levar a affeito o munumento á memoria do glorioso maestro Carlos Gomes, de combinação com a Intendencia, presidente e camarista, vai lançar amanhã, no centro da praça José Bonifacio, a pedra fundamental da projectada estatua.
As cerimonias realisar-se-ão ás 6 horas a tarde naquela praça, com a presença da Camara actual e da que virá funcionar no futuro triennio”

Inicia-se a campanha pela construção do túmulo-monumento em homenagem ao. Algo que não foi fácil. A campanha e construção duraram cerca de 5 anos. Só em 1901 fora aprovada a construção deste na cidade Campinas. Os desenlaces políticos culminaram em diversos impedimentos. Agora era preciso tornar Gomes de alguma forma republicano.

4.4 É PRECISO REPUBLICANIZAR CARLOS GOMES

Os intelectuais e políticos durante todo o século XIX e XX atribuíram pra si a missão de fornecer à sociedade significativa interpretação da nação, e através dela construir a identidade nacional que pudesse ser capaz de se sobressair as identidades ligadas ao lugar de nascimento, às diferentes etnias e religiões que aqui se manifestavam. Não desejavam os localismos ou regionalismos tão fortemente encontrado até dias atuais, mas sim uma unidade nacional, percebendo na cultura e na arte fonte para estabelecimento desse elo de motivação para civilização abrangente. Na República, estabeleceram que a identidade nacional deveria se contrapor aos interesses particulares de grupos e classes, e possibilitar o encontro de tempos históricos distintos. Deste período, temos apontamentos importantes acerca das noções de permanência e de desagregação do funcionamento cultural da sociedade brasileira.

A obra do historiador pernambucano Gilberto Freyre aponta entendimentos desta sociedade recém-criada. No livro intitulado *Ordem e Progresso* de 1959, há um estudo sobre o processo de desintegração das sociedades patriarcais e semi-patriarcais no Brasil que surge sob o regime de trabalho livre e nos primeiros anos de República. Neste trabalho Freyre usa Carlos Gomes como exemplo em diversas dimensões, sejam representativas, culturais, políticas ou ainda sociais. Ponto relevante é quando neste aponta dúvidas acerca da origem étnica de Gomes

e em como o compositor já dava sinais na música de uma importante brasilidade entre as temáticas: “Antônio Carlos Gomes, também parece que mestiço; e autor de *O Guarani*, ópera de repercussão mundial; e expressão – dizem os críticos que admirável – de alguma coisa já de especificamente crioulo como arte brasileira” (FREYRE, 1995. p. 124).

Ainda, relata as permanências e representações que perduravam naquela época advindas da Monarquia. Aponta que a música fora um dos elementos que mais permaneceu, principalmente por causa das “admirações burguesas, aristocráticas e plebeias que reunissem, como em nenhum outro caso, em torno de talentos musicais: o do padre José Maurício e o de Carlos Gomes, por exemplo”. (FREYRE, 1995. p. 124). Ele encarnou a possibilidade de unir, através de sua música culta brasileira, ao mesmo tempo faces erudita e profana, patriótica e cosmopolita. Seja música sacra, dobrados cívicos, ou nos sambas, era percebido por ele as misturas culturais que se harmonizava nas composições e tornavam-se temáticas, motivos que representavam também as divisões de classes, mas impressionava-o, quando algumas composições faziam a união destas diferenças, citando como exemplo a *modinha*.

Pois se umas músicas os dividiam em classes, em raças, em culturas diferentes, outras os uniam num povo só, através de uma síntese sonora de antagonismos e contradições. A *modinha*, por exemplo, foi um agente musical de unificação brasileira, cantada, como foi, no Segundo Reinado, por uns, ao som do piano, no interior das casas nobres e burguesas; por outros, ao som do violão, ao sereno ou à porta até de palhoças. Sua voga prolongou-se entre a gente média até os primeiros decênios da República. (FREYRE, 1995. p. 124)

Carlos Gomes entre os primeiros sucessos no Brasil, teve nas *modinhas* *Quem Sabe* e *Bella Ninfa de Minh'alma* grande divulgação que, junto com suas óperas e toda a mídia envolta dele, o fez se projetar diante a sociedade nas mais diferentes classes e conjunturas, pois agradava a todos com temáticas apreciadas tanto por estudantes como por caixeiros; tanto pelos rapazes como pelas iaiás; tanto pelos brancos como pela própria gente de cor que, já desprendida da música mais cruamente africana; foi encontrando nas *modinhas* alguma coisa de sutilmente africano dentro de um encanto mestiço. Com isso conseguiu um espaço de representação que fora em 1950 por Freyre entendido ao afirmar:

Começou por ser o ídolo dos acadêmicos de direito de São Paulo, na época em que esses acadêmicos, representando a flor intelectual da mocidade não apenas paulista, mas do Império inteiro, faziam as vezes, com os acadêmicos de direito de Olinda e depois do Recife e os de medicina, da Bahia, de universitários; e o eram de fato, pela extensão de suas preocupações intelectuais, sociais e artísticas, que, transbordando do simples interesse técnico pela jurisprudência ou pela medicina, alcançavam a filosofia, a literatura, as ciências, o teatro, a política; e encontraram na música uma das suas maiores seduções (FREYRE, 1995. p. 125)

Com a compreensão do processo musical que se aliava ao de construção de uma identidade nacional, se percebido como tão comum era o engajamento político neste período que tinha o intuito de criar arte voltada ao engrandecimento da nação brasileira através de pinturas históricas e criações de símbolos, que no caso o usavam agora de pessoas que representasse uma brasilidade e conquistas importantes para o orgulho do país. Assim como Joaquim Nabucco, André Rebouças, Gomes estava aliado ao processo de civilizar o Brasil. Nele se construía a imagem do trabalho, do reconhecimento, da liberdade. Este processo fora percebido e citado por Freyre, afirmando que ou os artistas e autores se subordinavam ao “novo feito” que o Brasil tomara (novo feito político) ou se abastardaria no “cosmopolitismo incolor, único resultado caroável da cópia servil dos movimentos da decadência latina”. Foram anos de ressignificação, em que a República de 89 deu sufocamento a arte. A capoeira, o samba, maracatu, e todas as danças folclóricas ganham a significação de arte menor, arte vergonhosa, havendo apenas espaço para o que era considerado erudito ou aceitável pelo gosto de uma nova elite. Nesta conjuntura necessitava Carlos Gomes se republicanizar.

A de se entender que a República instaurada no país em 1889, era totalmente refratária à participação política da população, apenas uma elite latifundiária, militar e comercial tinha direito de participar das decisões. As manifestações culturais do povo eram significativamente compelidas, e nesta conjuntura não conseguem efetivamente, republicanizar o país (CARVALHO, 1987, p. 161). Neste caso, o Carlos Gomes morto, não reclamaria por forçadamente ter a representação induzida a adepta do patriotismo republicano. Esta exaltação a pátria e ao nacional era o elo comum entre o monarquista compositor e a república.

Foi a ajuda de Antônio Lemos e Sodré, sem falar da concessão de pensão dada pelo governo federal através de decisão da Câmara e assinada por Prudente de Moraes dias antes da morte do compositor, pensão esta que era estendida aos filhos, faz com que a imagem deste seja facilmente ressignificada sem reclamações dos herdeiros. O túmulo-monumento seria o principal símbolo a ser criado. Onde descansaria o morto, estaria lá a homenagem, o símbolo da República que cuida de seus patrícios ilustres. Concertos beneficentes foram realizados para arrecadar fundos. Inclusive com o barítono de Anna, com quem Gomes havia se desentendido: “Está naquela cidade o barytono Inno de Anna, que pretende realisar alli um concerto, devendo uma parte do producto ser applicada ao monumento do saudoso maestro Carlos Gomes” publicou o jornal O Commercio de S. Paulo no dia 13 de maio de 1899”. A Empresa Theatral Brasileira dirigida por J. Cateyason, promovel “grandioso festival em beneficio da estatua do glorioso maestro Carlos Gomes, com a presenta das altas auctoridades do Estado e do

Município”, publica o jornal o *Commercio de São Paulo* de 22 de agosto de 1899. No mesmo ano o *Correio Paulistano* de 30 de outubro publica nota informando que havia sido inaugurada a tela “*os últimos momentos de Carlos Gomes*” no prédio da intendência de Belém, nomeando cada uma que no quadro fora representado, afirmando que:

Com este ultimo preito a Carlos Gomes os paraenses mostram mais uma vez quanto lhes foi cara a existência do insigne brasileiro, que, por assim dizer, idolatravam e a cuja memoria prestaram inolvidável homenagem, dando afinal ao Conservatorio de Música do Estado a denominação de Instituto Carlos Gomes

De alguma forma, os jornalistas admiradores e amigos de Gomes faziam pressão ao governo da cidade de Campinas e na população pela construção do monumento para homenagem ao compositor, por isso, era imprescindível um majestoso lançamento do monumento meses depois para sessar as várias acusações de negligência para com a memória do seu filho ilustre. Para isso, a pedra fundamental para construção do solicitado monumento foi posta com cerimônia de tamanha proporção, só um pouco menor que a do velório do compositor, mas que por mais uma vez mobilizou a população. Para maximizar o ato, fora convidado o grande ídolo vivo brasileiro, Santos Dumont. Descia na Estação da Companhia Paulista de Ferrovias para descerrar a pedra fundamental do monumento-túmulo em 18 de setembro de 1903. Ao recebê-lo na estação ferroviária de Campinas, uma banda de música tocava composições de Gomes e o Hino Nacional, dando outra vez a solenidade os ares do sepultamento do compositor.

Figura 25: Santos Dumont saindo da Ferrovia a pé, para Cerimônia de colocação da pedra fundamental no Monumento Túmulo em Homenagem a Carlos Gomes – Campinas



Fonte: Centro de Memória – Unicamp. Iconografia. Acervo do Museu da Imagem e do Som – Unicamp.

Figura 26: Cerimônia de colocação da pedra fundamental no Monumento Túmulo em Homenagem a Carlos Gomes – Campinas



Fonte: Centro de Memória – Unicamp. Iconografia. Acervo do Museu da Imagem e do Som – Unicamp.

Figura 27: Trolha ou Colher de Pedreiro usada por Santos Dumont na colocação da pedra fundamental no monumento-túmulo do maestro e compositor Carlos Gomes



Acervo do Museu Carlos Gomes, abrigado no Centro de Ciências, Letras e Artes. Foto: Martinho Caires

Solenidade ligada ao universo da Maçonaria, a trolha ou colher de pedreiro usada para lançar a pedra fundamental do monumento, entre os maçons é um utensílio símbolo da benevolência para com todos. Emblema de tolerância e de indulgência com que todo maçom deve dissimular as faltas e defeitos de seus irmãos. Este símbolo visava ensinar e propagar os sentimentos de afeto e bondade que unem a todos os membros da família maçônica. O ato de construir algo e usar este acessório simboliza sólida fraternidade. No caso da morte, a trolha tornou-se um emblema de benevolência para todos, de conciliação e de silêncio¹⁶³. Maçom, ao ser Santos Dumont foi escolhido também pela ligação que tinha com a cidade. Havia estudado em Campinas no *Colégio Culto à Ciência*, e aceitou o convite de Cesar Bierrenbach, este que foi o grande responsável pelos atos e pela preservação da memória do compositor naquela cidade. Em carta, Carlos Gomes já havia reconhecido os préstimos de Bierrenbach. Pouco antes da morte escreveu ao amigo:

Peço-te seres interprete de minha profunda gratidão perante nossos conterrâneos, pelas manifestações de afeto que por teu intermédio recebo no leito da dor, provocando lágrimas que se vertem, mas não se descrevem. A primeiro de novembro, sendo férias aqui, embarcarei para o Rio, S. Paulo e terra natal.
Abraça-te com Mamãe-Campinas. Tónico

Após a recepção, Dumont se dirigiu ao local onde seria construído o monumento. Lá havia funcionado antes a Câmara de Vereadores e a Cadeia Pública. Usando a colher de pedreiro (figura 21) confeccionada especialmente para que o cientista-aviador colocasse a pedra fundamental, deu-se início a construção deste monumento projetado pelo engenheiro Rodolfo Bernardelli (1852-1931), escultor nascido no México e naturalizado brasileiro. Fora ele quem projetou as estátuas que ornamentam o Teatro Municipal do Rio de Janeiro, que nesta época, já se projetava construção. O jornal *Correio Paulistano* informa, em 26 de fevereiro de 1904, que: “Pelo dr. Leopoldo de Bulhões ministro da Fazenda, foi a alfandega de Santos autorizado a despachar, livre de direitos, as estatuas em bronze do maestro Carlos Gomes e da cantora Maria Monteiro que seguem para Campinas”. No dia 02 de março deste mesmo ano embarcou-se as estatuas no porto de Havre na França, onde estava sendo fundida em bronze pelo artista francez Thiébaud. A chegada das estatuas não quis dizer que a obra já estava pronta como aponto a

¹⁶³ Recorda, portanto, que se devem perdoar os defeitos dos irmãos, transformando em doçura as suas palavras, por amargas que sejam. A trolha, segundo Plantagenet, «é o símbolo do amor fraternal que deve unir a todos os maçons, único cimento que os obreiros podem empregar para edificação do templo. Passar a trolha significa, pois, esquecer as injúrias ou as injustiças, perdoar um agravo, dissimular um ressentimento, desculpar uma falta. ASLAN, Nicola. *Estudos maçônicos sobre simbolismo*. Editora Aurora, 1967. p. 87.

coluna *Mala do Interior* do mesmo jornal, publicado em 25 de janeiro de 1905, é informado que:

Vão bem adeantadas as obras de atormoseamento da praça onde se acha a estatua do imortal maestro Carlos Gomes. E' provável que dentro em breve seja ella inaugurada com as formalidades e solenidades do estylo.

Carlos Gomes, campineiro de nascimento, constitue para o Brasil uma gloria nos domínios da arte musical, e é justa a homenagem deste povo, prestada áquelle que em vida dedicou-se completamente ao renome do Brasil no convívio das nações cultas.

Essa gloria cabe toda ao povo de Campina e ao Estado de S. Paulo”

Segundo Gastão Bettencourt, no dia 29 de junho de 1904 o corpo do Gomes fora retirado do jazigo dos Penteados e levado para a cripta do monumento-túmulo, “cuja inauguração festivamente se efectuou a 2 de julho do ano seguinte, data em que foi entregue à Câmara Municipal” (p. 97). Organizou-se, então, mais uma cerimônia de sepultamento de Carlos Gomes, novamente com a presença em massa das pessoas da cidade.

Figura 28: Cerimônia de Inauguração do Monumento Túmulo a Carlos Gomes. Coleção GSJ, 1903



Acervo do Centro de Memória – Unicamp.

No dia 15 de junho de 1905, o jornal *O Paiz* publica que “a comissão campineira do monumento ao maestro Carlos Gomes officiou á Camara Municipal de Campinas entregando-lhe o monumento que custou 70:000\$000”. No mesmo jornal, no dia 30 de junho de 1905, é publicado que o Presidente da República se fará representar pelo o seu Secretário, o Rodrigues

Alves Filho na cerimônia de inauguração do monumento-túmulo a Gomes no dia 2 de julho em Campinas.

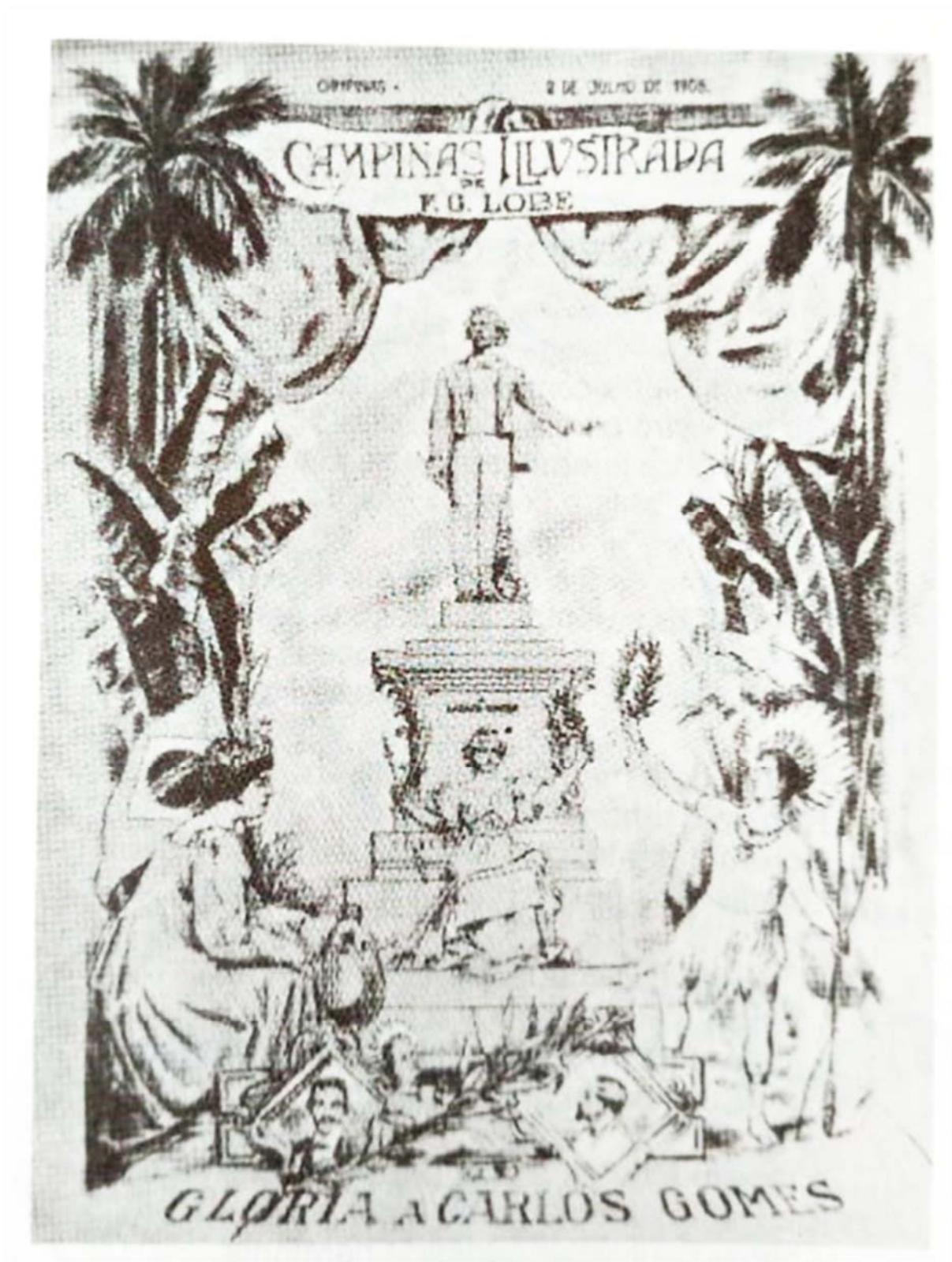
Figura 29: Praça Bento Quirino, Campinas/SP. Monumento Túmulo a Carlos Gomes.
Coleção GSJ, 1903



Acervo do Centro de Memória – Unicamp. A obra é de Rodolfo Bernardelli, professor da Escola Nacional de Belas Artes.



Figura 30: Jornal Campina Illustrada, 02 de julho de 1905. Coleção GSJ, 1903



No dia 04 de agosto de 1905, o jornal *Diario de Pernambuco* publica haver chegado lá um exemplar das litografias que foram distribuídas no evento de inauguração no monumento-túmulo em Campinas: “O sr Sebatião Campos, o conhecido andarilho paulista, offertou-nos o numero especial dum jornal intitulado Campinas Illustrada, publicado em homenagem á memória do glorioso maestro Carlos Gomes”. Especificando os detalhes que há na obra, o jornal ressalta a importância que a cidade deu a seu ilustre filho, mas também especifica que no conteúdo do mesmo há retratos dos políticos que estiveram relacionados a Gomes, seja ajudando diretamente, ou ainda por pressões inerentes aos cargos que ocupam e a projeção que desejavam ter a partir desta representação:

Na 1ª pagina vê-se o monumento que a cidade de Campinas, pátria do genial artista, acaba de consagrar-lhe e no qual a figura do maestro é apresentada em posição de regente, tendo ao lado estante e segurando na dextra a batuta.

As outras páginas, além de artigos concernente ao monumento e ao maestro, inserem os retratos dos drs Campos Salles, Prudente de Maraes, Lauro Sodré, Vieira Bueno, Henrique Barcelos, maestro Sant'Ana Gomes, barão de Atatiba Nogueira, Leopoldo do Amaral, Bento Q dos Santos, Carlos Kaysel, Cesar Birrenbach e Bernardelli, o constructo do mesmo.

O Jornal que nos foi offerecido foi desenhad pelo sr F. G. Sobe.

Somos gratos ao sr. Sebastião Campos pela gentileza da offerta¹⁶⁴.

Entre 1896 a 1910, as obras de Gomes retornam com grande ênfase a ser executada nos maiores teatros do Rio de Janeiro, São Paulo, Belém, Manaus e em Recife. Como também, retratos, pinturas era inaugurados em estabelecimentos comerciais, nas sedes do Exército e em outras repartições públicas se torna comum. Litografias, encartes, cartazes com o rosto, nomes das obras do compositor e símbolos republicanos passam a ser adotados como souvenir em eventos oficiais e pela imprensa. As honrarias de herói da pátria seguem fortemente sendo construída pelo governo e imprensa nas mentalidades dos brasileiros.

Rio, 1 – O enterro do illustre brasileiro Machado de Assis, presidente da Academia de Letras, esteve imponente. Sahiu ás 4 horas da tarde da sede da Academia, sendo o feretro collocado sobre a carreta do Arsenal de Guerra que serviu para os funeres do general Osorio, do marechal Floriano e do maestro Carlos Gomes”

Em 02 de outubro de 1908, publica o jornal *O Commercio de São Paulo*, outro exemplo de cerimoniais fúnebres que recebiam algumas honrarias parecidas com a de Gomes, por sinal, do escritor e jornalista Machado de Assis quem escreveu acerca da provavelmente eminente morte que esperava Gomes com a enfermidade na língua.

¹⁶⁴ Jornal *Diario de Pernambuco* 04 de agosto de 1905. Hemeroteca Digital Brasileira.

4.5 HOMENAGENS A CARLOS GOMES OU A REPÚBLICA?

Tamanhas as repercussões que foram dadas aos atos de homenagens à Gomes, em 24 e novembro de 1908, inicia-se na cidade de São Paulo pela Comissão que visa também construir um monumento em homenagem ao compositor numa praça da cidade. O professor Luiz Chiafiarelli, juntamente a Gelsasio Pimenta, convocam uma reunião na antiga *Casa Beethoven* e iniciam a fomentar o projeto deste monumento e formas de conseguir fundos. Na tentativa de legitimar a ação, a nota informa os homens importantes que se fizeram presentes nela, como também os ausentes que enviaram cartas se colocando em apoio. Publicadas estas cartas, elas apontam os direcionamentos que foram dados à memória e representação do compositor, sendo os discursos republicanos também uma ferramenta de manutenção que se aliavam com as orientações governamentais. Reconhecendo que o Estado de São Paulo possui uma grande dívida para com ele, Vicente de Carvalho escreve:

O meu estado de saúde priva-me de comparecer á reunião de hoje, convocado com o fim de promover-se o levantamento de uma estatua a Carlos Gomes, e só posso, como por vosso intermédio faço, associar--me com a minha inteira adhesão e fervorosa sympathia a essa iniciativa de uma homenagem da qua ainda estamos em dívida, e dívida bem velha, para com o grande artistas nacional

A ação tinha, segundo Gelesio Pimenta, grande apoio da imprensa nacional e internacional, e fora exposto principalmente os recebidos da imprensa alemã, país que não eram executadas as obras de Gomes segundo as críticas negativas dos músicos e intelectuais brasileiros que se aliavam a estética da música alemã e de Richard Wagner. Outro ponto no relato considera que naquela década, as aspirações progressistas já estavam maduras para a realização de tal ação, pois seria um desejo de toda a população, mesmo que não houvesse provas disto; já que não houve uma ação popular solicitando isso ao governo, mas sim de uma elite, intelectuais e associações que de alguma forma tinha uma ligação com o maestro, como se pode conferir na publicação do Correio Paulistano de 24 de novembro de 1908:

(...) os unanmes applausos da imprensa nacional e estrangeiras, as palavras de enconrajamento recebidas de um sem numero de pessoas gradas, e as grandes sympathias de toda a parte nos tem vindo, autorizam-nos a constatar, que a idéa de erigir uma estatua a Carlos Gomes, era já latente na consciência de todos. Nós tivemos apenas a fortuna de lembrar que os tempos estão maduras, para a realização desse 'desideratum'.

Toda a vida do grande músico brasileiro foi cheia de luctas e das maiores dificuldades. O ambiente em que Carlos Gomes passou a sua movidade era desfavorave ao desenvolvimento das suas aptidões naturaes. Mas aquella 'força indômita' que caracteriza o autor do 'Guarany', aquella abençoada tenacidade paulista, vasada para os grandes descortidos da arte, lançou-o pelo mundo em fóra,

em busca glória, que em pouco tempo ele conseguia fortemente estreitar nos braços enamorados de vencedor.

Chegou o momento em que devemos tratar da fundação de um comitê patriótico, ao qual possamos confiar o magno empreendimento e pedir-lhe que não descance enquanto não fôr uma realidade a estatua de Carlos Gome em S. Paulo.

(...)

Em primeiro logar, convém ficar bem patente que a estatua a Carlos Gomes, em S. Paulo, é um desejo de todos os brasileiros e de todos os estrangeiros que aqui vivem, e achamos fundamento para esta serção, também nos apllausos dos jornaes, que vieram corresponder á nossa expectativa, com uma precisão mathematica.

Em segundo logar, devemos pedir ás autoridades constituídas, ás associações de todos os gêneros, aos brasileiro e as estrangeiros, aos artistas e aos amadores, á mocidade acadêmica e ás exmas senhoras que façam convergir todas as suas energias para o mesmo fôco.

Que cada um por ai, que cada agrupamento de intellectuais, e especialmente de músicos, que cada sociedade, que rodos emfim, promovam o que fôr possível, independente uns dos outros, mas todos visando o mesmo objetivo, para que possamos fazer reverberar ao Sol a estatua de Carlos Gomes em S. Paulo”

Para legitimar ainda mais a ação, Luiz Chiaffarelli comunica que o proprietário do Salão Steinway, onde promovia e vendia os pianos e demais instrumentos da marca passaria a se chamar Salão Carlos Gomes, para assim dar seu apoio ao ato e a memória do compositor. Uma das grandes preocupações do grupo fora demonstrada por dr. Carlos Augusto Pereira Guimarães, era a financeira. Para isso lembrou que o monumento em Campinas enfrentou tal problema, e pediu estudos melhores para se realizar a ação. Dr. Padua Salles concorda com as colocações e cita que o comitê deveria ter representantes de todas as colônias estrangeiras de São Paulo, principalmente as italianas, onde se pode perceber que as mesmas conquistavam e detinham já um significativo poder econômico e de influência política naquela cidade.

As frentes para esse empreendimento também deveriam, segundo Dr. Bettencourt Rodrigues, ter trabalhos críticos e literários sendo publicados, que para isso ele indicava que deveriam ser realizados por: Luiz Chiafferelli, Gelasio Pimenta, Ezequiel Ramos e Armando Prado, figuras que já exerciam um poder influente na imprensa. Também foram solicitados os empenhos dos músicos locais e das senhoras para promover festas, concertos, chás em benefício da construção, com a finalidade de: “Façamos de maneira que a idéa da estatua a Carlos gomes fique como que um estandarte symbolico do amor que dedicamos ás artes e procuremos iniciar uma época de verdadeiro movimento artístico na gloriosa terra dos heroicos bandeirantes”. Falando que as famílias aderiam cada vez mais o gosto pela arte musical, afirmava a comissão que os grandes vultos da história da música ganhariam naquela sociedade o reconhecimento, em semelhança ao movimento que era feito nas cidades europeias, de reconhecer os santos da casa e para São Paulo, apenas Carlos Gomes detinha tal poder para um glorioso reconhecimento, com um monumento que deveria estar na praça do Theatro Municipal, projetado por Ramos e Azevedo e que estava próximo de ser concluído, deveria ter “a estatua

victoriosa do grande musico, que foi o campineiro Carlos Gomes, com aquella bella cabeça de coboclo erguida aos ares, desafiando o futuro”.

Um outro ponto que demonstra os embates que ainda a representação de Gomes tinha é demonstrado na exigência de que as obras do compositor fizessem parte dos programas daquele novo teatro e que “Competirá aos presente a iniciativa de proibir o estrangulamento das composições de um artista nacional que já pagou muito caro nesta vida o amor que com ‘força indomita’ elle dedicou á música”. Segundo a comissão, era uma forma de fazer justiça, que tal ato patriótico a uma verdadeira “gloria nacional” deveria ter o total apoio e todos.

Figura 31: Monumento em homenagem a Carlos Gomes



Fonte: acervo do Centro de Memória – Unicamp.

Composto por alegorias e estátuas das personagens das óperas mais importantes, o monumento ganha forma junto ao Theatro Municipal, que juntos se torna grande conjunto dedicado à arte e de grande representação política. As simbologias presentes abrem inúmeros debates, e neste trabalho, se atrelam a aproximação da representação de Carlos Gomes as estratégias de legitimação da República e de novos símbolos. No alto do monumento, encontra-se em destaque através da estátua em bronze a figura completa do compositor, sentado em trono, como gênio pensador, ladeado pelas alegorias à música e à poesia, esculpidas em mármore

Carrara. Na parte inferior, há conjunto de esculturas denominadas de *Glória*¹⁶⁵, tendo como figura principal uma mulher representando, simbolicamente, a República assim como nas litografias distribuídas nos atos em Campinas e no Rio, em semelhança também encontrada no monumento-túmulo.

Figura 32: Esquerda a figura de Carlos Gomes em um trono num cartão postal produzido em homenagem ao seu centenário pela Fábrica Helios Limita e a direita a figura a imagem feminina da República.



Fonte: acervo do Centro de Memória – Unicamp.

¹⁶⁵ É da palavra do criador que surge a luz que esclarece os profundo vale, as escuras descidas do Anhangabaú, uma luz que não é apenas a dos candelabros que iluminam o monumento, mas, em sentido extenso, aquela que se manifesta no complexo encenatório de separação de luz e trevas e do levantamento das águas do conjunto plástico designado como "Gloria" a seus pés. Bispo, A.A.(Ed.). "São Paulo melodramático: a retórica encenatória do monumento a Carlos Gomes (1836-1896) de Luigi Brizzolara (1868-1937) nas suas inscrições em processos político-culturais ítalo-brasileiros". *Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 162/3 (2016:04).

No complexo, trazendo abaixo da escultura da República, há simbolicamente a esfera celeste com a inscrição positivista “Ordem e Progresso”¹⁶⁶, posta em contradição como já mostrado as convicções políticas de Gomes. Ele é a imposição para a obra existir da forma aprovada pelo novo regime. Simbolicamente ela coloca o compositor como associado ou vencido pela República, em contrapartida aos auxílios que recebeu ele e a família.

Continuando, a imagem da República é conduzida por um grupo de três cavalos alados e com nadadeiras, que jorram (jorravam) água pelas narinas, reforçando a simbologia pela bandeira nacional e emanado força e altivez pela representação dos cavalos. A plástica e cenografia se inter-relacionam com o teatro, a música e a poesia, num sentido poético de representação. As representações interagem entre si mas também despertam múltiplos sentidos.

Figura 33: Figura do arco com a frase positivista “Ordem e Progresso”.



Bispo, A.A.(Ed.).“São Paulo melodramático: a retórica encenatória do monumento a Carlos Gomes (1836-1896) de Luigi Brizzolara (1868-1937) nas suas inscrições em processos político-culturais ítalo-brasileiros “.Revista Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira 162/3 (2016:04).

¹⁶⁶ Se o compositor foi o grande cantor da Liberdade, não o foi da República como forma de governo e muito menos das circunstâncias sob a qual foi implantada. Foi, na sua visão do mundo, manifestadamente contrário ao Positivismo. O emprêgo feito dos conceitos de liberdade e de democracia por um golpe militar que justamente suprimia uma situação por eles orientada permitira já à época da sua morte o uso indevido e paradoxal de emblemas da República no seu fêretro e no transporte de seus restos mortais do Pará à sua cidade natal. Bispo, A.A.(Ed.).“São Paulo melodramático: a retórica encenatória do monumento a Carlos Gomes (1836-1896) de Luigi Brizzolara (1868-1937) nas suas inscrições em processos político-culturais ítalo-brasileiros “.Revista *Brasil-Europa: Correspondência Euro-Brasileira* 162/3 (2016:04). http://revista.brasil-europa.eu/162/Luigi_Brizzolara.html

Classificado como *desideratum* pela comissão que buscou a construção, principalmente por Luigi Chiafarelli, pianista, nascido em Isernia e que desenvolvia a intensa atividade de ensino em São Paulo deste 1883, buscou-se com esta construção a princípio um espaço de enaltecimento e manutenção da memória do compositor que se tornasse também um grande complexo escultórico, que com a aproximação do Centenário da Independência do Brasil, em 1922 ganhou-se um novo sentido. O projeto é colocado à serviço de uma glorificação da emancipação do país¹⁶⁷. Em São Paulo, assim como Belém, Campinas e Rio de Janeiro, o compositor ressurgia como um ícone de patriotismo, única forma que poderia ser representado naquele momento. Há, assim, mais uma ligação a símbolos pátrios, e no caso, o que se torna veículo da celebração do país, da sua independência proclamada em São Paulo.

Assim como solicitado pela comissão, fora a colônia italiana inserida no processo de construção, e assim teve ele condições de ser realizado. Metade dos custos foram assumidos pela colônia, sendo a outra metade coberta pelo Estado, doações e pelo Município. Esta foi uma das formas em que os estrangeiros, principalmente os italianos que vieram para São Paulo refugiados, que ganhavam espaço e projeção com os empreendimentos, de se colocarem enquanto participantes desta nova elite e influenciadores na política local e nacional.

A edificação dele começa em 1920, quando contratou-se o artista plástico Luigi Brizzollara para a construção do monumento e a firma *Camiani e Guastini* em Bronzo, Pistóia, para a fundição. O projeto, aprovado pela Lei Municipal 2516 de 7 de agosto de 1922, tendo a Prefeitura autorizado orçamento de Francisco de Paula Ramos de Azevedo (1851-1928) para a preparação do terreno. A inauguração se realizou no dia 12 de outubro de 1922, dia do Descobrimento da América, ou seja, o dia do italiano Cristóvão Colombo, história que o compositor já havia musicado em sua homenagem em forma de oratório. A data se torna também mais uma forma de mostrar a força da colônia italiana ao inaugurar o monumento a Carlos Gomes, no dia que se comemorava o feito do genovês.

Segundo Bispo, o conjunto arquitetônico demonstra o novo rumo para os gostos e estética nas construções em São Paulo, se torna uma evidencia que “fundamenta a ‘italianidade’ do complexo escultórico monumental, uma vez que traz Roma à São Paulo e metamorfoseia todo o espaço e edifícios circundantes, sobretudo o *Teatro Municipal*”. As figuras que aparecem tanto representam a Itália quanto o Brasil.

¹⁶⁷ Idem.

4.6 CARLOS GOMES E A REPRESENTAÇÃO NO RIO DE JANEIRO.

Em 14 de julho de 1909, o Theatro Municipal do Rio de Janeiro foi inaugurado na praça Marechal Floriano Peixoto com a presença do presidente da República, o caboclo Nilo Peçanha, e do prefeito do Rio de Janeiro, Francisco Marcelino de Sousa Aguiar, dentre outras personalidades, com um grande concerto sob a regência do maestro Francisco Braga, onde fora executado o noturno da ópera *Condor*, de Carlos Gomes. Internamente, no pano de boca, há uma pintura que a imagem em um trono aparece Gomes segurando uma folha, na obra de Eliseu Visconti no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, por este que foi o seu principal decorador. Visconti inclui a figura do compositor brasileiro, elevando-o como um dos maiores músicos na história da civilização, mas também se volta a associar a imagem do compositor a bandeira nacional, colocada junto a sua cabeça, rodeado pelo povo brasileiro, intelectuais, escritores e artistas.

Mais detalhes emanam dessa representação criada pelo francês. Motivados pelos amigos que tiveram a oportunidade de ver a confecção da obra, Visconti faz uma exposição no seu atelier da obra, que aconteceu entre 20 e 28 de julho de 1907, com a visita de em torno de 300 pessoas, entre elas o ex-presidente do Brasil Rodrigues Alves. Entre os visitantes, principalmente os brasileiros que viviam em Paris, houve reações escandalizadas que gerou incomodo ao pintor.

Pereira Nunes, escreveu após comparecer a exposição uma carta, como “aviso de quem deseja poupar-lhe desgostos”, pois estava certo de que a todos que lá estiveram “impressionou tristemente aquella exhibição de negros e bananas, mais um alvo para as chacótas e troças dos estrangeiros que nos frequentam”¹⁶⁸, e por isso pediu que fosse retirada a imagem ou substituída por outra.

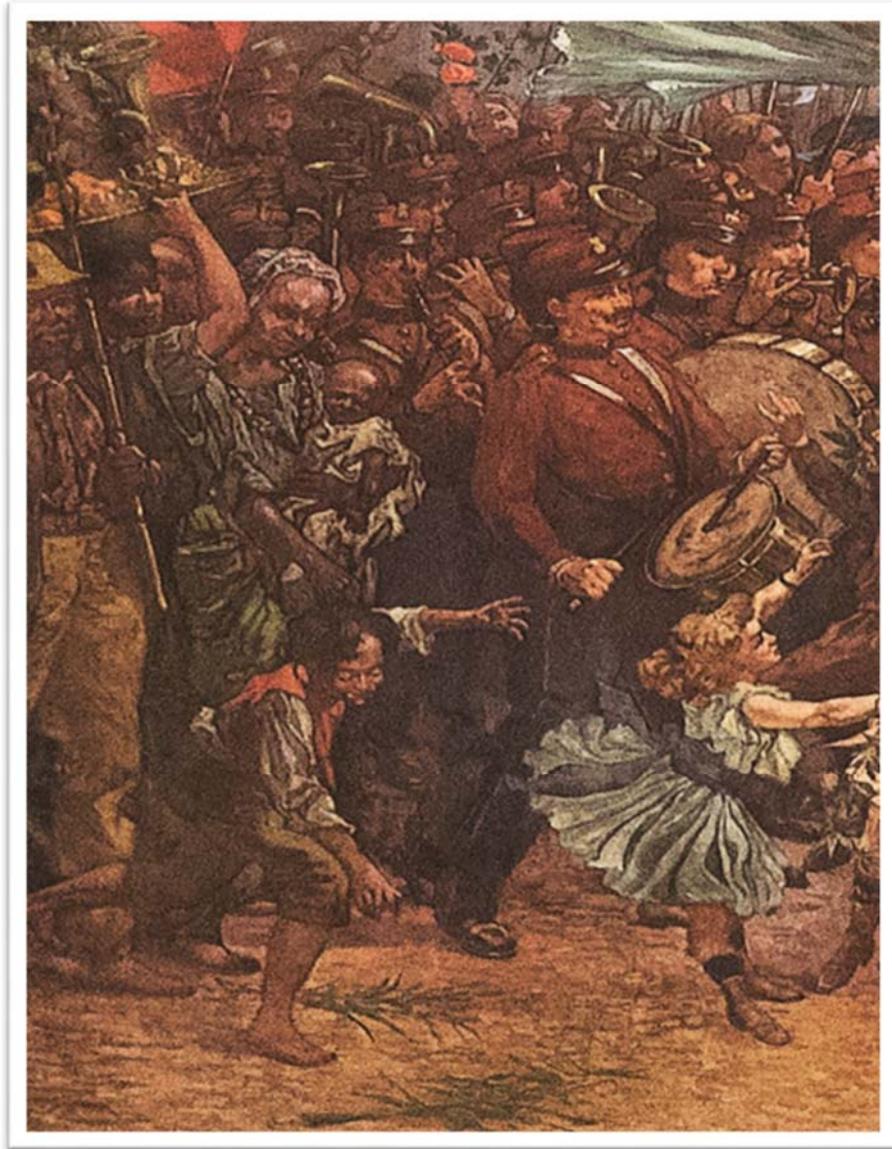
¹⁶⁸ Carta a Visconti, assinada simplesmente “Nunes”, Paris, 22 jul. 1907, do arquivo da família.

Figura 34: A esquerda, Eliseu Visconti pintando o pano de boca do Theatro Municipal do Rio de Janeiro em 1907. A direita, detalhe onde apresenta a pintura de Gomes junto a bandeira nacional



Fonte: acervo do Centro de Memória – Unicamp.

Figura 35: A influência das Artes sobre a Civilização, Pano de boca (detalhe), 1908



Fonte: Eliseu Visconti.

Óleo sobre tela de lona; 12 x 16 m; TMRJ /RJ. Foto: André Telles, 2015.

Segundo Mirian Seraphim, no artigo *Os percalços e a polêmica do pano de boca do Teatro Municipal do Rio de Janeiro*, “a elite brasileira demonstrou verdadeiro horror ao que viu em Paris, pois não se conformava com a inclusão de populares numa tela decorativa da mais luxuosa casa de espetáculos brasileira, ainda que o grupo ocupasse um espaço ínfimo e sem relevo algum” (2011, p. 404). A pintura da família por Visconti era um símbolo do trabalho braçal que constituiu o povo brasileiro, da vida das mulheres e crianças negras e mestiças naquela municipalidade. O jornal do *Commercio do Rio de Janeiro* de 06 de agosto de 1907, sobre a exposição em Paris da pintura, reproduz antes que a população do Rio veja e tenha suas

conclusões o que a elite brasileira em Paris concluiu. Revivendo os impasses entre monarquistas e republicanos, a nota diz:

Membros da colônia brasileira dirigiram-se ao Sr. Conselheiro Ruy Barbosa, pedindo-lhe que intervisse junto ao Sr. Presidente da República, para que fosse evitado o acabamento do pano de boca do Theatro Municipal em que o pintor Visconti representava o Brasil artístico na pessoa de Sua Magestade o Imperador, finado Sr. D. Pedro II, boquiaberto ante o maestro Carlos Gomes e rodeado de pessoas na mesma attitude, entre as quaes uma preta mina, com um taboleiro cheio de bananas, além de outros attributos ridiculos ou deprimentes.

Entre os republicanos, parece que o passado escravocrata, naqueles novos tempos, tornava-se uma grande vergonha em algumas mentalidades, que queriam fazer a população esquecer dos tempos tão recentes. Uma pintura como aquela, em um espaço de prestígio rememorava a população acerca dos percalços da escravidão, como também reavivava na memória da monarquia recente, tanto na figura de D. Pedro II, como na de Carlos Gomes lá pintados, assim como outros: “Lá estavam em esboços, na verdade, Carlos Gomes, a bahiana do angú, Gonçalves Dias, o dr. Chico Passos, João Caetano, o moleque das balas, e todos os supre-homens [sic.] e figuras civicas da nossa história, de Pedro Alvares Cabral ao dr. Affonso Penna”, como assim publicou a crítica a respeito no jornal *Correio da Manhã* de 01 de setembro de 1908. Para Visconti, a presença de D. Pedro II representava a própria evolução da arte brasileira, pois foi ele um mantenedor, junto com sua família de diversos grupos e artistas, como também, criou diversos espaços dedicados a arte e ao estudo.

Aquela ainda elite não tinha total segurança política e indenitária, por isso não aceitava as justificativas dadas por Visconti. Nas tentativas de a minimizar a obra Visconti, demonstram outro ponto de grande mudança representativa que havia passado Carlos Gomes naquela cidade, no jornal *O Paiz* de 02 de setembro de 1908, fora publicado sobre a justificativa das figuras presentes dada pelo pintor francês havia “(...) um erro e uma injustiça, quando afirma que Carlos Gomes é o maior musico que o Brazil possuiu dentro da sua época de formação nacional”. Percebe-se que os anos de campanha contra Gomes que se deu após a mudança de regime, a exclusão de sua obra dos teatros e salas de concerto e de noticias suas na imprensa, havia exercido uma forte diminuição no seu reconhecimento, numa queda vertiginosa em pouco tempo, não o colocando mais como o único e grande músico brasileiro até então, principalmente com o avanço da música no estilo alemão trazido ao Rio de Janeiro pelo cearense compositor Alberto Nepomuceno.

CONCLUSÃO

A musicologia, área das ciências humanas a que também me dedico em investigações, no Brasil, por muito tempo, ignorou ou achou irrelevante os aspectos inquisitivos e críticos das teorias da história. Por muito tempo dedicou-se a uma metodologia histórica factual, que apenas enaltecia compositores, períodos e feitos, como fossem exemplos apenas daquele tempo que viveram, inventivos e não influenciadores de outros, importante apenas em ser descritos presentes numa ordem cronológica. Infelizmente, ainda é comum encontrar este tipo de narrativa histórica na literatura musical usada ainda em dias atuais nas universidades. Em grande parte, ainda impera este tipo de ótica acadêmica, com argumentações anacrônicas, cruzando ideias de uma época com outra e reproduzindo discursos de interesses políticos e manipulações históricas feitas aos interesses de quem detinha o poder.

Graças à História Cultural, à micro história e a outros campos de investigações históricas, em inúmeros e relevantes trabalhos acadêmicos que entenderam a música e os compositores como um campo relevante de estudo, hoje é possível encontrar estudos em que ela não é argumentada apenas sobre a ótica dos campos estético e teórico, mas sim enquanto prática cultural de um povo, de uma época, de um sistema, indicando significados, significantes e ressignificações, numa força simbólica e representativa como se pode ver demonstrado neste estudo. Como foi comprovado neste trabalho, estudar Carlos Gomes é relacioná-lo com a história e acontecimentos do Brasil e do mundo, pois ele, um cosmopolita, foi um percussor altamente antenado aos acontecimentos mundiais e econômicos, nas influências, nas formas do indivíduo relacionar-se com o poder, conseguindo o que poucos tinham direito, a ascensão e reconhecimento social. Gomes virou moda, ícone, símbolo de vários períodos.

A trajetória deste, que conseguiu tamanho reconhecimento, não cessa com a morte, pelo contrário, há continuadas outras apropriações de sua imagem para inúmeras utilizações políticas realizadas por aqueles que se colocaram como possuidores da manutenção desta memória. São as narrativas dos memorialistas, que usavam do discurso enaltecedor da figura deste compositor, que modificavam com liberdade a história deste. É colocando-o como grande patriota que são inseridas no contexto a defesa e a exaltação nacionalista, ligando a obra do brasileiro as conquistas da então instaurada República Federativa do Brasil.

Carlos Gomes, como demonstrado, teve a singularidade ao seu lado, sendo o primeiro brasileiro a se inserir no circuito musical internacional. Mas não só isso, ele foi o primeiro brasileiro a ser reconhecido em grandes proporções pelos intelectuais europeus, numa época de

desconfianças com os resultados da miscigenação brasileira do período imperial. Gomes, patrono da música brasileira atualmente, não é apenas exemplo da música brasileira, mas sim, brasileiro, esta no hall dos grandes compositores da música italiana, reconhecido assim ao lado de Giuseppe Verdi, Giacomo Puccini, Gaetano Donizetti e outros. Peculiarmente, compondo música italiana com temáticas nacionalistas brasileira, Gomes tem sua importância no Brasil bastante marcante, pois conseguiu ser o primeiro artista a ter importância internacionalmente, chegando a ter um status de embaixador informal brasileiro. E assim se sentia indiretamente como pode ser visto nas diversas declarações que fez em cartas aos amigos, quando revoltado estava ao passar pelas preterições e falta de apoio no final do Império e início da República no Brasil.

A brasilidade inerente a este compositor motiva a anos os discursos e reflexões acerca da arte nacional. Desde as críticas dos contemporâneos que motivavam desconsiderar obra, passando pelas críticas dos modernistas, que consideravam a obra um “lixo” caricatural do quer o povo brasileiro, afirmando dizer que em nada representava a música nacional, considera-lo nacionalista não se limita a obra por ele composta, mas sim, a postura pessoal, as decisões que teve durante todo a sua vida buscando transformar a imagem do Brasil mundialmente, motivando a construção de identidades através das obras. Ele foi um sustentáculo para a vertente artística, para a construção de um caráter nacional motivador da estruturação da sociedade brasileira tanto no Império que defendeu, como a República que ignorou participar. Gomes é um tipo de representação do que era ser um patriota, um nacionalista, diferentemente dos compositores que se seguem após sua morte.

A trajetória deste compositor sempre esteve ligada à criação de novas práticas, símbolos e representações. Desde a participação na tentativa de se criar a *Ópera Nacional, com língua vernácula*, desde as primeiras obras por ele composta, trazia atrelada a ela a importância de se criar valor ao que era nacional, legitimar o brasileiro perante as outras nações, construindo e demonstrando a civilidade de um povo que abandonava o comportamento tipo com primitivo, ao ter um compositor capaz de produzir incipientemente ópera, sem antes ter passado pelos grandes conservatórios europeus, como foi com a ópera em português, primeiro sucesso deste intitulada *A Noite do Castelo*. Esse feito motivava os artistas a criarem, assim, a escola de canto lírico nacional aliada aos moldes de civilidade e cultura europeus.

Cosmopolita, o maestro não se ateu apenas em representar o que era ser brasileiro, mas procurou, durante toda a vida, expandir seus trabalhos para outros feitos como foi demonstrado. Para a ele a arte, a música, não poderia prender-se apenas as temáticas nacionais, pelo contrário, a música pertencia ao mundo. Tal reflexão é possível ao ver que usava das composições para

estabelecer contatos com outros países, como demonstrado ao escrever peças em homenagem aos Estados Unidos, ou quando lá esteve, ter se decepcionado ao não encontrar suas obras nas editoras. Afirmando ser aquele país preocupado apenas com a indústria, com o lucro e não com a cultura naquela época de expansão da indústria norte-americana. Gomes havia escrito inúmeras peças estritamente comerciais, vendeu o direito de muitas obras, visava talvez propagá-las mais facilmente pelo mundo através das editoras para quem as vendia. Muitas vezes por isso foi criticado, por vender os direitos e controle daquilo que compôs, ação que poucos tinham coragem de fazer.

Em meio a tantas narrativas, as dúvidas, ainda em dias atuais, se fazem presentes. Por isso, o interesse de motivar esta investigação. Por mais de um século, se sobressai um discurso moldando, construindo uma imagem, que se relaciona apenas ao caráter nacional de sua obra, principalmente usando como exemplo as óperas *Il Guarany* e *Lo Schiavo*. A partir da morte deste, os discursos que são criados buscam a criação de um mito, de um gênio brasileiro, que foi apropriado e ressignificado de acordo com as posições políticas da época e aos interesses dos políticos, e estas narrativas perduram até tempos atuais. quais foi utilizado no decorrer dos tempos. É uma imagem forjada usando da sua obra para sustenta os símbolos nacionais recém criados pela República, encontrado em boa parte das homenagens que foram feitas a ele, seja em pinturas, litografias, esculturas, monumentos, moedas, antes mesmo que ser uma homenagem, é buscada a ressignificação, a republicanização deste artista que ousou não aderir ao novo regime, sendo o compositor mais importante do país na época, negou compor o novo hino nacional a ele encomendado, respondendo com um telegrama dizendo um sonoro NÃO!.

Seguindo as apropriações da imagem do compositor, um grande exemplo deu-se em 1897, quando através da Lei 525, o então governador Lauro Sodré, realizou um acordo com a *Associação Paraense Propagadora das Bellas Artes* para transformar o Conservatório de Música do Pará, em um estabelecimento público recebendo o nome de *Instituto Carlos Gomes*, em homenagem ao compositor. Assim seguiu até 13 de janeiro de 1908, quando o então governador Augusto Montenegro, opositor de Sodré, extinguiu o instituto através do Decreto Nº 1544. Foram demitidos o diretor Paulino Chaves, professores e funcionários do conservatório sob alegação de contenção de gastos, pois, para o funcionamento de uma escola de música aos moldes europeus, eram necessários altos investimentos. Só em 1929, o *Instituto Carlos Gomes* foi reativado no governo de Eurico de Freitas Valle, quando teve o apoio do senador Antônio de Almeida Faciola, que na primeira fase do conservatório, havia sido professor de música. Após anos de inatividade do instituto, visando possivelmente apagar toda a memória e representação que o compositor detinha naquele Estado que pouco atuou, mas

deixou inúmeras simbologias, no dia 11 de julho, que é o dia de nascimento do compositor, provocativamente a instituição foi reinaugurada, conforme ata lavrada no dia anterior, estabelecendo-se provisoriamente nas dependências da Escola Noturna Cypriano Santos, situada na avenida Arcipreste e tendo como diretor Ettore Bosio. Antônia Rocha de Castro transferiu todos alunos da Escola Carlos Gomes para o novo Instituto¹⁶⁹.

Carlos Gomes, por anos, segue como símbolo do estreitamento das relações culturais entre o Brasil e a Europa. Ele é uma porta para se entender a necessidade econômica e cultural brasileira entre os anos de 1860 a 1896, que procurava constituir um espaço na constelação civilizatória do século XIX. Neste trabalho foi demonstrado inúmeras faces da política cultural do Brasil em dois períodos, tanto no Império como nos primeiros anos da Primeira República, que legou a Carlos Gomes e a toda simbologia que emanava dele um papel fundamental no intuito de exibir ao mundo europeu a existência de uma cultura ilustrada no país que visava torna-se nação.

O patriotismo foi o elo entre os dois períodos usado para criar toda uma simbologia republicana para este compositor. Fora do país, fazendo sucesso e ganhando dinheiro na Europa, este patriotismo e apelos pelo nacional nas obras, matinha outro elo entre ele e o país nos quase quarenta anos afastado. É notório ter conseguido tal reconhecimento não por trabalhar com o nacional exclusivamente, mais por ter feito, com essas composições, sucesso na Europa, encantando com o exotismo brasileiro o velho mundo.

Esperamos ter contribuído um pouco para estabelecer uma relação interdisciplinar entre as teorias da história e a musicologia histórica enquanto disciplina. Ainda há um vasto campo de pesquisa que podem ser fundamentadas, principalmente acerca do uso no Estado Novo desta representação, possibilitando interpretações culturais, sociais após 1930. Que essa pesquisa possa atuar como um dispositivo de conhecimento para influenciar outros estudos sobre o maestro Antônio Carlos Gomes, não só por ter sido ele um ilustre do seu tempo, mas por ser ele exemplo das transformações sociais do povo brasileiro e da política nacional.

¹⁶⁹ Texto: 123 anos dedicados à música. *Fundação Carlos Gomes*. Site: <http://www.fcg.pa.gov.br>. Acesso: 20/01/2020.

FONTES E REFERÊNCIAS

1. Musicologia:

- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Editora,
- ANDRADE, Mário de. **Música e jornalismo: diário de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993.
- ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972
- ANDRADE, Mário de. **Aspectos da música brasileira**. São Paulo: Martins Editora, 1975.
- ANDRADE, Mário de. **Compêndio de história da música**. São Paulo, Chiarato, 1929
- ANDRADE, Mario. **Pequena História da Música**. São Paulo, Martins, 1951.
- ANDRADE, Ayres de. Francisco Manoel da Silva e seu tempo: 1808-1865, **Uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos**. Vol 2. Rio de Janeiro, Edições Tempo Brasileiro.
- CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della Musica nel Brasile: dai tempi coloniali sino ai nostri giorni (1549-1925)*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.
- COELHO, Lauro Machado. **A ópera italiana após 1870**. São Paulo: Perspectiva, 2002. ELIAS, Norbert. *Mozart: a sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- HANSLICK, Eduard. **Do Belo Musical. Tradução de Nicolino Simone Neto**. Campinas: Editora da Unicamp, 1989.
- NOGUEIRA, Lenita. **“Música e Política: o Caso de Carlos Gomes”**. Trabalho apresentado no XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro – RJ, 2005.
- NELLO VETRO, Gaspare. **Antonio Carlos Gomes: Il Guarany**. Parma: Collezione di “Malacoda”, 1996
- SCANDAROLLI, Denise. **Projeto Lo Shiavo: as intermitências da criação**. Revista Música. v. 13, n. 1, 2012. p. 155-186.

2. Biografias e acervo pessoal:

- BETTENCOURT, Gastão de. *A vida ansiosa e atormentada de um gênio: António Carlos Gomes*. Lisboa: Clássica, 1945. Revista CPC, São Paulo, n.4, p.87-113, maio/out. 2007 111
- BOCANERA JR., Sílio. **Um artista brasileiro**. Bahia: Typographia Bahiana, 1913.

CARVALHO, Itala Gomes Vaz de. **A Vida de Carlos Gomes**. 2 ed. Rio de Janeiro: A Noite, 1937.

COELHO, Geraldo Martires. **O Brilho da Supernova: A morte bela de Carlos Gomes**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.

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

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

COELHO, Geraldo M. **Quadros da Memória: Belém trezentos e oitenta anos**. Belém: Prefeitura de Belém, 1996.

COELHO, Lauro Machado. **A ópera italiana após 1870**. São Paulo: Perspectiva, 2002a.

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

COLI, J. **Como estudar a arte brasileira do século XIX?** São Paulo: Editora Senac, 2005.

COLI, Jorge. Carlos Gomes. **A grande travessia**. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 26, p.105-114, 1986.

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

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

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

FONSECA, Rubem. **O selvagem da ópera**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011

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

GUAÍUME, 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.

HERMES, Pio Vieira **O romance de Carlos Gomes**. L. G. Miranda Editora, 1936.

MAMMI, Lorenzo. **Carlos Gomes**. São Paulo: Publifolha, 2001

MARQUES, G. **O homem da cabeça de leão: Carlos Gomes, suas músicas e seus amores**. São Paulo: IHGSP, 1971.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito Além do Melodramma: Os Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Carlos Gomes**. São Paulo: UNESP, 2006.

NOGUEIRA, L.W.M. **Infância de Carlos Gomes**. *Revista Centro de Memória da Unicamp*, Campinas, n.13, p.49-60, 1996.

NOGUEIRA, Lenita. **“Música e Política: o Caso de Carlos Gomes”**. Trabalho apresentado no XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro – RJ, 2005.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Muito Além do Melodramma: Os Prelúdios e Sinfonias das Óperas de Carlos Gomes**. São Paulo: UNESP, 2006.

PENALVA, José. **Carlos Gomes, o Compositor**. Campinas: Papirus, 1986.

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

SALLES, V. **Obscuridades nas pompas fúnebres de Carlos Gomes**. A província do Pará, Belém, 12, maio 1996.

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

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. *Tempo Social*; *Revista de Sociologia USP*. São Paulo, 1989.

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

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.

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

VIRMOND, Marcos. **Algumas reflexões em torno de Antônio Carlos Gomes**. Mimeses, Bauru, v. 23, 2002.

3. Historiografia:

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

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

ALONSO, Angela. **“A teatralização da Política: a propaganda abolicionista”**. In: Seminário temático sociologia, história e política. Programa de Pós-Graduação em Sociologia, USP, 2010.

ALONSO, Angela. **Música e jornalismo: diário de São Paulo**. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1993. BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). Um mapa da questão nacional. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000.

ABREU, Regina. **O enigma dos Sertões**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

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

ALENCAR, José de. *O guarani*. São Paulo: Klick, 1999.

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

ARIÈS, P. Sobre a história da morte no ocidente desde a Idade Média. Lisboa: Teorema, 1988.

ARRUDA, Adson. *Imprensa, Vida Urbana e Fronteira: A Cidade de Cáceres nas primeiras décadas do século XX (1900-1930)*. Dissertação de Mestrado em História, Cuiabá: 2002.

ASSIS, M. **Obras completas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.3.

ASSIS, Machado de. **Crônicas**. Rio de Janeiro: W.M. Jackson, 1955. 4 v.

BARATA, Mário. **Século XIX. Transição e início do século XX**. In ZANINI, Walter (org.). História geral da arte no Brasil. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. v. 1

BARROS, José D`Assunção. **O campo da história: especialidades e abordagens**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

BARTHES, Rolando. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro. Editora Nova Fronteira. 2008.

BASTOS; BOTELHO, A. **Horizontes das ciências sociais: pensamento social brasileiro**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

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

BERGSON, H. Riso: **ensaio sobre o significado da comicidade**. Tradução Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOSI, Alfredo. **Cultura. In História do Brasil nação: 1808-2010**. Vol. 2 A construção nacional

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

BOSI, Alfredo. **Um mito sacrificial: o indianismo de Alencar**, In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BRANDÃO, Gildo Marçal. Ideias e argumentos para o estudo da história das ideias. In:

Brasil. No prelo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.

BREFE, A.C.F. *O Museu Paulista: Affonso de Taunay e a memória nacional*. São Paulo: Editora Unesp; Museu Paulista, 2005.

BRUHN, Siglind. *Some Thoughts Towards a Theory of Musical Ekphra-sis*. Disponível em: <<http://www-personal.umich.edu/~siglind/ekphr.htm>>. Acesso em: 10-10-2014.

BURKE, Peter. *A Escola dos Annales (1929-1989): a Revolução Francesa da Historiografia*. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.

BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier

BURKE, Peter. *Variedades de história cultural*. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz. “**Esse enigma chamado Brasil: apresentação**”. In: BOTELHO; SCHWARCZ (Orgs.), *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.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

CAMARGO, Flávia Toni. **Revista Inst. Est. Brasileiro**, SP, 40:253-270, 1996

CARDOSO, Ciro Flamarion e MAUAD, Ana Maria. **História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema**. In: CARDOSO, Ciro e VAINFAS, Ronaldo (Orgs.) *Domínios da história. Ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 401-417

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: o imaginário da república no Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CARULA, Karoline. CORRÊA, Magali Gouveia Engel (Orgs). **Os intelectuais e a nação: educação, saúde e a construção de um Brasil moderno**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CASTRO, F. **A representação da cidade de Belém no imaginário da literatura de seus espectadores ao longo do século XX**. Disponível em <<http://www.geocities.com/CollegePark/Field/2776/artig4.htm>>. Acesso em: 19 mar. 2007.

CERTEAU, Michel. **A cultura no plural**. Campinas, SP: Papyrus, 2005.

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

CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. Tradução Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp / Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. Tradução Luciano Vieira Machado. São Paulo: Estação Liberdade / Editora Unesp, 2001.

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

DIEHL, Astor Antônio. **As “brinca” e as “ganha”**: as ciências humanas em diálogo. Passo Fundo: UPF editora, 2007.

DOSSE, François. **A História em migalhas: dos Annales à Nova História**. Trad. São Paulo: Ensaio; Campinas: Ed. Unicamp, 1992.

DOSSE, François. **O Desafio Biográfico. Escrever uma vida**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2009.

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

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

FALCON, Francisco José Calazans. **História e História Cultural: uma nova visão sobre a sociedade e a cultura**. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Ed. USP, 2015.

FERREIRA, Marieta de Moraes. (Coord). **Crônica Política do Rio Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1998.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **Getúlio Vargas: uma memória em disputa**. Rio de Janeiro: CPDOC, 2006.

FERREIRA, Marieta de Moraes. **A História como ofício: a constituição de um campo disciplinar**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2013.

FRAGA, André Barbosa. *Os heróis da pátria: política cultural e história do Brasil no governo Vargas*. Curitiba: Prismas, 2015.

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

GALETTI, U.; CAMESASCA, E. *Enciclopedia della pintura italiana*. Itália: Aldo Garzanti, 1950.

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

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.
- GOMES, Angela de Castro. **A Invenção do trabalhismo**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2011.
- GOMES, Angela de Castro. **História e Historiadores**. Rio de Janeiro: FGV, 2013.
- GOMES, Angela de Castro. **História, ciência e historiadores na primeira república**. In: HEIZER, VIDEIRA (Orgs), *Ciência, Civilização e República nos Trópicos*. Rio de Janeiro: MAUAD Editora, 2010.
- GONÇALVES, J. R.S. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.
- HALBWACCS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 1968. Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo, v. 2, 1975.
- HOBSBAWN, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1870**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- IANNI, Octavio. “Ciência e consciência social”. In IANNI, O. **Sociologia da sociologia latino-americana**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- 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.
- KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado. Contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto, Editora Puc-RJ, 2006.
- KOSSOY, B. Realidade e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- KOSSOY, Bóris. Fotografia e Memória: Reconstituição por meio da fotografia. In: liberdade. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 12 jul. 1986.
- LEITE, José Roberto Teixeira. A “Belle Époque”. In: ABRIL CULTURAL. Arte no Brasil. Rio de Janeiro, 1979. v. 2
- LOCKHART, Sharon. Teatro Amazonas. Rotterdam: Nai Publishers, 2000.
- LESSA, Carlos. **Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira**, ESTUDOS AVANÇADOS 22 (62), 2008.
- MAGALHÃES, A.;PEREGRINO, Nadja F. Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.
- MARCÍLIO, M.L. A morte de nossos ancestrais In: MARTINS, J.S. (Org). A morte e os mortos na sociedade brasileira. São Paulo : Hucitec, 1983, p.171-181.

MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história: Interfaces. 1996, Revista Tempo, vol.1 n. 2, p. 73-98

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

MOURA, Clóvis. *Rebeliões da Senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas*. Porto Música.v. 13, n. 1, 2012, pp. 155-186.

NEDELL, J. Belle-époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século. São Paulo: Cia das Letras, 1993.

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.

NORBERT, Elias. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

NORBERT, Elias. **O Processo Civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

PANDOLFI, Dulce (Org.). **Repensando o Estado Novo. Rio de Janeiro**: Ed. Fundação Getulio Vargas, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e História Cultural**. 2ª ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PREFEITURA Municipal de Belém. Museu de Arte de Belém. A Fundação da Cidade de Belém. Belém: MABE, 2004, p. 31-87.

PÁSCOA, Márcio. A vida musical em Manaus na época da borracha (1850-1910). Manaus: Governo do Estado do Amazonas, 1997.

PESAVENTO, Sandra Jathay. História e História Cultural. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jathay. Um novo olhar sobre a cidade: a nova historia cultural e as representações do urbano. In: MAUCH, Cláudia; ET AL. *Porto Alegre na virada do século XIX: Cultura e Sociedade*. Porto Alegre/Canoas/São Leopoldo;Ed. Da UFRGS/Ed.Unisinos, 1994, p. 126-143.

REIS, J.J. A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX. São Paulo : Cia das Letras, 1991.

Revista CPC, São Paulo, n.4, p.87-113, maio/out. 2007 112

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

RODRIGUES, C. Nas fronteiras do além: a secularização da morte no Rio de Janeiro (séculos XVIII e XIX). Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

SALLES, R. *Nostalgia Imperial: a formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SAMAIN, Etienne (Org). *O Fotográfico*. 2ª edição. São Paulo: Senac, 2005. p. 39-46
São Paulo, n. 53, mar./maio 2002, p. 117-149.

SEYFERTH, Giralda. Colonização, imigração e a questão racial no Brasil. *Revista USP*.

SILVA, Victória Gambeta da. Escrita de si, escrita da história. *Revista história e*

SILVEIRA, Rose. O Theatro da Paz e sua história. Disponível em.
<<http://www.theatrodapaz.com.br/historico3.htm>>. Acesso em 27 jul. 2006.

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.

SOUZA NETO, José Maria Gomes de. **Sonhos de Nabucodonosor: um ensaio sobre Estado Novo e Propaganda em Pernambuco**. Recife: EduPE, 2013.

SCHWARCZ, Lilia Moritz, *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo, 2015.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. Companhia das Letras, São Paulo, 1998.

STAMATOV, Peter. *Activist religion, empire, and the emergence of modern longdistance* Subárea de História do Indigenismo. Campinas, 2001.

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.

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

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

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

4. Artigos, Monografias, Dissertações e Teses:

SCANDAROLLI, Denise, Ópera e representação histórica na obra de Carlos Gomes. Tese de doutorado

5. Fontes Oficiais:

PREFEITURA Municipal de Belém. Fundação Cultural do Município de Belém, PA. Museu de Arte de Belém (MABE). Catálogo de Conservação do Museu de Arte de Belém: memória e inventário. Belém: MABE, 1996. (Série Caminhos da Cultura)

PREFEITURA Municipal de Belém. Museu de Arte de Belém: museu e acervo. Belém: MABE / Ministério da Cultura, 2001. CD-ROM.

PREFEITURA Municipal de Belém. Tempo passado, tempo presente: acervo do Museu de Arte de Belém. Belém: MABE/ Ministério da Cultura, 1997.

6. Jornais:

O Beija Flor (1849).
 O Belchior (1844).
 Correio das Modas (1840).
 Correio Mercantil (1848 - 1868).
 O Espelho (1859 –1860).
 O Espelho Diamantino (1827 – 1828).
 O Gosto (1843).
 Revista Guanabara (1850 – 1855).
 Revista Popular (1859 – 1862).
 Jornal Diário do Rio de Janeiro (1863)
 Revista carioca A Actualidade (1863)
 Revista Illustrada, (1881)
 O Libertador (1881)
 Jornal do Comércio (1827)
 O Paiz (1890)

7. Endereços Eletrônicos:

<https://bndigital.bn.gov.br/>

<http://www.fcg.pa.gov.br/>

<http://filhosdehيران.blogspot.com/2012/11/a-morte-do-ir-carlos-gomes.html>

<http://profjonashit.blogspot.com/2015/10/as-cartas-e-historia-ficha-de-leitura.html>

<https://www.banquetemaconico.com.br/ata-de-iniciacao-do-irmao-carlos-gomes/>

http://dudelamonica.blogspot.com/2012/02/historia-carlos-gomes-orgulho-do-brasil_02.html

https://books.google.com.br/books?id=vi2HCgAAQBAJ&pg=PT2280&lpg=PT2280&dq=deputado+annibal+falc%C3%A3o+era+ma%C3%A7om&source=bl&ots=-Ldoyy2OXf&sig=ACfU3U3172pZHSQe4Z_oLXrEDG_nRIW9dA&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKewi83szMisLnAhXEHLkGHZ9BDUQQ6AEwAHoECAkQAQ#v=onepage&q=deputado%20annibal%20falc%C3%A3o%20era%20ma%C3%A7om&f=false

http://revista.brasil-europa.eu/161/Ano_Carlos_Gomes_no-Para.html

<https://jornalggn.com.br/cultura/carlos-gomes-gloria-do-brasil-o-maior-nas-palavras-de-mario-de-andrade-por-carlos-russo-jr/?mode=list>

http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Obra_de_Luciano_Gallet_agora_disponivel

<http://www.abmusica.org.br/musica-vocal/>

https://books.google.com.br/books?id=apleDwAAQBAJ&pg=PA86&lpg=PA86&dq=Tenho+sofrido+ultimamente+muitos+desgostos%E2%80%A6+De+minha+parte+nada+espero+do+futuro,+porque+sou+muito+caipira,+n%C3%A3o+fui+feito+para+adulador+e+puxa-saco&source=bl&ots=1Y_j64030Z&sig=ACfU3U0nsxWRoFS1FePIy4Tj6w4dakq7MA&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKEwjyucDvhcLnAhXtGbkGHTs6CoEQ6AEwAHoECAoQAQ#v=onepage&q=Tenho%20sofrido%20ultimamente%20muitos%20desgostos%E2%80%A6%20De%20minha%20parte%20nada%20espero%20do%20futuro%20C%20porque%20sou%20muito%20caipira%20n%C3%A3o%20fui%20feito%20para%20adulador%20e%20puxa-saco&f=false

<https://revistapesquisa.fapesp.br/2007/11/01/o-duro-fardo-de-ser-simbolo-nacional/>